

Dramaturgia I: Análisis de Textos y Práctica
Dramatúrgica

Concepto de dramaturgia

Índice

| | |
|---------------------------------|----|
| Esquema | 3 |
| Ideas clave | 4 |
| 1.1. Introducción y objetivos | 4 |
| 1.2. Definición de dramaturgia | 4 |
| 1.3. Historia de la dramaturgia | 7 |
| 1.4. Referencias bibliográficas | 19 |
| A fondo | 21 |
| Test | 22 |

Esquema

1.1. Introducción y objetivos

En este tema 1 de la asignatura *Dramaturgia I: Análisis de Textos y Práctica Dramatúrgica* se explica el concepto que da nombre a la misma: 'dramaturgia'.

En primer lugar, se define el **concepto en su sentido tradicional** relacionado con la escritura dramática para luego exponer el **sentido contemporáneo de 'dramaturgia'** que marcará el resto de los contenidos del tema.

Una vez establecida la distinción entre ambas acepciones se realiza un **breve recorrido histórico del sentido contemporáneo del concepto de 'dramaturgia'** desde Aristóteles a la actualidad con las formulaciones teóricas de Patrice Pavis. Durante este trazado temporal se desarrollan tanto aportaciones de dramaturgos clásicos como de directores de escena y de teóricos entre las que se destacan las figuras de Lessing con la obra *Dramaturgia de Hamburgo* y el director de escena ruso Meyerhold. Todo el discurso mantiene un **continuo diálogo con los textos escritos** de los creadores y por, en su caso, con la **práctica escénica**.

Los **objetivos** que se pretenden conseguir en este tema son los siguientes:

- ▶ Distinguir la doble acepción del término 'dramaturgia'.
- ▶ Conocer los principales creadores que han participado en la evolución del sentido contemporáneo del concepto de 'dramaturgia', así como sus aportaciones.

1.2. Definición de dramaturgia

Para poder definir el término de ‘dramaturgia’ debemos tener en cuenta que el **teatro** está compuesto por el **texto literario y la representación**. Sin la puesta en escena no se completa el canal de comunicación de la obra teatral. Igualmente, los textos literarios necesitan ser transformados en espectáculo para que la palabra se convierta en acción sobre el escenario. Para ello es **necesario la dramaturgia**: desde el análisis en profundidad del texto, pasando por las modificaciones y/o los cambios de este de cara a la escenificación. En la actualidad, todo lo anterior está completamente aceptado, sin embargo, no siempre ha sido así.

El **sentido original y tradicional** del término ‘dramaturgia’ se centra en la escritura teatral sin pensar en su representación. Esta acepción del concepto designa el conjunto de obras teatrales de un autor y también estudia la construcción del texto literario teatral.

La dramaturgia de William Shakespeare

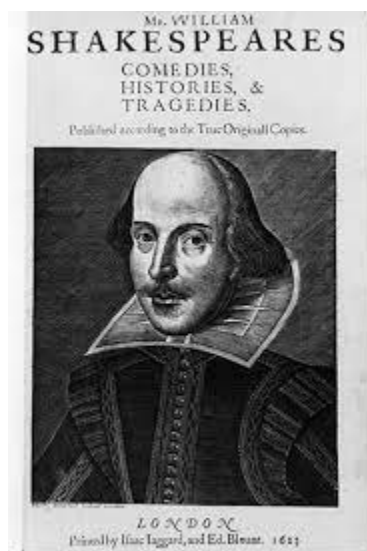


Figura 1. Retrato de William Shakespeare.

Fuente: <https://sobrehistoria.com/william-shakespeare-un-verdadero-dramaturgo/>

En el concepto tradicional del término ‘dramaturgia’ relacionado con William Shakespeare podemos hablar de la dramaturgia del autor

isabelino como el conjunto de todas sus obras y del estudio de los mecanismos que el autor utilizaba para elaborar sus textos.

El **sentido contemporáneo** del término ‘dramaturgia’ contempla tanto al texto literario como a la representación. Igualmente, se le conoce como ‘dramaturgismo’. Esta acepción define la actividad teatral que se ocupa de la transformación de un texto literario para la puesta en escena. No obstante, previos a las modificaciones y/o cambios de la obra teatral, se realiza un exhaustivo análisis del texto.

El punto de partida del sentido contemporáneo del concepto de ‘dramaturgia’ se produjo en Alemania a finales del siglo XVIII con la publicación de la ***Dramaturgia de Hamburgo*** (1767-1769) de Gotthold Ephraim **Lessing**.

En el siguiente epígrafe de este tema 1 y durante el tema 2 se desarrollará la asimilación de esta definición con el contexto centroeuropeo.

Dramaturgismo

disponible en la sección A fondo

Video. El concepto contemporáneo de dramaturgia

Accede al vídeo a través del aula virtual

La dramaturgia de Tomaz Pandur en *Hamlet* de William Shakespeare



Figura 2. Cartel de *Hamlet* de William Shakespeare dirigido por Tomaz Pandur.
Fuente: <http://www.madridteatro.eu/teatr/informacion/2009/informacion627.htm>

Como ejemplo del sentido contemporáneo del término ‘dramaturgia’ se recurre al espectáculo que el director de escena Tomaz Pandur, un referente de la escena europea, realizó en 2009 sobre el clásico de Shakespeare. Las transformaciones del texto para la escena se observan desde el propio cartel ya que estuvo protagonizado por la actriz Blanca Portillo en el papel de Hamlet.

1.3. Historia de la dramaturgia

Como se ha indicado en el anterior epígrafe, el texto la *Dramaturgia de Hamburgo* de Lessing es esencial en el estudio del nacimiento del sentido contemporáneo del concepto de ‘dramaturgia’. Sin embargo, antes de abordar este título clave, hay otros **antecedentes** al mismo que merecen ser mencionados por su reflexión no solo sobre el texto teatral sino también sobre cuestiones relacionadas con la escenificación.

Aristóteles en su *Poética* (330 a. J. C.) ya recogía la distinción entre el texto fuente o texto literario y el texto escénico, señalando además su necesaria relación, aunque subordinando la puesta en escena a la obra teatral. En el siguiente tema se

desarrollará la definición de texto fuente y texto escénico junto a la de texto dramático. En cuanto a Aristóteles, este afirmaba:

<Por lo demás, la quinta, que es la melodía, es sobre todas suavísima. La perspectiva es, sin duda, de gran recreo a la vista, pero la de menos estudio y menos propia de la poética, puesto que la tragedia tiene su mérito aun fuera del espectáculo y de los farsantes. Además que cuanto al aparato de la escena es obra más bien del arte del maquinista, que no de los poetas> (Aristóteles, 2009: 25).

Autores clásicos dramáticos reflexionaban en sus textos sobre la escritura teatral y sobre la puesta en escena con especial atención a la interpretación actoral:

- ▶ **Lope de Vega** en su ensayo *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (1609).
- ▶ **William Shakespeare** en numerosas de sus obras literarias. Por citar algunas, *Hamlet*, *Sueño de una noche de verano* y *Ricardo III*.

Hamlet de William Shakespeare

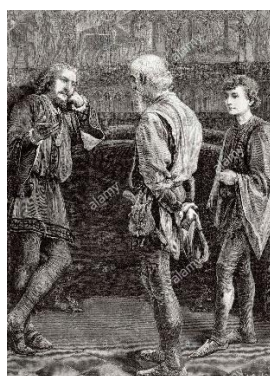


Figura 3. Hamlet y los cómicos.

Fuente: <https://www.alamy.es/foto-william-shakespeare-1564-1616-escritor-ingles-hamlet-y-los-comicos-acto-ii-escena-ii-grabado-56333478.html>

En la escena segunda del acto tercero de la obra de *Hamlet*, la conocida como la ‘escena de los cómicos’, el protagonista shakesperiano les indica la manera correcta e incorrecta de actuar:

HAMLET.- Te ruego que recites el pasaje tal como lo he declamado yo, con

soltura y naturalidad, pues si lo haces
a voz en grito, como acostumbran muchos
de vuestros actores, valdría más
que diera mis versos a que los voceara
el pregonero. Guárdate también de aserrar
demasiado el aire, así, con la mano.
Moderación en todo, pues hasta en
medio del mismo torrente, tempestad y
aun podría decir torbellino de tu pasión
debes tener y mostrar aquella templanza
que hace suave y elegante la expresión.
¡Oh!, me hiere el alma oír a un
robusto jayán con su enorme peluca desgarrar
una pasión hasta convertirla en
jirones y verdaderos guiñapos, hendiendo
los oídos de los «mosqueteros», que,
por lo general, son incapaces de apreciar
otra cosa que incomprensibles pantomimas
y barullo. De buena gana mandarí
azotar a ese energúmeno por exagerar
el tipo de Termagante. ¡Esto es
ser más herodista que Herodes! ¡Evítalo
tú, por favor!
(Shakespeare, 1951: 1365)

- **Molière** en su texto teatral *La improvisación de Versalles* un director ensaya una comedia con sus actores a los que corrige y da pautas de cómo se debe interpretar.

Ya en el siglo XVIII, en la Ilustración o el Siglo de las Luces, Gotthold Ephraim Lessing, autor dramático y dramaturgo (*Dramaturg*) del Teatro Nacional de Hamburg, redactó la ***Dramaturgia de Hamburgo*** (1767-1769), un libro básico en toda Europa que ha sido impopular en España hasta que se tradujo en 1987.

Lessing. *Dramaturgia de Hamburgo*
disponible en la sección A fondo

Fruto de sus funciones como *Dramaturg* escribió, a modo de dietario periódico, artículos sobre el trabajo escénico repletos con reflexiones personales, intelectuales y éticas que posteriormente se agruparon y configuraron la *Dramaturgia de Hamburgo*. En todos ellos, Lessing profundiza sobre la obra literaria y su representación y contribuye a la **definición de los siguientes aspectos**:

- ▶ La **función pedagógica-social del teatro** como una forma de educar al público, a través de un repertorio acorde que hace indispensable la comunicación directa con éste, <el teatro debe ser la escuela del mundo moral> (Lessing, 1993: 83), con un público activo en relación dialéctica con la escena. Este punto es un claro antecedente del teatro de Bertolt Brecht que se abordará en el siguiente tema.
- ▶ La **importancia del trabajo interpretativo**, del análisis del personaje y de la psicología del actor o la acción dramática interna en busca del equilibrio y de la verosimilitud: <en toda ocasión, el actor ha de pensar con el poeta, y cuando el poeta, como ser humano, haya cometido algún error, ha de pensar por él> (Lessing, 1993: 78).
- ▶ Formula las funciones propias de una nueva figura en el ámbito teatral, el **dramaturgista** (Dramaturg) y su **distinción con el escritor de obras dramáticas** (Dramatiker) y con el director de escena. Las funciones son las siguientes:
 - **Seleccionar obras de teatro** para la formación del repertorio.

<Esta dramaturgia debe efectuar un registro crítico de todas las piezas teatrales que se representen, y habrá de acompañar cada paso que aquí dé el arte, tanto del poeta como del actor. La selección de las piezas no es una minucia; pero selección presupone cantidad, y si no siempre se representasen obras maestras, habrá que ver a qué se debe> (Lessing, 1993: 77).
 - **Traducir y adaptar** obras de teatro.
 - **Colaborar con los escritores teatrales** en el proceso de elaboración de nuevas obras.

- **Participar en la realización de las puestas en escena** junto al director de escena como analista y crítico del proceso de creación.
- **Mantener una relación directa con el público** a través de la información y formación.

En definitiva, Lessing formuló la dialéctica entre teoría y práctica desarrollada dentro del amparo de un teatro institucional, un marco ideal libre frente a las necesidades del mercado teatral. Debido a estas limitaciones, su **difusión y evolución** tanto en Europa, como no digamos en España, ha tenido numerosos obstáculos.

En el mismo contexto de la Ilustración, pero en Francia, **Denis Diderot** en su obra *La paradoja del comediante* (1773-1780) reflexionaba sobre el modo de interpretación actoral, fruto del estudio, reflexión y de la práctica, e incidía en que una obra de teatro se escribe para ser representada.

Ya a comienzos del siglo XX, el director de escena ruso **Konstantín Stanislavski** cofundador del Teatro de Arte de Moscú creaba los denominados **cuadernos de dirección**. Estos detallaban y codificaban lo que acontecía sobre el escenario en relación con el texto literario: el movimiento y la gesticulación de los actores, el sonido y la disposición física de los elementos escénicos. A pesar de lo anterior, no se registraban modificaciones textuales.

La gran aportación de las **vanguardias históricas** a comienzos del siglo XX insertó dentro del espectáculo teatral a las distintas artes. **Marinetti**, fundador del Futurismo, escribió dos manifiestos sobre teatro, *El teatro de variedades* (1913) y *El teatro futurista sintético* (1915). En estos defendía la **descomposición de los textos clásicos** con el objeto de poder conseguir un teatro provocador, totalmente opuesto al teatro psicologista, de elevado ritmo escénico con números de acrobacia y

eliminación de la división entre la escena y el patio de butacas. A continuación, aparece un fragmento de su primer manifiesto:

<El teatro de Variedad destruye lo Solemne, lo Sagrado, lo Serio, lo Sublime del Arte con la A mayúscula. Este colabora a la destrucción futurista de las obras maestras inmortales, plagiándolas. (...) Prostituir sistemáticamente todo el arte clásico sobre la escena, representando por ejemplo en una sola noche todas las tragedias griegas, francesas, italianas, condensadas y cómicamente mezcladas. (...) Reducir todo Shakespeare a un solo acto> (Ceballos, 2013: 218-219).

El director de escena ruso Vsevolod Emilievic **Meyerhold** (1874-1940), formado en el Teatro del Arte de Stanislavski del que se distancia, también aportó relevantes avances al sentido contemporáneo concepto de 'dramaturgia'. Concibió la puesta en escena como la composición de los distintos elementos y adaptó los textos clásicos para la misma. La determinación de no reproducirlos literalmente surgió de la necesidad de que el pueblo pudiera entender el lenguaje. Este planteamiento procedía de los postulados surgidos durante los primeros años de la Revolución Bolchevique de 1917 donde el teatro dejó de ser identificado como una actividad de la burguesía y la propiedad de la obra literaria de su autor.

Las principales novedades de Meyerhold relacionadas con la **adaptación de los textos clásicos para la escena** son recursos claves dramáticos empleados en la actualidad. Son las siguientes:

- ▶ Realización de **paralelismos** entre los sucesos que se cuentan en las obras clásicas y el momento histórico de la escenificación.
- ▶ **Recortar, refundir y descomponer** las obras clásicas.
- ▶ **Cambiar el orden de las escenas, suprimirlas y añadir escenas** de otros textos o de la vida cotidiana del momento de la escenificación.

En los espectáculos de Meyerhold *Les aubes* de Verhaeren (1920), *La floresta* de Ostrovski (1924) y *El inspector* de Gogol (1926), realizó los procedimientos de adaptación dramática señalados.

Manifiesto de *El octubre teatral* (1920) de Meyerhold

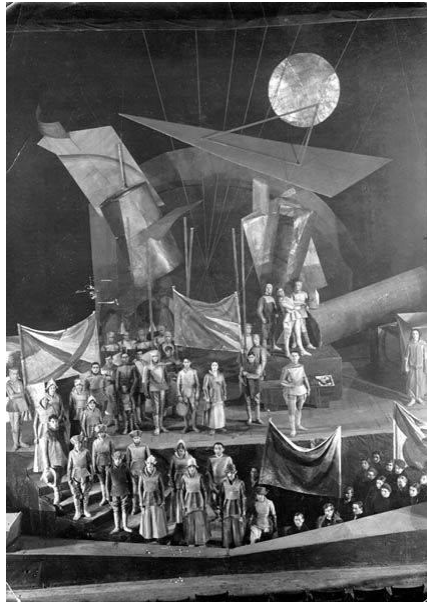


Figura 5. Montaje de *Les aubes* de Verhaeren dirigido por Meyerhold en 1920.

Fuente:

<https://www.facebook.com/revuethaetre/photos/a.285314718538837/719457201791251/?type=3&theater>

Como ejemplo ilustrativo de los postulados de Meyerhold se agrega un fragmento de este manifiesto:

<El texto de un dramaturgo no debe, ni tiene derecho de ir a parar directamente a las manos del actor. Si bien el autor escribe, teniendo en cuenta a los personajes de su obra (...) entre su trabajo y el del actor se requiere del trabajo preparatorio del director, que recibe el texto de una obra para convertirlo en su propia partitura (...) mediante su concepto único de toda la pieza. (...) Después, continuará madurando la idea del espectáculo, y para suerte de ese dramaturgo, removerá un setenta y cinco por ciento del material irreversible y en base al veinticinco por ciento de lo que quede del original, construirá su pieza> (Ceballos, 2013: 218-219).

La última parte de este recorrido histórico del concepto de 'dramaturgia' se centra en el **siglo XX** y el **contexto centroeuropeo** que, como veremos en el siguiente tema, es el lugar donde más se ha desarrollado la figura del dramaturgista y el trabajo dramático.

El director de escena alemán **Georg Fuchs**, director del Teatro de Artistas de Munich,

redactó *La Revolución del Teatro* (1909) y proclamaba la <reteatralización del teatro> (Ceballos, 2013: 209). Con ello se centraba principalmente en recuperar la autonomía de lo escénico frente a lo literario a través de la puesta en escena: la construcción artística de la escenografía y el vestuario, la inserción de la música y la danza.

Posteriormente otro director de escena, en este caso austríaco, **Max Reinhardt** elaboraba una **partitura** distinta al texto literario que configuraba además todos los movimientos y gestos, todo aquello que se representaba sobre el escenario. Esta partitura subrayaba los aspectos compositivos frente a las indicaciones naturalistas del cuaderno de dirección de Stanislavski.

Lo escénico sobre lo literario y la partitura de Reinhardt.



Figura 6. Montaje de *El sueño de una noche de verano* de Shakespeare dirigido por Reinhardt en 1935.

Fuente: <https://www.pinterest.co.kr/pin/438045501238302853/>

En la imagen se observa la importancia de lo compositivo en sus puestas en escenas con lo que el registro en sus partituras resulta lógico.

Igualmente, en el siguiente fragmento de un texto del director se manifiesta cómo prima lo escénico sobre lo literario a través de una revisión actualizada de este.

<Nuestra norma no consiste en actuar una obra tal y como se actuaba en la época de su autor. La tarea del historiador experimentado consiste en establecer tales hechos, y es de valor solo para el museo. Lo que es decisivo para nosotros, es efectuar una representación vivida en nuestro tiempo> (Ceballos, 2003: 517).

La siguiente propuesta teórica de relevancia al concepto de 'dramaturgia' corrió a cargo del alemán **Max Herrmann**. Este diferenciaba la literatura dramática del espectáculo y formulaba un método científico para la recreación de textos clásicos que hacía surgir el **término de ciencia teatral** (*Theaterwissenschaft*). En su obra *Estudios sobre historia del teatro alemán de la Edad Media y el Renacimiento* (1914) declaraba:

<La 'obra escénica' (...) es desde nuestro punto de vista tal vez más importante que la mejor obra maestra de la literatura dramática mundial. En realidad no siempre nos interesan las mismas cosas en las diferentes épocas, ya que la esencia primitiva del teatro en las diversas culturas produce las manifestaciones más dispares> (Hormigón, 2002: 95).

El director de escena alemán **Erwin Piscator**, máximo representante del teatro de agitación política de los años veinte del siglo pasado, insistía en la necesidad de un estudio del texto previo a la representación para dar unidad y sentido global a la escenificación y mantener un diálogo directo con la actualidad por el que no dudaba en **reelaborar el texto teatral**. Sus espectáculos se caracterizaban por el compromiso con el Marxismo y por su fascinación por los hallazgos técnicos, a los que supeditó muchas veces la estructura de la obra literaria: rompía con la narrativa teatral e introdujo, entre otros, el cine en el teatro, las **proyecciones**, los suelos transparentes para iluminar al actor desde abajo y el escenario giratorio.

El teatro político (1929) de Piscator.



Figura 7. Montaje de *Sturmflut* de Alfons Paquet dirigido por Meyerhold en 1926.

Fuente: http://www.alfonspaquet.de/galerie/g12_Sturmflut01.html

En la fotografía de este ejemplo, podemos distinguir la proyección sobre el telón de fondo, recurso técnico de gran novedad en la puesta en escena teatral de comienzos del siglo XX.

Así mismo, en el escrito de Piscator *El teatro político* desarrollaba la necesidad de establecer conexiones directas entre el texto literario y la actualidad.

<El director no puede estar exclusivamente al servicio de la obra, porque esta obra no es una cosa entumecida y definitiva sino que, una vez traída al mundo, crece a la par del tiempo, adquiere pátina y su contenido asimila nuevas enseñanzas. Y así se le presenta al director la tarea de encontrar aquel punto de vista (...) común a él y a las fuerzas decisivas que dan su carácter a la época> (Ceballos, 2013: 251-252).

El director de escena alemán **Bertolt Brecht** ha sido el **gran impulsor del dramaturgismo** como **ciencia teatral** puesto que se ocupó en profundidad tanto de cuestiones teóricas como prácticas relativas al sentido contemporáneo del concepto de ‘dramaturgia’. Sus postulados teóricos y resultados escénicos son de vital influencia en la puesta en escena contemporánea, sobre todo en el contexto

centroeuropeo y los países del Este tras la Segunda Guerra Mundial. En el siguiente tema, en el epígrafe dedicado al trabajo dramático en la actualidad, se tratarán en profundidad las aportaciones de Brecht.

El destacado papel del libro *El teatro y su doble* (1938) en la historia del teatro atribuye a **Antonin Artaud** (1896-1948) la **formulación teórica de la creación escénica contemporánea**. No obstante, esta publicación no la establece de una manera clara y sistemática; los diferentes capítulos son un compendio de ideas reiterativas y desenlazadas derivadas de la grave enfermedad mental del creador.

Artaud demandaba la necesidad de una nueva puesta en escena de su <teatro de la crueldad>, en oposición al <teatro digestivo> (Artaud: 1997) o teatro burgués imperante, con la creación de una nueva gramática del lenguaje escénico. Exploraba la creación de un agujero negro en el hombre donde hallar el doble, de ahí que deseara huir del ilusionismo creado por los escenarios convencionales y buscara un espacio atípico que fuera capaz de alojar un nuevo rito, donde lo no cotidiano (máscaras, maniqués, vestuarios no contemporáneos, iluminación, temas violentos, etc.) manifestara lo oculto y revelara la sombra humana.

En consecuencia, abogaba por la supremacía del director de escena sobre el autor dramático. Otros creadores, como por ejemplo Stanislavski, compartían esta idea, sin embargo, el planteamiento de Artaud era más radical; defendía que la puesta en escena pudiera darse sin texto y partir de temas o argumentos conocidos que se transformarían según las necesidades de cada función. Si bien con las teorías de Artaud se hacía obligada una radical intervención sobre el texto literario propio del sentido contemporáneo de 'dramaturgia' este no llegó a realizar una aplicación práctica de las mismas. Para finalizar, se inserta un fragmento en el que Artaud hablaba sobre la manera en que se había de representar un texto shakesperiano:

<Pondremos en escena, sin cuidarnos del texto: (...) Una adaptación de una obra de la época de Shakespeare, enteramente conforme con el estado actual de turbación de los espíritus (...) Obras de teatro isabelino, despojadas de su

texto, y conservando solo el atavío de época, las situaciones, los personajes y la acción> (Artaud, 1997: 113).

Desde la **renovación formal y conceptual de la escritura teatral** del dramaturgo **Samuel Beckett**, se dio paso directo a la elaboración del trabajo dramático. En los textos de Beckett, las palabras pierden su preponderancia y significación ya que los llena de ausencias, simplifica situaciones y personajes con una acción dramática sin movimiento y basada en la similitud y repetición. Como resultado, le otorga independencia a la puesta en escena dejando un hueco intermedio para el **trabajo dramático** que debe encontrar las soluciones escénicas a la aparente confusión previa de los textos beckettianos. La obra *La última cinta de Krapp* escrita por el autor en 1958 da muestras de ello:

<KRAPP: (Jadeante.) Me quedé dormido y he caído del banco. (Pausa.) Alguna vez, por la noche, me pregunto si un último esfuerzo no sería quizá... (Pausa.) ¡Basta! ¡Vacía la botella y el catre!... (Pausa.) Continúa con estas vaciedades mañana. O no pases de ahí. (Pausa)>.
(<http://comunizar.com.ar/wp-content/uploads/Beckett-Samuel-La-Ultima-Cinta-De-Krapp.pdf>)

La crítica y teoría teatral francesa del último tercio del siglo XX es quien formula relevantes aportaciones sobre la evolución y clasificación del concepto de 'dramaturgia'.

Bernard Dort, crítico e investigador teatral, autor del libro *Tendencias del Teatro actual* (1975), renueva el concepto tradicional de dramaturgia y enuncia, por primera vez, el **término de trabajo dramático**.

<Se impone una nueva concepción del trabajo dramático. Más exactamente, es el trabajo teatral el que debe ponerse en cuestión y no solamente el trabajo dramático. Es verdad que éste último pertenece al escritor, pero no pertenece a él exclusivamente. Otros, deben tomarlo en cuenta; ya que una obra está hecha para convertirse en representación. La obra teatral no sólo se elabora en el silencio y la soledad del escritor, sino también en el teatro, mediante la colaboración del autor, del 'dramaturgo', del director y de los actores> (Dort, 1975: 33).

Este breve recorrido en la historia del sentido contemporáneo del término de ‘dramaturgia’ finaliza con el también francés Patrice Pavis. Entre otros teóricos teatrales, este establece una **formulación teórica y una definición precisa del trabajo dramático** tal y como es entendido en la actualidad. Su *Diccionario del teatro* (1998) se trata de un manual imprescindible para el análisis dramático cuyo subtítulo ‘(Dramaturgia, estética, semiología)’ es pionero por la especificidad de lo abordado. En el siguiente tema se profundizará en las contribuciones de Patrice Pavis.

1.4. Referencias bibliográficas

Aristóteles (2009). *Poética*. El Cid Editor. Disponible en la Biblioteca Virtual de UNIR.

Artaud, A. (1997). *El teatro y su doble*. Edhasa.

Ceballos, E. (2013). *Principios básicos de dirección escénica*. Escenología.

Dort, B. (1975). *Tendencias del teatro actual*. Fundamentos.

Hormigón, J. A. (2002). *Trabajo dramático y puesta en escena*. Publicaciones de la ADE.

Hoyo, M. del y López Antuñano, J. G. (2014). *Manual de Intervención, intertextualidad y deconstrucción*. Edición Universidad Internacional de la Rioja.

Lessing, G. E. (2004). *Dramaturgia de Hamburgo*. Publicaciones de la ADE.

Meyerhold, V. E. (2010). *Lecciones de dirección escénica*. Publicaciones de la ADE.

Pavis, P. (1998). *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Paidós.

Shakespeare, W. (1951). *Obras completas*. Aguilar.

Ubersfeld, A. (2002). *Diccionario de términos claves del análisis teatral*. Galerna.

Dramaturgismo

Gómez, B. (2020). Dramaturgismo. *ARESTHEA*. Recuperado de <https://aresthea.es/termino/dramaturgismo/>

La definición de ‘dramaturgismo’ recogida en este diccionario ofrece una sintética y completa definición del sentido contemporáneo de ‘dramaturgia’ con interesantes referencias a la puesta en escena actual española.

ARESTHEA es un diccionario de términos y recursos teatrales fruto del proyecto del Grupo de Investigación de Artes Escénicas (ARES) de la Universidad Internacional de La Rioja (UNIR).

Lessing. *Dramaturgia de Hamburgo*

López Antuñano, J. G. (2014). Concepto de dramaturgia. Historia de la ciencia de la dramaturgia. Tema 1. En *Manual de Intervención, intertextualidad y deconstrucción*. Edición Universidad Internacional de la Rioja.

El texto clave en la formulación del sentido contemporáneo del término ‘dramaturgia’ de Lessing, *Dramaturgia de Hamburgo*, entraña más aportaciones a la Ciencia Teatral que pueden consultarte en este texto. Este pertenece al temario de una asignatura del Máster en Estudios Avanzados en Teatro de la Universidad Internacional de la Rioja (UNIR).

1. ¿El teatro es ...?

- *A. Texto literario y representación (Para poder definir el término de 'dramaturgia' debemos tener en cuenta que el teatro está compuesto por el texto literario y la representación. Sin la puesta en escena no se completa el canal de comunicación de la obra teatral. En la actualidad, esta afirmación está completamente aceptada, sin embargo, no siempre ha sido así.)
- B. Texto literario
- C. Representación

2. ¿Cuál es el sentido original y tradicional del término 'dramaturgia'?

- A. La adaptación de textos para la escena
- *B. La escritura teatral (El sentido original y tradicional del término 'dramaturgia' se centra en la escritura teatral sin pensar en su representación. Esta acepción del concepto designa el conjunto de obras teatrales de un autor y también estudia la construcción del texto literario teatral.)
- C. Ambas son correctas

3. ¿Cuál es el sentido contemporáneo del término 'dramaturgia'?

- A. La escritura teatral
- B. Ambas son correctas
- *C. La actividad teatral que se ocupa de la transformación de un texto literario para la puesta en escena (El sentido contemporáneo del término 'dramaturgia' contempla tanto al texto literario como a la representación. Igualmente, se le conoce como 'dramaturgismo'. Esta acepción define la actividad teatral que se ocupa de la transformación de un texto literario para la puesta en escena. No obstante, previos a las modificaciones y/o cambios de la obra teatral, se realiza un exhaustivo análisis del texto.)

4. ¿Cuáles son los antecedentes de la *Dramaturgia de Hamburgo* de Lessing?

A. Aristóteles y su *Poética*

B. Los dramaturgos Lope de Vega, Shakespeare y Molière

* C. Ambas son correctas (Aristóteles en su *Poética* (330 a. J. C.) ya recogía la distinción entre texto literario y texto escénico señalando además su necesaria relación, aunque subordinaba la puesta en escena a la obra teatral.

Autores clásicos dramáticos reflexionaban en sus textos sobre la escritura teatral y sobre la puesta en escena con especial atención a la interpretación actoral:

Lope de Vega en su ensayo *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (1609).

William Shakespeare en numerosas de sus obras literarias. Por citar algunas, *Hamlet*, *Sueño de una noche de verano* y *Ricardo III*.

Molière en su texto teatral *La improvisación de Versalles* un director ensaya una comedia con sus actores a los que corrige y da pautas de cómo se debe interpretar.)

5. La obra de Denis Diderot importante en la historia del sentido contemporáneo del término 'dramaturgia' es...

*A. *La paradoja del comediante* (En el mismo contexto de la Ilustración, pero en Francia, Denis Diderot en su obra *La paradoja del comediante* (1773-1780) reflexionaba sobre el modo de interpretación actoral, fruto del estudio, reflexión y de la práctica, e incidía en que una obra de teatro se escribe para ser representada.)

B. *Dramaturgia de Hamburgo*

C. *Lecciones de dirección escénica*

6. ¿Qué defendía Marinetti en relación a la escenificación de los textos clásicos?

*A. Ambas son correctas (Marinetti, fundador del Futurismo, escribió dos manifiestos sobre teatro, *El teatro de variedades* (1913) y *El teatro futurista sintético* (1915). En estos defendía la descomposición de los textos clásicos con el objeto de poder conseguir un teatro provocador, totalmente opuesto al

teatro psicologista, de elevado ritmo escénico con números de acrobacia y eliminación de la división entre la escena y el patio de butacas.)

- B. Un teatro provocador
- C. La descomposición de los textos clásicos

7. ¿Qué director de escena es el gran impulsor del dramaturgismo como ciencia teatral?

- A. Meyerhold
- B. Stanislavski
- *C. Brecht (El director de escena alemán Bertolt Brecht ha sido el gran impulsor del dramaturgismo como ciencia teatral puesto que se ocupó en profundidad tanto de cuestiones teóricas como prácticas relativas al sentido contemporáneo del concepto de 'dramaturgia'.)

8. ¿Quién formuló por primera vez el término de ciencia teatral?

- A. Bernard Dort
- *B. Max Herrmann (Max Herrmann diferenciaba la literatura dramática del espectáculo y formulaba un método científico para la recreación de textos clásicos que hacía surgir el término de ciencia teatral (*Theaterwissenschaft*).)
- C. Patrice Pavis

9. ¿Cuál es la mayor aportación del teórico teatral francés Bernard Dort?

- *A. Enunciar por primera vez el término de trabajo dramático (Bernard Dort, crítico e investigador teatral, autor del libro *Tendencias del Teatro actual* (1975), renueva el concepto tradicional de dramaturgia y enuncia, por primera vez, el término de trabajo dramático.)
- B. Enunciar por primera vez el término de ciencia teatral
- C. Ambas son correctas

10. ¿Por qué el director de escena Meyerhold es esencial en la historia del sentido contemporáneo del término 'dramaturgia'?

- A. Porque fue discípulo de Stanislavski

B. Porque es el autor de la *Dramaturgia de Hamburgo*

*C. Porque formuló recursos claves dramáticos para la adaptación de los textos clásicos para la escena que son empleados en la actualidad (Las principales novedades de Meyerhold relacionadas con la adaptación de los textos clásicos para la escena son recursos claves dramáticos empleados en la actualidad.)

Dramaturgia I: Análisis de Textos y Práctica
Dramatúrgica

El trabajo dramatúrgico en la actualidad

Índice

| | |
|--|--|
| Esquema | 3 |
| Ideas clave | 4 |
| 2.1. Introducción y objetivos | 4 |
| 2.2. El trabajo dramático: el modelo centroeuropeo, España e Hispanoamérica | 4 |
| 2.3. La figura del dramaturgo | ¡Error! Marcador no definido. |
| 2.4. Texto fuente, texto dramático y texto escénico | 22 |
| 2.5. Referencias bibliográficas | ¡Error! Marcador no definido. |
| A fondo | 23 |
| Test | 25 |

Esquema

2.1. Introducción y objetivos

En este tema 2 de la asignatura *Dramaturgia I: Análisis de Textos y Práctica Dramatúrgica* se ofrece el marco del trabajo dramatúrgico en la actualidad.

En primer lugar, se concreta lo que se denomina el **modelo centroeuropeo** a partir de los postulados de **Bertolt Brecht** para luego desarrollar el estado actual del **trabajo dramatúrgico** y de la figura del dramaturgista en **Europa**, con especial atención a **España**. También se contempla todo lo anterior en el **ámbito hispanoamericano**.

Seguidamente, se explica detenidamente la **figura del dramaturgista** y sus **tareas**, así como los **tipos** de dramaturgistas que se dan en el panorama teatral actual.

Por último, se define los **conceptos de texto fuente, texto dramático y texto escénico**, fundamentales para la correcta comprensión del resto de temas de la materia y términos de suma importancia en la práctica dramatúrgica contemporánea.

Los **objetivos** que se pretenden conseguir en este tema son los siguientes:

- ▶ Desarrollar el modelo centroeuropeo de Bertolt Brecht.
- ▶ Conocer el trabajo dramatúrgico actual en Europa, en especial en España, así como en el ámbito hispanoamericano.
- ▶ Conocer los tipos y tareas del dramaturgista.
- ▶ Distinguir los diferentes textos que intervienen en el hecho teatral: el texto fuente, el texto dramático y el texto escénico.

2.2. El trabajo dramático: el modelo centroeuropeo, España e Hispanoamérica

A comienzos del siglo XX, la figura del dramaturgista (Dramaturg) estaba ya sentada en **Centroeuropa** y en los países del Este. En la actualidad, estos integran al **dramaturgismo** como parte vital de su actividad teatral al recoger la **herencia** directa del alemán **Bertolt Brecht**, el gran impulsor del dramaturgismo como ciencia teatral.

Autor dramático, director de escena y teórico teatral, Brecht escribió numerosos **textos teóricos** entre los que destacan *Pequeño organon para el teatro* (1949) y los diálogos *Der Messingkauf* (1939 a 1955). Estos exponen su idea del **teatro épico** o dialéctico y el papel que desempeña el **dramaturgista** en el mismo. El libro *Escritos sobre teatro* incluye estos textos junto a otros del alemán de relevancia e interés. (Brecht, 1973).

Der Messingkauf de Bertolt Brecht

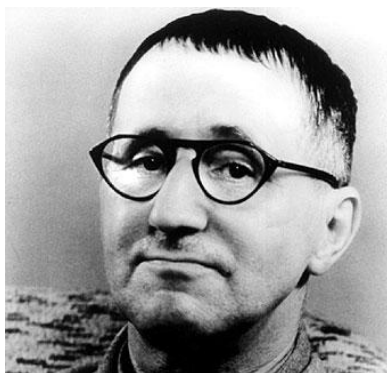


Figura 1. Retrato de Bertolt Brecht.

Fuente: <https://www.biografiasyvidas.com/biografia/b/brecht.htm>

Publicado en España con el título de *La compra del bronce*, en el siguiente fragmento Brecht expone algunas generalidades asociadas al dramaturgismo:

<Es inevitable que la dramaturgia -en la medida que trate grandes temas- mantenga relaciones cada vez más estrechas con la ciencia. (..) Y lentamente, el arte del dramaturgo comienza a convertirse en ciencia. (...)

Los medios de representación comienzan a ser otra cosa que simples recursos del oficio. Pero este cambio de orientación se hace decisivo cuando la dramaturgia equipara su función a la de las ciencias. Este último cambio significa algo más que la simple explotación de conocimientos científicos y no es muy fácil comprenderlo> (Brecht, 1983).

El **teatro épico** o dialéctico surgió como reacción contra la obra dramática aristotélica y la identificación del espectador. Los recursos textuales y escénicos empleados pretendían mostrar lo representado en escena como extraño a través del denominado **efecto “v”, efecto de extrañamiento o efecto de distanciamiento** (Verfremdungseffekt) con el objeto de propiciar la actitud crítica del patio de butacas. Brecht lo empleó en sus obras de creación propia y en sus adaptaciones de textos literarios.

Adaptación de *Coriolano* de Shakespeare

disponible en la sección A fondo

Para comprender la aportación de Bertolt Brecht al dramaturgismo resulta útil enumerar algunos de los **recursos textuales y escénicos** del teatro épico. Principalmente a nivel textual, **trasladaba la fábula a otra época**, con otras fuerzas sociales. Por ejemplo, en *Madre Coraje y sus hijos* (1939) sitió la acción durante la Guerra de los Treinta Años del siglo XVII para realizar una crítica a la recién iniciada Segunda Guerra Mundial por Alemania. Sobre los **elementos escénicos** del teatro de Brecht, todos ellos intentaban **romper con la clásica ilusión teatral**: se mostraba la maquinaria teatral y se insertaban intervenciones musicales que rompían el desarrollo de la acción.

Brecht llevó a cabo sus postulados del teatro épico en la compañía que fundó en 1949, en la recién inaugurada y comunista República Democrática Alemana (RDA): **Berliner Ensemble**. También creó un **departamento** exclusivo de **dramaturgistas** como enlace entre la teoría y la práctica y entre la escena y el público. Las **actividades** que desarrollaban eran las siguientes:

- ▶ **Exhaustivo estudio previo y documentación** del texto a representar: contexto histórico, costumbres sociales, estilo literario, etc.
- ▶ **Adaptación** del texto a representar.
- ▶ **Seguimiento durante el proceso de ensayos** del cumplimiento de las líneas generales de la producción con la redacción de una serie de notas que mostraba al director de escena y a los actores.
- ▶ **Recopilación de la documentación de cada producción** en los «libros modelo» (Modellbücher). Estos contenían el texto, fotografías del montaje y de los ensayos, así como bibliografía sobre el texto a representar.
- ▶ Redacción de los **textos** destinados a los **programas de mano**.
- ▶ **Investigación y redacción de informes** sobre los distintos aspectos de las obras escenificadas.
- ▶ Realización de **charlas y debates** en las escuelas y universidades.
- ▶ **Supervisión de montajes de grupos aficionados** estudiantiles u obreros.

En la **actualidad** el trabajo del dramaturgista está asentado en los principales teatros de Europa Central y del Este, Escandinavia y los Países Bajos. En los **países de habla germana** todos sus numerosos teatros públicos cuentan con un departamento exclusivo de dramaturgia con tareas independientes a las del director de escena.

En el **mundo anglosajón**, su instauración tuvo bastantes dificultades debido a los celos que producía la residencia y la actividad teatral de Brecht en la República Democrática Alemana (RDA). Actualmente, en Gran Bretaña existe una fortísima tradición dramática en los teatros públicos. El libro *La profesión del dramaturgista* (Hormigón, 2011) recoge las declaraciones de distintos especialistas sobre la situación de esta profesión en Alemania (Berlín, Munich y Stuttgart), Bulgaria, Francia y Portugal.

En **España**, las primeras experiencias del dramaturgismo fueron realizadas en el marco del teatro independiente, en la década de los años setenta del siglo XX. A pesar de esto, la palabra '**dramaturgo**' ha recogido durante mucho tiempo las **acepciones**

de **dramaturg** y **dramatiker**, ocasionando muchas confusiones. De hecho, el *Diccionario de la Real Academia Española* funde en la palabra 'dramaturgo', las dos acepciones. Como muestra se agrega el siguiente fragmento de finales de la década de los ochenta del siglo XX donde Jerónimo López Mozo, en su doble labor de escritor y crítico teatral, reseñaba la aparición de la figura del dramaturgista en España asimilándolo al término de 'dramaturgo':

<Ser el adaptador de su propia obra es un derecho que nadie le puede regatear. Y vayan esos nuevos profesionales que se hacen llamar dramaturgo -¿y no habrá otro nombre más adecuado que evite los equívocos?- a conocer lo que hacen sus colegas de otros países> (López Mozo, 1987: 3).

A día de hoy, se extiende cada vez más en los textos teóricos la palabra dramaturgista. Sin embargo, el estudio del **trabajo dramático** no ha sido abordado en España con profundidad hasta finales del siglo XX. Juan Antonio Hormigón, director de escena, dramaturgo y pedagogo teatral, lo **relacionaba con la dirección escénica** en su libro ***Trabajo dramático y puesta en escena*** (1991).

Trabajo dramático y puesta en escena de Juan Antonio Hormigón



Figura 2. Portada de la primera edición (1991)

Fuente: <https://www.iberlibro.com/buscar-libro/titulo/trabajo-dramat%FArgico-puesta-escena/autor/hormigon/>

A continuación, se inserta un fragmento que sintetiza lo que para Hormigón es el trabajo dramático:

<El proceso de transformación de un texto literario en espectáculo teatral está presidido por lo que desde hace algunas décadas denominamos ‘trabajo dramático’. (...) Tal y como hoy lo entendemos (...), leer desde nuestra propia existencia contemporánea para el público potencial que va a contemplar el espectáculo, así como de establecer primero y discutir después durante el proceso creativo, las formas y soluciones escénicas que mejor expresen, muestren o expliciten lo que pretendemos contar. El ‘trabajo dramático’, enunciado o no como tal, con la participación o no de especialistas en la materia o asumido directamente por el director de escena, constituye uno de los aspectos claves y específicos del teatro de nuestro siglo> (Hormigón, 2002: 545-546).

Ya a inicios del siglo XXI, el reconocido investigador teatral José Luis García Barrientos, formulaba una **definición del sentido contemporáneo del término ‘dramaturgia’**:

<Práctica del drama o del modo dramático de representar argumentos, es lo suficientemente integradora como para acoger la tarea del dramaturgo real en la doble acepción que distinguen en alemán con los términos ‘Dramatiker’ (escritor de obras) y ‘Dramaturg’ (adaptador, consejero, analista... que trabaja para el montaje), así como para dar cuenta de los distintos sentidos en que se emplea el término en la Dramaturgia de Hamburgo de Lessing> (García Barrientos, 2003: 35).

Igualmente, en el arranque del presente siglo, el teatrólogo Manuel F. Vieites insertaba **un nuevo elemento** a considerar dentro del **trabajo dramático: la traducción**. Durante este proceso, argumentaba, se realizan tareas propias del dramaturgista puesto que en la traducción se reescribe y adapta al contexto de los receptores.

La demanda de una **coherencia entre el texto literario y la escenificación** es otra de las máximas preocupaciones del ámbito teatral. Como resultado, se suscitan intensos debates con respecto a la autoría del espectáculo. Escritores, dramaturgistas, traductores y directores de escena cuestionan y valoran la fidelidad con el texto fuente.

En la **práctica teatral**, no existen departamentos de dramaturgia ni siquiera en los teatros públicos. Esto no significa que se desconozca la importancia del trabajo dramático en España, lo que sucede es que estas tareas se dejan en manos de un dramaturgista contratado solo para una única producción o bien son asumidas por otras áreas de trabajo o por el propio director de escena. Siempre hay excepciones, el director de escena Calixto Bieito suele trabajar en sus espectáculos con uno o varios dramaturgistas. Se remite a la primera imagen del siguiente epígrafe como muestra de esta afirmación.

En definitiva, a pesar del reciente reconocimiento en el ámbito académico del dramaturgismo, dentro de las **enseñanzas superiores** dedicadas al estudio teatral, este aún tiene un fuerte oponente: la falta de apoyo público y la escasez de medios económicos en aquellos espacios independientes que creen necesaria la figura del dramaturgista.

Video. El debate sobre la práctica dramática en España

Accede al vídeo a través del aula virtual

El **dramaturgismo** como actividad teatral en **Hispanoamérica** no posee, en la actualidad, una instauración masiva. Suele ser una **figura ausente** y sus **tareas** suelen ser **difusas**. No obstante, existen **excepciones**. En **Argentina**, ejercen o han ejercido como dramaturgistas Patricia Sapkus, Yamila Volnovich y la actual rectora de la Universidad Nacional de las Artes de Buenos Aires, Sandra Torlucci. En **Chile**, Soledad Lagos posee una considerable trayectoria en el dramaturgismo debido a su formación en el país germano. En **Brasil**, Beti Rabetti, también profesora universitaria de la Universidad Federal do Estado do Rio de Janeiro, ha participado como dramaturgista en varias producciones. Nombres como Macarena Andrews en Chile, y Gabriela Aparicio y Bruno Zamudio, en México, dan muestra del intento de las **nuevas generaciones** por instaurar en América Latina la práctica dramática. El

siguiente fragmento de una entrevista realizada a Macarena Andrews evidencia la necesidad de la figura del dramaturgista:

< ¿Crees que cambiaría la forma de hacer teatro en México con el apoyo de un Dramaturgista?

Sí, creo que todo teatro en México, Chile o cualquier otro lugar cambiaría con un dramaturgista, y especialmente en Latinoamérica. En mi experiencia en Chile, creo que el mayor aporte que hago como dramaturgista en los proyectos que me involucro es entregar una visión de profesionalidad al trabajo teatral. Dada la escasez de recursos, la imposibilidad casi total de dedicarse por completo al oficio artístico, la dificultad para encontrar financiamiento o bien, encontrar un texto que no requiera gastar millones en derechos de autor, la poca conciencia respecto del concepto de audiencia y espectador, hace que un dramaturgista entregue un valor sumamente importante en el teatro latinoamericano>

(<https://pezdemarteensemble.wordpress.com/2013/02/17/dramaturgista>).

El dramaturgismo en Argentina

disponible en la sección A fondo

El dramaturgismo en Chile

disponible en la sección A fondo

En cuanto a los **estudios teóricos**, los críticos hispanoamericanos han aportado, en la segunda mitad del siglo XX, investigaciones que contemplan el hecho teatral desde el punto de vista escénico:

- ▶ Raúl Castagnino: *Teorías sobre texto dramático y representación; Semiótica, ideología y teatro hispanoamericano; Teoría del teatro.*
- ▶ A. M. Lorenzo y O. E. Negri: *Aproximación semiótica a un texto dramático.*
- ▶ Fernando de Toro: *Semiótica del teatro. Del texto a la puesta en escena.*
- ▶ Fernando y Alfonso de Toro: *Semiótica y teatro latinoamericano.*

2.3. La figura del dramaturgista

La figura del dramaturgista surge una vez establecida la **distinción entre dramaturgo**, el autor de los textos dramáticos (*dramatiker*, en alemán). El dramaturgista, concepto introducido por Lessing en *La dramaturgia de Hamburgo* (*dramaturg* en alemán), analiza, reflexiona, incluso reescribe los textos fuente y propone al director de escena la transformación del texto en espectáculo. Como colaborador del director de escena o de la institución teatral a la que pertenece, su presencia **aporta un carácter científico y conceptual a la puesta en escena**.

Las **tareas del dramaturgista** son amplias y diversas. A partir de los estudios ya citados de Juan Antonio Hormigón y Patrice Pavis (Hormigón, 2011: 63-69) (Pavis, 1998: 152-153), estas se enumeran a continuación:

- ▶ **Investigar, sugerir y definir** una serie de **temas contemporáneos** a partir de los que propondrá textos para su escenificación.
- ▶ **Definir un repertorio para la compañía o institución** a la que pertenece y establecer las **líneas estéticas y programáticas**.
- ▶ **Trabajar con los autores** a través de talleres o seminarios para **reflexionar** sobre **problemas de la escritura teatral o elaborar** conjuntamente **propuestas creativas** a partir de las líneas establecidas en el punto anterior.
- ▶ **Investigar sobre el autor de la obra a representar y su contexto** y sobre todo aquello que pueda servir en el trabajo de la puesta en escena.
- ▶ **Analizar el texto fuente** a representar e **inscribir su interpretación** dentro de un **planteamiento ideológico**.

Si se trabaja con un **texto que no es claramente contemporáneo** se deben **estudiar** en profundidad algunos aspectos sobre el **contenido de la obra** que permitirán conocer su **vigencia en la actualidad** y si resulta de interés su escenificación para el espectador actual.

Estos aspectos son formulados por el teatrólogo y profesor José Gabriel López Antuñano (López Antuñano, 2018):

- **Polisemia**

Se estudian las **posibles interpretaciones del texto fuente**, escapando del sentido único. El valor polisémico de un texto entronca con el carácter inacabado y abierto de cualquier obra artística, con capacidad de decir cosas diferentes según el receptor de la lectura o el momento en que se realice. No obstante, estas interpretaciones deben estar suficientemente fundamentadas y contrastadas.

- **Recuperación del sentido original**

Se trata de **leer el texto fuente sin valoraciones preestablecidas** y con información directa sobre el mismo. Se deben evitar las reinterpretaciones del pensamiento original de los escritores realizadas a lo largo de la historia y las propuestas ideológicas de las escenificaciones hechas de acuerdo a ese cambio de sentido.

- **Analogías**

Se establecen **relaciones entre el texto fuente y el mundo contemporáneo**, de tal manera que las cuestiones planteadas en otros siglos conciernan directamente al espectador de hoy. Es decir, qué **temas, acciones y personajes** conservan su vigencia en el presente ya que conectan con preocupaciones, acontecimientos socio políticos, gustos estéticos del público actual, etc.

- ▶ **Adaptar o modificar el texto**; eventualmente **traducir** el texto.

De igual modo y si se trabaja con un **texto que no es claramente contemporáneo**, López Antuñano enuncia algunos aspectos a tener en cuenta durante esta tarea (López Antuñano, 2018):

- **Contemporaneidad**

Consecuencia de las analogías, se procede a intervenir el texto fuente desde leves retoques léxicos, hasta modificaciones de estructura, escenas, personajes o tiempos y contexto de la acción. Con la contemporaneización, se **eliminan referencias espacio temporales concretas o se traslada la acción a un contexto más cotidiano y próximo**

al espectador contemporáneo. Con ello se evitan las modernizaciones de la estética de la puesta en escena que no crean conexiones entre el texto fuente y la actualidad.

- **Legibilidad**

Se interviene sobre el texto fuente para que sea **legible por el espectador contemporáneo** acostumbrado a otros lenguajes más próximos a la imagen y alejados de la oralidad inherente en los textos clásicos. Como resultado, **se adecúa la forma** de un texto, **se facilita su comprensión** y, en consecuencia, se da luz a la actualidad de los temas del texto fuente.

- ▶ **Intervenir durante los ensayos como observador crítico** y establecer un diálogo con el director de escena.

En esta tarea del dramaturgista, es necesario puntualizar las **diferencias** entre las **funciones del dramaturgista** y los cometidos del **director de escena**. Joachim Tenschert, dramaturgista del Berliner Ensemble con Bertolt Brecht, lo aclaraba perfectamente en el siguiente fragmento:

<El director hace el trabajo práctico; el dramaturgista el teórico (...); se plantea la pregunta ¿qué significa esto? e intenta definir el contenido ideológico de la obra y, una vez hecho, intenta preservarlo durante el trabajo de puesta en escena>” (Hormigón, 2011: 113).

- ▶ **Impulsar la realización del trabajo colectivo** de modo que haya una comunicación permanente entre los diferentes oficios teatrales para potenciar que la puesta en escena progrese.
- ▶ **Redactar y configurar los textos del programa de mano** del espectáculo.

Programa de mano de *El gran teatro del mundo* del director de escena Calixto Bieito (2011)



Figura 3. Texto escrito por el dramaturgista en el programa de mano del espectáculo.

Fuente: Festival de Verano del Teatro Auditorio de San Lorenzo de El Escorial.

El director de escena español Calixto Bieito dirigió este clásico de Calderón de la Barca a partir de un elaborado trabajo dramático de los dramaturgistas: Marc Rosich y Josef Mackert. En este fragmento del programa de mano del espectáculo, aparece el texto escrito por uno de los dramaturgistas en el que se explica el proceso de trabajo dramático y el planteamiento ideológico sobre el que sustenta la puesta en escena.

- Realizar un **seguimiento del espectáculo tras su estreno** y durante las posteriores temporadas teatrales en las que se programe.
- **Garantizar la relación del espectáculo con un público potencial, la prensa y los medios de comunicación.**
- **Profundizar en el conocimiento del público** para promover su continuidad e intentar su ampliación.

- ▶ **Organizar coloquios, debates, seminarios, etc., con los espectadores** sobre aspectos relacionados con el texto fuente y la puesta en escena.
- ▶ **Ordenar los archivos y redactar la memoria de las diferentes escenificaciones.**

Por último, se enuncian los **tipos de dramaturgistas** que existen en la actualidad:

- ▶ **Dramaturgista de institución.**

Es el responsable de marcar las **pautas estéticas, sociales y culturales y diseñar una programación** coherente con los mismos para la institución teatral en la que trabaja. En el ámbito germánico se desarrolla plenamente este tipo. En España, las tareas descritas son realizadas por el director artístico, siendo este normalmente un director de escena.

El departamento de dramaturgia del Nationaltheater Mannheim (Alemania)

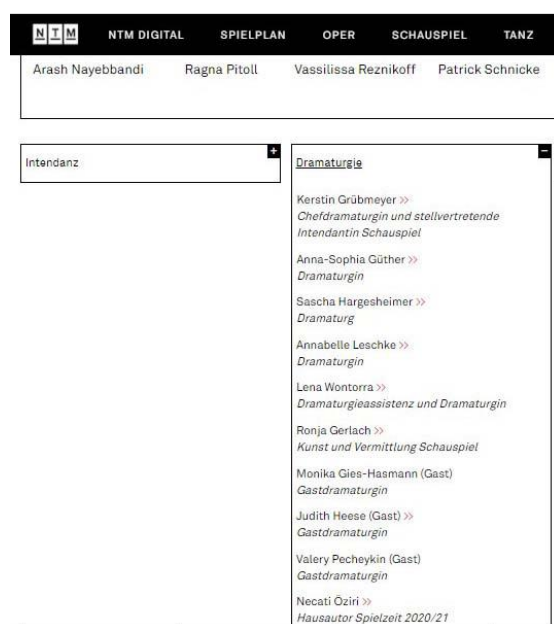


Figura 4. Miembros del departamento de dramaturgia.

Fuente: <https://www.nationaltheater-mannheim.de/de/ensemble.php>

Como en todos los teatros nacionales de Alemania, el departamento de dramaturgia del Nationaltheater Mannheim cuenta con varios dramaturgistas de institución.

► **Dramaturgista de producción.**

Su labor se realiza dentro de una **producción concreta** y se centra en la **elaboración del texto dramático**, a partir del texto fuente, para su posterior puesta en escena.

Como ejemplo de dramaturgista de producción se remite a la 'Figura 4'.

2.4. Texto fuente, texto dramático y texto escénico

Para distinguir los diferentes elementos que intervienen en el hecho teatral se ha creado la siguiente terminología de **tipos de textos**. Esta se utilizará a lo largo de toda esta asignatura.

► **Texto fuente**

Se refiere al **texto creado por el autor**. Puede estar publicado o no. También se le conoce como **texto literario** o **lipotexto**.

Antes del análisis del texto fuente, aspectos que se estudiarán desde los temas 3 a 9 de esta materia, el dramaturgista elabora un proceso de **contextualización** del texto fuente en el que se contempla:

- Biografía, trayectoria artística y claves estilísticas del **autor**.
- Encuadre del **texto fuente** representado dentro de la **trayectoria del autor**.
- **Contexto histórico y social de la escritura** del texto fuente.
- **Relación** entre el **texto fuente** y los acontecimientos y **circunstancias** en el **momento de su redacción**.
- **Antecedentes** literarios o históricos del argumento y los personajes.

- Conocimiento de la **recepción del texto fuente** en el transcurso del tiempo o ante diferentes públicos.
- **Escenificaciones realizadas con anterioridad** para conocer la evolución estética desde su estreno.

► **Texto dramático**

Es el texto fuente **tras el proceso de transformación dramatúrgica** para la puesta en escena realizado por el **dramaturgista**. Puede estar publicado o no. También se le conoce como **texto dramatúrgico**.

La creación del texto dramático se estudiará en el tema 10.

► **Texto escénico**

Lo configura el **director de escena a partir del texto dramático**, se fija **durante los ensayos** y es emitido por los intérpretes durante la escenificación junto a todos los elementos de la puesta en escena, escenografía, vestuario, iluminación, sonido, etc.

En aquellos directores de escena que utilicen métodos de registro de los resultados del proceso de ensayos, se tiene constancia de las opciones narrativas, estéticas e ideológicas del texto escénico a través del **cuaderno o libro de dirección** del espectáculo o de la existencia física del propio **texto escénico**. Normalmente, estas dos fuentes no se suelen publicar.

Por último, se puede hablar de **texto espectacular** como aquel que **se elabora durante el desarrollo del espectáculo** y, en consecuencia, es **inmediato y único** para cada representación.

Texto fuente, texto dramático y texto espectacular de *Hamlet* de William Shakespeare



Figura 5. Fotografía de la secuencia. *Hamlet* dirigido por Miguel del Arco (2016).
Fuente: <https://lacla.es/2017/02/14/hamlet-ensayo-general-teatro-kamikaze-madrid/>

Como ejemplo de la ilustración de los conceptos de texto fuente, texto dramático y texto espectacular se acude a la escena quinta del acto cuarto de *Hamlet* de William Shakespeare.

El primer fragmento es el texto fuente generado con la traducción al castellano de Luis Astrana Marín.

En el segundo fragmento, el texto dramático, se distinguen las variantes textuales con el texto fuente, sobre todo en lo relacionado con las canciones. Estas modificaciones del trabajo dramático, facilitan la legibilidad del texto fuente. Además, indicar que este texto dramático realizado por el director de escena Miguel del Arco para su propio espectáculo dirigido en 2016, sí fue publicado.

Por último y como texto espectacular, se insertan los minutos concretos en los que transcurre esta secuencia. Este texto fue elaborado durante la representación del citado montaje de del Arco, el 25 de febrero de 2016 en el Teatro de la Comedia de Madrid.

TEXTO FUENTE

REY.- ¡Desvaríos acerca de su padre!

OFELIA.- Por favor, ni una palabra de esto: mas si os preguntan lo que significa, decid lo siguiente. (Cantando.)

Mañana es la fiesta
de San Valentín;
al toque del alba
vendré por aquí.

Iré a tu ventana,
que soy doncellita
pronta a convertirme
en tu Valentina.

Entonces él se alza
y pónese aprisa ligero vestido;
y, abriendo la puerta,
entró la doncella,
que tal no ha salido.
REY.- ¡Hermosa Ofelia! ...

OFELIA.- Mirad, va de veras ; sin grosería
alguna, voy a terminar esta canción.
(Cantando.)

- ¡Por Jesús y la Santa caridad!
¡Desdichada de mí! ¡Ay, que vergüenza!
-Hacen todos los jóvenes lo mismo
cuando este propio caso se les brinda.
-Pues juro a Dios que es una acción villana
-contestó la doncella-, porque antes
de tenderme en el lecho, prometiste
unirme en sacrosanto matrimonio.

Repuso él:
--Y tal hiciera, por la luz del sol.
Si no te anticiparas a mi tálamo.

REY.- ¿Desde cuándo está aquí?
OFELIA.- Espero que todo irá bien. Hemos
de tener paciencia. Pero no puedo
menos de llorar pensando que le pondrán
allí en la tierra fría. Mi hermano
lo sabrá; y así, os agradezco vuestro consejo.

¡A ver, mi coche! ¡Adiós, señoras
¡Buenas noches, amables señoras!
¡Buenas noches, adiós, adiós! (Sale.)
(Shakespeare, 1951: 1381-1382)

TEXTO DRAMÁTICO

Rey.- Desvaría por la muerte de su padre.

Ofelia.- No hablemos más de esto, pero si alguna vez os preguntan qué significa podéis responder:

(Canta) *El día de los enamorados
abrí la ventana para cantar mi amor.*

*Él consiguió colarse
y nunca volvió a asomarse
una virgen al balcón.*

Rey.- Mi querida niña.

Ofelia.- Escuchad, escuchad que llega el final:

(Canta) *Jesús, María y José
vergüenza debería darte
el empujón que me diste
y eso que dijiste que no empujarías
que te casarías y me harías tu mujer.*

Y fue él y respondió:

*<Y tal vez lo habría hecho
si en mi cama no te llegas a meter>.*

Rey.- ¿Hace mucho que está así?

Ofelia.- Espero que todo vaya bien. Debemos ser pacientes. Pero no puedo parar de llorar al pensar que lo van a dejar sobre la tierra fría. Mi hermano debería saberlo. Os agradezco los buenos consejos. ¡Necesito mi coche! Buenas noches, señoras. Buenas noches, dulces señoras, buenas noches, buenas noches... *Sale.*

(Shakespeare, 2016: 63-64)

TEXTO ESPECTACULAR

Se puede consultar el texto espectacular del montaje dirigido por Miguel del Arco en la siguiente página web: <http://teatroteca.teatro.es>

La secuencia del ejemplo aparece en el siguiente momento de la grabación: 1 h. 52' a 1h. 54'.

2.5. Referencias bibliográficas

Brecht, B. (1973). *Escritos sobre teatro*. Nueva Visión.

Doménech, F. (2016). *Manual de dramaturgia*. Ediciones Universidad de Salamanca. Disponible en la Biblioteca Virtual de UNIR.

García Barrientos, J. L. (2003). *Cómo se analiza una obra de teatro*. Síntesis.

Hormigón, J. A. (2002). *Trabajo dramático y puesta en escena*. Publicaciones de la ADE.

____ (Ed.) (2011). *La profesión del dramaturgista*. Publicaciones de la ADE.

Hoyo, M. del y López Antuñano, J. G. (2014). *Manual de Intervención, intertextualidad y deconstrucción*. Edición Universidad Internacional de la Rioja.

López Antuñano, J. G. (2018). Actuación sobre textos clásicos. En M. N. Martínez de Olcoz & C. Bravo Rozas (Eds.), *Teatro experimental iberoamericano: España, México, Brasil, Colombia, Argentina, Chile. Producción. Gestión, Investigación* (pp. 179-197). Ediciones del Orto.

López Mozo, J. (enero, 1987). Los derechos del autor. *El Público*, 40. 3.

Luckhurst, M. (2008). *La palabra que empieza por D*. Fundamentos.

Pavis, P. (1998). *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Paidós.

Shakespeare, W. (1951). *Obras completas*. Aguilar.

____ (2016). *Hamlet. Versión y dirección de Miguel del Arco*. Compañía Nacional de Teatro Clásico.

Adaptación de *Coriolano* de Shakespeare

Olaizola, A. (2008). La recreación del personaje de Coriolano de Bertolt Brecht. *Espéculo. Revista de estudios literarios*, 38. Recuperado de <http://webs.ucm.es/info/especulo/numero38/coriolano.html>

En este artículo se realiza una comparativa entre el texto fuente de William Shakespeare *Coriolano* y el texto dramático realizado por Bertolt Brecht en 1952, con especial atención a la reconfiguración de su personaje protagonista.

El dramaturgismo en Argentina

Volnovich, Y. y Torlucci, S. (2011). Para una puesta en escena transformativa: El rol del dramaturgista. En J. A. Hormigón (Ed.), *La profesión del dramaturgista* (pp. 295-309). Publicaciones de la ADE.

En este texto, las dramaturgistas Yamila Volnovich y Sandra Torlucci reflexionan sobre la figura del dramaturgista y su aplicación práctica en el espectáculo *Terror y Miserias del tercer Reich* en el que realizaron el trabajo dramático a partir del texto fuente de Bertolt Brecht.

El dramaturgismo en Chile

Jeftanovic, A. (abril-junio, 2013). Soledad Lagos, el trabajo como dramaturgista, pionero en la escena teatral chilena. *Revista Conjunto*, 167. 46-52.

Recuperado de

<http://www.casa.co.cu/publicaciones/revistaconjunto/167/jeftanovic.pdf>

Este artículo desarrolla la trayectoria de Soledad Lagos, dramaturgista pionera de la escena teatral chilena y su concepción del sentido contemporáneo del concepto de 'dramaturgia' derivado de su formación en Alemania.

1. ¿Qué exponía Bertolt Brecht en sus textos teóricos *Der Messingkauf* y *Pequeño organon para el teatro*?
 - A. Cómo trasladar la fábula
 - B. El concepto de dramaturgia
 - *C. El teatro épico o dialéctico y el papel que desempeña el dramaturgista en el mismo (Autor dramático, director de escena y teórico teatral, Brecht escribió numerosos textos teóricos entre los que destacan los diálogos *Der Messingkauf* (1939 a 1955) y *Pequeño organon para el teatro* (1949). Estos exponen su idea del teatro épico o dialéctico y el papel que desempeña el dramaturgista en el mismo.)

2. ¿Cuál es objeto del efecto “v”, efecto de extrañamiento o efecto de distanciamiento formulado por Bertolt Brecht?
 - A. El teatro épico
 - *B. Propiciar la actitud crítica del receptor (El teatro épico o dialéctico surgió como reacción contra la obra dramática aristotélica y la identificación del espectador. Los recursos textuales y escénicos empleados pretendían mostrar lo representado en escena como extraño a través del denominado efecto “v”, efecto de extrañamiento o efecto de distanciamiento (Verfremdungseffekt) con el objeto de propiciar la actitud crítica del patio de butacas.)
 - C. Ambas son correctas

3. ¿Dónde está asentado en la actualidad el modelo brechtiano en relación al sentido contemporáneo del término ‘dramaturgia’?
 - A. En España
 - B. En el mundo anglosajón
 - *C. En los principales teatros de Europa Central y del Este, Escandinavia y los Países Bajos. (La difusión del modelo brechtiano se produjo a partir de los años sesenta del siglo XX. En la actualidad el trabajo del dramaturgista está asentado

en los principales teatros de Europa Central y del Este, Escandinavia y los Países Bajos.)

4. ¿Cuál es el libro que ha abordado en España, por primera vez y con profundidad, el trabajo dramático?

*A. *Trabajo dramático y puesta en escena* de Juan Antonio Hormigón (El trabajo dramático no ha sido abordado en España con profundidad hasta finales del siglo XX. Juan Antonio Hormigón, director de escena, dramaturgo y pedagogo teatral, lo relacionaba con la dirección escénica en su libro *Trabajo dramático y puesta en escena* (1991).)

B. *La profesión del dramaturgo*

C. *Arte nuevo de hacer comedias* de Lope de Vega

5. El dramaturgismo como actividad teatral en Hispanoamérica...

A. Está plenamente instaurado

*B. No posee, en la actualidad, una instauración masiva (El dramaturgismo como actividad teatral en Hispanoamérica no posee, en la actualidad, una instauración masiva. Suele ser una figura ausente y sus tareas suelen ser difusas.)

C. Se desarrolla solo dentro de los teatros públicos

6. ¿Qué debe abordar el dramaturgo si trabaja con un texto fuente que no es claramente contemporáneo?

A. La polisemia, la recuperación del sentido original y las analogías

B. La contemporaneidad y la legibilidad

*C. Ambas son correctas (Si se trabaja con un texto que no es claramente contemporáneo se deben estudiar en profundidad algunos aspectos sobre el contenido de la obra que permitirán conocer su vigencia en la actualidad y si resulta de interés su escenificación para el espectador actual: la polisemia, la recuperación del sentido original y las analogías. En la tarea del dramaturgo de adaptar o modificar el texto fuente se debe abordar la contemporaneidad y la legibilidad.)

7. ¿Cuáles son los tipos de dramaturgistas que existen en la actualidad?

*A. El dramaturgista de institución y de producción (Los tipos de dramaturgistas que existen en la actualidad son: Dramaturgista de institución. Es el responsable de marcar las pautas estéticas, sociales y culturales y diseñar una programación coherente con los mismos para la institución teatral en la que trabaja. En el ámbito germánico se desarrolla plenamente este tipo. En España, las tareas descritas son realizadas por el director artístico, siendo este normalmente un director de escena.

Dramaturgista de producción. Su labor se realiza dentro de una producción concreta y se centra en la elaboración del texto dramático, a partir del texto fuente, para su posterior puesta en escena.)

B. Sus tareas han sido asumidas por el director de escena

C. Los que pertenecen a un departamento de dramaturgia de un teatro público

8. ¿Cómo se le conoce también al texto fuente?

*A. Ambas respuestas son correctas. (El texto fuente es el texto creado por el autor. También se le conoce como texto literario o lipotexto.)

B. Texto literario

C. Lipotexto

9. ¿Cuándo se crea el texto dramático o dramaturgico?

A. Tras la creación del autor

B. Tras la puesta en escena

*C. Tras el proceso de transformación dramaturgica (Es el texto fuente tras el proceso de transformación dramaturgica para la puesta en escena realizado por el dramaturgista.)

10. ¿Cuándo se elabora el texto escénico?

A. Durante el desarrollo del espectáculo

*B. Durante el proceso de ensayos (Lo configura el director de escena a partir del texto dramático, se fija durante los ensayos y es emitido por los intérpretes

durante la escenificación junto a todos los elementos de la puesta en escena, escenografía, vestuario, iluminación, sonido, etc.)

C. Tras la creación del autor

Dramaturgia I: Análisis de Textos y Práctica
Dramatúrgica

Rasgos distintivos del teatro

Índice

| | |
|--|--------------------------------------|
| Esquema | 3 |
| Ideas clave | 4 |
| 3.1. Introducción y objetivos | 4 |
| 3.2. La unidad del texto y la representación | 4 |
| 3.3. La comunicación dramática | ¡Error! Marcador no definido. |
| 3.4. Los géneros y estilos teatrales | ¡Error! Marcador no definido. |
| 3.5. Referencias bibliográficas | ¡Error! Marcador no definido. |
| A fondo | 21 |
| Test | 22 |

Esquema

3.1. Introducción y objetivos

En este tema 3 de la asignatura *Dramaturgia I: Análisis de Textos y Práctica Dramatúrgica* se ofrecen los **principales rasgos distintivos del teatro**.

En primer lugar, se explica en qué consiste la **unidad entre el texto y la representación** como necesaria del hecho teatral y de la **coherencia escénica** entre escenificación y texto fuente.

Seguidamente, se desarrolla detenidamente las principales características de la **comunicación dramática** y las diferentes **relaciones** que se pueden establecer **entre el espectador y la puesta en escena**.

Por último, se comienza el **método de análisis sobre el texto fuente de naturaleza aristotélica**. Para ello se aborda **los conceptos de géneros, subgéneros y estilo** y se **justificará su estudio** dentro del análisis y de cara a la configuración del texto dramático y la puesta en escena.

Los **objetivos** que se pretenden conseguir en este tema son los siguientes:

- ▶ Conocer los rasgos distintivos del teatro que se derivan de la unidad del texto y la representación.
- ▶ Conocer en qué consiste la comunicación dramática y cómo se pueden relacionar el espectador y la puesta en escena.
- ▶ Definir los conceptos género, subgénero y estilo teatral.
- ▶ Distinguir los principales géneros dramáticos (tragedia, comedia y drama) y sus características esenciales dentro del análisis del texto fuente aristotélico.
- ▶ Advertir la utilidad del género y estilo teatral dentro del análisis del texto fuente aristotélico.

3.2. La unidad del texto y la representación

El teatro está constituido por la **unidad imprescindible entre el texto y la representación**. Si bien es posible la lectura solitaria de la obra literaria, esta es totalmente diferente a la representación teatral y, en consecuencia, su recepción está incompleta. En definitiva, tal y como se ha enunciado en el tema anterior, el teatro está formado por el texto fuente, el texto dramático y el texto escénico.

El texto y la representación

disponible en la sección A fondo

A continuación, se exponen los **rasgos distintivos del teatro** que se derivan de la unidad del texto y la representación:

- ▶ **Carácter plurimedial.** Esto significa que el teatro es una acumulación compleja de signos verbales y extraverbales cuya recepción no solo se produce en la lectura de la obra literaria ya que el texto escénico tiene cinco canales comunicativos posibles: el óptico, acústico, olfativo, gustativo y táctil. Este carácter es exclusivo del género teatral.
- ▶ **Inmediatez espacio-temporal.** La representación teatral transcurre en un espacio y un tiempo real frente a los espectadores durante una inmediatez perceptiva.
- ▶ **Separación entre el espacio de la representación y el espacio del receptor.** No es necesaria una frontera física real pero sí un espacio físico para su representación diferente al espacio de la recepción o de los espectadores. Entre los actores y el espectador hay una barrera infranqueable que no pueden pasar voluntariamente. Se puede romper esta convención cuando esta forma parte de la acción teatral, es decir, se invita al público a subir o a pasar a la escena o un actor se mezcla entre este.
- ▶ **Carácter fugaz e irrepetible de la representación.**
- ▶ **Comunicación directa entre escenario y sala.** Este rasgo se abordará detenidamente en el siguiente epígrafe de este tema.

- ▶ **Imposibilidad de transformar la representación en objeto comercial.** El teatro no ha encontrado un medio eficaz para reproducirlo sin desvirtuarlo demasiado. El gran inconveniente es su grabación ya que el registro y la elección de los planos filmados interesan más a los investigadores del hecho teatral que a los propios espectadores que aún prefieren la experiencia teatral directa.

El teatro grabado

disponible en la sección A fondo

- ▶ **Creación y práctica colectiva.** La representación es la suma del texto creado por el autor junto a la visión del mismo del director de escena y de la posterior realización práctica del equipo técnico-artístico y de los actores.
- ▶ **Capacidad de asimilación de todas las artes.** La representación teatral puede integrar música, pintura, arquitectura, grabaciones videográficas, danza, etc.
- ▶ **Posibilidad de integrarse en la vida social.** El teatro tiene la capacidad de invadir la realidad social y cualquier espacio, tiempo y lugar puesto que solo necesita de un actor y un espectador. También este rasgo se refiere a la capacidad de teatralización en la vida social.
- ▶ **Actuación del cuerpo como totalidad.** El teatro emplea el cuerpo del actor en su plena capacidad expresiva. No obstante, no todas las formas de teatro sitúan al cuerpo como centro de su trabajo.
- ▶ **Potenciación de la palabra.** Este rasgo se potencia, al igual que el anterior, más en un tipo de teatro que en otro.

La relación fructífera entre el texto y la representación debe tener una **coherencia escénica**. Es decir, en la escenificación no se puede hacer cualquier cosa, todo ha de estar totalmente justificado con el texto fuente. Para ello, cuando el director de escena aborda un texto debe haber concretado lo que se denomina el **núcleo de convicción dramática**. Este se configura respondiendo a las siguientes preguntas: por qué y para qué elijo este texto, qué quiero contar de acuerdo con mi visión del mundo

y de la existencia. El proceso de trabajo del director de escena ya se ha abordado en la asignatura “Teoría e Historia de la Escenificación I”.

Como paso previo, se realiza un **análisis dramático del texto fuente** con el objeto de estudiar la potencialidad dramática del texto escrito. Este tipo de estudio, es obligado para el dramaturgista y/o el director de escena antes de empezar el proceso de ensayos de una puesta en escena.

Por todo lo anterior, en esta asignatura se va a desarrollar un **método de análisis básico sobre los textos fuente de naturaleza aristotélica**. El concepto de dramaturgia aristotélica se refiere a la forma de escritura teatral cuyo origen se encuentra en la *Poética* de Aristóteles. En un sentido muy amplio, estos textos abogan por la cohesión de la acción dramática, la verosimilitud y la estructura dramática clásica. Todas estas características se explicarán con detenimiento en temas posteriores.

Como ejemplos ilustrativos de este tipo de textos fuente, se trabajará, entre otros, con ***Hamlet* de William Shakespeare y *La casa de Bernarda Alba* de Federico García Lorca**. Para ilustrar la coherencia escénica, se expondrán algunas soluciones escénicas a estos textos en las grabaciones anexas a cada tema. La dramaturgia no aristotélica aparecerá puntualmente para mostrar determinados apartados del análisis dramático, aunque esta se estudiará en profundidad en posteriores asignaturas del Grado como, por ejemplo, en “Nuevas Escrituras Escénicas”.

Video. La *Poética* de Aristóteles

Accede al vídeo a través del aula virtual

3.3. La comunicación dramática

La comunicación dramática es la segunda característica del teatro que se tratará en este tema. Esta deriva de la unión del texto y la representación, y a diferencia de otras manifestaciones artísticas, dota de **inmediatez al proceso de comunicación** y **necesita de un receptor presencial** que no permanezca pasivo durante la escenificación.

Seguidamente se exponen las **principales características** de la **comunicación dramática**:

► **Comunicación superpuesta.**

Se refiere a que en la puesta en escena se produce a la vez la **comunicación entre los actores** (comunicación escénica) y la **de los actores con el patio de butacas** (comunicación con el auditorio). Esta comunicación superpuesta propicia que el público obtenga más información sobre la acción dramática que los propios personajes que intervienen en la misma.

► **Carácter colectivo de la emisión y de la recepción.**

La comunicación dramática entre el escenario y la sala es **directa**; no hay un sistema intermedio de comunicación entre emisor y receptor. La experiencia es real, no diferida, como en el cine, o imaginaria, como en la literatura.

No obstante, el emisor y el receptor tienen **carácter colectivo**. Ningún otro texto literario precisa de más de una persona para ser emitido y recibido.

En primer lugar, el **emisor** son todos aquellos **miembros participantes de la puesta en escena**, actores, equipo técnico artístico, y la información se transmite con **palabras y códigos extraverbales** (iluminación, música, colores, etc.) También el **autor del texto fuente** es otro emisor. Este último debe tener en cuenta la duración de la obra, el ritmo y tensión de la acción dramática e insertar repeticiones o

resúmenes de lo acontecido que esclarezcan lo sucedido. La finalidad de todo ello es no dificultar la comunicación con el receptor.

En cuanto al **receptor** de la comunicación dramática, su carácter colectivo se refiere a que lo conforma el **público**. Aunque el hecho teatral se puede dar con un solo espectador, el espectador ideal, y más común, es numeroso.

La colectividad **aumenta la intensidad** de la recepción. Además, el **feedback entre el público y los actores** es necesario para la evolución puesta escena. El receptor se comunica no solo con la palabra sino con el silencio atento, los aplausos o las muestras de aburrimiento, entre otros. Reacciona de inmediato, durante el transcurso de la escenificación o una vez terminada, influyendo o retroalimentando esos elementos artísticos “variables” que son los intérpretes y los técnicos.

Dentro de la comunicación dramática, es importante conocer los dos bloques en que puede darse la **relación espectador-puesta en escena**:

► **Comunicación directa con el espectador.**

No existe **división entre el escenario y el espacio destinado al público**, no hay una ‘cuarta pared’ que los separe. En consecuencia, la comunicación entre el escenario y el espectador es directa: los actores hablan hacia el patio de butacas en posición frontal. Este tipo de comunicación se emplea, por ejemplo, en el teatro épico.

► **Comunicación indirecta con el espectador.**

Existe **división entre el escenario y el espacio destinado al público**, hay una ‘cuarta pared’ que los separa. En consecuencia, la comunicación entre el escenario y el espectador es indirecta. El actor actúa como si no estuviera el público para así potenciar que este se sumerja dentro de la ficción teatral y propiciar su identificación con lo que acontece sobre las tablas. A pesar de esta convención teatral que crea una cuarta pared entre escenario y público los actores y los espectadores continúan retroalimentándose en el proceso de comunicación.

La comunicación indirecta se emplea, por ejemplo, en el teatro de tendencia psicologista.

3.4. Los géneros y estilos teatrales

Dentro del método de **análisis dramático sobre textos fuente** de la dramática aristotélica comenzaremos con el **estudio del género**.

El **género se define** como cada una de las distintas categorías o clases en que se pueden ordenar las obras según rasgos comunes de forma y de contenido. Tradicionalmente, y según la *Poética* de Aristóteles, existen los **géneros puros** - tragedia y comedia- y los denominados **subgéneros teatrales o géneros híbridos**, referidos al resto. Estos últimos se crean a partir de los géneros tragedia y comedia con la presencia de elementos de ambos en una misma obra literaria. La teoría literaria contempla diversas hipótesis a la hora de agregar a los géneros puros otros, como por ejemplo al drama. Puesto que este debate se escapa de los objetivos de esta asignatura, hablaremos de **géneros teatrales o dramáticos** sin establecer distinción.

Igualmente conviene aclarar que los planteamientos de los géneros dependen del **momento histórico** en que se escribe la obra ya que estos también **evolucionan**. Por ejemplo, las tragedias grecolatinas no poseen las mismas características que las tragedias de William Shakespeare. Así mismo, desde comienzos del siglo XX, con las vanguardias históricas, y por supuesto desde el último tercio de este y ya en la actualidad del XXI, los géneros híbridos han sido superados por la **mezcla de lenguajes artísticos** de diferente procedencia; la narrativa, el cine, los medios audiovisuales, la danza, el circo se entrecruzan con el género dramático.

Sin embargo, el objeto de este epígrafe no es hacer un exhaustivo recorrido por los géneros dramáticos, para ello se ofrece al final del temario una serie de referencias

bibliográficas que el alumno puede consultar. En definitiva, se aborda el estudio de la **clasificación del género literario del texto fuente** para obtener una serie de rasgos propios y normas fijadas del mismo que, tras el análisis del texto fuente y durante la creación del texto dramático, sean útiles para plantear la posibilidad de **mantener el género** del texto fuente o **modificarlo parcial o totalmente**. Así se ofrecerá una coherente puesta en escena con la obra literaria.

Los géneros dramáticos a tratar con sus **características básicas** son los siguientes:

► Tragedia

Desde el origen del teatro occidental, en la Antigua Grecia, la tragedia se erige como el género serio por excelencia. El primero en asentar sus bases fue **Aristóteles** en su *Poética* que la **definía** así:

<Es, pues, la tragedia representación de una acción memorable y perfecta, de magnitud competente, recitando cada una de las partes por sí separadamente, y que no por modo de narración, sino moviendo a compasión y terror, dispone a la moderación de estas pasiones> (Aristóteles, 2009: 21).

De esta definición derivan algunas de las **principales características** del género trágico:

- La acción dramática se nutre de **argumentos históricos reales**.
- Los **personajes** protagonistas, el héroe o la heroína, son personajes elevados, héroes, dioses, seres mitológicos, reyes, etc. En la **evolución de la tragedia**, progresivamente, van apareciendo personajes más cercanos al referente humano, pero estos conservan siempre ese aire de «elevación» y de fatalidad originario.
- La libertad del héroe y su voluntad chocan con la presencia de un **destino** o fatalidad que evidencia las limitaciones del hombre. También puede

aparecer encarnado en personajes que se erigen portavoces de un orden moral, de una idea absoluta, de un ideal ideológico.

- La **estructura** atraviesa las fases de 'orden, desorden, nuevo orden'. Esta parte de la mentalidad ordenada de los griegos y de su predilección por la armonía. Esta estructura se dará en otros géneros coetáneos y posteriores a la tragedia.
- La **acción dramática** de la tragedia posee distintos puntos importantes **relacionados con el protagonista**:
 - **Hamartia**. Es el error trágico del héroe. Puede cometerlo de manera consciente (exceso de orgullo), inconsciente o causal.
 - **Hybris**. Es el exceso de orgullo del héroe u obstinación.
 - **Anagnórisis**. Es el descubrimiento del héroe de la hamartia o de lo que Aristóteles denomina 'lazos amistosos', el conocimiento de su identidad. El personaje pasa de la ignorancia al conocimiento y altera su conducta dando lugar al desenlace desgraciado.
 - **Pathos**. Es el sufrimiento del héroe y de los personajes que le rodean. Esto crea el clima trágico que llevará a la catarsis. Se produce porque el **conflicto trágico** es un conflicto **insoluble**, por lo que la lucha del héroe por conseguir su objetivo es patética, es decir, el héroe vive esa lucha con pathos, con dolor.
 - **Metabolé**. Giro en la fortuna del héroe hacia positivo o hacia negativo.
- **Catarsis**. Es la finalidad de la tragedia clásica y, a diferencia de los puntos anteriores, ocurre en el espectador. Surge cuando este se identifica o empatiza con el héroe, desde el temor ante una serie de acciones que considera incapaces de dominar o al menos reveladoras de sus **propias limitaciones**.
- La tragedia, sobre todo en determinados periodos de la historia de la literatura, es un género tremendamente violento. Esta **violencia**, que arranca ya desde Roma con Séneca, crea la denominada 'Tragedia de la venganza', durante los siglos XVI y XVII.

La evolución de la tragedia clásica grecolatina: la tragedia de la venganza



Figura 1. Hamlet y el fantasma de su padre.

Fuente: <https://shakespeareobra.wordpress.com/hamlet/>

La tragedia de la venganza también se le conoce como tragedia de la sangre en el teatro isabelino, gracias a la presencia ante el espectador de numerosos asesinatos. Otro recurso dentro de esta línea sensacionalista es la aparición de elementos sobrenaturales.

Hamlet de William Shakespeare, fruto de la evolución de la tragedia grecolatina, cuenta con la aparición reiterada del fantasma del padre del héroe y con un final en el que se produce la muerte de todos los personajes más importantes de la obra.

► Comedia

Aristóteles en su *Poética* también fue el primero en tratar este género haciendo una comparativa con la tragedia. Este **definía** a la comedia como:

<Retrato de los peores, sí; mas no según todos los aspectos del Vicio, sino sólo por alguna tacha vergonzosa que sea risible; por cuanto lo risible es cierto defecto y mengua sin pesar ni daño ajeno, como a primera ojeada es risible una cosa fea y disforme sin darnos pena> (Aristóteles, 2009: 18).

La comedia, al igual que la tragedia, es un género teatral que ha **evolucionado mucho**. A continuación, se desarrollan sus **principales características**:

- **Personajes.** Son de condición modesta, de clases bajas, vulgares, cotidianos, en consecuencia, no aparece un héroe o heroína como protagonista. La construcción de los personajes se basa en la tipificación, presentando una amplia gradación dependiendo del tipo de comedia ante el que nos hallemos.
- **Estructura.** Al igual que la tragedia, atraviesa las fases de ‘orden, desorden y nuevo orden’. A nivel argumental, se parte de una conducta no apropiada del protagonista, pero dentro de los límites de lo tolerable, aunque esta evoluciona hasta rebasar lo establecido en el orden de la sociedad. Entonces el resto de los componentes de la misma se siente amenazados e imponen un castigo de índole moral al protagonista, lo ridiculizan o desacreditan y/o se llega a un acuerdo o un pacto entre las partes enfrentadas.
- **Finalidad.** Es desencadenar la **risa del espectador**. La **comicidad** puede extraerse de la configuración de los personajes o de la situación en que se encuentran. Para que el efecto cómico se produzca, se debe tener en cuenta la **distancia con el espectador**. Este recibe la fábula cómica desde la seguridad que le produce el saberse fuera de la ficción, aunque esta le sea cercana y absolutamente reconocible. Desde esta perspectiva puede **reflexionar** sobre lo que sucede sobre el escenario. En este sentido, algunos teóricos hablan de ‘catarsis de la despreocupación’.
- **Temas.** No son, en absoluto, temas banales ni casuales. Estos tratan limitaciones humanas y conflictos que, al igual que en la tragedia, son vitales para el personaje. La diferencia es la perspectiva con la que el autor ofrece los temas y la distancia al espectador. De hecho, la relación entre la comedia y la realidad socio-política desde sus orígenes mantiene un fuerte **sentido crítico y de transgresión**.
- **Convención teatral.** Es un género que exige una alta dosis de convención, de artificio, de pacto con el espectador sobre la aceptación de la evidencia directa de la teatralidad.
- **Ritmo.** La comedia exige un ritmo **rápido**. En ello reside mucha de su teatralidad; el enredo y la confusión se potencia con la aceleración rítmica.

- **Lenguaje.** A través de la elaboración literaria, reproduce el lenguaje coloquial. Este puede ir desde lo obsceno hasta el sutil juego de palabras.

Por último, indicar que existen diferentes **tipos de comedia**: situacional, verbal, de costumbres, de carácter, de cambio de valores, de magia, vodevil, de distorsión y parodia, de sátira y burla y de amor o sentimental. Esta clasificación ha sido formulada por José Luis Alonso de Santos y se remite a este para su ampliación (Alonso de Santos, 2012: 264-266).

La comedia de carácter. *El ávaro* de Molière.

<https://www.biblioteca.org.ar/libros/153974.pdf>

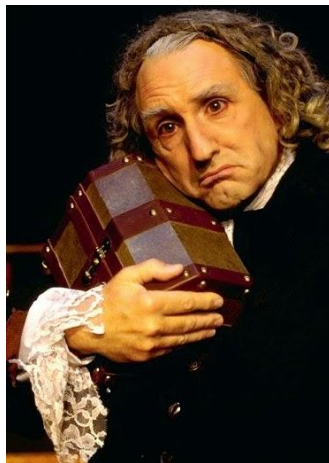


Figura 2. El personaje protagonista de *El ávaro*.

Fuente: <http://hechaensilencio.blogspot.com/2017/02/citas-el-avaro-moliere.html>

Según la definición de Alonso de Santos, la comedia de carácter: <describe un carácter moral, formas de ser exageradas o ridículas, manías o defectos, irrealidades en choque con el sentido común> (Alonso de Santos, 2012: 265).

En el texto literario *El ávaro* de Molière, obra clásica del teatro francés, su protagonista Harpagón tiene verdadera obsesión por el dinero hasta tal extremo que lo desea por encima de la felicidad de sus hijos y de la suya propia. Propio del género de la comedia, detrás de la risa fácil se manifiesta una dura crítica a la condición humana.

► Drama

Si bien su **origen** se encuentra en el teatro de la Antigua Grecia con el drama satírico, no fue hasta el **siglo XVIII** cuando surgió como género teatral al empezar a plantearse la necesidad de una dramaturgia realista centrada en el hombre cotidiano y en sus dimensiones sociales y familiares. Así nació el **drama burgués**, fruto del ascenso de esta clase social hasta convertirse a día de hoy, en el género dominador. El género drama ha solapado al resto, de tal forma que al género teatral también se le conoce como género dramático.

Origen y evolución del drama

disponible en la sección A fondo

Las **principales características** del drama son:

- **Personajes** cercanos, realistas, cotidianos que descienden de las alturas en las que se había instalado la tragedia. Estos son individuos sin rasgos tipificados que **evolucionan** durante la acción dramática.
- La **acción dramática** describe **situaciones reales y posibles** con conflictos dolorosos y efectivos que pueden generar otros a su vez.
- Se favorece el **trabajo subtextual** por encima de la acción externa. Es decir, prima la profundidad psicológica y social de los personajes.
- Se realiza un minucioso dibujo del **espacio dramático** puesto que este favorece que la acción de los personajes sea más creíble.
- La **finalidad** del drama es buscar la comunicación individual, la **empatía emocional** y la **identificación del espectador** con lo que sucede sobre la escena. Señalar que el teatro épico de Bertolt Brecht fue creado como reacción a la finalidad del drama.

| El género drama en *La casa de Bernarda Alba* de Federico García Lorca. |

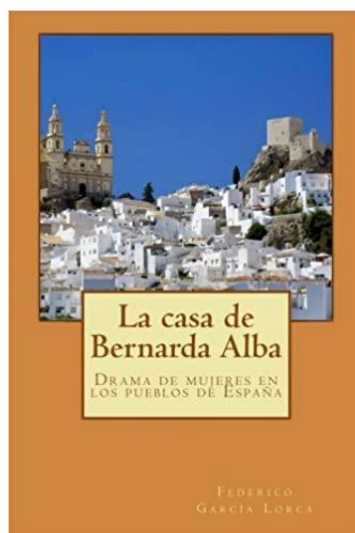


Figura 3. Portada de una edición digital de *La casa de Bernarda Alba*.

Fuente: <https://www.amazon.es/casa-Bernarda-Alba-mujeres-pueblos/dp/150021888X>

Si atendemos al subtítulo de *La casa de Bernarda Alba*, “drama de mujeres en los pueblos de España”, el autor ya nos indica el género de su pieza. García Lorca, conocedor de la teoría de los géneros, acostumbraba a enunciar sus propias obras: *Bodas de sangre* y *Yerma* las subtituló como tragedias. A pesar de esto, en el análisis del texto fuente no se debe dar por aceptado lo que el creador señale sin estudiarlo.

La duda que nos puede surgir con el texto de *La casa de Bernarda Alba* es si se trata de una tragedia, pero este carece de sus elementos propios: no hay personajes elevados ni sobrenaturales y tampoco está presente el destino de toda tragedia clásica. Por todo esto, la balanza se inclina en favor del drama. Para ello vamos a estudiar un fragmento del comienzo del acto tercero de la obra en el que se observa cómo se cuestiona el tema del destino prefigurado.

(Sí destino trágico)

AMELIA: (A Magdalena.) Ya has derramado la sal.

MAGDALENA: Peor suerte que tienes no vas a tener.

AMELIA: Siempre trae mala sombra.

BERNARDA: ¡Vamos!

(No destino trágico)

PRUDENCIA: (A Angustias.) ¿Te ha regalado ya el anillo?

ANGUSTIAS: Mírelo usted. (Se lo alarga.)

PRUDENCIA: Es precioso. Tres perlas. En mi tiempo las perlas significaban lágrimas.

ANGUSTIAS: Pero ya las cosas han cambiado.

(Sí destino trágico)

ADELA: Yo creo que no. Las cosas significan siempre lo mismo. Los anillos de pedida deben ser de diamantes.

PRUDENCIA: Es más propio.

BERNARDA: Con perlas o sin ellas, las cosas son como una se las propone.

(No destino trágico)

MARTIRIO: O como Dios dispone.

<https://www.biblioteca.org.ar/libros/157286.pdf>

Para finalizar con el tema de los géneros dramáticos, se enumeran otros que han estado y están muy presentes en la historia de la literatura teatral: la **tragicomedia**, la **farsa**, el **entremés**, el **sainete**, la **loa** y el **auto sacramental**. Se remite a los siguientes libros de la bibliografía de este tema para ampliar información: Medina Vicario, *Los géneros dramáticos* y Kurt Spang, *Los géneros literarios*.

Dentro del método de **análisis dramaturgico sobre textos fuente** de la dramaturgia aristotélica también se debe estudiar el **estilo teatral**. La **utilidad** del conocimiento de las pautas de un estilo permite cambiarlo para adecuarlo a un público distinto para el que fue escrito.

La **definición** del concepto de estilo posee tres **acepciones**:

- ▶ **Modo de expresión del creador, individual y única.** Por ejemplo, el estilo de William Shakespeare o de Federico García Lorca.
- ▶ **Conjunto de rasgos de una obra dentro de una corriente estética de un periodo histórico.** Por ejemplo, los denominados estilos veristas (realismo, naturalismo e impresionismo) y teatralistas (simbolismo, expresionismo, surrealismo, entre otros).

Principales estilos teatrales

disponible en la sección A fondo

- ▶ **Conjunto de rasgos de una obra fuera de cualquier corriente estética de un periodo histórico.** Por ejemplo, *La casa de Bernarda Alba*, texto escrito en 1936, tiene rasgos del realismo sin haber sido escrita durante el periodo en que se gestó este estilo (Siglo XIX).

3.5. Referencias bibliográficas

Alonso de Santos, J. L. (2012). *Manual de Teoría y Práctica Teatral*. Castalia.

Aristóteles (2009). *Poética*. El Cid Editor. Disponible en la Biblioteca Virtual de UNIR.

Hoyo, M. del y López Antuñano, J. G. (2014). *Manual de Intervención, intertextualidad y deconstrucción*. Edición Universidad Internacional de la Rioja.

Lavandier, Y. (2003). *La dramaturgia: los mecanismos del relato: cine, teatro, ópera, radio, televisión, cómic*. Ediciones Internacionales Universitarias.

Medina Vicario, M. A. (2000). *Los géneros dramáticos*. Fundamentos.

Spang, K. (1991). *Teoría del drama: lectura y análisis de la obra teatral*. EUNSA. Ediciones Universidad de Navarra, S.A.

_____. (1993). *Géneros literarios*. Síntesis.

Trancón, S. (2006). *Teoría del teatro. Bases para el análisis de la obra dramática*. Fundamentos.

El texto y la representación

Romera Castillo, J. (primavera, 2002). El texto y la representación. *Las Puertas del Drama*, 10. 20-23.

En este artículo se profundiza en la simbiosis entre el texto fuente y su escenificación con útiles referencias a los principales estudios teóricos que abordan este tema y a algunas referencias a puestas en escena estrenadas en España.

El teatro grabado

García, I. (22 abril, 2020). No olvides que es comedia nuestra vida. *Babelia, El País*.

Recuperado de

https://elpais.com/cultura/2020/04/13/babelia/1586794615_903378.html

En este artículo de opinión realizado por el director de escena español Ignacio García, actual director del Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro, se ofrece una interesante reflexión sobre la visualización de los espectáculos artísticos a través de las grabaciones de determinadas funciones y no de la experiencia directa e inmediata de la escenificación.

Origen y evolución del drama

Mancebo, Y. (2016). El drama y la tragicomedia. Los géneros breves. En F. Doménech (Ed.), *Manual de dramaturgia* (pp. 141-145). Ediciones Universidad de Salamanca. Disponible en la Biblioteca Virtual de UNIR.

En el citado capítulo de este manual, imprescindible para comprender esta asignatura, la autora desarrolla el origen del género drama y la evolución del mismo hasta el siglo XX.

Principales estilos teatrales

Hoyo, M. del (2014). Géneros y estilos. Tema 3. En *Manual de Intervención, intertextualidad y deconstrucción*. Edición Universidad Internacional de la Rioja.

Se remite a este texto, relacionado con las acepciones del concepto de ‘estilo’: ‘conjunto de rasgos de una obra dentro y fuera de una corriente estética de un periodo histórico’, para ampliar algunos de los estilos teatrales desarrollados desde el realismo hasta la actualidad del siglo XXI con el posmodernismo.

Este pertenece al temario de una asignatura del Máster en Estudios Avanzados en Teatro de la Universidad Internacional de la Rioja (UNIR).

1. ¿Qué es el carácter plurimedial del teatro?

- *A. Que el teatro posee una acumulación compleja de signos verbales y extraverbales cuya recepción no solo se produce en la lectura de la obra literaria ya que el texto escénico tiene cinco canales comunicativos posibles: el óptico, acústico, olfativo, gustativo y táctil. (Carácter plurimedial. Esto significa que el teatro es una acumulación compleja de signos verbales y extraverbales cuya recepción no solo se produce en la lectura de la obra literaria ya que el texto escénico tiene cinco canales comunicativos posibles: el óptico, acústico, olfativo, gustativo y táctil. Este carácter es exclusivo del género teatral.)
- B. Que se puede visualizar en varios medios de comunicación.
- C. Ambas respuestas son correctas.

2. ¿Para qué es necesaria la coherencia escénica?

- A. Para que todos los elementos de la puesta en escena mantengan el núcleo de convicción dramática.
- *B. Para mantener una correcta relación entre texto fuente y escenificación. (La relación fructífera entre el texto y la representación debe tener una coherencia escénica. Es decir, en la escenificación no se puede hacer cualquier cosa, todo ha de estar totalmente justificado con el texto fuente.)
- C. Para poder crear con libertad en la puesta en escena.

3. ¿Cuáles son las principales características de la comunicación dramática?

- A. Comunicación superpuesta.
- B. Carácter colectivo de la emisión y de la recepción.
- *C. Ambas respuestas son correctas. (Las principales características de la comunicación dramática son:
 - Comunicación superpuesta. Se refiere a que en la puesta en escena se produce a la vez la comunicación entre los actores (comunicación escénica) y la de los actores con el patio de butacas (comunicación con el auditorio). Esta

comunicación superpuesta propicia que el público obtenga más información sobre la acción dramática que los propios personajes que intervienen en la misma.

- Carácter colectivo de la emisión y de la recepción. La comunicación dramática entre el escenario y la sala es directa; no hay un sistema intermedio de comunicación entre emisor y receptor. La experiencia es real, no diferida, como en el cine, o imaginaria, como en la literatura. No obstante, el emisor y el receptor tienen carácter colectivo. Ningún otro texto literario precisa de más de una persona para ser emitido y recibido.)

4. ¿En qué consiste la comunicación indirecta entre el espectador y la puesta en escena?

A. En que existe división entre el escenario y el espacio destinado al público, hay una 'cuarta pared' que los separa.

B. En que el actor actúa como si no estuviera el público para así potenciar que este se sumerja dentro de la ficción teatral y propiciar su identificación con lo que acontece sobre las tablas.

*C. Ambas respuestas son correctas. (Existe división entre el escenario y el espacio destinado al público, hay una 'cuarta pared' que los separa. En consecuencia, la comunicación entre el escenario y el espectador es indirecta. El actor actúa como si no estuviera el público para así potenciar que este se sumerja dentro de la ficción teatral y propiciar su identificación con lo que acontece sobre las tablas. A pesar de esta convención teatral que crea una cuarta pared entre escenario y público los actores y los espectadores continúan retroalimentándose en el proceso de comunicación. La comunicación indirecta se emplea, por ejemplo, en el teatro de tendencia psicologista.)

5. ¿Para qué se aborda el estudio del género teatral o dramático en el análisis del texto fuente?

*A. Para obtener una serie de rasgos propios y normas figadas del mismo que, tras el análisis del texto fuente y durante la creación del texto dramático, sean útiles para plantear la posibilidad de mantener el género del texto fuente o

modificarlo parcial o total. Así se ofrecerá una coherente puesta en escena con la obra literaria. (Sin embargo, el objeto de este epígrafe no es hacer un exhaustivo recorrido por los géneros dramáticos, para ello se ofrece al final del temario una serie de referencias bibliográficas que el alumno puede consultar. En definitiva, se aborda el estudio de la clasificación del género literario del texto fuente para obtener una serie de rasgos propios y normas fijadas del mismo que, tras el análisis del texto fuente y durante la creación del texto dramático, sean útiles para plantear la posibilidad de mantener el género del texto fuente o modificarlo parcial o totalmente. Así se ofrecerá una coherente puesta en escena con la obra literaria.)

- B. Para saber las características de cada género teatral o dramático.
- C. Para analizar correctamente un texto fuente.

6. ¿Cuál es la finalidad de la tragedia clásica?

- *A. La catarsis. (Catarsis. Es la finalidad de la tragedia clásica.)
- B. La anagnórisis.
- C. Ambas son correctas.

7. El héroe y la heroína son los protagonistas de...

- A. El drama.
- B. La comedia.
- *C. La tragedia. (Los personajes protagonistas, el héroe o la heroína, son personajes elevados, héroes, dioses, seres mitológicos, reyes, etc. En la evolución de la tragedia, progresivamente, van apareciendo personajes más cercanos al referente humano, pero estos conservan siempre ese aire de «elevación» y de fatalidad originario.)

8. ¿Cuál es la finalidad del drama?

- *A. Ambas respuestas son correctas. (La finalidad del drama es buscar la comunicación individual, la empatía emocional y la identificación del espectador con lo que sucede sobre la escena.)
- B. Buscar la comunicación individual y la empatía emocional del espectador.

C. Lograr la identificación del espectador con lo que sucede sobre la escena.

9. ¿Cómo se puede definir al estilo teatral?

A. Como el modo de expresión del creador, individual y única.

*B. Todas las respuestas son correctas. (La definición del concepto de estilo posee tres acepciones:

- Modo de expresión del creador, individual y única. Por ejemplo, el estilo de William Shakespeare o de Federico García Lorca.

- Conjunto de rasgos de una obra dentro de una corriente estética de un periodo histórico. Por ejemplo, los denominados estilos veristas (realismo, naturalismo e impresionismo) y teatralistas (simbolismo, expresionismo, surrealismo, entre otros).

- Conjunto de rasgos de una obra fuera de cualquier corriente estética de un periodo histórico. Por ejemplo, *La casa de Bernarda Alba*, texto escrito en 1936, tiene rasgos del realismo sin haber sido escrita durante el periodo en que se gestó este estilo (Siglo XIX.)

C. Como el conjunto de rasgos de una obra dentro de una corriente estética de un periodo histórico.

D. Como el conjunto de rasgos de una obra fuera de cualquier corriente estética de un periodo histórico.

10. ¿Cuáles son los principales temas de la comedia?

A. Temas banales que provoquen la risa en el espectador.

B. Temas relacionados con aspectos positivos de la existencia humana.

*C. Aquellos que tratan limitaciones humanas y conflictos vitales para el personaje. (Los temas de la comedia no son, en absoluto, temas banales ni casuales. Estos tratan limitaciones humanas y conflictos que, al igual que en la tragedia, son vitales para el personaje. La diferencia es la perspectiva con la que el autor ofrece los temas y la distancia al espectador. De hecho, la relación entre la comedia y la realidad socio-política desde sus orígenes mantiene un fuerte sentido crítico y de transgresión.)

Dramaturgia I: Análisis de Textos y Práctica
Dramatúrgica

El lenguaje dramático

Índice

| | |
|--|----------------------------------|
| Esquema | 3 |
| Ideas clave | 4 |
| 4.1. Introducción y objetivos | 4 |
| 4.2. Especificidad del discurso dramático | 4 |
| 4.3. Características del diálogo dramático | ¡Error! |
| Marcador no definido. | |
| 4.4. Las funciones de Jakobson | 22 |
| 4.5. Tipología del lenguaje dramático | |
| 4.6. Referencias bibliográficas | ¡Error! Marcador no definido. |
| A fondo | 23 |
| Test | 24 |

Esquema

4.1. Introducción y objetivos

En este tema 4 de la asignatura *Dramaturgia I: Análisis de Textos y Práctica Dramatúrgica* se ofrecen los aspectos a tener en cuenta dentro del estudio del lenguaje dramático en el análisis de textos fuente de naturaleza aristotélica.

En primer lugar, se aborda el **discurso dramático y sus componentes: discurso teatral y discurso escénico**, deteniéndose en el primero de estos con el desarrollo de sus elementos: **diálogo, didascalias y acotaciones**.

Tras ello, se definen las principales **características del diálogo dramático** con especial atención a las **funciones del diálogo** y los **conceptos de 'intencionalidad' y 'subtexto'**. Seguidamente, se estudian las **funciones del lenguaje** formuladas por Jakobson y su aplicación en los textos fuente teatrales.

Por último, se realiza una clasificación y desarrollo de los **tipos de diálogo: coloquio, monólogo, soliloquio, monólogo interior y aparte**.

Los **objetivos** que se pretenden conseguir en este tema son los siguientes:

- ▶ Reconocer los siguientes aspectos relacionados con el lenguaje dramático dentro del análisis de cualquier texto fuente de naturaleza aristotélica:
 - Diálogo, didascalias y acotaciones.
 - Funciones del diálogo, intencionalidad y subtexto.
 - Funciones del lenguaje.
 - Tipos de diálogo: coloquio, monólogo, soliloquio, monólogo interior y aparte.
- ▶ Justificar todo lo reconocido en el apartado anterior con la teoría del tema y el texto fuente analizado.

4.2. Especificidad del discurso dramático

Desde el primer tema de esta asignatura se ha afirmado que el teatro está formado por el texto y la representación. Por ello, el **discurso dramático está formado** por el discurso teatral y el **discurso escénico**. Este último, lo crea el director de escena, los actores y todo el equipo técnico y artístico de una producción y se abordará en otras materias del grado.

En cuanto al **discurso teatral**, este se compone de todo lo que proviene del texto fuente: el diálogo, las didascalias y las acotaciones. Estos se presentan bajo **formas bien diferenciadas**, incluso **tipográficamente**. Para el correcto análisis del texto fuente aristotélico, se desarrollan a continuación cada uno de los elementos del discurso teatral:

► Diálogo

El diálogo es el **lenguaje** y el **habla de los personajes**, incluyendo a los **silencios** y las **pausas**. Si bien el diálogo está presente en otros géneros literarios, en los textos teatrales de naturaleza aristotélica, el diálogo es la forma de expresión básica con la que los personajes construyen la acción dramática. Con el diálogo los **personajes se comunican entre ellos o/y con el lector/espectador**. En los siguientes epígrafes del tema se profundiza en el concepto de diálogo.

Los siguientes elementos del discurso teatral, las **didascalias** y las **acotaciones**, suelen tener una forma tipológica distinta al diálogo e ir entre paréntesis. Contienen información que el autor del texto fuente facilita sobre el **tiempo y el espacio de la acción, los personajes y los aspectos relacionados con la puesta en escena**. No las crea el autor para enunciarlas verbalmente, se emiten en el discurso escénico si lo considera el director de escena.

En la teoría teatral, a veces aparecen como palabras sinónimas aunque en esta asignatura trataremos su diferenciación.

► Didascalias

Aparecen en el texto fuente como **información facilitada por el autor fuera del diálogo de los personajes**. Algunos ejemplos de didascalias son el **título** y el **subtítulo** de la obra, el **dramatis personae** y el **prólogo** que el autor inserta previo a su texto. El análisis de este material textual arroja una importante información previa con la que abrir y continuar el análisis del texto fuente.

Las didascalias en el texto fuente de *La casa de Bernarda Alba*

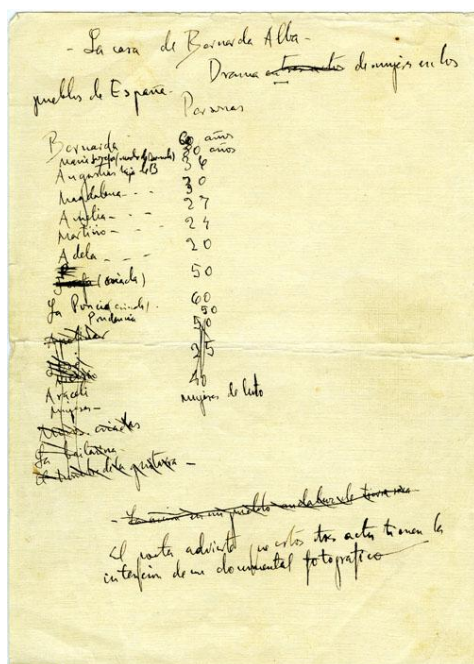


Figura 1. Manuscrito de *La casa de Bernarda Alba* (1936). Colección Fundación Federico García Lorca.

Fuente:

http://www.cervantesvirtual.com/portales/federico_garcia_lorca/manuscritos/imagen/manuscritos_07c-federico_garcia_lorca_pagina_manuscrita_de_la_casa_de_bernarda_alba_19_junio_1936_pagina_tercera/

La primera página del texto lorquiano contiene el subtítulo de la obra: <Drama de mujeres en los pueblos de España>, los nombres de los personajes con su edad y la siguiente afirmación: <El poeta advierte que estos tres actos tienen la intención de un documental fotográfico>. Esta información son las didascalias del texto y deben ser estudiadas, junto al título de la obra, como punto de partida del análisis del texto fuente. Algunas cuestiones a responder podrían ser las siguientes:

¿Por qué sitúa la obra en los <pueblos de España>?

¿Por qué un <documental fotográfico>?

¿Tienen alguna simbología los nombres asignados a cada personaje?

El prólogo de un texto fuente como ejemplo de didascalia

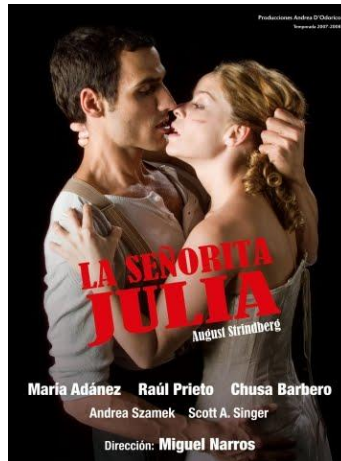


Figura 2. *La señorita Julia* dirigida por Miguel Narros (2008).

Fuente: <http://unlibroaldia.blogspot.com/2010/07/august-strindberg-la-senorita-julia.html>

En el prólogo escrito por el dramaturgo sueco August Strindberg para su emblemática obra *La señorita Julia* (1888) desarrolla su idea sobre el teatro. En concreto, en este fragmento habla sobre la relación entre el espectador y la puesta en escena, aspecto ya tratado en el tema anterior:

<No tengo demasiadas esperanzas de lograr que los actores actúen para el público y no en connivencia con él, aunque sería muy de desear. Tampoco sueño con ver la espalda del actor a lo largo de toda una escena importante, pero deseo ardientemente que no se interpreten las escenas decisivas de una obra junto a la concha del apuntador, como si se tratase de un dúo que espera el aplauso, sino que se representen en el lugar exigido por la acción>.

(<https://panoramadelaliteratura2018.files.wordpress.com/2018/09/strindberg-prologo-a-la-sec3b1orita-julia1.pdf>)

► Acotaciones

Aparecen en el texto fuente como **información facilitada por el autor dentro del diálogo de los personajes**. Las acotaciones cobran mayor o menor importancia según el contexto histórico y teatral en el que haya sido creada la obra.

Profundización en el concepto de ‘acotación’

disponible en la sección A fondo

En el análisis de los elementos del discurso teatral de un texto fuente conviene tener en cuenta si se está trabajando con un **texto escrito en su lengua original o si se trata de una traducción**. Como ya se ha mencionado en temas anteriores, la traducción reescribe y adapta el texto literario al contexto de los receptores con lo que para realizar un **análisis exhaustivo sobre algunos aspectos del lenguaje habría que acudir al texto escrito en su lengua original**.

Las acotaciones en *Hamlet* de William Shakespeare

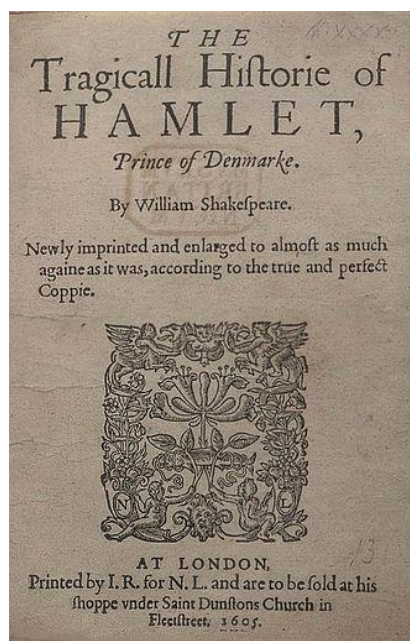


Figura 3. Portada en inglés de *Hamlet* de William Shakespeare
Fuente: <https://es.wikipedia.org/wiki/Hamlet>

En este fragmento del final de la obra de *Hamlet*, se distinguen las acotaciones en distinto formato tipográfico y, tal y como se ha enunciado en la teoría, aparecen dentro del diálogo de los personajes.

Al tratarse de una traducción al castellano, realizada por Luis Astrana Marín, se debería acudir al texto fuente en lengua original para analizar exhaustivamente algunos aspectos del lenguaje.

LAERTES.- Bien; otra vez.

REY.- Esperad. (*A los Pajes.*) Traedme la bebida. Hamlet, esta perla es tuya. (*Echándola en la copa.*) ¡A tu salud! (*Suenan clarines; luego se oyen cañonazos a lejos. A los Pajes.*) Dadle la copa.

HAMLET.- Quiero antes terminar este asalto. (*A uno de los Pajes.*) Dejadla ahí cerca un momento. (*A Laertes.*) Vamos (*Esgrimen.*) ¡Otro golpe! ¿Qué decís?

LAERTES.- Tocado, tocado; lo confieso.

REY.- (*A la REINA*) Nuestro hijo ganará (Shakespeare, 1951: 1397).

4.3. Características del diálogo dramático

En este epígrafe se van a desarrollar las principales características del diálogo dramático, útiles en el análisis dramático del texto fuente de naturaleza aristotélica de cara a su escenificación.

El **diálogo dramático** puede estar escrito en **prosa o en verso**. Con esta última modalidad, muy alejada del registro lingüístico de la sociedad actual, se requiere un cuidadoso estudio del lenguaje. Si bien en la asignatura de segundo curso ‘Dramaturgia II: el Texto Clásico Aquí y Ahora’ se profundiza sobre el **estudio del verso**, aquí se darán una serie de **directrices generales**:

- Conocimiento de la **función de cada tipo de estrofa** ya que aporta rasgos sobre los personajes.

- ▶ Analizar las **figuras retóricas** como forma del comportamiento, expresión, tipología de los personajes y del desarrollo de la acción dramática.
- ▶ Detectar la **palabra clave** sobre la que se organiza el discurso o la idea que transmite un personaje. Esto es fundamental para facilitar la comprensión del texto fuente durante su escenificación.

Por último, en el análisis de los **textos fuente escritos en verso y traducidos a prosa**, solo se podrán seguir las dos últimas directrices. Este tipo de traducción no es la más idónea, no obstante, es bastante frecuente.

Es necesario destacar que el lenguaje utilizado por los personajes da información sobre estos. En este sentido, los cambios de **registros del lenguaje** son vitales para conocer, además, las relaciones entre los personajes. En los diálogos escritos en prosa es más fácil distinguirlos.

Los registros del lenguaje

disponible en la sección A fondo

Por otro lado, las **funciones del diálogo**, formuladas por García Barrientos, ofrecen información sobre la **relación del escenario con el espectador**. En el análisis del texto fuente se debe identificar su presencia. Se trata de las siguientes, señalando que las dos primeras son de presencia obligatoria en el texto fuente y el resto, pueden o no aparecer:

- ▶ **Dramática.** Es aquella que **expresa con palabras acciones** entre los personajes. Por ejemplo, esta función aparece en la escena de *Hamlet* en la que el protagonista rompe su relación sentimental con Ofelia; las palabras de Hamlet hieren a la joven en lo más profundo, sin necesidad de tocarla (Shakespeare, 1951: 1364-1365).

- ▶ **Caracterizadora.** Es aquella que **proporciona información al espectador sobre el carácter de los personajes**. El personaje puede caracterizarse a sí mismo o a otro personaje que esté presente en escena o que en ese momento no lo esté. También se puede caracterizar a personajes que nunca aparecen físicamente como es el caso de Pepe el Romano en *La casa de Bernarda Alba* de Federico García Lorca.
- ▶ **Diegética o narrativa.** Es aquella utilizada para **proporcionar al espectador información que sucede fuera de la acción dramática**, en otro tiempo y espacio. Como ejemplo, se inserta un fragmento de *Hamlet* en el que la Reina cuenta a otros personajes cómo ha sido la muerte de Ofelia, suceso que Shakespeare no refleja dentro de la acción dramática:

REINA.- Inclinado a orillas de un arroyo, elévase un sauce, que refleja su plateado follaje en las ondas cristalinas. Allí se dirigió, adornada con caprichosas guiraldas de ranúnculos, ortigas, velloritas y esas largas flores purpúreas a las cuales nuestros licenciosos pastores dan un nombre grosero, pero que nuestras castas doncellas llaman dedos de difunto. Allí trepaba por el pendiente ramaje para colgar su corona silvestre, cuando una pérfida rama se desgajó, y, junto con sus agrestes trofeos, vino a caer en el gimiente arroyo. (...) Mas no podía esto prolongarse mucho y los vestidos cargados con el peso de su bebida, arrastraron pronto a la infeliz a una muerte cenagosa, en medio de sus dulces cantos. (Shakespeare, 1951: 1387-1388)

- ▶ **Ideológica o didáctica.** Es aquella que **transmite al espectador una tesis o doctrina** cuyo emisor es el autor del texto fuente. En *Luces de Bohemia* de Ramón María del Valle-Inclán existe la escena VI entre su protagonista Max Estrella y el preso catalán como claro ejemplo. (http://www.rinconcastellano.com/biblio/sigloxx_98/valleinclan/lucesdebohemia_vi.html)
- ▶ **Poética.** Es aquella que **transmite de forma estética una información** sin necesidad de que aparezca el diálogo escrito en verso. Está estrechamente relacionada con la función homónima del lenguaje que se desarrolla en el siguiente epígrafe.
- ▶ **Metadramática.** Es aquella en la que el **personaje** que emite la réplica **se refiere a la acción dramática que se representa**, situándolo en **otro nivel de ficción**. En la última réplica del texto shakesperiano *El sueño de una noche de verano* se identifica la función metadramática:

PUCK.— (*Canta.*) Si nosotros, sombras, os hemos ofendido pensad esto, y todo queda arreglado: que no habéis sino soñado mientras estas visiones surgieron. Y este tema fútil y ocioso, producto sino de un sueño, señores, no reprendáis; si otorgáis vuestro perdón, haber hemos de enmendarnos. Y, puesto que honesto Puck soy, si alcanzamos la inmerecida gracia de escapar ahora del silbido de la sierpe, pronto nos amistaremos, o mentiroso podéis llamarme. Así pues, buenas noches a todos. Aplaudid, si amigos somos, y Robín todo lo arreglará.

(<https://www.textos.info/william-shakespeare/el-sueno-de-una-noche-de-verano/pdf>)

Otras características del lenguaje dramático son la **intencionalidad** y el **subtexto** del diálogo teatral. Para comprender en profundidad el texto fuente, es importante identificarlas correctamente. Las siguientes definiciones parten de las formulaciones realizadas por Alonso de Santos:

- ▶ La **intencionalidad** expresa el deseo, el objetivo del personaje en cada frase del diálogo, pero no a través del sentido literal de las palabras sino con el propósito que encierran estas dentro de un contexto: <Lo importante, pues, no es qué se dice, sino dónde, a quién, y, sobre todo, para qué se dicen esas palabras> (Alonso de Santos, 1999: 323). La intencionalidad se materializa en escena con el tono, la intensidad, el timbre, el silencio y las acciones físicas del actor.
- ▶ El **subtexto** son las circunstancias que rodean la situación dramática de un personaje. Estas pueden estar ocultas voluntarias o involuntariamente.

Intencionalidad y subtexto en una escena de *La casa de Bernarda Alba*



Figura 4. Escena entre Amelia y Martirio. Espectáculo de la compañía 300 pistolas (2015).

Fuente: <https://www.pinterest.es/pin/32017847327162630/>

En la siguiente escena del acto segundo entre las hijas de Bernarda, Amelia y Martirio, se refleja un cuidado uso de la intencionalidad y del subtexto por parte del autor. El subtexto expresa cómo Martirio desea despertar las sospechas de su hermana Amelia sobre las reiteradas visitas nocturnas entre Pepe el Romano y Adela. Así lograría impedir estos encuentros puesto que ella también está enamorada de Pepe el Romano. Para ello, cada una de las réplicas de Martirio están marcadas con una fuerte intención, de hecho, el propio Lorca inserta este calificativo en una acotación:

MARTIRIO: ¡Claro! (Pausa.) ¿A qué hora te dormiste anoche?

AMELIA: No sé. Yo duermo como un tronco. ¿Por qué?

MARTIRIO: Por nada, pero me pareció oír gente en el corral.

AMELIA: ¿Sí?

MARTIRIO: Muy tarde.

AMELIA: ¿Y no tuviste miedo?

MARTIRIO: No. Ya lo he oído otras noches.

AMELIA: Debíamos tener cuidado. ¿No serían los gañanes?

MARTIRIO: Los gañanes llegan a las seis.

AMELIA: Quizá una mulilla sin desbravar.

MARTIRIO: (Entre dientes y llena de segunda intención.) Eso jeso!, una mulilla sin desbravar.

(<https://www.biblioteca.org.ar/libros/157286.pdf>)

4.4. Las funciones de Jakobson

Roman Jakobson precisó las funciones del lenguaje. Detectar estas en el análisis del texto fuente de naturaleza aristotélica ayudan a comprender la finalidad de lo que se expresa en el discurso teatral.

- **Función referencial, representativa o informativa.** Aparece en partes del discurso textual en las que se describe y se caracteriza.

La siguiente didascalia del comienzo de *La casa de Bernarda Alba* es un ejemplo de esta función:

Habitación blanquísima del interior de la casa de Bernarda. Muros gruesos. Puertas en arco con cortinas de yute rematadas con madroños y volantes. Sillas de anea. Cuadros con paisajes inverosímiles de ninfas o reyes de leyenda. Es verano. Un gran silencio umbroso se extiende por la escena.
(<https://www.biblioteca.org.ar/libros/157286.pdf>)

En *Hamlet*, cuando el fantasma del padre del protagonista le explica cómo fue asesinado también aparece la función referencial:

SOMBRA.- Durmiendo, pues, en mi jardín, según mi costumbre, después del mediodía, en esta hora de quietud, entró tu tío furtivamente, con un pomo de maldito zumo de beleño en el hueco de mi oído vertió la leprífica destilación, cuyo efecto es tan contrario a la sangre humana, que rápido como el azogue, corre por las vías naturales y conductos del cuerpo, y con repentino vigor cuaja y corta, como gotas ácidas vertidas en la leche, la sangre sana y fluida. Tal aconteció con la mía, y he aquí que, de improviso, una lepra vil invadía mi carne delicada, cubriéndola por completo de una infecta costra. Así fue como, estando durmiendo, perdí a la vez, a manos de mi hermano, mi vida, mi esposa y mi corona. (Shakespeare, 1951: 1348-1349)

- **Función expresiva o emotiva.** Con ella se transmite la vida interior y los sentimientos de los personajes al espectador. En la puesta en escena, no sólo se manifiesta con las palabras, también con los gestos.

En esta réplica de *La casa de Bernarda Alba*, Martirio expresa sus verdaderos sentimientos hacia Pepe el Romano:

MARTIRIO: (*Dramática.*) ¡Sí! Déjame decirlo con la cabeza fuera de los embozos. ¡Sí! Déjame que el pecho se me rompa como una granada de amargura. ¡Le quiero! (<https://www.biblioteca.org.ar/libros/157286.pdf>)

- **Función apelativa o conativa.** Se da cuando el emisor pretende provocar una reacción sobre el oyente: influir, llamar la atención o incluso coaccionarlo. El oyente puede ser otro personaje o el propio espectador.

En el acto segundo de *La casa de Bernarda Alba*, en la escena entre La Poncia y Bernarda tras el descubrimiento del robo del retrato de Pepe el Romano, la criada intenta persuadir a Bernarda para que Adela sea la novia del Romano y así evitar el desenlace fatal:

LA PONCIA: Pero no se puede. ¿A ti no te parece que Pepe estaría mejor casado con Martirio o... ¡sí!, o con Adela?

BERNARDA: No me parece.

LA PONCIA: (*Con intención.*) Adela. ¡Ésa es la verdadera novia del Romano!

BERNARDA: Las cosas no son nunca a gusto nuestro.

LA PONCIA: Pero les cuesta mucho trabajo desviarse de la verdadera inclinación. A mí me parece mal que Pepe esté con Angustias, y a las gentes, y hasta al aire. ¡Quién sabe si se saldrán con la suya!
(<https://www.biblioteca.org.ar/libros/157286.pdf>)

- **Función fática o de contacto.** Con ella se pretende comprobar que se mantiene la comunicación con normalidad.

En *Hamlet*, durante el primer encuentro entre este y el fantasma de su padre, la sombra se asegura de que el protagonista le presta atención:

HAMLET.- ¿Dónde me llevas? ¡Haola! ¡No voy más lejos!

SOMBRA.- ¡Escúchame!

HAMLET.- ¡Te escucho! (Shakespeare, 1951: 1348)

- **Función metalingüística.** Se usa para explicar aspectos relacionados con el lenguaje como, por ejemplo, aclarar un malentendido verbal o sintáctico. Es la función menos frecuente dentro del diálogo dramático si bien está muy presente en aquellos casos en que se evidencia la teatralización. En este punto se podría hablar de función metateatral.

En el texto fuente de *Hamlet* se muestra la función metateatral durante la representación teatral de la escena segunda del acto tercero (Shakespeare, 1951: 1368-1370).

- **Función poética o estética.** Con ella se transmite de forma estética una información. Esta llama la atención en el espectador ya que normalmente el personaje que recibe la réplica solo se percata de la información no de la manera poética en que está construida. Se puede encontrar en el lenguaje elaborado de algunos monólogos y soliloquios, por supuesto en el teatro en verso, y en la tendencia de algunos autores teatrales por el uso del lenguaje poético.

Como ejemplo de esto último, se inserta una réplica del personaje de la abuela, María Josefa, del final de *La casa de Bernarda Alba*:

MARÍA JOSEFA: Es verdad. Está todo muy oscuro. Como tengo el pelo blanco crees que no puedo tener crías, y sí, crías y crías y crías. Este niño tendrá el pelo blanco y tendrá otro niño y éste otro, y todos con el pelo de nieve, seremos como las olas, una y otra y otra. Luego nos sentaremos todos y todos tendremos el cabello blanco y seremos espuma. ¿Por qué aquí no hay espumas? Aquí no

hay más que mantos de luto.
(<https://www.biblioteca.org.ar/libros/157286.pdf>)

4.5. Tipología del lenguaje dramático

En el estudio del lenguaje de los textos fuente de naturaleza aristotélica es inevitable analizar el discurso textual que, como ya se ha indicado, está formado por el diálogo, las acotaciones y las didascalias. Además, dentro del diálogo existen varios tipos en **función de la ausencia o presencia del receptor**. Estos **tipos de diálogo**, propios de la convención teatral y de las necesidades de la escritura dramática de cada época, son los siguientes:

► Coloquio.

Es el diálogo **entre dos o más personas**. Es el más cercano a la vida real y no necesita, aunque es lo más habitual, que se responda. También se le conoce como polílogo.

Un tipo de coloquio que genera elevados momentos de tensión dramática son las **antilogías**, discursos contrapuestos entre dos personajes debido al conflicto que existe entre ambos.

Como ejemplo, se agrega el comienzo de la escena cuarta del acto tercero de *Hamlet*. En esta se produce el encuentro entre el protagonista y su madre, la Reina, en el que Hamlet quiere hacerle ver que su actual marido, el Rey, es el asesino de su padre.

HAMLET.- ¡Hola, madre! ¿Qué hay?

REINA.- Hamlet, tienes muy ofendido

HAMLET.- Madre, tenéis muy ofendido a mi padre.

REINA.- Vaya, vaya, estás respondiendo con lengua insensata.

HAMLET.- Toma, toma, estás preguntando con lengua procaz.

REINA.- ¡Cómo! ¿Qué es eso, Hamlet?

HAMLET.- Pues ¿qué pasa?

REINA.- ¿Has olvidado quién soy?

HAMLET.- ¡No, por la cruz bendita!... Sois la reina, la esposa del hermano de vuestro anterior marido, y - ¡ojalá no fuera así- sois mi madre.

REINA.- (*Levantándose.*) Pues bien: voy a mandarte algunos que sepan entenderse contigo.

HAMLET.- (*Cogiendo a la REINA por el brazo y obligándola a sentarse.*) ¡Vamos, vamos! ¡Sentaos; no os moveréis de aquí, ni saldréis hasta que os haya puesto ante un espejo donde veáis lo más íntimo de vuestro ser! (Shakespeare, 1951: 1373-1374).

Por último y **según la extensión del discurso** de cada interlocutor, se denominan a las intervenciones de los personajes en el coloquio:

- **Parlamento.** Cuando su extensión es muy larga. Como ejemplo, se remite al que aparece, posteriormente, en el ‘monólogo’.
- **Réplica.** El resto de casos, sobre todo cuando hay una sucesión de intervenciones cortas. Esto puede aumentar la tensión y el ritmo dramáticos.

En la siguiente secuencia del acto primero de *La casa de Bernarda Alba*, existe una rápida sucesión de frases cortas entre los personajes para averiguar dónde estaba Angustias durante el duelo. Esta culmina en un punto de elevada tensión dramática con la entrada de la hija mayor de Bernarda.

BERNARDA: (*Entra Adela.*) ¿Y Angustias?

ADELA: (*Con retintín.*) La he visto asomada a la rendija del portón. Los hombres se acababan de ir.

BERNARDA: ¿Y tú a qué fuiste también al portón?

ADELA: Me llegué a ver si habían puesto las gallinas.

BERNARDA: ¡Pero el duelo de los hombres habría salido ya!

ADELA: (*Con intención*) Todavía estaba un grupo parado por fuera.

BERNARDA: (*Furiosa*) ¡Angustias! ¡Angustias!

ANGUSTIAS: (*Entrando.*) ¿Qué manda usted?

BERNARDA: ¿Qué mirabas y a quién?

ANGUSTIAS: A nadie.

(<https://www.biblioteca.org.ar/libros/157286.pdf>)

► **Monólogo.**

Es un **diálogo de cierta extensión sin respuesta verbal** del interlocutor, aunque este puede expresarse con signos no verbales: miradas, gestos, etc.

El siguiente ejemplo de monólogo es del texto fuente de *Hamlet*, del acto quinto, escena primera. Esta secuencia transcurre durante los momentos previos del entierro de Ofelia cuando Hamlet regresa de Inglaterra a Dinamarca y se encuentra con los sepultureros. El monólogo es la réplica de mayor extensión del protagonista cuyo receptor es el personaje de Horacio.

CLOWN 1º. - ¡Mala peste le confunda! ¡Loco tunante! Un día me tiró por la cabeza una botella de vino del Rin. Pues, señor, esta misma calavera que aquí veis es de Yorick, el bufón del rey.

HAMLET.- ¿Esa?

CLOWN 1º.- Esta misma.

HAMLET.- Deja que la vea. (*Coge la calavera.*) ¡Ah pobre Yorick! Yo le conocí, Horacio; era un hombre de una gracia infinita y de una fantasía portentosa. Mil veces me llevó a cuestras, y ahora, ¡qué horror siento al recordarlo!, a su vista se me revuelve el estómago. Aquí pendían aquellos labios que yo he besado no sé cuántas veces. ¿Qué se hicieron de tus chanzas, tus piruetas, tus canciones, tus rasgos de buen humor, que hacían prorrumpir en una carcajada a toda la mesa? ¿Nada, ni solo un chiste siquiera para burlarte de tu propia mueca? ¿Qué haces ahí con la boca abierta? Vete ahora al tocador de mi alma, y dile que, aunque se ponga el grueso de un dedo de afeite, ha de venir forzosamente a esta linda figura. Prueba a hacerla reír con eso. (*A HORACIO.*) Dime una cosa, por favor, Horacio (Shakespeare, 1951: 1391).

► Soliloquio.

Es el **discurso de un personaje que no tiene como interlocutor a otro personaje** sino al propio espectador, potenciando la teatralidad y la artificialidad del hecho teatral.

El celeberrimo fragmento del texto literario *Hamlet* del acto tercero, escena primera es un soliloquio. El príncipe de Dinamarca expresa en solitario su dilema existencial. Ante la gravedad de los hechos que le ha revelado el fantasma de su padre, se debate entre vengarse o quitarse la vida. A continuación, se inserta un fragmento del comienzo:

HAMLET.- ¡Ser o no ser: he aquí el problema! ¿Qué es más levantado para el espíritu: sufrir los golpes y dardos de la insultante Fortuna, o tomar las armas contra un piélago de calamidades y, haciéndoles frente, acabar con ellas? ¡Morir..., dormir; no más! ¡Y pensar que con un sueño damos fin al pesar del corazón y a los mil naturales conflictos que constituyen la herencia de la carne! ¡He aquí un término devotamente apetecible! ¡Morir..., dormir! ¡Dormir! ... ¡Tal vez soñar! ¡Sí, ahí está el obstáculo! ¡Porque es forzoso que nos detenga el considerar qué sueños pueden sobrevenir en aquel sueño de la muerte, cuando nos hayamos librado del torbellino de la vida! ¡He aquí la reflexión que da existencia tan larga al infortunio! (Shakespeare, 1951: 1363).

► Monólogo interior.

Se trata de una réplica de cierta extensión en la que el personaje a través de la **sucesión de ideas inconclusas, frases sin orden gramatical e inacabadas**, expresa su

desorden mental. Este tipo de diálogo es muy frecuente en los textos literarios contemporáneos.

Samuel Beckett en *Esperando a Godot*, texto clave del teatro del absurdo, agrega un monólogo interior para el personaje de Lucky. Este tiene una soga al cuello con una cuerda que es portada por otro personaje.

LUCKY (*declama con monotonía*): Dada la existencia tal como demuestran los recientes trabajos públicos de Poinçon y Wattmann de un Dios personal cuacuacuacuacua de barba blanca cuacua fuera del tiempo del espacio que desde lo alto de su divina apatía su divina atambía su divina afasía nos ama mucho con algunas excepciones... (*Intensa atención de Estragon y Vladimir. Abatimiento y asco de Pozzo*) ...no se sabe por qué pero eso llegará y sufre tanto comola divina Miranda con aquellos que son no se sabe por qué pero se tiene tiempo en el tormento en los fuegos cuyos fuegos las llamas a poco que duren todavía un poco y quien puede dudar incendiarán al fin las vigas a saber llevarán el infierno a las nubes tan azules por momentos aún hoy y tranquilas tan tranquilas con una tranquilidad que no por ser intermitente es menos bienvenida pero no anticipemos y considerando por otra parte que como consecuencia de las investigaciones inacabadas no anticipemos las búsquedas inacabadas sin embargo desde la muerte de Voltaire siendo del orden de dos dedos cien gramos por cabeza aproximadamente por término medio poco más o menos cifras redondas buen peso desvestido en Normandía no se sabe por qué en una palabra en fin poco importan los hechos ahí están y considerando por otra parte lo que todavía es más grave que surge lo que todavía es más grave a la luz la luz de las experiencias en curso de Steinweg y...
(<http://biblio3.url.edu.gt/Libros/joyce/Godot.pdf>)

► Aparte.

Se produce cuando un **personaje interrumpe un diálogo con otro u otros personajes para realizar un discurso paralelo** que evidencia un doble proceso de comunicación.

Existen tres tipos:

- **Aparte en coloquio.** Cuando dos o más personajes dialogan sin ser oídos por otros.

En el acto primero de *La casa de Bernarda Alba*, durante la escena del duelo, las mujeres de luto y la criada La Poncia critican a Bernarda entre ellas. Lorca inserta algunas acotaciones para incidir en estos apartes en coloquio.

MUJER 2: (*Aparte y en baja voz*) ¡Mala, más que mala!

MUJER 3: (*Aparte y en baja voz*) ¡Lengua de cuchillo!

BERNARDA: Las mujeres en la iglesia no deben mirar más hombre que al oficiante, y a ése porque tiene faldas. Volver la cabeza es buscar el calor de la

pana.

MUJER 1: (*En voz baja*) ¡Vieja lagarta recocida!

LA PONCIA: (*Entre dientes*) ¡Sarmentosa por calentura de varón!

(<https://www.biblioteca.org.ar/libros/157286.pdf>)

- **Aparte en soliloquio.** Cuando un personaje expresa para sí mismo un pensamiento, como si hablara en voz alta.

En la jornada primera de *La vida es sueño*, texto clásico del teatro del Siglo de Oro de Calderón de la Barca, aparece un aparte en la intervención de Clotaldo. Este expresa su sorpresa ante el descubrimiento de que Rosaura, disfrazada de hombre, es su hijo.

| | | |
|----------|---|-----|
| ROSAURA | Y si he de morir, dejarte quiero, en la fe desta piedad, prenda que pudo estimarse por el dueño que algún día se la ciñó. Que la guardes te encargo, porque aunque yo no sé qué secreto alcance, sé que esta dorada espada encierra misterios grandes; pues sólo fiado en ella vengo a Polonia a vengarme de un agravio. | 370 |
| CLOTALDO | (Aparte. ¡Santos cielos! ¿Qué es esto? Ya son más graves mis penas y confusiones, mis ansias y mis pesares.) ¿Quién te la dio? | 375 |
| ROSAURA | Una mujer. (http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-vida-es-sueno--0/html/fedc73fa-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html) | 380 |

- **Aparte ad spectatores.** Cuando un personaje se dirige directamente hacia el público. Igualmente, los prólogos y epílogos de los textos fuentes son considerados como este tipo de aparte.

Como ejemplo, se remite al fragmento que aparece en este tema cuando se desarrolla la función metadramática del diálogo. Se trata del texto *Sueño de una noche de verano* de William Shakespeare y en su última réplica, el personaje de Puck se dirige hacia el espectador para pedir que aplaudan al finalizar la comedia.

Para finalizar, el aparte es un recurso frecuente del teatro del **Siglo de Oro español** que favorece la complicidad del espectador con el personaje que lo emite. En el **teatro épico** se emplea para romper con la ilusión teatral y propiciar el efecto de distanciamiento.

Tanto el **monólogo** como el **soliloquio**, el **monólogo interior** y el **aparte** potencian la **teatralidad** del texto fuente de cara a su escenificación. **Rompiendo con la ilusión teatral**, el personaje expresa verbalmente su interior, muestra su verdadera identidad y evidencia la **diferencia entre lo que dice en escena y lo que piensa realmente**. Por ello, estos tipos de diálogo ofrecen mucha información sobre el **subtexto**.

Video 1. El lenguaje dramático en escenificaciones de *Hamlet*

Accede al vídeo a través del aula virtual

Video 2. El lenguaje dramático en escenificaciones de *La casa de Bernarda Alba*

Accede al vídeo a través del aula virtual

4.6. Referencias bibliográficas

Alonso de Santos, J. L. (1999). *La escritura dramática*. Castalia.

Bobes Naves, M. C. (1997). *Semiología de la obra dramática*. Arco Libros.

Doménech, F. (2016). *Manual de dramaturgia*. Ediciones Universidad de Salamanca.
Disponible en la Biblioteca Virtual de UNIR.

García Barrientos, J. L. (2003). *Cómo se analiza una obra de teatro*. Síntesis.

Hoyo, M. del y López Antuñano, J. G. (2014). *Manual de Intervención, intertextualidad y deconstrucción*. Edición Universidad Internacional de la Rioja.

Navarro Tomas, T. (1966). *Métrica española*. Guadarrama.

Shakespeare, W. (1951). *Obras completas*. Aguilar.

Spang, K. (1991). *Teoría del drama: lectura y análisis de la obra teatral*. EUNSA.
Ediciones Universidad de Navarra, S.A.

Ubersfeld, A. (1989). *Semiología teatral*. Cátedra.

____ (2002). *Diccionario de términos claves del análisis teatral*. Galerna.

Profundización en el concepto de ‘acotación’

García Barrientos, J. L. (2012). *Cómo se comenta una obra de teatro*. Paso de Gato.

En este capítulo de la edición revisada y corregida del libro de García Barrientos, el autor profundiza en el concepto de ‘acotación’ desde el punto de vista del análisis del texto fuente con diversos ejemplos de la escritura clásica y contemporánea.

Los registros del lenguaje

Xunta de Galicia. Consellería de Cultura, Educación e Universidade. (2021, enero 26). *Registros o niveles de la lengua (aspectos teóricos)*.

https://www.edu.xunta.gal/espazoAbalar/sites/espazoAbalar/files/datos/1390304363/contido/341_registros_o_niveles_de_la_lengua_aspectos_tericos.html

En esta página *web* se desarrollan las características de los distintos registros del lenguaje: registro culto o formalizado, registro coloquial o familiar y registro vulgar. Es muy interesante su consulta para realizar correctamente el análisis del lenguaje y su relación con los personajes de los textos fuente de naturaleza aristotélica.

1. ¿Por qué está formado el discurso dramático?
 - A. Por el discurso teatral
 - B. Por el discurso escénico
 - *C. Ambas respuestas son correctas (El discurso dramático está formado por el discurso teatral y el discurso escénico.)

2. ¿Qué son las didascalias?
 - A. Es un concepto sinónimo de 'acotación'
 - B. Es una parte del diálogo teatral
 - *C. Es la información facilitada por el autor que aparece en el texto fuente teatral fuera del diálogo de los personajes (Las didascalias aparecen en el texto fuente como información facilitada por el autor fuera del diálogo de los personajes.)

3. ¿Qué son las acotaciones?
 - A. Es la información facilitada por el autor que aparece en el texto fuente teatral fuera del diálogo de los personajes
 - *B. Es la información facilitada por el autor que aparece en el texto fuente teatral dentro del diálogo de los personajes (Las acotaciones aparecen en el texto fuente como información facilitada por el autor dentro del diálogo de los personajes.)
 - C. Una parte del diálogo teatral

4. ¿Para qué se deben identificar las funciones del diálogo dramático en el análisis del texto fuente de naturaleza aristotélica?
 - *A. Para obtener información sobre la relación del escenario con el espectador (Las funciones del diálogo ofrecen información sobre la relación del escenario con el espectador.)
 - B. Para obtener información sobre el lenguaje de los personajes

C. Para analizar correctamente un texto fuente teatral

5. ¿Qué es la intencionalidad en el diálogo teatral?

A. Expresa el deseo, el objetivo del personaje en cada frase del diálogo pero no a través del sentido literal de las palabras sino con el propósito que encierran estas dentro de un contexto

B. Se materializa en escena con el tono, la intensidad, el timbre, el silencio y las acciones físicas del actor

*C. Ambas respuestas son correctas (La intencionalidad expresa el deseo, el objetivo del personaje en cada frase del diálogo, pero no a través del sentido literal de las palabras sino con el propósito que encierran estas dentro de un contexto. La intencionalidad se materializa en escena con el tono, la intensidad, el timbre, el silencio y las acciones físicas del actor.)

6. ¿Qué es el subtexto en el diálogo teatral?

A. Es una parte del diálogo teatral dentro de las acotaciones

*B. Son las circunstancias que rodean la situación dramática de un personaje. Estas pueden estar ocultas voluntarias o involuntariamente (El subtexto son las circunstancias que rodean la situación dramática de un personaje. Estas pueden estar ocultas voluntarias o involuntariamente.)

C. Es un concepto sinónimo de 'intencionalidad'

7. ¿Cuál es la función del lenguaje que aparece en el discurso teatral cuando se describe y se caracteriza?

*A. La función referencial, representativa o informativa (La función referencial, representativa o informativa aparece en las partes del discurso textual en las que se describe y se caracteriza.)

B. La función expresiva o emotiva

C. La función apelativa o conativa

8. ¿Qué es el parlamento de un coloquio?

A. Es un tipo de coloquio que genera elevados momentos de tensión dramática con discursos contrapuestos entre dos personajes debido al conflicto que existe entre ambos

*B. Es la intervención de un personaje de extensión muy larga (Según la extensión del discurso de cada interlocutor se denominan a las intervenciones de los personajes en el coloquio: - Parlamento. Cuando su extensión es muy larga.

- Réplica. El resto de casos, sobre todo cuando hay una sucesión de intervenciones cortas. Esto puede aumentar la tensión y el ritmo dramáticos.)

C. Es la intervención de un personaje de extensión corta

9. ¿Cómo se denomina al diálogo de cierta extensión sin respuesta verbal del interlocutor?

A. Monólogo interior

B. Soliloquio

*C. Monólogo (El monólogo es un diálogo de cierta extensión sin respuesta verbal del interlocutor, aunque este puede expresarse con signos no verbales: miradas, gestos, etc.)

10. ¿Qué es un aparte dentro de un texto fuente teatral?

A. Un tipo de diálogo teatral

B. Cuando un personaje interrumpe un diálogo con otro u otros personajes para realizar un discurso paralelo que evidencia un doble proceso de comunicación

*C. Ambas respuestas son correctas (El aparte es un tipo de diálogo teatral que se produce cuando un personaje interrumpe un diálogo con otro u otros personajes para realizar un discurso paralelo que evidencia un doble proceso de comunicación.)

Dramaturgia I: Análisis de Textos y Práctica
Dramatúrgica

El contenido

Índice

| | |
|-----------------------------------|--------------------------------------|
| Esquema | 3 |
| Ideas clave | ¡Error! Marcador no definido. |
| 5.1. Introducción y objetivos | 4 |
| 5.2. Fábula y argumento | 4 |
| 5.3. Temas y motivos | ¡Error! Marcador no definido. |
| 5.4. Tesis y antítesis | 19 |
| 5.5. El significado contemporáneo | |
| 5.6. Referencias bibliográficas | ¡Error! Marcador no definido. |
| A fondo | 21 |
| Test | 22 |

Esquema

5.1. Introducción y objetivos

En este tema 5 de la asignatura *Dramaturgia I: Análisis de Textos y Práctica Dramatúrgica* se ofrecen los aspectos a tener en cuenta dentro del estudio del **contenido** en el análisis de textos fuente de naturaleza aristotélica.

En primer lugar, se definen los conceptos de **fábula** y **argumento** y se propone una serie de cuestiones para el estudio del **vínculo entre la fábula y el argumento**.

Tras ello, se abordan los conceptos de **tema principal**, **temas secundarios** o **subtemas** y **temas de fondo** con las claves para la correcta enunciación de estos. Además, se desarrolla la definición del concepto de **motivo** en relación a la trama y su **tipología**.

Seguidamente, se explican los términos **tesis** y **antítesis** de un texto fuente, las claves para su correcta enunciación, la manera en que pueden aparecer y la vinculación con el **teatro u obra de tesis**.

Por último, se trata la importancia de analizar el **significado contemporáneo** del texto fuente de cara a una posible escenificación.

Los **objetivos** que se pretenden conseguir en este tema son los siguientes:

- ▶ Realizar la fábula y el argumento de cualquier texto fuente de naturaleza aristotélica.
- ▶ Reconocer y desarrollar los siguientes aspectos relacionados con el contenido dentro del análisis de cualquier texto fuente de naturaleza aristotélica:
 - Vínculo entre la fábula y el argumento.
 - Tema principal, temas secundarios o subtemas y temas de fondo.
 - Tipos de motivos.

- Tesis y antítesis.
- ▶ Justificar todo lo reconocido en el apartado anterior con la teoría del tema y el texto fuente analizado.
- ▶ Investigar, enunciar y justificar los posibles significados contemporáneos de cualquier texto fuente de naturaleza aristotélica.

5.2. Fábula y argumento

Para comenzar con el análisis del contenido del texto fuente de naturaleza aristotélica, debemos aclarar los **conceptos de fábula y argumento**, terminología que no pocas veces conduce a confusión. Tras ello, elaboraremos el argumento y la fábula del texto analizado y los vínculos entre estos conceptos. Con ello, **nos acercaremos a las acciones que ocurren en la obra de forma objetiva, precisa y rigurosa, dando a los sucesos la importancia que tienen y descubriendo las relaciones entre ellos.**

▶ Fábula.

Reconstrucción del contenido del texto fuente según el **orden causal y cronológico de los acontecimientos**. Este a menudo se altera en el texto. Por ejemplo, en el relato de la fábula pueden aparecer acontecimientos que se cuentan en el texto fuente y que no aparecen recreados en ninguna escena. Por último, comentar que el concepto de fábula también se le conoce como historia.

Para **redactar** una fábula correctamente se seguirán las **siguientes premisas**:

- Elaborar una redacción en **tiempo pasado** que enuncie sin recursos estilísticos las **principales acciones y situaciones de los personajes** a partir de la información contenida solo en el texto fuente.
- Realizarlo en **orden cronológico**.
- **No** desarrollar un texto **muy largo** ya que perdería su carácter de **síntesis**.

Consideraciones a tener en cuenta en la elaboración de la fábula de *Hamlet* y *La casa de Bernarda Alba*



Figura 1. Boda entre la madre y el tío de Hamlet. *Hamlet*, película dirigida por Kenneth Branagh (1996)

Fuente: http://www.actiweb.es/cinegranimador/hamlet_de_william_shakespeare_vs_el_rey_leon.html

Para mantener el orden causal y cronológico de los acontecimientos, en la redacción de la fábula de *Hamlet* se ha de tener en cuenta que al inicio del relato de esta se han de citar dos sucesos importantes que se cuentan en el texto pero que no aparecen y que, temporalmente, se producen antes del comienzo del texto fuente:

- El asesinato del padre de Hamlet y la precipitada boda de su madre la reina con el asesino de este, el hermano del difunto rey. Se cuenta esta información en la escena segunda del acto primero:

HORACIO.- Señor, he venido a asistir a los funerales de vuestro padre.

HAMLET.- Por favor, no te burles de mí, condiscípulo. Yo creo que ha sido a las bodas de mi madre.

HORACIO.- Verdaderamente, señor, que han venido poco tiempo después.

HAMLET.- ¡Economía, Horacio, economía! Los manjares cocidos para el banquete de duelo sirvieron de fiambres en la mesa nupcial. ¡Quisiera haberme hallado en el cielo con mi más entrañable enemigo antes que haber presenciado semejante día, Horacio! ¡Mi padre! ... ¡Me parece que veo a mi padre! (Shakespeare, 1951: 1343).

- El ejército que forma Fortinbrás, príncipe de Noruega, con el objeto de recobrar sus derechos dinásticos sobre Dinamarca. Se cuenta esta información en la escena primera del acto primero:

HORACIO: Ahora, señor, Fortinbrás el joven, henchido de un carácter indómito e inexperto, ha ido reclutando aquí y allá, en las fronteras de Noruega, una turba de desheredados, resueltos, por comida y dieta, a alguna empresa a prueba de resolución, y que no es otra (como ha entendido perfectamente nuestro Gobierno) sino venir a recobrar, con mano airada y términos conminatorios, las mencionadas tierras que de tal modo perdió su padre (Shakespeare, 1951: 1339).



Figura 2. Personajes de Adela y Pepe el Romano en una producción en lengua inglesa titulada *Spirits Within* (2013)

Fuente: <https://cristinahontanillaportfolio.wordpress.com/2013/06/27/david-jareno-y-raquel-moreno-participan-en-spirits-within-una-adaptacion-de-la-casa-de-bernarda-alba-en-ingles/#more-257>

Para mantener el orden causal y cronológico de los acontecimientos, en la redacción de la fábula de *La casa de Bernarda Alba* se ha de indicar cuándo se produce el primer encuentro entre Pepe el Romano y Adela, durante el lapsus temporal que transcurre entre el primer y el segundo acto, y no cuando La Poncia se lo reprocha a Adela en una escena del segundo acto:

LA PONCIA: Las viejas vemos a través de las paredes. ¿Dónde vas de noche cuando te levantas?

ADELA: ¡Ciega debías estar!

LA PONCIA: Con la cabeza y las manos llenas de ojos cuando se trata de lo que se trata. Por mucho que pienso no sé lo que te propones. ¿Por qué te pusiste casi desnuda con la luz encendida y la ventana abierta al pasar Pepe el segundo día que vino a hablar con tu hermana?
(<https://www.biblioteca.org.ar/libros/157286.pdf>)

En definitiva, el establecimiento del correcto orden causal y secuencial de los acontecimientos abre la puerta a la inserción de la recreación de estas escenas en una posible escenificación de *Hamlet* y *La casa de Bernarda Alba*.

► Argumento.

Reconstrucción del contenido del texto fuente según la **sucesión de escenas presentadas en el relato del escritor**. Un argumento puede contener **distorsiones del orden causal y cronológico de los acontecimientos de la fábula**; algunos sucesos se adelantan, se cuentan o/y se produce un salto hacia atrás en el tiempo en la acción dramática.

Para **redactar** un argumento correctamente se seguirán las **siguientes premisas**:

- Elaborar una redacción que **describa los elementos sustanciales del texto fuente con las menos palabras posibles**; aquellos acontecimientos y relaciones entre los personajes imprescindibles para que se comprenda la obra.
- **Evitar la interpretación subjetiva de los hechos**, sólo se mencionarán no se valorarán.
- **No usar palabras que rompan la objetividad** del relato como adjetivos calificativos o adverbios.

La sucesión de escenas presentadas en el relato de Shakespeare y García Lorca en los textos fuente de *Hamlet* y *La casa de Bernarda Alba* respeta el orden causal y cronológico. No obstante, como se ha indicado en el ejemplo anterior de la fábula, sí existen acontecimientos que son contados por algún personaje, posteriormente a cuando suceden realmente.

Como resultado, en la elaboración de ambos argumentos se ha de tener en cuenta que el relato del mismo se inicia con el comienzo de los textos; en *Hamlet* con el regreso a Dinamarca del protagonista tras la muerte de su padre y en *La casa de Bernarda Alba* con la celebración del duelo del difunto marido de Bernarda. Además,

los acontecimientos señalados en el ejemplo anterior aparecerán mencionados acorde al momento de la acción dramática en el que se emite esta información.

► **Vínculos entre fábula y argumento.**

El estudio de la fábula y del argumento ofrece una serie de vínculos entre estos, **esenciales para el conocimiento en profundidad del contenido** del texto fuente. Se pueden esclarecer a través de la repuesta a la **siguiente propuesta de preguntas**:

- ¿Cuáles son los acontecimientos del texto fuente?
- ¿Cuáles de estos suceden ante el espectador y cuáles no, es decir, cuáles son relatados? ¿Por qué el autor realiza esta distinción?
- ¿Cuál es la causa de cada acontecimiento?
- ¿Existen saltos temporales? ¿Por qué el autor realiza esta distinción?

Tàlem de Sergi Belbel

disponible en la sección A fondo

5.3. Temas y motivos

El siguiente paso en el análisis del contenido del texto fuente de naturaleza aristotélica es el estudio de los temas y los motivos. También esta terminología conduce a confusión, de ahí que se proceda a definirla con concreción junto a ejemplos ilustrativos.

► **Temas.**

Para comenzar, existe un tema principal que es la **idea central**, el **hilo conductor** de la acción dramática del texto fuente que **integra todo el contenido**. Afecta a la obra en su conjunto, si se elimina, no se representaría la fábula del texto fuente.

Igualmente, en el texto fuente hay numerosos temas: **temas secundarios o subtemas** y **temas fondo**. Si bien el autor crea su obra a partir de una jerarquía temática preconcebida, es importante señalar que tanto la elección del principal como la **jerarquización de los temas** forma parte de la lectura concreta que se haga de la obra. Esta **lectura del texto fuente** ha de estar realizada con profundidad, justificada y **fundamentada en el texto literario**. Posteriormente, el texto dramático y la puesta en escena ha de mantener una **coherencia escénica** con el tema principal y el resto de temas.

Finalmente, en la **enunciación de los temas** se recurre a conceptos abstractos, ideas o conceptos generales que sintetizan la intención primaria del escritor. La palabra abstracta será el núcleo fundamental del tema rodeada de complementos. La enunciación del tema debe ser clara, breve y exacta, es decir, sin que sobre o falte ningún elemento.

Los temas de *La casa de Bernarda Alba* de Federico García Lorca



Figura 3. Bernarda y sus hijas tras las rejas de su casa

Fuente: <https://espacioparalaliteratura.wordpress.com/2016/02/02/la-casa-bernarda-alba-y-el-machismo/>

A continuación, se expone una propuesta de jerarquía temática del texto fuente de *La casa de Bernarda Alba* (Galán, 1989: 35):

Tema principal: Enfrentamiento entre la moral autoritaria, rígida y convencional y el deseo de libertad.

Temas secundarios o subtemas: El amor sensual, El mundo de las falsas apariencias, El odio y la envidia, La injusticia social, La marginación de la mujer y La honra.

Temas de *La casa de Bernarda Alba*

disponible en la sección A fondo

► **Motivos.**

Son elementos que podemos localizar en el texto fuente y que permiten apreciar la **correlación y funcionalidad del contenido** del mismo **dentro de la trama**. Se **clasifican** en:

- **Dinámico.** Es el episodio que hace que la acción avance.
- **Estático.** Es el episodio que se emplea para dar información o para caracterizar a un personaje. La acción se congela momentáneamente. Suele aparecer al comienzo del texto fuente, cuando entra por primera vez un personaje o cuando se relata algo que ha sucedido pero que no se ve en escena.
- **Retardador.** Es el episodio que impide la realización de algún proyecto. Suele generar bastante intriga y suspense.
- **De desplazamiento temporal.** Son episodios que se producen tras un salto temporal en el tiempo de la acción. Pueden ser hacia adelante, anticipando un suceso futuro, o hacia atrás (**flash-back**). Este último es el más usual.
- **Encuadramiento.** Es el episodio que aparece al principio y al final del texto fuente. Suele generar estructuras externas circulares. Este concepto se aborda en el tema siguiente.
- **Central, guía o leitmotiv.** Es un concepto originario de la música y se define como una parte de la melodía que se repite, como, por ejemplo, un estribillo. En los textos teatrales se tratan de situaciones o de acciones que aparecen periódicamente.

Para finalizar, aunque hay una tendencia en el estudio del análisis de texto que asemeja el concepto de motivo a los temas secundarios o subtemas, en esta materia no se va a seguir esta asimilación.

Los motivos en *Hamlet* de William Shakespeare



Figura 4. Soliloquio 'Ser o no ser' con Benedict Cumberbatch como Hamlet (2015)

Fuente: <https://www.theguardian.com/culture/2015/aug/19/hamlet-benedict-cumberbatch-to-be-not-to-be-barbican-u-turn-soliloquy-review>

El texto fuente de *Hamlet* contiene una serie de motivos cuyo estudio nos permite apreciar la manera en que Shakespeare encadena la acción dramática y por qué. Algunos de los motivos que aparecen son:

- **Motivo dinámico.** La escena segunda del acto tercero, la de la representación teatral ante los reyes y la corte, propicia que avance la trama: Hamlet, ante la reacción del rey, corrobora que este es el asesino de su padre y decide vengarse (Shakespeare, 1951: 1370).
- **Motivo estático.** El celeberrimo soliloquio de Hamlet del acto tercero, escena primera es un motivo estático puesto que el protagonista expresa el dilema existencial que sufre desde el comienzo del texto hasta ese punto de la trama (Shakespeare, 1951: 1363).
- **Motivo retardador.** En la escena cuarta del acto tercero, cuando Hamlet mantiene un fuerte enfrentamiento con su madre, se inserta una secuencia en la que aparece el fantasma del padre de Hamlet para guiarlo en su objeto: lograr que la reina reconozca al asesino de su difunto esposo. Este momento mantiene en suspenso la elevada tensión dramática generada previamente durante el enfrentamiento físico y verbal entre madre e hijo (Shakespeare, 1951: 1375).

- **Motivo de encuadramiento.** La obra de *Hamlet* comienza con unas escenas en las que se informa de la reciente muerte del anterior rey de Dinamarca y finaliza con la escena de la lucha y la muerte del actual rey, el tío de Hamlet.
- **Motivo central, guía o leitmotiv.** Aparece cada vez que Hamlet expresa su indecisión o duda ante una acción y cada vez que manifiesta el destino del alma humana al purgatorio debido a la ausencia de confesión antes de la muerte. Este último motivo guía ha generado interpretaciones del texto fuente que vincula a Shakespeare con la religión católica.

5.4. Tesis y antítesis

El género dramático recoge la voz del autor, con más o menos claridad, bajo múltiples formas. A través del **estudio de la tesis y antítesis** en el análisis del texto fuente de naturaleza aristotélica, **se accede a la actitud del autor** con respecto a los temas que presenta.

En la dramaturgia aristotélica, la capacidad para acceder al punto de vista del autor **dependerá mucho del tipo de texto fuente**; los textos con forma muy fijada y con un elevado grado de tipificación tanto en los personajes como en la construcción de la trama, es muy difícil hablar de punto de vista del autor. En textos con mayor relación entre la situación dramática configurada y el referente real, pueden **aparecer la tesis y la antítesis de las siguientes maneras** (Oliva, 2004):

- ▶ **Texto fuente con un único punto de vista.** Todos los personajes comparten la misma opinión, el mismo posicionamiento ante el tema planteado.
- ▶ **Texto fuente con perspectiva cerrada.** El tema aparece bajo diversos puntos de vista, cada personaje nos deja su opinión con respecto al conflicto que tiene lugar en la obra.

De esta perspectiva adoptaba por el autor surge en el siglo XIX el género denominado **teatro u obra de tesis**. Este expone o defiende una determinada ideología (social,

política o moral), a la que se subordina la estructura de la obra. El autor plasma problemas que considera son actuales, como instrumento útil para la transformación social con el objeto de educar al espectador, despertar su conciencia o provocar movimientos sociales.

El teatro de tesis de Henrik Ibsen



Figura 5. *Casa de muñecas* por la compañía chilena Colectivo Zoológico (2019)
Fuente: <https://www.colectivozoológico.cl/casa-de-munecas.html>

Henrik Ibsen (1828-1906) es un dramaturgo noruego considerado el fundador del teatro u obra de tesis e, igualmente, se le atribuye la consolidación de las estructuras del teatro moderno. Su extensa creación teatral tiene diversas etapas creativas siendo su etapa realista la que ahonda en los problemas sociales de su época y profundiza en el teatro de tesis con textos como *Casa de muñecas* (1879), *Espectros* (1881), *Un enemigo del pueblo* (1882) y *El pato salvaje* (1884).

En el siguiente fragmento del acto primero de *Un enemigo del pueblo*, Ibsen cuestiona uno de los pilares de la sociedad moderna, la educación, evidenciando así su preocupación por los problemas sociales de su tiempo:

PETRA. — Se miente tanto en casa como en el colegio. En casa hay que callarse, y en el colegio hay que mentir a los niños.

HORSTER. — ¿Está usted forzada a mentir?

PETRA. — ¿Supone que no les enseñamos muchas cosas en que no creemos nosotros mismos?

(<http://www.ataun.eus/BIBLIOTECAGRATUITA/CI%C3%A1sicos%20en%20Espa%C3%B1ol/Henrik%20Ibsen/Un%20enemigo%20del%20pueblo.pdf>)

- **Texto fuente de perspectiva abierta.** En estos textos se desconoce el punto de vista del autor con lo que se ofrece muchas posibilidades interpretativas tanto para el dramaturgista como para el director de escena, los actores y el espectador.

En las dos primeras formas, se debe **localizar una frase o una idea clara que defina la tesis y la antítesis** dentro del texto fuente que, en ocasiones, se incluye en el propio título de la obra. La presencia de la **antítesis** representa el **antagonista ideológico** de la tesis. Este enfrentamiento es básico para crear el conflicto dramático, concepto que se desarrollará en temas posteriores.

La tesis y la antítesis en *La casa de Bernarda Alba* de Federico García Lorca



Figura 6. El personaje de María Josefa maniatado por las hijas de Bernarda. Espectáculo dirigido por Lluís Pasqual (2009)

Fuente: <https://senderosdeasfalto.wordpress.com/tag/nuria-espert/>

La tesis y la antítesis inherente en el texto fuente lorquiano se podrían enunciar así junto a un fragmento textual que lo corrobore:

- **Tesis:** Los valores conservadores destruyen la libertad individual.

La tesis se puede localizar en cualquiera de las secuencias en las que aparece el personaje de la abuela, María Josefa.

- **Antítesis:** La lucha incansable por salvaguardar la decencia y la honra.
BERNARDA.- ¡Cuánto hay que sufrir y luchar para hacer que las personas sean decentes y no tiren al monte demasiado! (Acto primero)

Los personajes que representan la tesis de García Lorca son Adela y María Josefa. La joven mantiene una relación oculta con Pepe el Romano y ante la imposibilidad de ésta se suicida, la locura erótica que sufre la abuela es otra forma de liberación del yugo de Bernarda. Frente a éstas se encuentran Bernarda y las demás mujeres que de una forma u otra censuran sus comportamientos, aun sabiendo que ellas mismas sufren las consecuencias. Especial atención poseen La Poncia y la Criada que en contraste con Bernarda y sus hijas se muestran más tolerantes. Sin embargo, no dudan en adoptar la antítesis con los personajes de inferior clase social o una vez que ven amenazadas algún aspecto de su vida.

5.5. El significado contemporáneo

Tras el estudio de los anteriores epígrafes en el análisis del texto fuente se aborda la **investigación del significado contemporáneo** del mismo. En este se profundiza en la unión entre el texto literario y la realidad del receptor con el objeto de **conocer si los contenidos inherentes en este poseen vigencia en la actualidad y si su escenificación resulta de interés para el espectador**. Ya en el tema 2, en el epígrafe dedicado a las tareas del dramaturgista, se indicaban los aspectos a contemplar en profundidad cuando se trabaja con un texto que no es claramente contemporáneo: **polisemia, recuperación del sentido original y analogías**.

Es muy importante este paso dentro del análisis puesto que una obra dramática que triunfó sobre los escenarios en su día, actualmente es muy probable que los espectadores no la reciban con el mismo entusiasmo. Esto se debe a que la escritura teatral se efectúa con mucha proximidad a unas realidades cotidianas que,

desaparecidas, provocan que el texto pierda interés. En consecuencia, se deben **descartar** para su escenificación los **textos fuente que carecen de un valor contemporáneo o** aquellas **puestas en escenas arqueológicas** que son el resultado de la ausencia del estudio de la polisemia, la recuperación del sentido original y las analogías.

De nuevo, López Antuñano profundiza en la relación texto fuente y la puesta en escena contemporánea. Este afirma que se ha de **detectar la pertinencia en la recuperación de un texto fuente**, apuntado algunos **requisitos indispensables** que debe cumplir:

- ▶ **Fábula y personajes resultan reconocibles** para el receptor actual ya que mantienen su contemporaneidad.
- ▶ **Capacidad de impacto** para que un tema expuesto hace años o siglos en otras latitudes o momentos históricos, alejados y olvidados en la actualidad, conecte con el espectador que asiste a la representación escénica.
- ▶ **Las preocupaciones y valores actuales se esclarecen** al establecer analogías con lo planteado en el pasado del texto fuente.

Peter Brook y *El espacio vacío*



Figura 7. *Hamlet* dirigido por Peter Brook (2001)
Fuente: <http://levyarchive.bam.org/Detail/objects/88353>

El director de escena británico Peter Brook (1925) es considerado uno de los directores más influyentes de la escena contemporánea. En 1968 escribió *El espacio vacío*, un ensayo que destaca por exponer lo que considera es la meta a conseguir en la puesta en escena contemporánea: llegar a la esencia del texto fuente, ignorando los prejuicios que procedan de todo lo que con ella se hubiese hecho o dado por supuesto con anterioridad. El siguiente fragmento de esta obra expone la relación de William Shakespeare con la actualidad y cómo la puesta en escena ha de manifestar el significado contemporáneo de sus textos:

Por lo tanto, ¿qué quiere decir Shakespeare? ¿Qué intenta enseñarnos? (...) Sabiamente, Shakespeare se niega a contestar. Sin embargo, nos ha dado su obra, cuyo campo de experiencia es tanto interrogación como respuesta. Bajo esta luz, la obra se emparenta directamente con los más excitantes temas de nuestro tiempo: viejos y jóvenes en relación con nuestra sociedad, nuestras artes, nuestra noción del progreso, el modo de vivir nuestras vidas. Eso es lo que revelarán los actores si se interesan por la obra, y eso es lo que nosotros encontraremos si compartimos dicho interés. Los trajes de época quedarán relegados (...).

Resulta, pues, que en la segunda mitad del siglo XX en Inglaterra, donde escribo estas palabras, nos enfrentamos al irritante hecho de que Shakespeare sigue siendo nuestro modelo. A este respecto, nuestra labor en la puesta escénica de Shakespeare consiste siempre en hacer «modernas» sus obras, ya que sólo así el público entra en contacto directo con los temas que el tiempo y las convenciones desvanecen (Brook, 1994: 126 a 129).

Video 1. El contenido en escenificaciones de *Hamlet*

Accede al vídeo a través del aula virtual

Video 2. El contenido en escenificaciones de *La casa de Bernarda Alba*

Accede al vídeo a través del aula virtual

5.6. Referencias bibliográficas

Alonso de Santos, J. L. (1999). *La escritura dramática*. Castalia.

____ (2012). *Manual de Teoría y Práctica Teatral*. Castalia.

Brook, P. (1994). *El espacio vacío*. Ediciones Península.

Caballero, A. (2001). *La escritura teatral*. Grafein Ediciones.

Galán, E. (1989). *Claves de La casa de Bernarda Alba*. Ciclo editorial S. A.

Hoyo, M. del y López Antuñano, J. G. (2014). *Manual de Intervención, intertextualidad y deconstrucción*. Edición Universidad Internacional de la Rioja.

Lavandier, Y. (2003). *La dramaturgia: los mecanismos del relato: cine, teatro, ópera, radio, televisión, cómic*. Ediciones Internacionales Universitarias.

Lázaro Carreter, F. y Correa Calderón, E. (1994). *Cómo se comenta un texto literario*. Publicaciones Cultural.

Marchese, A. y Forradellas, F. (2013). *Diccionario de retórica y terminología literaria*. Ariel.

Oliva, C. (2004), *La verdad del personaje teatral*. Universidad de Murcia.

Pavis, P. (1998). *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Paidós.

Segre, C. (1989). *Principios de análisis del texto literario*. Editorial Crítica.

Shakespeare, W. (1951). *Obras completas*. Aguilar.

Trancón, S. (2006). *Teoría del teatro. Bases para el análisis de la obra dramática*. Fundamentos.

Ubersfeld, A. (2002). *Diccionario de términos claves del análisis teatral*. Galerna.

Tàlem de Sergi Belbel

Belbel, S. (2021, febrero 15). *Tàlem*. <https://www.catalandrama.cat/es/obra/talem/>

Como ejemplo para estudiar los vínculos entre el argumento y la fábula, se recomienda la lectura del texto de Sergi Belbel, *Tàlem* (1990); la diversidad de sus saltos temporales supone un buen ejercicio para asentar este aspecto del tema.

Para acceder al texto fuente, se remite a la página web ‘Catalandrama’, creada por la Sala Beckett de Barcelona. En ella se permite la descarga, tras previa justificación de su uso, de obras de la dramaturgia catalana contemporánea.

Temas de *La casa de Bernarda Alba*

I.E.S. ‘La Basílica’. (2021, febrero 15). *Temas principales y secundarios en La casa de Bernarda Alba*.

https://www.murciaeduca.es/ieslabasilica/sitio/upload/T_2_Temas_principales_y_secundarios_en_LCBA.pdf

En esta página web se desarrollan los temas enunciados sobre el texto fuente lorquiano de *La casa de Bernarda Alba* a partir del estudio realizado por Eduardo Galán y cuya publicación aparece reseñada en las referencias bibliográficas de este tema 5.

1. ¿Qué es la fábula?

*A. La reconstrucción del contenido del texto fuente según el orden causal y cronológico de los acontecimientos. (La fábula es la reconstrucción del contenido del texto fuente según el orden causal y cronológico de los acontecimientos.)

B. La reconstrucción del contenido del texto fuente según la sucesión de escenas presentadas en el relato del escritor.

C. Puede contener distorsiones del orden causal y cronológico de los acontecimientos.

2. ¿Qué es el argumento?

A. La reconstrucción del contenido del texto fuente según el orden causal y cronológico de los acontecimientos.

*B. La reconstrucción del contenido del texto fuente según la sucesión de escenas presentadas en el relato del escritor. Puede contener distorsiones del orden causal y cronológico de los acontecimientos. (El argumento es la reconstrucción del contenido del texto fuente según la sucesión de escenas presentadas en el relato del escritor. Un argumento puede contener distorsiones del orden causal y cronológico de los acontecimientos de la fábula.)

C. Ambas respuestas son correctas.

3. ¿Para qué es necesario esclarecer el vínculo entre la fábula y el argumento?

A. Para poder realizar correctamente la fábula y el argumento.

*B. Para el conocimiento en profundidad del contenido del texto fuente. (El estudio de la fábula y del argumento ofrece una serie de vínculos entre estos, esenciales para el conocimiento en profundidad del contenido del texto fuente.)

C. Para saber qué personajes intervienen.

4. ¿Qué es el tema principal?

A. La idea central de la acción dramática del texto fuente que integra todo el contenido.

B. El hilo conductor de la acción dramática del texto fuente que integra todo el contenido.

*C. Ambas respuestas son correctas. (El tema principal es la idea central, el hilo conductor de la acción dramática del texto fuente que integra todo el contenido. Afecta a la obra en su conjunto, si se elimina, no representaría la fábula del texto fuente.)

5. ¿Cómo se deben enunciar los temas?

A. Se recurre a conceptos abstractos, ideas o conceptos generales que sintetizan la intención primaria del escritor.

B. Con una palabra abstracta que será el núcleo fundamental del tema rodeada de complementos.

C. De manera clara, breve y exacta, es decir, sin que sobre o falte ningún elemento.

*D. Todas las respuestas son correctas. (En la enunciación de los temas se recurre a conceptos abstractos, ideas o conceptos generales que sintetizan la intención primaria del escritor. La palabra abstracta será el núcleo fundamental del tema rodeada de complementos. La enunciación del tema debe ser clara, breve y exacta, es decir, sin que sobre o falte ningún elemento.)

6. ¿Qué es un motivo de encuadramiento?

*A. Ambas respuestas son correctas. (Los motivos son elementos que podemos localizar en el texto fuente y que permiten apreciar la correlación y funcionalidad del contenido del mismo dentro de la trama. El motivo de encuadramiento es el episodio que aparece al principio y al final del texto fuente.)

B. Un elemento que se puede localizar en el texto fuente y que permite apreciar la correlación y funcionalidad del contenido del mismo dentro de la trama.

C. Es el episodio que aparece al principio y al final del texto fuente.

7. ¿Qué es un motivo central, guía o leit motiv?
- A. Es el episodio que impide la realización de algún proyecto. Suele generar bastante intriga y suspense.
 - B. Es el episodio que hace que la acción avance.
 - *C. Situaciones o acciones que aparecen periódicamente en el texto fuente. (Es un concepto originario de la música y se define como una parte de la melodía que se repite, como, por ejemplo, un estribillo. En los textos teatrales se tratan de situaciones o de acciones que aparecen periódicamente.)
8. ¿Para qué se debe estudiar la tesis y la antítesis en un texto fuente?
- *A. Para acceder a la actitud del autor con respecto a los temas que presenta. (El género dramático recoge la voz del autor, con más o menos claridad, bajo múltiples formas. A través del estudio de la tesis y antítesis en el análisis del texto fuente de naturaleza aristotélica, se accede a la actitud del autor con respecto a los temas que presenta.)
 - B. Para conocer la postura del personaje protagonista y antagonista.
 - C. Para poder analizar en profundidad los temas y motivos.
9. ¿Qué perspectiva adoptada por el autor del texto fuente originó el teatro u obra de tesis?
- A. El texto fuente con un único punto de vista.
 - B. El texto fuente con perspectiva abierta.
 - *C. El texto fuente con perspectiva cerrada. (En el texto fuente con perspectiva cerrada, el tema aparece bajo diversos puntos de vista, cada personaje nos deja su opinión con respecto al conflicto que tiene lugar en la obra. De esta perspectiva adoptada por el autor surge en el siglo XIX el género denominado teatro u obra de tesis.)
10. ¿Para qué es necesario el estudio del significado contemporáneo de un texto fuente?
- A. Para conocer si los contenidos inherentes en este poseen vigencia en la actualidad y si su escenificación resulta de interés para el espectador.

B. Para detectar la pertinencia en la recuperación de un texto fuente.

*C. Ambas respuestas son correctas. (En la investigación del significado contemporáneo del texto fuente se profundiza en la unión entre el texto literario y la realidad del receptor con el objeto de conocer si los contenidos inherentes en este poseen vigencia en la actualidad y si su escenificación resulta de interés para el espectador. Es decir, se ha de detectar la pertinencia en la recuperación de un texto fuente.)

Dramaturgia I: Análisis de Textos y Práctica
Dramatúrgica

La estructura dramática

Índice

| | |
|--------------------------------------|--------------------------------------|
| Esquema | 3 |
| Ideas clave | ¡Error! Marcador no definido. |
| 6.1. Introducción y objetivos | 4 |
| 6.2. La estructura dramática clásica | |
| 6.3. Niveles: interna y externa | |
| 6.4. Formas: cerrada y abierta | |
| 6. 5. Referencias bibliográficas | ¡Error! Marcador no definido. |
| A fondo | 23 |
| Test | 25 |

Esquema

6.1. Introducción y objetivos

En este tema 6 de la asignatura *Dramaturgia I: Análisis de Textos y Práctica Dramatúrgica* se ofrecen los aspectos a tener en cuenta dentro del estudio de la **estructura dramática** en el análisis de textos fuente de naturaleza aristotélica.

En primer lugar, se explican las características de la **estructura** dramática **clásica** junto a los conceptos de **escuela clásica** y **escuela romántica**.

Tras ello, se abordan los **niveles de la estructura dramática**: estructura **interna y externa y la relación entre ambas**. Seguidamente, y dentro de la estructura externa, se desarrollan sus diferentes formas y características: **prólogo, epílogo o coda, acto, escena, cuadro y episodio**.

Por último, se exponen las formas de construcción dramática y sus principales rasgos: la **forma cerrada** y la **forma abierta**.

Los **objetivos** que se pretenden conseguir en este tema son los siguientes:

- ▶ Conocer las normativas de la estructura dramática clásica, de la escuela clásica y de la escuela romántica.
- ▶ Reconocer y desarrollar los siguientes aspectos relacionados con la estructura dramática dentro del análisis de cualquier texto fuente de naturaleza aristotélica:
 - División de la estructura clásica: planteamiento, nudo y desenlace.
 - Diferentes formas de la estructura externa: prólogo, epílogo o coda, acto, escena, cuadro y episodio.
 - Vínculo entre la estructura interna y externa.
 - Forma cerrada y forma abierta.

- Justificar todo lo reconocido en el apartado anterior con la teoría del tema y el texto fuente analizado.

6.2. La estructura dramática clásica

El estudio de la estructura de un texto fuente de naturaleza aristotélica permite profundizar en la relación y coherencia de todos los elementos del texto dramático como medio de expresión de su contenido.

En concreto, estos tipos de textos abordados a lo largo de toda esta asignatura, responden a lo que se denomina **estructura clásica**. Esta ha de cumplir las **normativas** (Alonso de Santos, 1999: 167-181):

- **Comprensibilidad.** La fábula debe ser lo más comprensible posible. Por ello, se ha de seleccionar perfectamente aquello que se cuenta en el breve espacio de tiempo que dura la representación y, además, se ha de recrear en un espacio como <metáfora del mundo>.
- **Identificación.** El espectador se ha de identificar con lo que sucede en escena ya que conecta con algún aspecto de su vida. Alonso de Santos define este proceso del siguiente modo:

<Llamamos así a la relación personal, consciente o inconsciente, que establece el espectador con las vivencias de los personajes. La razón principal por la que una historia resulta interesante al público reside en que su contenido conecta en algún aspecto con su vida, aunque solo sea de forma imaginaria, de alguna manera enlaza lo que pasa en escena con sus propias luchas, deseos y conflictos. Cuanto le suceda al personaje con quien nos hemos identificado, nos sucederá a nosotros como espectadores en el rincón secreto de nuestros anhelos. Su éxito será nuestro, en una pequeña parte, y sus errores y sufrimientos despertarán en nosotros compasión, llanto o risa> (Alonso de Santos, 1999: 177).
- **Verosimilitud.** Este elemento necesario en los textos dramáticos de naturaleza aristotélica es muy difícil de definir puesto que no depende del momento histórico discernir qué es verosímil y qué no. A pesar de esto, la verosimilitud da coherencia

a las acciones y a los personajes dentro de <un pacto entre el espectáculo y el espectador, en donde ambos asumen los límites de la verdad y la realidad de lo que ocurre en el escenario>.

- ▶ **Causalidad.** Es el principio vertebrador de la fábula y enlaza todo lo que sucede en la acción dramática a través de una relación causa-efecto. Como resultado, todo ocurre de forma lógica, verosímil y se facilita la comprensión y la empatía del espectador con lo que sucede sobre el escenario.

Como ejemplo de causalidad, en el texto de *Hamlet* podemos encontrar una relación de causa-efecto cuando Hamlet intenta corroborar lo que le dice el fantasma, que su asesino fue su tío, antes de vengarse.

- ▶ **Necesidad.** Es la consecuencia de todo lo anterior e implica que ninguna de las acciones dramáticas sea accesoria y todas estén justificadas: <nada debe ocurrir sin estar justificado, y ser necesario para los personajes y la historia>. Sin embargo, esta premisa de la estructura clásica depende mucho del estilo teatral de la época y del autor.

La estructura dramática clásica también posee las siguientes **características**:

- ▶ **Temporalidad lineal.** Los textos con estructura clásica no tienen distorsiones del orden cronológico de los acontecimientos de la fábula a modo de saltos en el tiempo de la acción dramática hacia atrás (*flashback*) y hacia adelante (*flashforward*).

- ▶ La estructura clásica **se divide** en tres partes formuladas en la *Poética* de Aristóteles:

- **Planteamiento** (Prótasis).

Se sitúan las circunstancias espacio-temporales, se exponen las relaciones entre los personajes y sus metas más generales que no son el objeto del protagonista, el cual se revelará en la siguiente parte.

- **Nudo** (Epítasis).

Es la parte más extensa y transcurre desde que el protagonista decide cuál es su objeto hasta que lo logra o no. En el nudo, los personajes evolucionan y se

transforman para conseguir el objeto, el conflicto avanza hasta situarse al límite en lo que se denomina crisis.

- **Desenlace** (Catástrofe).

Esta parte contiene el momento de mayor tensión que provoca el conflicto principal, el clímax, y como resultado, este se resuelve. Señalar que algunas teorías teatrales prefieren situar el clímax entre el nudo y el desenlace.

Planteamiento, nudo y desenlace en *La casa de Bernarda Alba* de Federico García Lorca



Figura 1. Adela y La Poncia. Espectáculo dirigido por Lluís Pasqual (2009)

Fuente: <https://www.tnc.cat/es/la-casa-de-bernarda-alba>

- **Planteamiento.** Se sitúa la acción en la casa de Bernarda, durante el luto tras la muerte del marido de esta. Se presentan los personajes y las relaciones que mantienen. En concreto, las relaciones madre e hijas, entre las propias hijas de Bernarda, entre las dos criadas y entre estas con Bernarda y las hijas, así como entre la abuela y el resto de los personajes. Se observa el fuerte enfrentamiento entre la censura y la falta de libertad que impone Bernarda y el deseo de libertad propio de la juventud de sus hijas, sobre todo de Adela.
- **Nudo.** Pertenece a gran parte del texto fuente y se sitúa desde los preparativos de la boda entre Angustias y Pepe el Romano. La protagonista Adela, expresión clara de su objeto, no duda en mantener una relación sentimental a escondidas con Pepe y en manifestar hasta qué situaciones límite está dispuesta a llegar. Esta decide su objeto, dando paso al nudo en la parte final del acto

primero, cuando se entera de que Pepe el Romano pretende a su hermana y la Criada informa de que se acerca a la casa. La siguiente acotación lo evidencia: *(Adela queda en escena dudando. Después de un instante se va también rápida hacia su habitación.)* (<https://www.biblioteca.org.ar/libros/157286.pdf>)

- **Desenlace.** Tras ser descubierta Adela por su hermana Martirio cuando está con Pepe el Romano y generar el clímax de la obra, se produce el fatal desenlace: el descubrimiento de Bernarda y el suicidio de Adela.

Por otro lado, relacionado con la estructura clásica existe el concepto de **escuela dramática** originado tras la revisión de la *Poética* de Aristóteles por los teóricos italianos del siglo XVI. La **escuela** puede ser **clásica o romántica** según si siguen determinadas convenciones que responden a la unidad de acción, tiempo y lugar. En la actualidad, no es necesario cumplirlas, si bien sí tiene lógica mantener la unidad de acción. La **escuela clásica** mantiene las siguientes unidades:

- **Unidad de acción.** Toda la acción transcurre en torno a una historia principal o sino en torno a unas historias unificadas, absolutamente entrelazadas o subordinadas entre sí. Aparece un único protagonista con un único objetivo. Es la unidad más importante de todas pues incluso en la actualidad, cuando el concepto de escuela clásica no se respeta, sí se considera como lógica la unidad de acción. Cuando sólo se cumple esta unidad se denomina **escuela clásica en sentido no estricto**.

Como ejemplo de historias unificadas, podemos hablar de *El rey Lear* de William Shakespeare. Los problemas de Gloucester con su hijo bastardo Edmund es una historia anexa a la del rey Lear y sus hijas. Así Shakespeare ofrece dos muestras de las pésimas relaciones paterno filiales con una perfecta inserción de la anexa en la trama debido a que incide en la resolución del conflicto principal de la historia principal.

- **Unidad de tiempo.** Se refiere a la duración de la acción dramática, a lo que en temas posteriores denominaremos tiempo diegético. Aristóteles decía que no podía exceder ‘una revolución de sol’, es decir, no más de veinticuatro horas en la vida de los personajes.

- ▶ **Unidad de lugar.** Con ella se produce una limitación espacial para los personajes y los lugares a los que pueden acceder dentro de las veinticuatro horas marcadas en la unidad de tiempo. No obstante, esto no implica que solo se aparezca solo espacio.

Durante el **clasicismo francés en el siglo XVII**, la revisión de la *Poética* de Aristóteles **dogmatiza** al extremo las **tres unidades** anteriores y **da origen a otra unidad y un principio** que se suman. Los autores dramáticos de este periodo teatral francés construían tragedias de gran estatismo dramático con una acción que transcurría durante un tiempo real sin elipsis temporales y en un espacio único.

Fedra de Racine

disponible en la sección A fondo

- ▶ **Unidad de verosimilitud.** Si bien es la que más habla Aristóteles se introduce posteriormente. Esta exige la credibilidad de las acciones incluso por encima de la veracidad de los hechos históricos. Además, la unidad de verosimilitud afecta directamente a la forma de hablar y comportarse de los personajes.
- ▶ **Principio de decoro.** Aristóteles no menciona este aspecto en su *Poética*, no obstante, el clasicismo francés hace de este principio su mayor restricción fruto de la predilección por las apariencias refinadas de su sociedad. En los textos teatrales se traduce con la omisión de la presentación escénica directa de acciones sangrientas, físicamente violentas o de carga sexual para salvaguardar lo que consideraban los límites de la decencia.

Ejemplos de escuela clásica y de escuela romántica: *La casa de Bernarda Alba* de Federico García Lorca y *Fuenteovejuna* de Lope de Vega



Figura 2. *Fuenteovejuna* de la compañía Atutiplan (2019)
Fuente: <http://www.atutiplan.es/fuente-ovejuna.php>

El texto fuente de *La casa de Bernarda Alba* pertenece a la **escuela clásica en su sentido no estricto** en cuanto a que respeta la unidad de espacio y a la unidad de acción; todo acontece en el interior de la casa de Bernarda Alba y la acción se centra en el intento de la protagonista por alcanzar su libertad fuera de esta con Pepe el Romano.

La unidad de tiempo no se contempla en *La casa de Bernarda Alba* ya que es necesario para que la acción sea verosímil.

Fuenteovejuna de Lope de Vega es un ejemplo de **escuela romántica**, concepto que no se debe confundir con las obras dramáticas creadas durante el periodo del romanticismo (siglos XVIII-XIX). Este texto clásico del Siglo de Oro español, escrita a comienzos del siglo XVII, tiene dos acciones que suceden simultáneamente en dos lugares y que necesitan de la ruptura con la unidad temporal para que sea verosímil:

- 1.- La acción principal se desarrolla en Fuente Ovejuna y presenta un tema social: los problemas entre el pueblo y su comendador Fernán Gómez por las injusticias que este comete.
- 2.- La acción secundaria sucede en Ciudad Real y es de temática política: el complot urdido por el comendador contra los Reyes Católicos.

En la puesta en escena del texto de Lope, esta doble vertiente posibilita que en la creación del texto dramático se elimine la segunda acción para dotar de contemporaneidad a la escenificación.

6.3. Niveles: interna y externa

Tras el conocimiento de las particularidades de la estructura clásica, es momento de adentrarse en el análisis del texto fuente de naturaleza aristotélica en cuanto a la **búsqueda de su estructura dramática**. Esta solo tiene sentido como medio para encontrar el **vínculo y las relaciones existentes** entre forma y fondo, es decir, entre los distintos niveles de la estructura: **estructura externa**, superficial o inmanente y **estructura interna** o profunda.

La **estructura interna** es la distribución y la encadenación de los distintos hechos que el autor hace de la fábula en la estructura externa escogida a lo largo del texto fuente. Este nivel de la estructura dramática se relaciona con el **contenido de la obra** y con **conceptos desarrollados en el tema 5, 7 y 9**: fábula, argumento, temas y motivos, progresión dramática, trama, conflicto, tensión dramática, resortes de la acción dramática y personajes.

La **estructura externa** son las distintas formas que puede tomar el texto fuente como consecuencia de la tradición teatral o de las necesidades escénicas. Se relaciona con el género y el estilo de la escritura teatral. A continuación, se exponen las **diferentes formas** y sus características:

► Prólogo.

El prólogo antecede a la presentación o prótasis y puede integrarse dentro de los acontecimientos de la acción dramática o ser totalmente independiente. Por ejemplo, el primer caso aparece en el prólogo del texto lorquiano *El amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín* y el segundo, en la comedia clásica latina *Anfitrión* de Plauto.

En las tragedias griegas, el prólogo antecede a la entrada del coro y transmite información sobre los antecedentes, los personajes y conflicto que se va a dramatizar.

► Epílogo o coda.

El epílogo o coda es posterior al desenlace o catástrofe, si sitúa fuera de la ficción de la acción dramática y se emplea como enlace entre esta y la realidad social de la escenificación. Su contenido recapitulativo puede presentar una moraleja, dar gracias al público, pedir su benevolencia o solicitar la participación activa del receptor para reflexionar sobre lo relatado. Ejemplos de epílogo o coda se encuentran en muchas de las obras del Siglo de Oro español.

► Acto.

El acto es la parte principal en que se divide la acción dramática. Indica cambios de situación, temporales o espaciales.

En el teatro del Siglo de Oro español se le denomina **jornada** y suele coincidir con un día completo. En cuanto al número de actos, la tradición teatral contempla la división en tres, cuatro y cinco, manteniendo la división enunciada en la estructura clásica. En la actualidad, existe la predilección por los dos actos y por piezas dramáticas de acto único.

Los cinco actos de *Hamlet* de William Shakespeare

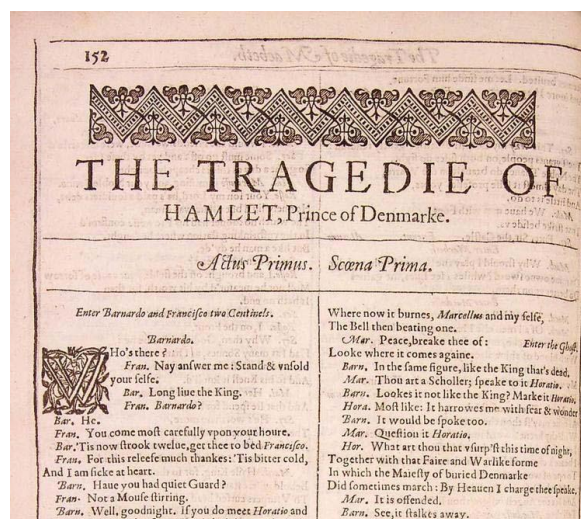


Figura 3. Página de *Hamlet* en la primera edición de la recopilación de sus obras (1623)

Fuente:

https://internetshakespeare.uvic.ca/Library/facsimile/book/SLNSW_F1/760/?work=&zoom=850

El texto fuente de *Hamlet* está dividido en cinco actos. El planteamiento aparece en el acto primero, el nudo en los actos segundo, tercero y cuarto y el desenlace en el acto V.

La división entre cada uno de ellos responde a necesidades temporales, espaciales y narratológicas:

- Ruptura de la acción dramática entre el acto I y acto II. La aparición del fantasma a Hamlet en el final del acto I genera una nueva situación en el protagonista: comienzan sus dudas sobre si su tío es el asesino de su padre y opta por fingir estar loco.
- Ruptura de la acción dramática entre el acto II y acto III. Existe otra nueva situación en Hamlet tras la llegada de unos cómicos a la corte al final del acto II: decide preparar una representación teatral para corroborar si su tío es el asesino de su padre. Además entre el acto II y el III hay un salto temporal indicado en el texto y que alude al tiempo que transcurre desde la entrada de los cómicos al final del acto II hasta la escenificación en el acto III: <HAMLET.- Pues se representará mañana por la noche> (Shakespeare, 1951: 1361).
- Ruptura de la acción dramática entre el acto III y acto IV. Hay un cambio de situación en Hamlet: ha matado al padre de Ofelia, Polonio, al final del acto III, obstáculo para poder ejecutar su venganza.
- Ruptura de la acción dramática entre el acto IV y acto V. Se produce un cambio de situación al anunciarse al final del acto IV el regreso de Hamlet a Dinamarca y la muerte de Ofelia.

► Escena.

La escena es la acción que se desarrolla entre la entrada y salida de un personaje y evidencia un cambio de situación. Sin embargo, la salida o entrada de personajes no debe llevar a considerar que se está en una nueva escena si la situación no varía significativamente. En una misma escena puede distinguirse la división de la estructura clásica: presentación, nudo y desenlace. En el análisis del texto fuente es muy importante distinguir cada una de ellas para así comprender cómo funciona la trama.

Por último, la división por escenas no siempre se registra en los textos, es decir no tiene porqué constar la separación de la fuente con 'escena primera', 'escena segunda', etc.

► Cuadro.

El cuadro es una unidad autónoma dentro del texto fuente relacionado directamente con el espacio y la ambientación. A diferencia del acto, no tiene como premisa esencial la continuidad temporal y la progresión dramática de la acción. Este último concepto se tratará en el tema 7.

A pesar de las interrupciones en el desarrollo de la trama de la segmentación en cuadros, el proceso de continuidad temática y/o fabular se mantiene.

La división en cuadros suele responder a textos con forma abierta, concepto enunciado en el siguiente epígrafe.

***Luces de bohemia* de Valle-Inclán**

disponible en la sección A fondo

Para finalizar, indicar que hay textos teatrales que están divididos solo en actos o en cuadros, pero también se encuentran notables ejemplos de obras dramáticas en actos que a su vez se subdividen en cuadros. Un ejemplo de texto teatral que combina actos y cuadros es *Bodas de sangre*, de Federico García Lorca. Este tipo de estructura externa contempla criterios de progresión de la acción dramática y ambientales.

► Episodio.

En las tragedias y comedias griegas, el coro permanece siempre en la escena, de modo que son obras de escena única. Esta gran escena se divide entonces en episodios, separados por los estásimos o intervenciones del coro.

La estructura externa en la tragedia clásica griega *Los persas* de Esquilo



Figura 4. *Los persas. Réquiem por un soldado*. Dirección de Calixto Bieito (2007)
Fuente: [http://www.anagnorisis.es/pdfs/n13/BegonaGomezSanchez\(105-129\)n13.pdf](http://www.anagnorisis.es/pdfs/n13/BegonaGomezSanchez(105-129)n13.pdf)

Los persas fue escrita por Esquilo en el 472 a.C. y es la obra teatral más antigua que se conserva. Narra la derrota del ejército de los persas, encabezado por su soberbio rey, Jerjes, ante los griegos en la batalla de Salamina.

A continuación, se expone la **estructura externa** de esta **tragedia clásica**: **episodios**, **estásimos**, señalados anteriormente, **párodos** (canto de entrada y primera intervención del coro) y **éxodo** (último estásimo del coro). Sin embargo, *Los persas* de Esquilo no posee la primera parte de la estructura externa de las tragedias clásicas, el **prólogo**.

- **PÁRODO** (v. 1- vv. 159) Coro.- El Coro de ancianos persas, en los anapestos de entrada, se lamenta por la falta de noticias del ejército y enumera algunos nombres del mismo. En el canto estrófico, confía en la poderosa fuerza de su gran número, pero desconfía del destino que impone su ley.
- **EPISODIO 1º** (vv. 160-249) Reina/Corifeo.- Entra en escena la Reina Atosa, madre de Jerjes, inquieta por unos sueños que han perturbado su descanso: dos mujeres, dos yeguas que tiran del carro de Jerjes, Persia y Grecia; un halcón que ataca a un águila. El Corifeo aconseja apartar esos malos vaticinios con libaciones. De repente llega un Mensajero.
- **ESTÁSIMO 1º** (vv. 250-290) Coro/Mensajero.- Es canto del Coro y recitado del actor en el que el mensajero anuncia la derrota del ejército y el coro se desgarra de dolor.
- **EPISODIO 2º** (vv. 291-531) Reina/Mensajero.- A petición de la Reina, el Mensajero comienza su relato describiendo la batalla de Salamina, con leves interrupciones de la Reina que no puede reprimir su dolor.

- ESTÁSIMO 2º (vv. 532-597) Coro.- El Coro lamenta el destino del ejército, comparando el desatino de Jerjes con el buen gobierno de su padre Darío: ante este ejemplo el resto de los estados vasallos se sublevarán.
 - EPISODIO 3º (vv. 598-623) Reina.- Para calmar a los dioses, la Reina se dirige a la tumba de Darío para realizar libaciones.
 - ESTÁSIMO 3º (vv. 624-678) Coro.- El Coro invoca a Darío para que se presente.
 - EPISODIO 4º (vv. 679-851) Sombra de Darío/Reina/Corifeo.- Tras informarse de lo sucedido, la Sombra de Darío se queja de la desmesura de su hijo Jerjes, al intentar poner cadenas al mar, achacándolo a su juventud. Además vaticina que no acabarán aquí los males.
 - ESTÁSIMO 4º (vv. 852-906) Coro.- El Coro evoca los grandiosos tiempos pasados, cuando el ejército volvía victorioso.
 - ÉXODO (vv. 907-1077) Jerjes/Coro.- Entra en escena Jerjes, cubierto de harapos con paso cansado y vacilante, reconociendo sus errores y lamentando su acción.
- (https://w3.ual.es/personal/fjgarcia/TEATRO/Resumenes_Teatro.pdf)

Tras la identificación de los niveles de la **estructura externa e interna** en el análisis del texto fuente de naturaleza aristotélica es necesario establecer los principales **vínculos entre ambas**. Para explicar esto resulta útil la siguiente afirmación del dramaturgo Alonso de Santos:

<La estructura teatral no es la mera división de una trama en escenas, cuadros o actos (estructura superficial), sino la relación funcional y causal (estructura profunda) entre las partes que constituyen la obra, en especial entre la trama y los personajes, y sus formas de manifestarse (el lenguaje)> (Alonso de Santos, 1999: 101).

Si bien la estructura externa puede servir como base para la segmentación de las partes de la obra dramática, ya que es más difícil acometer el análisis sobre el conjunto completo del texto, esta división realizada por el autor no es gratuita y revela el sentido profundo del texto. En consecuencia, en el estudio del texto fuente se debe tener en cuenta que cada parte de la estructura externa está absolutamente relacionada con las normativas de la estructura clásica enunciadas en el epígrafe

anterior: comprensibilidad, identificación, verosimilitud, causalidad y necesidad. En definitiva, la división realizada por el autor dramático no es arbitraria, sino que responde a la necesidad que la fábula demanda para que tanto la trama como los personajes cumplan las premisas anteriores.

La relación entre la estructura externa e interna en *La casa de Bernarda Alba* de Federico García Lorca



Figura 5. *Adela*, espectáculo a partir de *La casa de Bernarda Alba* (2014)

Fuente: <https://revistatarantula.com/adela-partir-de-la-la-casa-de-bernarda-alba-de-garcia-lorca/>

La casa de Bernarda Alba está dividida por Federico García Lorca en tres actos según una estructura que responde con claridad a los patrones de la estructura clásica. Esta división no es un capricho del autor y en el estudio de la relación entre la estructura externa y la estructura interna se revelan aspectos claves para el conocimiento profundo del texto dramático. Para ello, es útil partir de las siguientes preguntas: ¿por qué Lorca corta la acción dramática? ¿qué sucede entre cada uno de los actos?

- Entre el acto I y acto II: al final del acto I Adela se sorprende y se decepciona del compromiso entre Pepe el Romano y su hermana Angustias. En el acto II, La Poncia revela que Adela mantiene una relación con Pepe. Es decir, la división entre el I y II acto se necesita para mostrar el lapsus temporal suficiente para que sea creíble el cambio de actitud de Adela fruto de la relación sentimental con Pepe el Romano iniciada entre el acto I y II.
- Entre el acto II y acto III: al final del acto II, durante el linchamiento de la hija de la Librada, se da a entender que Adela está embarazada de Pepe el Romano. Este desenlace angustioso de la joven contrasta con

el comienzo del acto III, al mostrarse tranquila y contenta. En realidad, esto responde a la relación causal producida por las acciones que no se relatan entre los actos. El salto temporal se realiza para mostrar la evolución de Adela en su relación con Pepe el Romano y justificar así por qué en el acto III tienen decidido fugarse juntos.

En conclusión, el estudio de la división de la acción dramática realizada por el autor ofrece las claves del sentido completo de *La casa de Bernarda Alba* sin las cuales el análisis del texto fuente quedaría no solo incompleto, sino desacertado. Aquellas puestas en escenas que insertan escenas de Adela con Pepe el Romano o realizan una versión del texto lorquiano son resultado del conocimiento de todo lo anterior.

6.4. Formas: cerrada y abierta

Los conceptos de forma cerrada y forma abierta surgieron referidos a los dos posibles modos de estructurar una obra de arte. Posteriormente, el teórico teatral Volker Klotz los aplicó a los textos teatrales.

Concretamente, se trata de dos **estilos de construcción dramática** a los cuales corresponden dos **modos de representación escénica** y **diferentes maneras de relacionarse con el receptor**; en la forma cerrada el lector o espectador se identifica con lo que acontece en la acción mientras que en la obra abierta estos lo observan con la suficiente perspectiva para propiciar la actitud reflexiva y crítica ante lo que se narra en la obra dramática.

A pesar de lo anterior, la oposición total entre forma cerrada y forma abierta no es correcta ya que **no existen obras dramáticas en estado puro** con solo una de estas formas. En el análisis de los textos fuente de naturaleza aristotélica, la **utilidad** no es clasificar a la obra literaria por su forma cerrada o abierta sino reflexionar sobre los elementos que configuran ambas opciones estructurales.

Los rasgos generales de cada forma son los siguientes:

► **Cerrada.**

La forma cerrada se encuentra en parte del teatro clásico europeo. Su origen son los **postulados aristotélicos** sobre todo en lo que se refiere a la unidad de acción y a los patrones propios de la escuela clásica. Principalmente, en la forma cerrada todas las acciones de la trama giran alrededor del conflicto principal que queda resuelto al finalizar la pieza.

Como ejemplo, *La casa de Bernarda Alba* contiene gran parte de las características de la forma cerrada.

► **Abierta.**

La forma abierta tiene su apogeo a partir del teatro del siglo XX. Su origen nace como reacción frente a la dramaturgia aristotélica de forma cerrada y adopta múltiples formas. Algunas de ellas, como el <minimalismo> y la <antiestructura> (Alonso de Santos, 1999: 187), se desarrollarán en último tema de esta asignatura. Como estructura externa prepondera la división en cuadros y no en actos, más propio de la forma cerrada, y los finales de las piezas con esta forma no son conclusivos, es decir, el conflicto planteado queda sin resolver y, en consecuencia, el texto queda abierto.

Vaivén de Samuel Beckett

disponible en la sección A fondo

Para finalizar, se inserta un esquema en el que se establecen las diferencias fundamentales entre la forma cerrada y la forma abierta (Doménech, 2016: 24-25):

Forma cerrada: La parte tratada como un todo

Acción-Trama:

Parcialidad: Sobre la escena no se representa más que una parte de un todo más vasto y complejo.

- Unidad y homogeneidad: La acción-trama responde a un esquema estructural único y homogéneo.
- Necesidad: El orden no es modificable en la sucesión y progresión de partes.
- Modo de presentación:
- Estructura ternaria (presentación, desarrollo y desenlace) netamente establecida orientada hacia una composición simétrica.
 - Juego entre un protagonista y un antagonista que se miden en duelos verbales sometidos a una regla bien definida.

Personajes

- Suelen formar parte de un conjunto social seleccionado, representaciones de toda una clase o grupo social que responde a una determinada concepción de la madurez.
- El juego dramático se establece, por tanto, entre antagonistas de la misma naturaleza.
- La totalidad de personajes es limitada tanto en el número como a la pertenencia social.

Forma abierta: El todo, una adición de las partes

Acción-Trama:

Abundancia de elementos y mundos diferentes que necesitan de multiplicidad de medios para gestionarla.

- La multiplicidad de acciones, se opone a cualquier noción de unidad y homogeneidad.
- El todo se presenta a modo de fragmentos a menudo intercambiables en su ordenación. Dentro de sus fronteras externas no se sigue una evolución lógica, sino discontinua y puntual. No evoluciona sino que concierne episodios de igual importancia.
- Modo de presentación:
 - La acción va más allá de los límites impuestos por un principio y un fin, incluso se puede comenzar abruptamente y finalizar abruptamente.
 - De la coordinación de una acción dispersa se puede encargar: Un personaje, el propio lenguaje metafórico que asocie imágenes y hechos, o el tema que integre las acciones complementarias.

(Existe incluso más concierto entre las partes y el todo que entre las partes mismas)

Personajes

- La sociedad es representada por la multiplicidad de sus miembros.
- El adversario del «héroe» no es otra persona, sino el mundo entero en el despliegue de sus manifestaciones.
- No hay limitación en cuanto al número de personajes ni preocupación por su verosimilitud.

Temporalidad-Espacialidad

- El tiempo dramático es homogéneo, unidireccional, de extensión breve y sin apenas rupturas.
- Este extracto temporal traduce, como en el caso de la trama, una totalidad completa.
- El instante presente pierde su autonomía, pues no se concibe más que como una cuantificación inmersa en el encadenamiento con el antes y con el después.
- El espacio tiene carácter «metonímico» y aspira a ser único, homogéneo y sin significación.
- Tiempo y espacio están reducidos a simples coordenadas donde se desarrolla la acción.

Lenguaje

- Sólo existe lo que es formulado discursivamente.
- Los personajes, en cuanto que pertenecen a una misma clase, se expresan en un lenguaje homogéneo que no pretende causar un efecto de realidad.
- La realidad es clarificada y ennoblecida por medio de un estilo elevado y articulado rigurosamente, llegándose incluso a codificar en verso.

Aspectos ideológicos:

- Prevalece la concepción de un mundo armónico y la, a menudo, derrota del héroe no hace sino poner en valor el orden en que se funda.
- Su finalidad no ha dejado de ser purificadora, lograda a partir de la identificación con el héroe o con la trama completa.

Temporalidad-Espacialidad

- La extensión temporal impide que el tiempo sea vivido como algo continuo.
- El tiempo posee una categoría autónoma e interviene activamente en el desarrollo de los acontecimientos.
- El momento presente, por su intensidad, borra la idea de continuidad y progresión hacia una crisis, pues ésta se da en cada parte.
- Casi todas las partes disfrutan de su propia hechura temporal y espacial.
- El tiempo y el espacio se liberan de su condición de subordinados y encuentran un papel activo que define a la acción misma.

Lenguaje

- De igual manera que la trama se elabora a partir de fragmentos que intentan representar la totalidad, la utilización de la metáfora (adquirida de la tradición universal: proverbios, canciones, etc.) pretenderá dar fe del conjunto.
- La construcción sintáctica inconsecuente (anacoluto, solecismo, etc.) manifiesta que el personaje no es dueño, sino sólo parcialmente, de la situación.
- Se pretende tomar el lenguaje directamente de su nivel.

Aspectos ideológicos:

- Dada la multiplicidad de concepciones dramáticas estructuradas a partir de una forma abierta no es posible establecer un motivo ideológico común a todas ellas.
- Quizá lo general a todas sea la pretensión por abarcar íntegramente la realidad que conduce y envía a la obra más allá de ella misma.

Video 1. La estructura dramática en escenificaciones de *Hamlet*

Accede al vídeo a través del aula virtual

Video 2. La estructura dramática en escenificaciones de *La casa de Bernarda Alba*

Accede al vídeo a través del aula virtual

6.5. Referencias bibliográficas

Alonso de Santos, J. L. (1999). *La escritura dramática*. Castalia.

Caballero, A. (2001). *La escritura teatral*. Grafein Ediciones.

Doménech, F. (2016). *Manual de dramaturgia*. Ediciones Universidad de Salamanca.
Disponible en la Biblioteca Virtual de UNIR.

García Barrientos, J. L. (2003). *Cómo se comenta una obra de teatro*. Síntesis.

Hoyo, M. del y López Antuñano, J. G. (2014). *Manual de Intervención, intertextualidad y deconstrucción*. Edición Universidad Internacional de la Rioja.

Lavandier, Y. (2003). *La dramaturgia: los mecanismos del relato: cine, teatro, ópera, radio, televisión, cómic*. Ediciones Internacionales Universitarias.

Lázaro Carreter, F. y Correa Calderón, E. (1994). *Cómo se comenta un texto literario*. Publicaciones Cultural.

Pavis, P. (1998). *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Paidós.

Shakespeare, W. (1951). *Obras completas*. Aguilar.

Spang, K. (1991). *Teoría del drama: lectura y análisis de la obra teatral*. EUNSA.
Ediciones Universidad de Navarra, S.A.

Trancón, S. (2006). *Teoría del teatro. Bases para el análisis de la obra dramática*. Fundamentos.

***Fedra* de Racine**

Racine, J. (2021, marzo, 8). *Fedra*. <https://www.biblioteca.org.ar/libros/150251.pdf>

La revisión de la *Poética* de Aristóteles realizada durante el clasicismo francés en el siglo XVII dogmatizó las tres unidades propias de la escuela clásica y dio origen a la unidad de verosimilitud y al principio de decoro. El texto dramático de *Fedra* (1677) de Racine es un ejemplo de los patrones de este periodo literario.

***Luces de bohemia* de Valle-Inclán**

Valle-Inclán, R. M. (2021, marzo, 8). *Luces de bohemia*. http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/luces-de-bohemia-esperpento-875782/html/f061ab80-96cc-4bec-9e5d-fcb779e7bed5_2.html

La lectura del emblemático texto de Ramón María del Valle-Inclán, *Luces de bohemia* (1920), es un claro ejemplo de la estructura externa en cuadros, así como de las características que han sido enunciadas en este tema en relación a esta división.

***Vaivén* de Samuel Beckett**

Beckett, S. (1987). *Pavesas*. Tusquets.

El dramaturgo Samuel Beckett es uno de los paradigmas de la dramaturgia no aristotélica. Se inserta su obra teatral breve *Vaivén* (1965) como ejemplo de texto fuente de forma abierta.

1. ¿En qué partes se divide la estructura dramática clásica?
 - A. Presentación, nudo y desenlace.
 - B. Prótasis, epítasis y catástrofe.
 - *C. Ambas respuestas son correctas. (La estructura clásica se divide en tres partes formuladas en la *Poética* de Aristóteles: Planteamiento (Prótasis), Nudo (Epítasis) y Desenlace (Catástrofe).)

2. ¿Qué unidades debe cumplir un texto de la escuela clásica en sentido no estricto?
 - A. La unidad de acción, tiempo y lugar.
 - *B. La unidad de acción. (La escuela clásica en su sentido no estricto solo respeta la unidad de acción.)
 - C. Ninguna de las unidades.

3. ¿Qué es la unidad de verosimilitud?
 - *A. Aquella que exige la credibilidad de las acciones incluso por encima de la veracidad de los hechos históricos. (La unidad de verosimilitud exige la credibilidad de las acciones incluso por encima de la veracidad de los hechos históricos. Además, afecta directamente a la forma de hablar y comportarse de los personajes.)
 - B. Aquella que omite la presentación escénica directa de acciones sangrientas, físicamente violentas o de carga sexual.
 - C. Es lo único que surge durante el clasicismo francés en el siglo XVII tras la revisión de la *Poética* de Aristóteles.

4. ¿Para qué se busca la estructura dramática de un texto fuente?
 - A. Para analizar completamente el texto fuente.
 - *B. Para encontrar el vínculo y las relaciones existentes entre forma y fondo. (La búsqueda de la estructura dramática solo tiene sentido como medio para encontrar el vínculo y las relaciones existentes entre forma y fondo, es decir,

entre los distintos niveles de la estructura: estructura externa, superficial o immanente y estructura interna o profunda.)

C. Ambas respuestas son correctas.

5. ¿Con qué se relaciona la estructura interna?

A. Con el contenido de la obra dramática.

B. Con los conceptos fábula, argumento, temas y motivos, progresión dramática, trama, conflicto, tensión dramática, resortes de la acción dramática y personajes.

*C. Ambas respuestas son correctas. (La estructura interna es la distribución y la encadenación de los distintos hechos que el autor hace de la fábula en la estructura externa escogida a lo largo del texto fuente. Este nivel de la estructura dramática se relaciona con el contenido de la obra y con conceptos desarrollados en el tema 5, 7 y 9: fábula, argumento, temas y motivos, progresión dramática, trama, conflicto, tensión dramática, resortes de la acción dramática y personajes.)

6. ¿Cómo se le llamaba al acto en el Siglo de Oro español?

A. Igual, acto.

B. Episodio.

*C. Jornada. (Al acto, en el teatro del Siglo de Oro español se le denomina jornada y suele coincidir con un día completo.)

7. ¿Qué diferencia existe entre el acto y el cuadro?

*A. El cuadro, a diferencia del acto, no tiene como premisa esencial la continuidad temporal y la progresión dramática de la acción. (El cuadro es una unidad autónoma dentro del texto fuente relacionado directamente con el espacio y la ambientación. A diferencia del acto, no tiene como premisa esencial la continuidad temporal y la progresión dramática de la acción. La división en cuadros suele responder a textos con forma abierta.)

B. Que el acto siempre se emplea en la forma cerrada y el cuadro siempre en la forma abierta.

C. Ambas respuestas son correctas.

8. ¿Cómo se divide un texto teatral por escenas?

A. Todos los textos son divididos por el autor con lo que según la división que este realiza.

*B. Cuando entra o sale un personaje y la situación varía considerablemente. (La división por escenas es la acción que se desarrolla entre la entrada y salida de un personaje y evidencia un cambio de situación. Sin embargo, la salida o entrada de personajes no debe llevar a considerar que se está en una nueva escena si la situación no varía significativamente. La división por escenas no siempre se registra en los textos, es decir no tiene porqué constar la separación de la fuente con 'escena primera', 'escena segunda', etc.)

C. Cuando se cambia de tema.

9. ¿A qué se refieren los conceptos de forma cerrada y forma abierta?

A. A dos estilos de construcción dramática.

B. A dos modos de representación escénica y a diferentes maneras de relacionarse con el receptor.

*C. Ambas respuestas son correctas. (Los conceptos de forma cerrada y forma abierta se refieren a dos estilos de construcción dramática a los cuales corresponden dos modos de representación escénica y diferentes maneras de relacionarse con el receptor.)

10. ¿Cuál es el origen de la forma abierta?

A. La escuela dramática romántica.

*B. La reacción frente a la dramaturgia aristotélica de forma cerrada. (La forma abierta tiene su apogeo a partir del teatro del siglo XX. Su origen nace como reacción frente a la dramaturgia aristotélica de forma cerrada y adopta múltiples formas.)

C. Los postulados aristotélicos sobre todo en lo que se refiere a la unidad de acción y a los patrones propios de la escuela clásica.

Dramaturgia I: Análisis de Textos y Práctica
Dramatúrgica

La acción dramática. La trama. El conflicto

Índice

| | |
|--|--------------------------------------|
| Esquema | 3 |
| Ideas clave | 4 |
| 7.1. Introducción y objetivos | 4 |
| 7.2. La progresión dramática | |
| 7.3. La trama | |
| 7.4. El conflicto y la tensión dramática | |
| 7.5. Resortes de la acción dramática | |
| 7.6. Referencias bibliográficas | ¡Error! Marcador no definido. |
| A fondo | 29 |
| Test | 31 |

Esquema

7.1. Introducción y objetivos

En este tema 7 de la asignatura *Dramaturgia I: Análisis de Textos y Práctica Dramatúrgica* se ofrecen los aspectos a tener en cuenta dentro del estudio de la **acción dramática**, la **trama** y el **conflicto** en el análisis de textos fuente de naturaleza aristotélica.

En primer lugar, se abordan las cuestiones relacionadas con el análisis de la **progresión dramática**; desde la división en **secuencias**, a la identificación de **situaciones**, **acciones**, **sucesos** y **acontecimientos** hasta los **tipos de finales**.

Tras ello, se desarrollan los conceptos de **trama** y **subtramas** y la forma en que se han de elaborar en el análisis. Seguidamente, se profundiza en el concepto de **conflicto** y su tipología en relación a la **tensión dramática**, el **clímax** y el **anticlímax**.

Por último, se explican algunos de los **resortes o procedimientos teatrales** más significativos para el análisis del texto fuente de naturaleza aristotélica: **golpe de efecto**, **gancho**, **urgencia dramática**, **prefiguración**, **reconocimiento o descubrimiento** e **ironía**.

Los **objetivos** que se pretenden conseguir en este tema son los siguientes:

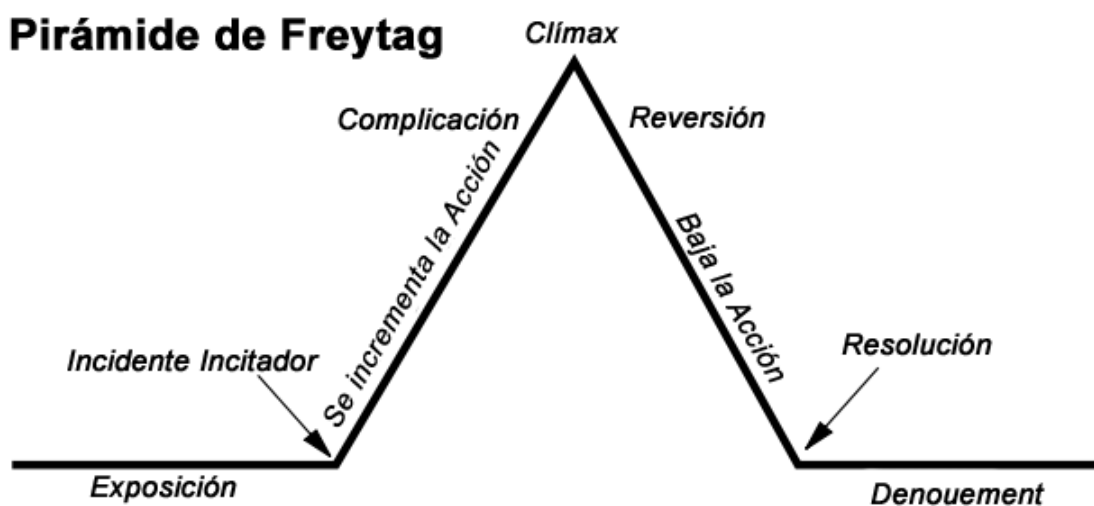
- ▶ Reconocer los siguientes aspectos dentro del análisis de cualquier texto fuente de naturaleza aristotélica:
 - Progresión dramática: situaciones, acciones, sucesos, acontecimientos (incidente desencadenante y punto de giro) y tipo de desenlace o final.
 - Trama, subtramas y punto de integración.
 - Conflicto principal, conflictos secundarios y formas de enfrentamiento de estos.

- Tensión dramática, clímax y anticlímax.
 - Resortes de la acción dramática: golpe de efecto, gancho, urgencia dramática, prefiguración, reconocimiento o descubrimiento e ironía.
- Justificar todo lo reconocido en el apartado anterior con la teoría del tema y el texto fuente analizado.
- Realizar la división de un texto fuente por secuencias.

7.2. La progresión dramática

En el análisis del texto fuente de naturaleza aristotélica se estudia la **progresión dramática**, es decir, cómo se desarrolla la acción que sustenta la fábula. En este tipo de textos con estructura clásica, ya explicada en el tema anterior, es esencial la división en presentación, nudo y desenlace y la relación causa-efecto en pro de la resolución del conflicto principal.

La **Pirámide de Freytag**, basada en las obras de William Shakespeare de cinco actos, es útil para introducir el estudio de la progresión dramática.



Fuente: <http://sobrelloquesabes.blogspot.com/2016/08/la-piramide-dramatica.html>

Para comenzar con el análisis de la progresión dramática se ha de segmentar la acción para conceder a cada momento la importancia que tiene. Por ello, se debe **dividir el**

texto fuente en secuencias. Estas se obtienen tras separar las escenas de cierta extensión en <función de un centro de interés o una acción determinada> (Pavis, 1998: 408) que evidencia un **cambio fundamental a nivel de contenido, espacial o temporal de la acción dramática.**

En el texto de *La casa de Bernarda Alba*, donde el autor no lo ha dividido por escenas, la creación de las secuencias coincide con la entrada y salida de los personajes cuando esta genera un cambio de situación dramática. Como resultado, la separación en secuencias sería equivalente a las escenas del texto.

El texto que nos ha llegado de *Hamlet* sí divide por escenas cada uno de los cinco actos. Estas se pueden subdividir a su vez en secuencias coincidiendo con la entrada de un personaje puesto que con ello se inserta un cambio fundamental en la acción a nivel de contenido. Como ejemplo, se remite a la primera escena del texto donde la aparición y desaparición del fantasma da por concluida una secuencia e iniciada la siguiente (Shakespeare, 1951: 1337-1340).

Sin embargo, no siempre coincide la división por secuencias con la entrada y salida de un personaje, dentro de una misma escena de cierta extensión, la existencia de una acotación o la introducción de alguna información en el diálogo puede producir un cambio de secuencia. En el texto teatral *Casa de muñecas* de Henrik Ibsen, se observa esta división en la primera escena entre su protagonista Nora y su marido Helmer.

Una vez realizada la división por secuencias se puede abordar el análisis en profundidad de la progresión dramática y con ello se han de **localizar** las **situaciones, acciones, sucesos y acontecimientos**, conceptos que se definen a continuación:

► **Situación.**

Se trata de la disposición de los elementos dramáticos, sobre todo en lo referido a la relación entre los personajes, en un determinado instante del desarrollo de la acción. A su vez existen dos tipos de situaciones que cuando se yuxtaponen en el texto fuente, genera un fuerte contraste:

- **Situación estática.** Cuando la relación entre los elementos no apunta a un futuro conflicto. La situación estática genera sucesos.

La letanía de la escena del duelo en el acto primero de *La casa de Bernarda Alba* es un ejemplo de situación estática.

BERNARDA: (*Dando un golpe de bastón en el suelo*) ¡Alabado sea Dios!

TODAS: (*Santiguándose*) Sea por siempre bendito y alabado.

BERNARDA: ¡Descansa en paz con la santa
compaña de cabecera!

TODAS: ¡Descansa en paz!

BERNARDA: Con el ángel San Miguel
y su espada justiciera.

TODAS: ¡Descansa en paz!

BERNARDA: Con la llave que todo lo abre
y la mano que todo lo cierra.

TODAS: ¡Descansa en paz!

BERNARDA: Con los bienaventurados
y las lucecitas del campo.

TODAS: ¡Descansa en paz!

BERNARDA: Con nuestra santa caridad
y las almas de tierra y mar.

TODAS: ¡Descansa en paz!

BERNARDA: Concede el reposo a tu siervo Antonio María Benavides y
dale la corona de tu santa gloria.

TODAS: Amén. (<https://www.biblioteca.org.ar/libros/157286.pdf>)

- **Situación dinámica.** Cuando la relación entre los elementos apunta a un futuro conflicto. Solo la situación dinámica puede generar la acción dramática y el posterior conflicto.

En el acto 3, escena IV del texto de *Hamlet*, hay una situación dinámica en las primeras palabras intercambiadas entre madre e hijo en las que se vislumbra el futuro conflicto entre ambos.

HAMLET.- ¡Hola, madre!

REINA.- Hamlet, tienes muy ofendido a tu padre.

HAMLET.- Madre, tenéis muy ofendido a mi padre.

REINA.- Vaya, vaya, estás respondiendo con lengua insensata.

HAMLET.- Toma, toma, estás preguntando con lengua procaz.

REINA.- ¡Cómo! ¿Qué es eso, Hamlet?

HAMLET.- Pues ¿qué pasa?

REINA.- ¿Has olvidado quién soy?

HAMLET.- ¡No, por la cruz bendita!... (Shakespeare, 1951: 1373-1374)

► **Acción.**

La acción es para Aristóteles el elemento más importante del drama. Consiste en <un movimiento de inicio, desarrollo y fin, originado por uno o varios personajes que tienen capacidad, deseo y voluntad de lograr algo, normalmente difícil> (Doménech, 2016: 27). Cada acción consta de **tres situaciones**:

1. Situación inicial
2. Modificación intencionada y libre de la situación.
3. Situación final modificada.

En el análisis del texto fuente se deben **identificar las acciones** que ocurren en cada secuencia, su **duración** y su **forma**. Las formas de las acciones son las siguientes:

- **Acción ascendente / acción descendente.** Las ascendentes son todas las acciones que llevan hacia el clímax. Tras este se suceden las acciones descendentes que preparan para el desenlace final.

En *La casa de Bernarda Alba* de García Lorca son acciones ascendentes todas aquellas que suceden antes del clímax, cuando Martirio descubre a Adela con Pepe el Romano al final del acto tercero, y son descendentes todas las sucesivas hasta el desenlace.

- **Acción representada, escenificada o patente / acción latente o sugerida / acción aludida o ausente.** La representada, escenificada o patente es la acción que se muestra directamente por medio de lo que sucede sobre el escenario o a través de la narración. La acción latente o sugerida las sustrae el espectador de su percepción directa, como es el caso de aquellas acciones que suceden durante los entreactos. La acción aludida o ausente es aquella que sucede antes del comienzo del relato del escritor, previa a la primera escena del texto fuente.

En el texto lorquiano, las acciones representadas, escenificadas o patentes son todas aquellas que se muestran al espectador o son narradas. De esta última, sirva de ejemplo cuando La Poncia relata en su primera escena cómo ha sido el funeral del marido de Bernarda.

Acciones latentes o sugeridas son aquellas que suceden durante los entreactos del texto, como es la evolución de la relación sentimental entre Adela y Pepe el Romano, y en el desenlace, con la sugerida muerte de Adela. Esta la conoce el espectador por la acotación que acompaña a la última intervención de La Poncia, <LA PONCIA: *(Se lleva las manos al cuello.)* ¡Nunca tengamos ese fin!>.

Una interesante acción aludida o ausente aparece en el texto de *Hamlet* y es el asesinato del padre del protagonista a manos de su tío y la posterior precipitada boda con su madre. Esto genera una alta tensión desde el comienzo de la pieza.

También indicar que el predominio de este tipo de acciones es muy propio de las tragedias clásicas como, por ejemplo, en *Edipo rey* de Sófocles. En esta pieza todo lo importante de la fábula ya ha sucedido antes de que comience la acción con lo que el receptor asiste a la toma de conciencia del héroe o heroína de lo acontecido en el pasado y a sus consecuencias.

- **Acción interior / acción exterior.** La interior no se ve directamente en el medio físico, pero tiene gran repercusión en la toma de decisiones de los personajes. La acción exterior es vivida e impuesta al personaje desde el exterior.

En los soliloquios del príncipe Hamlet en los que expresa sus dudas y la evolución de sus pensamientos se verbalizan acciones interiores. Como acción exterior de este personaje se encuentra su siguiente soliloquio pues tras observar la reacción del rey durante la representación, vivencia externa del protagonista, decide actuar y vengarse (Shakespeare, 1951: 1371-1372).

- **Acción principal / acción secundaria.** La principal está relacionada con la trama del protagonista y su conflicto. Las acciones secundarias están relacionadas con las subtramas y complementan la acción principal sin ser acciones esenciales en el relato de la fábula.

En *Hamlet* son acciones principales todas aquellas que se realizan para eliminar las dudas del protagonista, confirmar quién fue el asesino de su padre y vengarlo. Algunas de las acciones secundarias del texto

shakesperiano aparecen enmarcadas dentro de la amenaza de invasión de Dinamarca por el ejército de Fortinbrás.

- **Acción colectiva / acción privada o individual.** La colectiva es realizada por un grupo y la individual por un único personaje.

En el siguiente fragmento del final del acto segundo de *La casa de Bernarda Alba* se genera un fuerte contraste que eleva la tensión dramática al yuxtaponer la acción individual de Adela a las acciones colectivas, representadas en las criadas, Bernarda y el resto de sus hijas.

LA PONCIA: (*Entrando con Bernarda.*) ¡Bernarda!

BERNARDA: ¿Qué ocurre?

LA PONCIA: La hija de la Librada, la soltera, tuvo un hijo no se sabe con quién.

ADELA: ¿Un hijo?

LA PONCIA: Y para ocultar su vergüenza lo mató y lo metió debajo de unas piedras, pero unos perros con más corazón que muchas criaturas, lo sacaron y como llevados por la mano de Dios lo han puesto en el tranco de su puerta. Ahora la quieren matar. La traen arrastrando por la calle abajo, y por las trochas y los terrenos del olivar vienen los hombres corriendo, dando unas voces que estremecen los campos.

BERNARDA: Sí, que vengan todos con varas de olivo y mangos de azadones, que vengan todos para matarla.

ADELA: No, no. Para matarla no.

MARTIRIO: Sí, y vamos a salir también nosotras.

BERNARDA: Y que pague la que pisotea su decencia.

(*Fuera se oye un grito de mujer y un gran rumor.*)

ADELA: ¡Que la dejen escapar! ¡No salgáis vosotras!

MARTIRIO: (*Mirando a Adela.*) ¡Que pague lo que debe!

BERNARDA: (*Bajo el arco.*) ¡Acabar con ella antes que lleguen los guardias! ¡Carbón ardiendo en el sitio de su pecado!

ADELA: (*Cogiéndose el vientre.*) ¡No! ¡No!

BERNARDA: ¡Matadla! ¡Matadla!

(<https://www.biblioteca.org.ar/libros/157286.pdf>)

► Suceso.

Se produce cuando un personaje no actúa para modificar la situación en la que se encuentra o bien por falta de intención, de capacidad o de posibilidad.

El celeberrimo soliloquio de *Hamlet* es un ejemplo de suceso puesto que expresa su falta de capacidad para actuar y vengar a su padre, de hecho, baraja la opción de quitarse la vida (Shakespeare, 1951: 1363).

► Acontecimiento.

Se produce cuando un personaje actúa para modificar la situación, total o parcial, en la que se encuentra. Entre los acontecimientos existen dos de suma importancia:

- **Incidente o escena desencadenante o punto de ataque.** Es uno de los elementos más característicos de la estructura clásica. Se trata de una acción concreta que activa la causalidad de la fábula y pone en marcha el conflicto dramático. Este incidente pone al descubierto una distorsión o perturbación ya existente que empieza a tomar una importancia capital a partir de este momento, ya que el equilibrio inicial queda roto. Puede aparecer durante el transcurso de la obra teatral, en <el momento fundamental del planteamiento> que <abre el nudo> (Alonso de Santos, 1999: 139), o justo antes de que esta comience. A partir del incidente desencadenante, los personajes se adentran en el conflicto y, en consecuencia, se genera una incertidumbre esencial para el desarrollo de la progresión dramática.

La detección del incidente desencadenante será más o menos compleja según el texto fuente. No obstante, se optará por aquel que tenga más posibilidades dramáticas y por aquel que, con claridad, haga girar la acción hacia una dirección nueva.

A partir de lo expuesto por Alonso de Santos (1999) el incidente desencadenante posee **cuatro elementos**:

- **La situación previa.** Es la situación existente antes del conflicto, es potencialmente conflictiva y, según el autor dramático del texto fuente, se realiza con mayor o menor detalle. En ella se conocen a los personajes y se obtienen los datos necesarios para comprender cómo puede afectar el incidente desencadenante a esas circunstancias.
- **El incidente en sí.** La definición de Alonso de Santos es muy esclarecedora (1999: 141): <hecho sorpresivo (...) que se interpone en la trayectoria del protagonista o choca con él (...). Puede darse como una explosión o detonante que pone en marcha la trama de forma súbita, como ocurre en *La tempestad*, o bien puede darse como un catalizador, es decir, como una acción que activa, acelera o transforma la situación inicial, como sucede en *Hamlet*>.

- **Lo que desencadena el incidente.** El incidente desencadena el conflicto y abre varias posibilidades dramáticas, ocultas en la situación previa.
- **La incertidumbre que plantea.** El incidente desencadenante provoca en el espectador incertidumbre e interés sobre qué va ocurrir durante y al final de la obra en relación a la resolución del conflicto y a la evolución de los personajes.

Siguiendo la cita de Alonso de Santos en la que menciona el texto shakesperiano, el incidente desencadenante aparece en *Hamlet* en la última escena del acto primero, cuando se le aparece el fantasma de su padre y le revela quién fue su asesino (Shakespeare, 1951: 1348-1350).

En cuanto al resto de elementos del incidente desencadenante, la situación previa es la melancolía que sufre Hamlet al comienzo de la obra por la muerte de su padre y la precipitada boda de su madre, lo que desencadena es la creación de su objeto, vengar a su padre, y la incertidumbre que genera sobre el receptor se traduce en los diferentes vaivenes que Hamlet sufre hasta corroborar quién fue el asesino, decidirse y, finalmente, poder consumir su venganza.

- **Punto decisivo, de inflexión, de giro o peripecia.** Es el momento en que la acción da un giro contrario al previsible. Un texto fuente puede tener varios puntos decisivos y por eso, es importante jerarquizarlos, aunque todos ellos estimulen la progresión dramática. El punto de giro aparece cuando el protagonista tiene numerosos obstáculos que le obligan a tomar una decisión puesto que, si no lo hace, perderá la opción de cumplir su objeto. El punto decisivo, de inflexión, de giro o peripecia aparece en *Hamlet*, en la mitad del acto tercero, cuando el protagonista visualiza la reacción de su tío el rey durante la recreación de un asesinato en la representación de los cómicos:

HAMLET.- (Mirando al REY con fijeza.)
 ¡Le envenena en el jardín para usurparle la corona! ¡Y se llama Gonzago!
 ¡La historia es verdadera y corre escrita en selecto italiano! ¡Ahora veréis cómo la esposa de Gonzago se enamora del asesino! (El REY, visiblemente turbado, se levanta, disponiéndose a salir del salón.)

OFELIA.- El rey se levanta.
HAMLET.- ¡Qué! ¿Le asusta el fuego fatuo?
REINA.- (Al REY.) ¿Cómo os sentís, señor?
POLONIO.- (A los Actores.) ¡Suspended la representación!
REY.- ¡Traed luz! ¡Salgamos!
Todos. - ¡Luces, luces, luces! (Shakespeare, 1951: 1370).

Para finalizar con el análisis de la progresión dramática, es interesante estudiar qué tipo de **desenlace o final** propone el texto fuente. Alonso de Santos señala: <en general, las buenas obras de teatro plantean en su desarrollo el conflicto entre dos fuerzas opuestas, y llegan al final, a una de estas opciones:> (Alonso de Santos, 1999: 472). A continuación, se indica cada una de ellas:

- **Finales de pacto.** Este tipo de desenlace está motivado por <algún tipo de reconciliación o acuerdo entre las fuerzas enfrentadas en la obra. El sacrificio de la víctima, la renuncia a parte de su deseo de una de las fuerzas enfrentadas, o un cambio en las condiciones objetivas en que se encontraban los personajes>.

Como ejemplo de final de pacto está el texto de *Hamlet*. Shakespeare presenta a Hamlet como un héroe trágico que redime y libera con su propia vida la sociedad corrupta que representa. En la última réplica del texto, el nuevo rey de Dinamarca, Fortinbrás, deja constancia de lo anterior: alaba la figura de Hamlet y censura las actitudes de la corte.

FORTINBRÁS.- ¡Que cuatro capitanes levanten sobre el pavés a Hamlet, como guerrero, pues si hubiese reinado, no cabe duda que hubiera sido un gran rey! ¡Que por su muerte hablen alto la música marcial y las honras guerreras! ¡Llevaos los cadáveres, que el espectáculo es más propio de un campo de batalla! ¡Id y mandad a los soldados que hagan fuego! (*Marcha fúnebre. Salen, llevándose los cadáveres. Después se oye una descarga de artillería.*) (Shakespeare, 1951: 1399).

- **Finales de ruptura.** En el desenlace no se produce ningún pacto entre las fuerzas enfrentadas y permanecerá así tras el final del texto fuente pues la ruptura del equilibrio por parte del protagonista imposibilita ningún acuerdo.

La casa de Bernarda Alba tiene un final de ruptura. Adela ha roto todos los cánones establecidos dentro de la moral estricta e inamovible que representa Bernarda con lo que es imposible la creación de un pacto entre ambas. En el desenlace, Adela se

suicida al pensar que han matado a Pepe el Romano, hecho que elimina cualquier opción de obtener su libertad.

La progresión dramática en la tragedia clásica griega, en el teatro de William Shakespeare y en los textos con tres actos

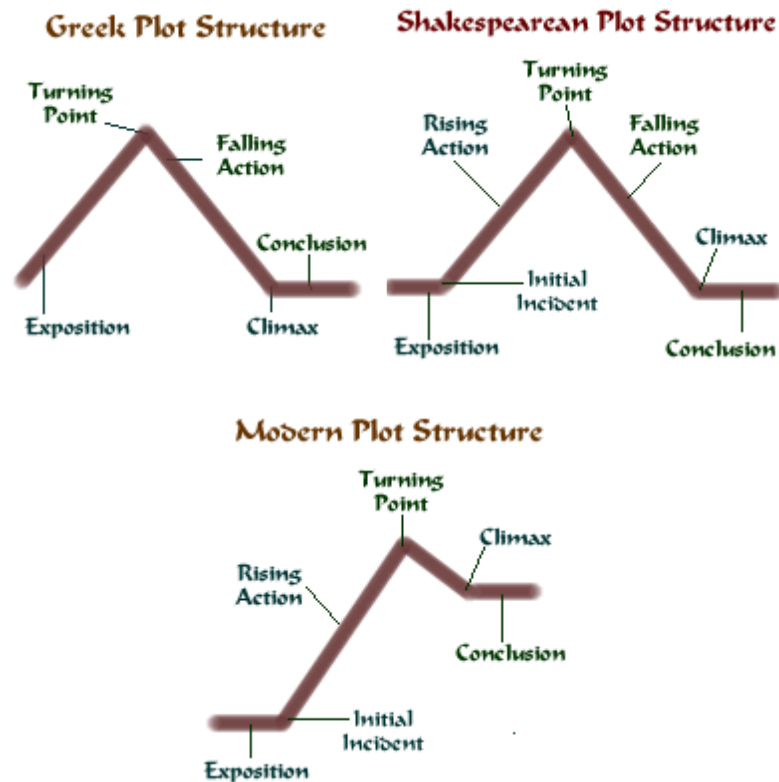


Figura 1. Gráficas de progresión dramática.

Fuente: <https://marisabelcontreras.files.wordpress.com/2013/11/guc3ada-de-anc3a1lisis-del-texto-dramc3a1tico.pdf>

Los elementos enunciados de la progresión dramática varían según la época en que fue escrita la obra teatral y el autor que la configuró. Los anteriores gráficos son ejemplos paradigmáticos de ello. Algunas observaciones al respecto son las siguientes:

- Tragedia clásica griega. No aparece el incidente desencadenante con lo cual la incertidumbre es evidente desde el inicio.
- Textos de William Shakespeare. La estructura externa en 5 actos posibilita que las acciones ascendentes y descendentes tengan un extenso recorrido dramático en la pieza teatral.
- Obras dramáticas de 3 actos. En comparación con el anterior, hay menos número de acciones descendentes con lo que el clímax y el

desenlace están más próximos al punto de inflexión (turning point) de mayor relevancia.

7.3. La trama

Para desarrollar cómo se ha de realizar la trama y las subtramas dentro del análisis del texto fuente de naturaleza aristotélica se ha de partir de la **definición** del concepto de '**trama**': <Estructuración artística y teatral de situaciones, sucesos y acontecimientos que reproduce una acción real o ficticia, llevada a cabo por un (o unos) personaje, cuando éste actúa para intentar superar un estado de inestabilidad en una determinada espacio-temporalidad> (Doménech, 2016: 30).

De lo anterior se deduce que la trama es la **construcción artística** que el dramaturgo hace de su **material teatral procedente de la imaginación**. En la trama aparecen acciones, situaciones, sucesos y acontecimientos tal y como el autor los relata, es decir, según el **orden de los hechos del texto fuente**. Además, en la estructuración de la escritura dramática, se diferencian las diversas **líneas temáticas** y los **conflictos** que están insertos en la fábula.

En cuanto a las distintas líneas temáticas insertas en una obra dramática, la trama sustenta el tema principal y las **subtramas** los temas secundarios o subtemas.

El precepto aristotélico de la **unidad de acción** es **contrario** a las subtramas, sin embargo, los textos teatrales han evolucionado mucho a lo largo de la historia del teatro.

De igual modo, conviene aclarar las **diferentes acepciones** que se utilizan antes de profundizar más en este epígrafe. El concepto de 'trama' también se denominada 'intriga', 'trama principal' o 'plot'. El concepto de 'subtrama' es usado como 'trama' o 'intriga secundaria' por aquellos teóricos que optan por la acepción de 'intriga' y

como 'trama secundaria' por aquellos que emplean el término 'trama principal'. En esta materia se emplearán los conceptos de 'trama' y 'subtrama'.

La **subtrama** se puede **definir** como la desviación del tema principal que puede surgir a partir de este o junto a este. Las subtramas son originadas por el protagonista o por personajes secundarios. Están vinculadas con la acción principal ya sea para reforzarla, para complicarla, para completarla dialécticamente o para dimensionar a los personajes. La trama y las subtramas se acaban uniendo en el llamado **punto de integración** situado en una escena del desenlace del texto fuente. Por todo esto, si bien las subtramas se pueden suprimir sin alterar la lógica de la acción, en ocasiones, su eliminación empobrece considerablemente el texto fuente. Esto es muy importante tenerlo en cuenta a la hora de plantearse la elaboración del texto dramático para su posterior **escenificación**.

Trama y subtramas en un texto del Siglo de Oro español: *El caballero de Olmedo* de Lope de Vega



Figura 2. *El caballero de Olmedo* por la compañía japonesa Ksec Act (2014).

Fuente: [http:// https://www.hoyesarte.com/evento/el-caballero-de-olmedo-japones/](http://https://www.hoyesarte.com/evento/el-caballero-de-olmedo-japones/)

La dramaturgia del Siglo de Oro español es un paradigma en la creación de subtramas. Como ejemplo, se aborda *El caballero de Olmedo* de Lope de Vega:

Trama: Don Alonso quiere conseguir el amor de Doña Inés y casarse con ella. La trama se atiene, así al esquema típico barroco de ‘galán’ pretende ‘primera dama’.

Subtrama simbólica: rivalidad entre los pueblos de Medina y Olmedo.

Subtrama mágica: encarnada en el personaje de Fabia que mantiene relación con Don Alonso, Doña Inés y Leonor, y con Tello que le ayudará a conseguir objetos necesarios para realizar sus hechizos (muelas del difunto).

Subtrama trágica: la venganza que Don Rodrigo y Don Fernando han planeado hacer con Don Alonso.

Subtrama cómica: representada en Tello y Ana, criados de Don Alonso y Doña Inés respectivamente.

Subtrama social: entre Don Pedro (padre de Doña Inés) y los acuerdos matrimoniales que establece con Don Fernando y Don Rodrigo. Y, finalmente, el Rey, encargado de restablecer el orden y ejercer la justicia (Alonso de Santos, 1999: 164).

El caballero de Olmedo de Lope de Vega

disponible en la sección A fondo

La valoración de la **trama** y las **subtramas** ha ido variando a lo largo de la **historia del teatro**. El barroco ha sido tu etapa más prolífica sobre todo en la dramaturgia shakesperiana y en el género de la comedia, surgiendo la **comedia de intriga o de enredo, la comedia de situación y la comedia de capa de espada**, propia del teatro del Siglo de Oro español. Las principales características de estos tipos de comedia se centran en la elaboración de una complicada trama con abundantes giros en la acción y un elevado ritmo, principal origen de la comicidad, con unos personajes subordinados a la trama y con abundante información visual, como el uso de disfraces para facilitar la comprensión de la trama (Pavis, 1998: 75-77).

Don Gil de las calzas verdes de Tirso de Molina

disponible en la sección A fondo

En la actualidad, se da **mayor importancia al conflicto y**, por lo tanto, **a los personajes**. Así, la trama está hecha esencialmente en base a estos, en lo que hacen, en lo que piensan y en las actitudes que deciden tomar en función de los conflictos que se van desarrollando en la obra.

Por último, para **elaborar la trama y las subtramas** en el **análisis del texto fuente** se han de tener en cuenta las siguientes premisas:

- ▶ **Segmentar la trama** partiendo de la división por secuencias y distinguir entre **acciones principales** (desarrollo de la trama) y **acciones secundarias** (desarrollo de las subtramas).
- ▶ Solo aparecerán los **grandes momentos y lo esencial** de la historia. Para distinguir cuáles son los grandes momentos o lo esencial resulta útil la siguiente afirmación de Alonso de Santos:

Para descubrir la trama de una obra es importante prestar atención a lo que pasa, real y profundamente, en ella. No lo que pasa en su capa superficial, o lo que dicen los personajes en sus diálogos, o incluso el autor en sus acotaciones o prólogo, sino el pensamiento central que ha movido los acontecimientos de principio a fin de la obra, su necesidad, sus luchas y sus conclusiones (1999: 104).

- ▶ La trama y las subtramas siguen el **orden de las acciones tal y como aparece en el texto**.
- ▶ Establecer las **relaciones causa-efecto entre todos los segmentos** de la trama y los **vínculos entre la trama y las subtramas**. Esto último es muy importante para poder conocer en profundidad el contenido del texto fuente y poder realizar la posterior modificación del mismo de cara a la creación del texto dramático y su escenificación.

Como **ejemplo de elaboración de trama y subtramas** se recurre a *Hamlet* de William Shakespeare puesto que el conjunto de la obra teatral del autor, es representativo en la creación de tramas con subtramas perfectamente enlazadas.

El texto tiene una acción principal (la venganza de Hamlet) sobre la que se desarrollan dos acciones secundarias que están subordinadas a la principal pero que confluyen

con ella en el punto de integración dentro del desenlace trágico. Las subtramas se concretan en las siguientes acciones secundarias:

- ▶ Acción secundaria 1ª. Está relacionada con la relación amorosa entre Hamlet y Ofelia y la restitución del honor por parte del hermano de la joven, Laertes.
- ▶ Acción secundaria 2ª. Está vinculada con el conflicto entre Dinamarca y Noruega y personalizada en Fortinbrás.

A continuación, se presenta un esquema en forma de organigrama de la trama y subtramas según las premisas señaladas. En este se observa que cada momento de la acción es enunciado de manera breve y objetiva en relación a grandes bloques temáticos y que cada acción (principal o secundaria) se matiza con el nombre del personaje con el que está relacionada. Cabe recordar que la acción principal desarrolla la trama y las acciones secundarias a las subtramas.

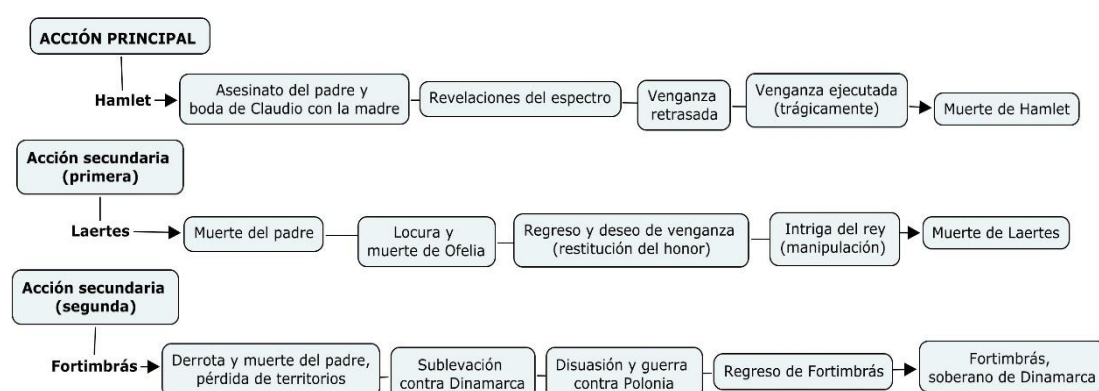


Figura 3. Estudio de la trama y subtramas en *Hamlet* de William Shakespeare.

Fuente: [http://e-](http://educativa.catedu.es/44700165/aula/archivos/repositorio/4000/4180/html/4_construccin_dramtica_e_structura.html)

[ducativa.catedu.es/44700165/aula/archivos/repositorio/4000/4180/html/4_construccin_dramtica_e_structura.html](http://educativa.catedu.es/44700165/aula/archivos/repositorio/4000/4180/html/4_construccin_dramtica_e_structura.html)

Igualmente, del estudio de las relaciones causa-efecto entre todos los segmentos de la trama y de los vínculos entre la trama y las subtramas se deduce la maestría de Shakespeare para la creación de una perfecta progresión dramática plena de intriga y tensión gracias al retardo de las acciones; es decir, el dramaturgo presenta la intención de realizar acciones que se realizarán después. Por ejemplo y en cuanto a la acción principal, la intención de venganza de Hamlet, presente desde el primer

acto, se va retrasando debido a que progresivamente se le subordinan episodios de las acciones secundarias. Su ejecución no llega hasta el desenlace, en el punto de integración de la trama y las subtramas.

El siguiente esquema es una propuesta para el análisis de las relaciones causa-efecto y de la subordinación de las subtramas a la trama en *Hamlet*:

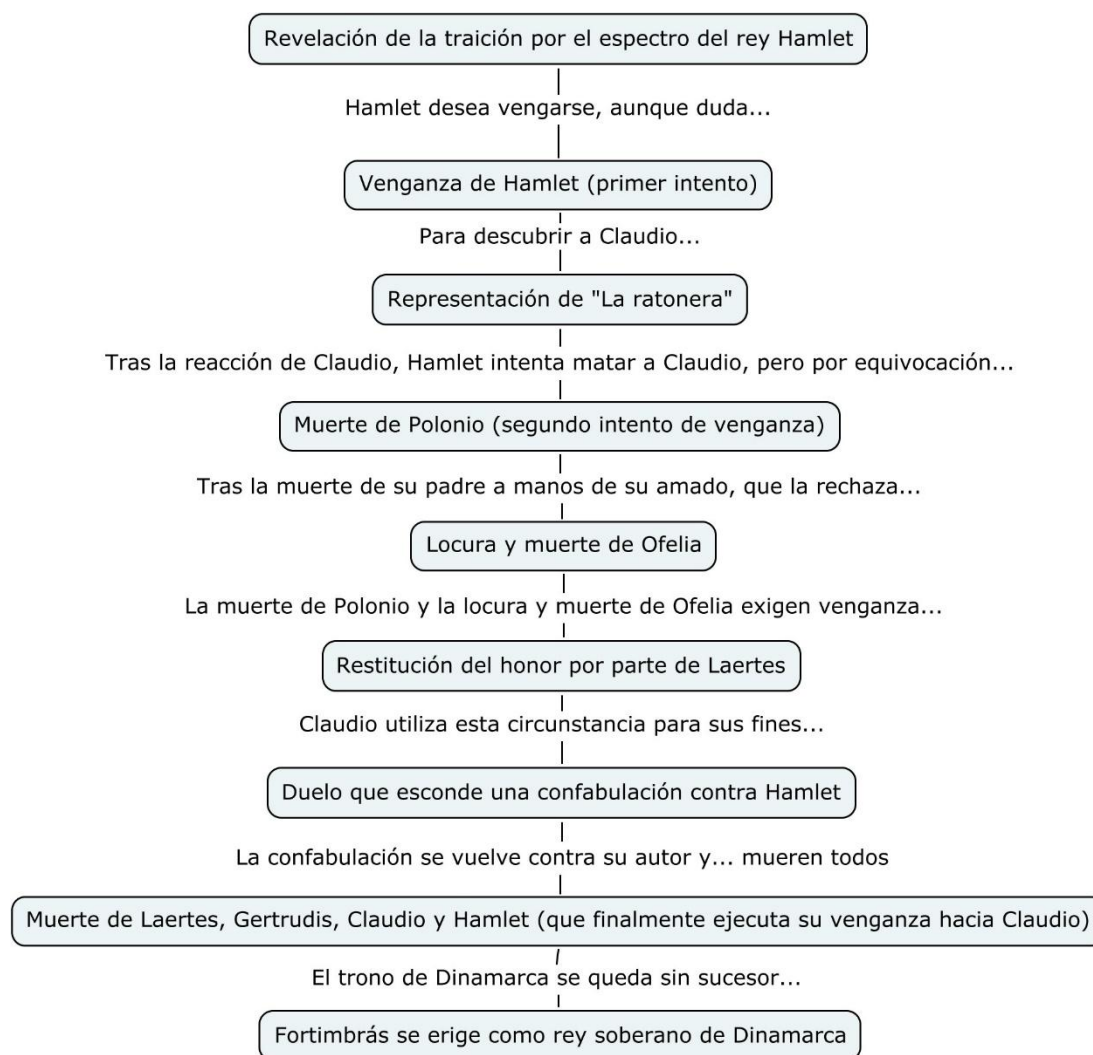


Figura 4. Estudio de las relaciones causa-efecto y los vínculos entre la trama y las subtramas en *Hamlet* de William Shakespeare.

Fuente: <http://e->

educativa.catedu.es/44700165/aula/archivos/repositorio/4000/4180/html/4_construccin_dramtica_e_structura.html

7.4. El conflicto y la tensión dramática

El **conflicto dramático** es un elemento básico de la obra teatral que genera la evolución de la acción. Este se produce cuando un sujeto se enfrenta a otro sujeto para lograr su objetivo. Los sujetos enfrentados se definen según las **formas de enfrentamiento**:

- ▶ **Rivalidad entre dos personajes** por razones económicas, políticas y amorosas o por dos concepciones del mundo o dos tipos de moral irreconciliables. También se le conoce como **conflicto de relación**.

Bodas de sangre de Federico García Lorca tiene un conflicto principal derivado del triángulo amoroso Novio-Novia-Leonardo.

Macbeth de William Shakespeare posee un conflicto principal que surge de la ambición de poder del protagonista.

La casa de Bernarda Alba de García Lorca integra en su conflicto principal dos tipos de moral irreconciliables: Adela vs Bernarda

- ▶ **Conflicto de situación**. Aparece cuando los personajes se enfrentan a una situación heredada del pasado que desean cambiar.

El texto teatral de Bernarda Shaw conocido como *Trata de blancas* o *La profesión de la señora Warren* tiene como protagonista a una joven abogada que desea romper con todo lo que su madre representa, una meretriz muy bien posicionada social y económicamente.

- ▶ **Debate moral interno** entre la subjetividad y la objetividad, es decir, entre la razón y la pasión. Cuando este debate se genera en un mismo personaje se denomina **conflicto interno** o dilema.

La obra de *Hamlet* se sostiene en el conflicto interno del protagonista que se debate entre vengar o no a su padre.

- ▶ Conflicto de intereses **entre el individuo y la sociedad**. También se le llama **conflicto social**.

En el texto de Henrik Ibsen *Un enemigo del pueblo*, su protagonista el Dr. Stockmann confronta con los intereses económicos de su ciudad ya que descubre

que el agua de un balneario, sustento económico de la localidad, está contaminada.

- **Enfrentamiento del hombre frente a una fuerza superior a él.** También se le denomina **conflicto sobrenatural**.

En la tragedia clásica griega *Edipo rey* de Sófocles, Edipo lucha sin saberlo contra el destino inmutable que lo lleva al fatal desenlace.

En el **análisis del texto fuente** resulta esencial la **determinación de los conflictos** dramáticos, qué fuerzas se confrontan, ya que determinan la evolución de la acción dramática y la evolución de los personajes. Se ha de detectar el **conflicto principal** y **los conflictos secundarios** y atender a la resolución que se dé a cada uno de ellos. En cuanto a la **jerarquización** del conflicto principal y el secundario, el primero está inserto y relacionado con la acción principal y el tema principal y el segundo con la acción secundaria y los temas secundarios o de fondo.

Como se indicó en el tema anterior en el epígrafe dedicado a la forma abierta y cerrada de la estructura, algunos **mecanismos** utilizados a la hora de **plantear el conflicto y su resolución** dependen del tipo de dramaturgia. En la dramaturgia aristotélica, el conflicto puede iniciarse durante la obra o incluso antes de la misma, como es el caso de *Edipo rey* de Sófocles, y su resolución debe realizarse antes del desenlace. En la dramaturgia de forma abierta, el conflicto se direcciona hacia el receptor sin resolución.

Conflicto

disponible en la sección A fondo

La **tensión dramática** es la **consecuencia** inmediata **del conflicto**. Se puede **definir** como la intensificación progresiva del interés que despierta en el espectador la configuración de la fábula y el desarrollo del conflicto. Esta tensión da cohesión a las escenas y aumenta o disminuye según el estado en el que se encuentre cada personaje al intentar conseguir su objeto.

La tensión es un elemento clave en el **análisis del texto fuente** y debe ser estudiada por secuencias para luego reflexionar sobre el funcionamiento de la tensión dramática en el conjunto del texto teatral.

La estructura de los **textos de naturaleza aristotélica** plantea una tensión dramática en progresión ascendente. Esto facilita la empatía del receptor con el personaje y la relación emocional con la fábula y sus personajes. **Los textos teatrales** que **no** buscan potenciar la **identificación teatral** presentan variaciones en el uso de la tensión dramática y rupturas del ascenso de la misma. Como claro ejemplo de esto, está el teatro épico de Bertolt Brecht desarrollado en el tema 2.

El punto más alto de tensión dramática del texto fuente es el **clímax**. Se alcanza cuando el conflicto principal es más evidente, al ser el último intento del protagonista por lograr su objeto. Tras el clímax se da paso al desenlace o catástrofe en los textos con estructura clásica; el personaje protagonista alcanza su meta o la abandona para producirse su transformación final. Por contraste, el **anticlímax** es la acción que transcurre entre el clímax y el cierre de la obra.

La gráfica como herramienta para el estudio de la tensión dramática

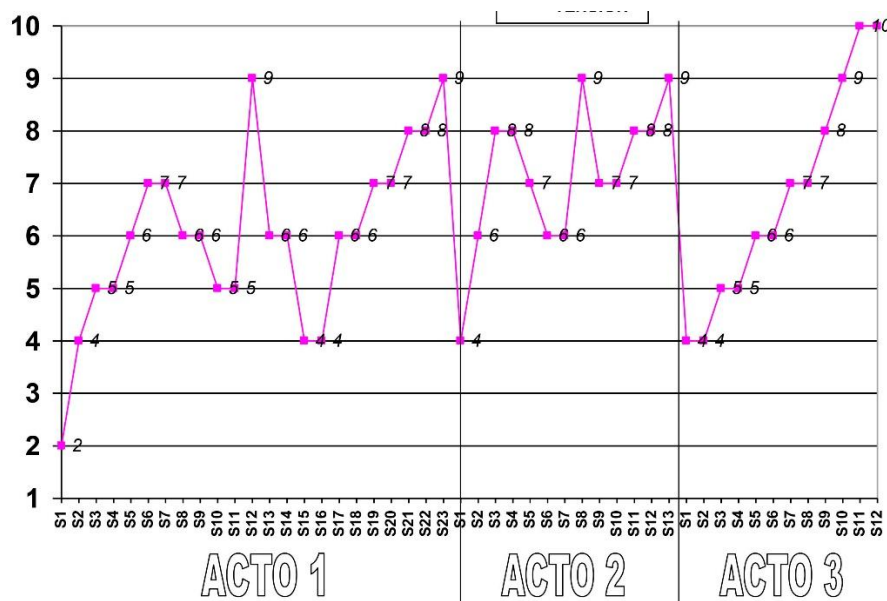


Figura 5. Estudio de la tensión dramática de *La casa de Bernarda Alba* de Federico García Lorca

Fuente: Begoña Gómez Sánchez

En el estudio de la tensión dramática de un texto fuente resulta de utilidad el uso de gráficas.

Existen algunas indicaciones para establecer los valores numéricos:

- Buscar primero el clímax y otorgarle el máximo valor (10).
- Buscar la secuencia de menor tensión y otorgarle el menor valor. No es obligatorio que sea '1', sino que sea el menor valor numérico en comparación con el resto.
- Dentro de cada parte originada por la división de la estructura externa (acto, cuadro, etc.) se asigna el valor numérico a la secuencia de mayor y de menor tensión, teniendo en cuenta los valores anteriores.
- Se asignan el resto de secuencias comparando los valores numéricos ya otorgados.
- Cuantos más elementos aparezcan relacionados con el conflicto principal se dará mayor valor numérico a la secuencia.

En la gráfica anexa del texto *La casa de Bernarda Alba* de Federico García Lorca se ha dividido el texto por secuencias manteniendo la división por actos realizada por el autor.

De ella se deduce que el clímax se encuentra en la parte final del texto y que esta tensión no decrece, manteniéndose muy alta hasta el final con lo que no existe anticlímax.

En el resto de los actos, la tensión dramática posee varios puntos muy altos que coinciden con los finales de cada uno de ellos.

En definitiva, el ambiente opresivo y claustrofóbico de la casa mantiene la tensión en unos valores altos o muy altos que se incrementan conforme avanza la relación de Adela con Pepe el Romano y, en consecuencia, se agudiza el enfrentamiento del conflicto principal.

7.5. Resortes de la acción dramática

Los resortes de la acción dramática son **procedimientos o mecanismos teatrales** para crear una sólida acción dramática que contribuya a la verosimilitud y a la adecuada comprensión de un texto dramático. En el análisis del texto fuente de la dramaturgia aristotélica se ha de identificar cada uno de ellos de cara a posibles soluciones escénicas. Algunos de los **principales procedimientos** son los siguientes:

► **Golpe de efecto.**

Es un giro en la acción que genera una situación sorpresiva para el espectador y que genera un cambio total en la historia y en los personajes. Pueden existir varios golpes de efecto. Por ejemplo, al final de *La casa de Bernarda Alba* hay un gran golpe de efecto cuando Adela se suicida.

► **Gancho.**

Es un nudo dramático conflictivo, normalmente situado al final de alguno de los actos y que va destinado a suscitar la expectación sobre lo que viene a continuación. En *La casa de Bernarda Alba* existe un claro gancho cuando, a través de una acotación, se muestra que Adela está embarazada al final del acto segundo.

► **Urgencia dramática.**

Aparece en el texto cuando se pone un límite temporal a la resolución de un conflicto con la consiguiente elevación de la tensión dramática.

Al final de *La casa de Bernarda Alba*, en el momento en que Martirio descubre a Adela con Pepe el Romano en el corral, existe una urgencia dramática que acelera la acción por la inminente llegada y descubrimiento de Bernarda, sus hijas y las cridas.

► **Prefiguración.**

Son acciones o motivos que adelantan acontecimientos que, en ocasiones, es la propia resolución del conflicto.

En *La casa de Bernarda Alba* hay muchos signos prefigurativos tanto de la relación oculta entre Adela y Pepe el Romano como del final de la obra: la obsesión de limpieza de Bernarda, el linchamiento de la hija de la librada, la noche oscura sin luna del tercer acto, el caballo garañón en celo, etc.

► **Reconocimiento o descubrimiento.**

Este recurso está vinculado con el concepto de ‘anagnórisis’ del teatro griego. Puede darse en dos niveles del hecho teatral:

- **En los personajes.** Estos reconocen una situación a la que han llegado tras realizar algo sin saberlo o descubren su situación o rol en toda la obra. Esto último contempla un mayor grado de reflexión sobre lo acontecido.
En *La casa de Bernarda Alba*, se inserta un descubrimiento colectivo, en Bernarda, las hijas, excepto Martirio, y las criadas, de la relación entre Adela y Pepe el Romano.
- **En el receptor.** Este se identifica y empatiza con la acción dramática al descubrir conexiones personales. En los textos fuente de naturaleza aristotélica de cara a su escenificación, se deben estudiar a fondo cuáles pueden ser los posibles puntos de conexión entre la fábula y los personajes con el espectador.

► Ironía.

En los textos fuente pueden aparecer tres tipos de ironía:

- **Verbal o de los personajes.** Sirve para colocar en un nivel superior a un personaje en relación con otro o en relación con una situación por medio de la burla. Este tipo de ironía no es específica del género teatral.
- **Dramática.** Este tipo está relacionado con la situación dramática y es muy importante para lograr la identificación del receptor con los personajes. En ella el <espectador comparte con el autor un conocimiento privilegiado sobre las circunstancias presentes y eventos futuros del personaje> (Pradier, 2020).

En *La casa de Bernarda Alba* se produce la ironía dramática al estar oculta la relación de Adela con Pepe el Romano, salvo para La Poncia y Martirio, con lo que el espectador se encuentra en una posición privilegiada con respecto a la mayoría de los personajes y, sobre todo, de Bernarda.

- **Trágica o del destino.** Este tipo de ironía es muy propio del género de la tragedia debido a que los personajes se enfrentan con desconocimiento total a un destino inexorable responsable de su situación.
En la tragedia clásica griega *Edipo rey* de Sófocles, Edipo se compromete a descubrir quién fue el asesino de Layo ignorando que comenzará a buscarse a sí mismo.

Video 1. La acción dramática, la trama y el conflicto en escenificaciones de *Hamlet*

Accede al vídeo a través del aula virtual

Video 2. La acción dramática, la trama y el conflicto en escenificaciones

de *La casa de Bernarda Alba*

Accede al vídeo a través del aula virtual

7.6. Referencias bibliográficas

Alonso de Santos, J. L. (1999). *La escritura dramática*. Castalia.

Doménech, F. (2016). *Manual de dramaturgia*. Ediciones Universidad de Salamanca.
Disponible en la Biblioteca Virtual de UNIR.

García Barrientos, J. L. (2003). *Cómo se analiza una obra de teatro*. Síntesis.

Hoyo, M. del y López Antuñano, J. G. (2014). *Manual de Intervención, intertextualidad y deconstrucción*. Edición Universidad Internacional de la Rioja.

Lavandier, Y. (2003). *La dramaturgia: los mecanismos del relato: cine, teatro, ópera, radio, televisión, cómic*. Ediciones Internacionales Universitarias.

Pavis, P. (1998). *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Paidós.

Pradier, A. (2020). Ironía. *ARESTHEA*. Recuperado de <https://aresthea.es/termino/ironia/>.

Shakespeare, W. (1951). *Obras completas*. Aguilar.

Spang, K. (1991). *Teoría del drama: lectura y análisis de la obra teatral*. EUNSA.
Ediciones Universidad de Navarra, S.A.

Ubersfeld, A. (2002). *Diccionario de términos claves del análisis teatral*.
Galerna.

***El caballero de Olmedo* de Lope de Vega**

Vega Carpio, F. L. de (2021, marzo, 24). El caballero de Olmedo. <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-caballero-de-olmedo--0/html/>

La dramaturgia del Siglo de Oro español es un paradigma en la creación de subtramas. Debido a lo cual se recomienda la lectura de un texto clásico de este periodo escrito por Lope de Vega, *El caballero de Olmedo*.

***Don Gil de las calzas verdes* de Tirso de Molina**

Molina, T. de (2021, marzo, 24). Don Gil de las calzas verdes. http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/don-gil-de-las-calzas-verdes--0/html/fee0eae8-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html

La valoración de la trama y las subtramas originó la comedia de capa de espada en el teatro del Siglo de Oro español. Se recomienda la lectura del texto clásico de Tirso de Molina, *Don Gil de las calzas verdes*, como ejemplo paradigmático.

Conflicto

Gómez, B. (2020). Conflicto. *ARESTHEA*. Recuperado de <https://aresthea.es/termino/conflicto/>

La definición de 'conflicto' recogida en este diccionario ofrece una sintética y completa definición con interesantes referencias a la actualidad del término.

ARESTHEA es un diccionario de términos y recursos teatrales fruto del proyecto del Grupo de Investigación de Artes Escénicas (ARES) de la Universidad Internacional de La Rioja (UNIR).

1. ¿Qué se trata en el estudio de la progresión dramática del texto fuente?
 - *A. Cómo se desarrolla la acción que sustenta la fábula (En el análisis del texto fuente de naturaleza aristotélica se estudia la progresión dramática, es decir, cómo se desarrolla la acción que sustenta la fábula.)
 - B. La evolución de los personajes
 - C. Ambas respuestas son correctas

2. ¿Cómo se divide el texto fuente en secuencias?
 - A. Según lo que indique el autor en el propio texto fuente
 - B. Acorde a la división por actos, cuadros y escenas
 - *C. Dividiendo las escenas de cierta extensión en función de la existencia de un cambio fundamental a nivel de contenido, espacial o temporal de la acción dramática (La división del texto fuente en secuencias se obtiene tras separar las escenas de cierta extensión en <función de un centro de interés o una acción determinada> (Pavis, 1998: 408) que evidencia un cambio fundamental a nivel de contenido, espacial o temporal de la acción dramática.)

3. ¿Qué es una situación dramática?
 - A. Un movimiento de inicio, desarrollo y fin, originado por uno o varios personajes que tienen capacidad, deseo y voluntad de lograr algo, normalmente difícil
 - B. Cuando un personaje no actúa para modificar la situación en la que se encuentra o bien por falta de intención, de capacidad o de posibilidad
 - *C. La disposición de los elementos dramáticos, sobre todo en lo referido a la relación entre los personajes, en un determinado instante del desarrollo de la acción (La situación dramática es la disposición de los elementos dramáticos, sobre todo en lo referido a la relación entre los personajes, en un determinado instante del desarrollo de la acción.)

4. ¿Qué tipo de acciones conducen hacia el clímax?
- A. Todas las acciones
 - B. Las acciones descendentes
 - *C. Las acciones ascendentes (Las acciones ascendentes son todas las acciones que llevan hacia el clímax. Tras este se suceden las acciones descendentes que preparan para el desenlace final.)
5. ¿Qué es el incidente o escena desencadenante o punto de ataque?
- A. Un acontecimiento que activa la causalidad de la fábula y pone en marcha el conflicto dramático.
 - B. Un acontecimiento que pone al descubierto una distorsión o perturbación ya existente que empieza a tomar una importancia capital a partir de este momento, ya que el equilibrio inicial queda roto.
 - *C. Ambas respuestas son correctas (El incidente o escena desencadenante o punto de ataque es uno de los acontecimientos más importantes y uno de los elementos más característicos de la estructura clásica. Se trata de una acción concreta que activa la causalidad de la fábula y pone en marcha el conflicto dramático. Este incidente pone al descubierto una distorsión o perturbación ya existente que empieza a tomar una importancia capital a partir de este momento, ya que el equilibrio inicial queda roto.)
6. ¿Cómo se elabora el orden de la trama y las subtramas de un texto fuente?
- *A. Según el orden de las acciones tal y como aparece en el texto (La trama y las subtramas siguen el orden de las acciones tal y como aparece en el texto.)
 - B. Según el orden cronológico de los acontecimientos
 - C. Indistintamente
7. ¿Cuándo hay un conflicto interno en un texto fuente?
- A. Cuando existen conflictos de intereses entre el individuo y la sociedad
 - *B. Cuando un personaje tiene un debate moral interno entre la subjetividad y la objetividad, es decir, entre la razón y la pasión (Existe debate moral interno entre la subjetividad y la objetividad, es decir, entre la razón y la pasión cuando

este debate se genera en un mismo personaje. Esto se denomina conflicto interno o dilema.)

C. Cuando los personajes se enfrentan a una situación heredada del pasado que desean cambiar

8. ¿Qué es la tensión dramática?

A. La consecuencia inmediata del conflicto

B. La intensificación progresiva del interés que despierta en el espectador la configuración de la fábula y el desarrollo del conflicto

*C. Ambas respuestas son correctas (La tensión dramática es la consecuencia inmediata del conflicto. Se puede definir como la intensificación progresiva del interés que despierta en el espectador la configuración de la fábula y el desarrollo del conflicto.)

9. ¿Cuándo aparece un golpe de efecto en un texto fuente?

*A. Cuando hay un giro en la acción que genera una situación sorpresiva para el espectador y que genera un cambio total en la historia y en los personajes (El golpe de efecto es un giro en la acción que genera una situación sorpresiva para el espectador y que genera un cambio total en la historia y en los personajes.)

B. Cuando hay un nudo dramático conflictivo, normalmente situado al final de alguno de los actos y que va destinado a suscitar la expectación sobre lo que viene a continuación puesto

C. Cuando se pone un límite temporal para la resolución de un conflicto con la consiguiente elevación de la tensión dramática

10. ¿Qué es la ironía dramática?

A. Cuando los personajes se enfrentan con desconocimiento total a un destino inexorable responsable de su situación

B. Cuando se coloca en un nivel superior a un personaje en relación con otro o en relación con una situación por medio de la burla

*C. Cuando el espectador comparte con el autor un conocimiento privilegiado sobre las circunstancias presentes y eventos futuros del personaje (La ironía dramática está relacionada con la situación dramática y es muy importante para lograr la identificación del receptor con los personajes. En ella el <espectador comparte con el autor un conocimiento privilegiado sobre las circunstancias presentes y eventos futuros del personaje> (Pradier, 2020).)

Dramaturgia I: Análisis de Textos y Práctica
Dramatúrgica

Espacio y tiempo en el drama

Índice

| | |
|---|--------------------------------------|
| Esquema | ¡Error! Marcador no definido. |
| Ideas clave | 4 |
| 8.1. Introducción y objetivos | 4 |
| 8.2. Espacio dramático y escénico | |
| 8.3. Tiempo diegético, dramático y escénico | |
| 8.4. El ritmo y el tempo dramáticos | |
| 8.5. Referencias bibliográficas | ¡Error! Marcador no definido. |
| A fondo | 21 |
| Test | 22 |

8.1. Introducción y objetivos

En este tema 8 de la asignatura *Dramaturgia I: Análisis de Textos y Práctica Dramatúrgica* se ofrecen los aspectos a tener en cuenta dentro del estudio del **espacio** y el **tiempo** en el análisis de textos fuente de naturaleza aristotélica.

En primer lugar, se aborda la distinción entre **espacio escénico**, **espacio teatral** y **espacio dramático** y qué se ha de localizar y dónde la información en el texto fuente relativa a este último.

Tras ello, se desarrollan las definiciones de **tiempo diegético**, **tiempo dramático** y **tiempo escénico** con especial atención al dramático en lo relacionado a los nexos temporales y los procedimientos que interrumpen el orden natural y cronológico de los acontecimientos.

Seguidamente, se concretan los conceptos de **ritmo** y **tempo dramáticos** con indicaciones para establecer los valores de estos en el análisis del texto fuente.

Los **objetivos** que se pretenden conseguir en este tema son los siguientes:

- ▶ Conocer las diferencias entre espacio escénico, espacio teatral y espacio dramático y, por otra parte, entre tiempo diegético, tiempo dramático y tiempo escénico.
- ▶ Identificar los siguientes aspectos dentro del análisis de cualquier texto fuente de naturaleza aristotélica:
 - Espacio dramático.
 - Tiempo dramático: nexos temporales, procedimientos de alteración del orden temporal.
 - Ritmo y tempo dramáticos.

- ▶ Justificar todo lo reconocido en el apartado anterior con la teoría del tema y el texto fuente analizado.

8.2. Espacio dramático y escénico

La **relación entre el espacio y el tiempo** en el texto dramático es capital ya que el uso que sobre uno de ellos presente el autor tiene reflejo en el otro. Ambos tienen mucho que ver con la preceptiva del momento en el que se escribe y con el mundo dramático del autor. Por otro lado, la importancia de estos, desde el punto de vista de la trama y del tema o temas de la obra, es evidente; están estrechamente unidos a la idea central del texto y al punto de vista que sobre él elija el autor y, por supuesto, son elementos claves tanto en el nivel textual como en el de la escenificación.

Para comenzar, se tratará el **espacio**, pero no solo en el **marco de la acción** sino con implicación directa en el **plano del contenido**. Tanto una perspectiva como la otra están presentes en el espacio dramático y en el espacio escénico.

El **espacio dramático** deriva de las indicaciones que el autor suministra y del imaginario del espectador o lector, con toda la subjetividad que ello conlleva. Por ello su existencia es virtual y única según el receptor, de ahí que para la **puesta en escena** el director pueda configurar un espacio próximo a las indicaciones textuales del autor o extremadamente distinto.

No obstante, estas opciones se plantean tras el **análisis** exhaustivo de la **espacialidad en el texto fuente**. Principalmente, en los textos de la dramaturgia aristotélica se han de valorar los siguientes aspectos:

- ▶ En qué **espacio o espacios transcurre la acción**. Si este o estos son espacios abiertos o cerrados, públicos o privados, naturales o artificiales, etc.
- ▶ Qué **relación** existe entre el espacio o espacios anteriores y el **conflicto, el tema, el personaje, el género o estilo**, etc.

- ▶ Cuál es el grado de **relación** entre la espacialidad que el texto nos ofrece y su **referente real**.
- ▶ Por qué existe la **unidad espacial** o la **multiplicidad de espacios**.
- ▶ Cuál es el **espacio aludido** y cuál es el **espacio visible o mostrado**. A veces el contraste entre el dentro, espacio mostrado, y el aludido, el de fuera, se emplea para evidenciar el conflicto principal, como es el caso de *La casa de Bernarda Alba* de Lorca; el enclaustramiento de la casa simboliza la opresión y todo lo demás, la libertad ansiada por la protagonista, Adela. Esto se desarrollará en el ejemplo final de este epígrafe.
- ▶ Si el espacio **refleja actitudes ideológicas del autor**.

La **información sobre el espacio**, sin olvidar que nos referimos aquí solo al nivel textual, se puede encontrar en (Ubersfeld, 1989: 109-110):

- ▶ Las **didascalias** y las **acotaciones**.
 - Pueden aparecer indicaciones del lugar más o menos precisas según el género y el estilo del texto fuente. En los textos clásicos, como por ejemplo en la dramaturgia shakesperiana, las indicaciones escénicas son muy escasas y cuando aparecen son del tipo: ‘La escena transcurre en el campo de batalla’.
 - En los nombres de los personajes y, al mismo tiempo, un determinado modo de ocupación del espacio teatral (número, naturaleza, función de los personajes) e indicaciones de gestos y movimientos que permiten, cuando se dan, imaginar el modo de ocupación el espacio (por ejemplo: ‘inmóvil’, ‘encogiéndose’, ‘a grandes zancadas’).
- ▶ Los **diálogos** de los personajes. En estos se puede situar la acción, facilitar la identificación del espacio al receptor o incidir en los matices que un determinado espacio pueda presentar y que resulten especialmente relevantes para el conflicto (Díez y García, 1975: 86-91). De nuevo en relación a los textos de William Shakespeare, la mayor parte de las indicaciones escénicas proceden de los diálogos.

A partir del estudio de la espacialidad en el texto fuente, el director de escena, el escenógrafo y/u otro miembro del equipo creativo configuran el **espacio escénico**. Será la representación escénica del espacio dramático a cargo de los actores con formas que varían según las diferentes épocas, culturas y el espacio teatral de representación y se elaborará a partir de distintos elementos de la puesta en escena: volúmenes planos o tridimensionales, muebles, objetos, luz, color, texturas, proyecciones, efectos sonoros, música y también de la palabra, el gesto y el movimiento de los actores.

Espacio escénico

disponible en la sección A fondo

Análisis de la espacialidad en el texto fuente de *La casa de Bernarda Alba* de Federico García Lorca



Figura 1. *La casa de Bernarda Alba* dirigida por Calixto Bieito (1998).

Fuente:

https://www.teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum9/monografico/la_casa_de_bernarda_alba/fotografias.html

En el análisis del **espacio dramático** que se deriva del texto lorquiano nos encontramos con que este es el gran oponente de la protagonista pues toda la obra se desarrolla en el interior opresivo de la casa de Bernarda Alba.

Para comenzar con el estudio (Galán, 1989: 58-61), cada acto transcurre en un espacio distinto dentro de la casa que se indican en las acotaciones iniciales que proponen una gran sencillez escénica.

- ACTO 1. Destaca la blancura de la habitación interior como símbolo de un mundo de apariencias. Sus muros gruesos evitan ver las cosas desde el exterior y produce la incomunicación con el resto del mundo. El mobiliario de cortinas de yute y sillas de anea añade mayor dureza y aspereza a la imagen. Los cuadros con paisajes inverosímiles de ninfas o reyes de leyenda contrastan con la realidad: un mundo lejano, fantástica de ensueño, frente a la sobriedad y monotonía del resto.
- ACTO 2. Presenta menos detalles que el acto anterior. Es otra habitación del interior pero no 'blanquísima', sino 'blanca'. Las puertas de la izquierda dan al dormitorio, dándose un movimiento simbólico hacia el interior de la casa.
- ACTO 3. Es el patio interior de la casa. Apenas hay luz, sólo un tenue fulgor. Es de noche las paredes ahora son ligeramente azuladas y se indica que deber ser el decorado de una perfecta simplicidad.

Los tres actos coinciden en la sencillez y sobriedad de sus elementos, sirviendo para fortalecer la sensación de monotonía y encierro. Las variaciones de elementos escenográficos son mínimos pero significativas y simbolizan el aislamiento progresivo de las mujeres:

- *Movimiento hacia el interior de la casa*, alejamiento del exterior: habitación interior 1 → habitación interior 2 → patio interior.
- *Degradación de la blancura*: blanquísima → blanca → blancas ligeramente azuladas.
- *La luminosidad ha ido perdiéndose* conforme la escena se aleja del exterior.

Destacar por último que, durante toda la obra, en el juego de oposiciones, se juega con la oposición entre el espacio visible o mostrado (casa) y el espacio aludido (mundo exterior).

Dentro de la casa, permanecen Bernarda y sus hijas. En la calle, los hombres y las vecinas, el amor, la alegría, la murmuración. En medio, como punto de unión, la Poncia, que se entera de los cotilleos del pueblo y se los cuenta a Bernarda.

- *Espacio visible*, la casa es la gran protagonista. Simboliza el espacio cerrado. Es un infierno para Angustias; un convento y una casa de guerra para la Poncia y un presidio para Adela. Dentro de la casa, las cadenas, el calor, el odio, el silencio, el negro del luto.
- *Espacio aludido*. Del mundo exterior provienen los ruidos, ecos, sonidos de vida: canto segadores, perros y caballos, silbido de Pepe, etc. Este posee varios espacios:

El río y el olivar: lugares en que se manifiesta el erotismo.

La ventana: es el lugar del encuentro entre los amantes. Tiene lugar las conversaciones de Angustias y Pepe, donde Martirio esperó inútilmente a Enrique Humanas, donde acuden a mirar las mujeres. Así pues, a través de ella se establece el contacto con el mundo exterior y con el hombre.

El corral. Es el lugar de las relaciones eróticas. El marido de Bernarda se encontraba allí con la Criada, Adela y Pepe mantienen relaciones en el corral y allí pernocta el caballo semental de Bernarda.

Otros lugares: el pueblo o el campo en donde trabajan lo segadores o donde llegan a Paca la Roseta.

Para finalizar, en la imagen que encabeza este ejemplo se refleja una propuesta de **espacio escénico** que evidencia el contraste entre el espacio mostrado o visible con el espacio aludido. Se trata de la escena del coro de los segadores del acto segundo según la propuesta del director español Calixto Bieito; el color rojo que colorea un lateral del fondo de la escena es un signo de la presencia masculina y de la connotación sexual de estos hombres sobre las hijas de Bernarda situadas sobre el escenario, lugar exclusivo de significación para el interior de la casa.

Por último, si bien no se trata de un concepto a tener en cuenta en el análisis del texto fuente, conviene definir el término **espacio teatral** por su estrecha relación con el espacio dramático y el espacio escénico. Este es el lugar donde se realiza la representación teatral y abarca a los actores y a los espectadores, estableciendo entre ellos el proceso de comunicación dramática desarrollado en el tema 3 de esta asignatura.

Espacio dramático, espacio escénico y espacio teatral en *Hamlet* de William Shakespeare



Figura 2. Castillo de Kronborg (Elsinore, Dinamarca).

Fuente: <http://www.euroescapadas.com/kronborg-el-castillo-de-hamlet/>



Figura 3. *Hamlet* dirigido por Calixto Bieito (2003).

Fuente: <https://www.ft.com/content/15eba112-b408-11e2-b5a5-00144feabdc0>



Figura 4. *Hamlet* dirigido por Alfonso Zorro (2015).

Fuente: <http://www.clasicodesevilla.com/Hamlet.html>



Figura 5. *Hamlet* dirigido por Pau Carrió (2016).

Fuente: <https://www.teatrelliure.com/es/programacion/temporada-2015-2016/hamlet>

El texto de William Shakespeare desarrolla su acción alternando espacios exteriores e interiores inspirados en un lugar real, el castillo de Elsinor en Dinamarca. Este es el **espacio dramático** principal de *Hamlet* por cuyas estancias y explanada exterior se mueven los personajes.

Sobre el **espacio escénico**, en las imágenes agregadas se observan tres puestas en escena de comienzos del siglo XXI firmadas por directores con divergentes estilos.

En 2003 para el Edinburgh International Festival, Calixto Bieito realizó una potente y controvertida escenificación en la lengua original del texto fuente, Alfonso Zorro creó para la compañía Teatro Clásico de Sevilla en 2015 un espectáculo en lengua castellana presidida por un gran fondo de espejos y, un año después, la Companyia Teatre Lliure de Barcelona presentó la sobria propuesta estética de Pau Carrió en lengua catalana.

Finalmente, estos montajes cuya resolución del espacio escénico ofrenden interesantes y variadas propuestas se representaron en el **espacio teatral** más convencional, el teatro a la italiana.

8.3. Tiempo diegético, dramático y escénico

Desde el punto de vista del **análisis del texto fuente** se ha de concretar el tiempo del drama, a través de los indicadores que el autor nos da. Para ello, es necesario partir de las definiciones de tiempo diegético, tiempo dramático y tiempo escénico.

Señalar que tanto las definiciones como los rasgos característicos del tiempo del drama proceden de la esclarecedora sistematización desarrollada por García Barrientos (2003).

Para comenzar, el estudio del tiempo del drama se basa en la distinción de **tres planos temporales**:

- ▶ **Tiempo diegético.** Es el tiempo de la **fábula** del texto fuente y contempla la totalidad del contenido tanto de los sucesos mostrados como de los referidos por cualquier medio. Mantiene el **orden natural** de los acontecimientos sin vacíos temporales ni saltos hacia adelante o hacia atrás en el tiempo, etc.
- ▶ **Tiempo escénico.** Es el tiempo **real** y continuo, vivido por los actores y los espectadores **durante la representación**. En el teatro, a diferencia del cine, es el tiempo presente y único que transcurre durante la comunicación entre escena y espectador. En consecuencia, el tiempo escénico es distinto en cada función. Estos aspectos de la comunicación dramática han sido ya abordados en un epígrafe exclusivo dentro del tema 3 de esta asignatura.
- ▶ **Tiempo dramático.** Es el tiempo que realmente se representa en el **argumento** del texto fuente, resultado de la creación del **autor dramático**. En consecuencia, tiene un carácter **artificial** que admite un desarrollo discontinuo de la acción que puede no seguir el orden cronológico.

El tiempo dramático permite **interrumpir el transcurso natural** del tiempo a través de los siguientes **nexos temporales**:

- **Elipsis.** Es una interrupción a través de un salto en el tiempo de la fábula. La elipsis es el nexo más frecuente en la dramaturgia europea u occidental. Los entreactos de *La casa de Bernarda Alba* interrumpen la acción dramática y

tras ellos, al comienzo del siguiente acto, se evidencia que el tiempo ha avanzado. En el caso del final del primer acto se comenta que Pepe el Romano está interesado en casarse con Angustias y ya al comienzo del segundo acto las hijas de Bernarda están preparando el ajuar para la boda de estos.

- **Resumen temporal.** Es una transición que muestra una elipsis representada verbal o no verbal.

Como ejemplo, algunas de las intervenciones del coro de la tragedia clásica griega vuelven a emitir lo que ha acontecido hasta el momento de la acción.

- **Pausa.** Es una interrupción de la representación que se reanuda luego en el mismo momento en que se detuvo la acción. Sus posibles funciones pueden ser la distensión, reflexión, distanciamiento, etc.

Como ejemplos, algunos textos teatrales interrumpen la acción dramática a través de la división en actos aunque una vez se reanuda la misma, tras el comienzo del siguiente acto, la acción continua en el mismo punto que se dejó al final del anterior.

- **Suspensión temporal.** Es una detención del tiempo de la fábula pero sin interrumpir el curso del tiempo de la escenificación. Crean una especie de <cuadro viviente> que puede provocar los aplausos del público en plena representación como ocurre habitualmente en la ópera tras finalizar un número musical.

Por otro lado, el tiempo dramático ofrece la posibilidad de **alterar el orden natural** y cronológico de los acontecimientos de la fábula a través de tres procedimientos:

- **Acronía.** Se trata de una indeterminación o inexistencia de una ordenación temporal de las escenas.
- **Regresión.** Es una alteración del orden cronológico a través de un salto hacia atrás. Es el procedimiento más habitual.
- **Anticipación.** Es una alteración del orden cronológico a través de un salto hacia adelante. Es el procedimiento menos habitual.

La alteración del orden natural da lugar a construcciones dramáticas en las que puede aparecer la **repetición** como principio artístico. En este se reitera una misma escena o secuencia con lo que la repetición está vinculada con el motivo central, guía o leitmotiv desarrollado en el tema 5 de esta asignatura.

Como ejemplo, el teatro del absurdo de Samuel Beckett trata este procedimiento de manera recurrente en toda su obra dramática.

Esperando a Godot

disponible en la sección A fondo

En el **análisis del texto fuente** se ha de estudiar el tiempo diegético y, especialmente, el tiempo dramático. Este último se debe profundizar **desde** la división más amplia de la estructura externa, **actos o cuadros**, hasta adentrarse en el estudio del tiempo de cada **secuencia**.

Al igual que al abordar la espacialidad, la **información** sobre el tiempo **facilitada explícitamente por el autor dramático** se puede encontrar en los diálogos, las acotaciones y las didascalías. No obstante, es de igual importancia analizar la interrupción del transcurso natural del tiempo a través de los siguientes **nexos temporales** y los **procedimientos y el principio artístico** que intervienen en la **alteración del orden natural y cronológico** de los acontecimientos. En cuanto al **análisis de los textos de naturaleza aristotélica** que ocupa esta materia, el tiempo dramático suele presentarse de forma ordenada y lógica con lo que se ha de hacer más hincapié en el análisis de los nexos que interrumpen la temporalidad de la acción.

En resumen, lo importante, sea cual sea la temporalidad que presente el texto fuente, es comprender su uso desde el punto de vista tanto formal como semántico, es decir, **identificar los recursos técnicos empleados en el texto, relacionarlos con el contenido y atribuirles un significado**.

Análisis de la temporalidad en el texto fuente de *La casa de Bernarda Alba* de Federico García Lorca



Figura 6. Escena del acto I de *La casa de Bernarda Alba* dirigida por Calixto Bieito (1998)

Fuente:

https://www.teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum9/monografico/la_casa_de_bernarda_alba/indice.html

Se ha elegido como ejemplo, de nuevo, la obra lorquiana *La casa de Bernarda Alba* debido a la total vinculación del espacio con el tiempo en el drama. El estudio de la temporalidad de este texto fuente, por razones lógicas de extensión, no contempla el análisis minucioso por secuencias.

A partir del análisis ya citado de Eduardo Galán (1989: 62-65) podemos distinguir el tiempo diegético y el tiempo dramático:

- Tiempo diegético. García Lorca contempla algunas indicaciones en el texto fuente del tiempo de la fábula que se señalan en el apartado del tiempo dramático. No obstante, la imprecisión de la duración de los saltos temporales entre cada acto, impide afirmar la duración exacta del tiempo diegético. A pesar de esto, sí se sabe que la fábula recrea momentos concretos de **tres días** distintos desarrollados durante un **sofocante calor veraniego**. Las referencias a esta estación del año son constantes:

MUJER 3ª.- Cae el sol como el plomo.

MUJER 1ª.- Hace años que no he conocido calor igual (Acto I).

MARTIRIO.- Esta noche pasada no me podía quedar dormida del calor.

AMELIA.- Yo tampoco.

MAGDALENA.- Yo me levanté a refrescarme (...).

LA PONCIA.- Era la una de la madrugada y salía fuego de la tierra

(Acto II).

- Tiempo dramático. El esquema temporal de la obra podría ser el siguiente:

Acto I: 12 de la mañana del día 'A'.

Indicación temporal: Angustias interrumpe la conversación de sus hermanas y pregunta:

ANGUSTIAS.- ¿Qué hora es?

MARTIRIO.- Ya deben ser las doce.

Entreacto---- Elipsis (tiempo no representado) acción oculta

Acto II: 3 de la tarde del día 'B'.

Indicación temporal: Las hijas de Bernarda y La Poncia cosiendo el ajuar de Angustias escuchan la llegada de los trabajadores del campo:

MAGDALENA.- Son los hombres que vuelven del trabajo.

LA PONCIA.- Hace un minuto que dieron las tres.

Entreacto---- Elipsis (tiempo no representado) acción oculta

Acto III: noche del día 'C'.

Indicación temporal: En la acotación inicial de este acto aparece <Es de noche>.

La acción dramática está señalada por **tres momentos temporales**: el mediodía, las tres de la tarde y la noche. Su desarrollo presenta un tiempo fragmentado que **no pertenece a una misma jornada**; en los entreactos se inserta una **elipsis** que contempla un tiempo no representado esencial para la configuración de la trama, <¿un mes?> (Galán, 1989: 63). Para conocer lo que sucede en los entreactos se remite al ejemplo del tema 6 de esta asignatura 'La relación entre la estructura externa e interna en *La casa de Bernarda Alba* de Federico García Lorca'.

Además, el escritor usa un **procedimiento lingüístico** para evidenciar que ha transcurrido cierto tiempo antes del comienzo de la acción de cada acto: iniciarlos con el adverbio de tiempo 'ya':

Acto I: LA PONCIA.- Ya tengo el doble de esas campanas metido entre las sientes.

Acto II: ANGUSTIAS.- Ya he cortado la tercera sábana.

Acto III: PRUDENCIA.- Ya me voy.

Igualmente, la didascalia del comienzo del texto fuente <El poeta advierte que estos tres actos tienen la intención de un documental fotográfico> señala que la acción dramática se centra en captar la instantánea de tres momentos esenciales de **tres días distintos**, necesarios para propiciar la verosimilitud en la evolución de los personajes y la acción.

Para finalizar, la imagen que encabeza este ejemplo, procedente también de la propuesta escénica del director español Calixto Bieito, nos remite al tiempo escénico. Si se accede a la grabación de este espectáculo realizada en el Teatro María Guerrero de Madrid el 2 de diciembre de 1998, podremos visualizar la duración del tiempo escénico transcurrido durante este día pero, lógicamente, sin experimentar el proceso real de comunicación escena-espectador de esa función.

(https://www.teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum9/monografico/la_casa_de_bernarda_alba/grabacion.html)

8.4. El ritmo y el tempo dramáticos

El **ritmo dramático** en el análisis del texto fuente, distinto al ritmo del trabajo interpretativo del actor o de la puesta en escena, es el **modo de progresar la acción dramática**, ya sea una acción continuada o fragmentada. Está íntimamente **relacionado con el contenido** de la obra teatral pues se encuentra tanto en las acciones de cada secuencia como en el ritmo global que relaciona y conecta todas ellas.

La **búsqueda** del ritmo dramático de un texto fuente es un proceso **más subjetivo e intuitivo** que el estudio de la tensión dramática abordado en el tema anterior. No obstante, se pueden encontrar algunos **elementos del texto** que ayudan a establecerlo y a estudiar la posible **alternancia de los valores rítmicos**:

► Diálogos de los personajes.

- Fluidez en el intercambio de las intervenciones.
- Mayor o menor presencia del diálogo, del monólogo y del soliloquio.

- Construcción sintáctica con mayor o menor presencia de oraciones complejas que implican uso de la subordinación.
 - Valoración de las funciones del lenguaje utilizadas por el personaje.
 - Uso del silencio y de los signos de puntuación.
- **Didascalias o acotaciones.** En estas indicaciones del autor pueden aparecer detalles sobre la ambientación sonora, cambios de iluminación o de escenografía que afectan directamente al ritmo dramático.
- **Progresión dramática.** Establecer el número de acciones que suceden en cada secuencia y su duración. El predominio de acciones físicas y de acontecimientos aumenta el ritmo dramático y, por el contrario, el predominio de sucesos lo ralentiza.

El tempo es un concepto originario de la música: tempo adagio, allegretto, etc. El **tempo dramático**, mucho menos objetivo y exacto que el tempo musical, se puede encontrar tanto en el texto fuente como en la puesta en escena, sin embargo, en esta última intervienen otros elementos paraverbales como el trabajo del actor, los cambios de iluminación, escenografía, etc.

En el **estudio del tempo en un texto fuente** se analiza la proporción de las acciones dramáticas y la tensión de estas en un ritmo más o menos acelerado, partiendo de que a mayor número de fenómenos acontecidos habrá un tempo más rápido (Hoyo y López Antuñano, 2014). Lógicamente, lo anterior se ha de realizar desde la comprensión profunda del contenido del texto fuente.

Como ejemplo ilustrativo, se yuxtapone el final del texto de *La casa de Bernarda Alba* con el de *Hamlet*. En la obra lorquiana, la proporción de acciones de elevada tensión se concentran en un espacio de tiempo considerablemente más corto que en *Hamlet*. Esto se debe a la extensión de las intervenciones de los personajes shakesperianos, en concreto, la abundancia de parlamentos provoca que *Hamlet* posea un ritmo mucho más lento que la obra de Lorca. Por todo ello, *La casa de Bernarda Alba* tiene un tempo bastante más elevado que *Hamlet*.

Video 1. El espacio y el tiempo en escenificaciones de *Hamlet*

Accede al vídeo a través del aula virtual

Video 2. El espacio y el tiempo en escenificaciones de *La casa de Bernarda Alba*

Accede al vídeo a través del aula virtual

8.5. Referencias bibliográficas

Alonso de Santos, J. L. (1999). *La escritura dramática*. Castalia.

Bobes Naves, M. C. (1997). *Semiología de la obra dramática*. Arco Libros.

Díez, J. y García, L. (1975), *Aproximación semiológica a la 'escena' del Teatro del Siglo de Oro español. Semiología del teatro*. Planeta.

Doménech, F. (2016). *Manual de dramaturgia*. Ediciones Universidad de Salamanca. Disponible en la Biblioteca Virtual de UNIR.

Galán, E. (1989). *Claves de La casa de Bernarda Alba*. Ciclo editorial S. A.

García Barrientos, J. L. (2003). *Cómo se analiza una obra de teatro*. Síntesis.

Hoyo, M. del y López Antuñano, J. G. (2014). *Manual de Intervención, intertextualidad y deconstrucción*. Edición Universidad Internacional de la Rioja.

Martínez, J. (2017). *Manual de espacio escénico. Terminología, fundamentos y proceso creativo*. Ediciones Tragacanto.

Pavis, P. (1998). *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Paidós.
____ (2016). *Diccionario de la performance y del teatro contemporáneo*. Paso de Gato.

Shakespeare, W. (1951). *Obras completas*. Aguilar.

Spang, K. (1991). *Teoría del drama: lectura y análisis de la obra teatral*. EUNSA.
Ediciones Universidad de Navarra, S.A.

Trancón, S. (2006). *Teoría del teatro. Bases para el análisis de la obra dramática*. Fundamentos.

Ubersfeld, A. (1989). *Semiología teatral*. Cátedra.
____ (2002). *Diccionario de términos claves del análisis teatral*. Galerna.

Espacio escénico

Martínez, J. (2018). Espacio escénico. *ARESTHEA*. Recuperado de <https://aresthea.es/termino/espacio-escenico/>

La enunciación del concepto 'espacio escénico' recogida en este diccionario ofrece una sintética y completa definición realizada por la profesora especialista en esta materia, Jara Martínez Valderas.

ARESTHEA es un diccionario de términos y recursos teatrales fruto del proyecto del Grupo de Investigación de Artes Escénicas (ARES) de la Universidad Internacional de La Rioja (UNIR).

Esperando a Godot de Samuel Beckett

Beckett, S. (2021, abril, 5). *Esperando a Godot*. <http://biblio3.url.edu.gt/Libros/joyce/Godot.pdf>

En el estudio del tiempo del texto fuente, la alteración del orden natural da lugar a construcciones dramáticas en las que puede aparecer la repetición como principio artístico. Como ejemplo ilustrativo, se recomienda la lectura de *Esperando a Godot*, obra dramática esencial en el teatro del absurdo de Samuel Beckett.

1. En relación con el espacio dramático, ¿cuál de estas afirmaciones es incorrecta?
 - *A. Es un espacio objetivo y no depende del receptor (El espacio dramático deriva de las indicaciones que el autor suministra y del imaginario del espectador o lector, con toda la subjetividad que ello conlleva. Por ello su existencia es virtual y única según el receptor de ahí que para la puesta en escena el director de escena pueda configurar un espacio próximo a las indicaciones textuales del autor o extremadamente distinto.)
 - B. Deriva de las indicaciones que el autor suministra
 - C. Su existencia es virtual

2. ¿Qué es el espacio aludido?
 - A. Dentro del espacio escénico, es el espacio que no se muestra.
 - *B. Dentro del espacio dramático, es el espacio que no se muestra. (Principalmente, en los textos de la dramaturgia aristotélica se han de valorar los siguientes aspectos relacionados con el espacio dramático:
 - Cuál es el espacio aludido y cuál es el espacio visible o mostrado. A veces el contraste entre el dentro, espacio mostrado, y el aludido, el de fuera, se emplea para evidenciar el conflicto principal, como es el caso de *La casa de Bernarda Alba* de Lorca; el enclaustramiento de la casa es la opresión y todo lo demás, la libertad ansiada por la protagonista, Adela.)
 - C. Ambas respuestas son correctas

3. ¿Cuáles son los elementos que pueden configurar el espacio escénico?
 - A. Las indicaciones contenidas en el texto fuente
 - B. La escenografía y la iluminación de la puesta en escena
 - *C. Volúmenes planos o tridimensionales, muebles, objetos, luz, color, texturas, proyecciones, efectos sonoros, música y también de la palabra, el gesto y el movimiento de los actores (El espacio escénico se elaborará a partir de distintos elementos de la puesta en escena: volúmenes planos o

tridimensionales, muebles, objetos, luz, color, texturas, proyecciones, efectos sonoros, música y también de la palabra, el gesto y el movimiento de los actores.)

4. ¿Qué es el tiempo diegético de un texto fuente?

A. Es el tiempo que mantiene el orden natural de los acontecimientos sin vacíos temporales ni saltos hacia adelante o hacia atrás en el tiempo, etc.

B. Es el tiempo de la fábula del texto fuente y contempla la totalidad del contenido tanto de los sucesos mostrados como de los referidos por cualquier medio.

*C. Ambas respuestas son correctas (Es el tiempo de la fábula del texto fuente y contempla la totalidad del contenido tanto de los sucesos mostrados como de los referidos por cualquier medio. Mantiene el orden natural de los acontecimientos sin vacíos temporales ni saltos hacia adelante o hacia atrás en el tiempo, etc.)

5. ¿Qué es el tiempo escénico?

A. Es el tiempo que realmente se representa en el argumento del texto fuente, resultado de la creación del autor dramático

*B. Es el tiempo real y continuo, vivido por los actores y los espectadores durante la representación (Es el tiempo real y continuo, vivido por los actores y los espectadores durante la representación. En el teatro, a diferencia del cine, es el tiempo presente y único que transcurre durante la comunicación entre escena y espectador. En consecuencia, el tiempo escénico es distinto en cada función.)

C. Es el tiempo de la fábula del texto fuente y contempla la totalidad del contenido tanto de los sucesos mostrados como de los referidos por cualquier medio

6. ¿Qué es una elipsis temporal?

A. Es una transición que muestra una elipsis representada verbal o no verbal

B. Es una interrupción de la representación que se reanuda luego en el mismo momento en que se detuvo la acción

* C. Es una interrupción a través de un salto en el tiempo de la fábula. La elipsis es el nexos más frecuente en la dramaturgia europea u occidental (Es una interrupción a través de un salto en el tiempo de la fábula. La elipsis es el nexos más frecuente en la dramaturgia europea u occidental.)

7. De las siguientes respuestas, ¿cuál es incorrecta en relación a los elementos del texto fuente que ayudan a establecer el ritmo dramático?

*A. Identificar el número de personajes (Se pueden encontrar algunos elementos del texto que ayudan a establecerlo y a estudiar la posible alternancia de los valores rítmicos: -- Diálogos de los personajes:

- Fluidez en el intercambio de las intervenciones.
- Mayor o menor presencia del diálogo, del monólogo y del soliloquio.
- Construcción sintáctica con mayor o menor presencia de oraciones complejas que implican uso de la subordinación.
- Valoración de las funciones del lenguaje utilizadas por el personaje.
- Uso del silencio y de los signos de puntuación.

-- Didascalias o acotaciones. En estas indicaciones del autor pueden aparecer detalles sobre la ambientación sonora, cambios de iluminación o de escenografía que afectan directamente al ritmo dramático.

-- Progresión dramática. Establecer el número de acciones que suceden en cada secuencia y su duración. El predominio de acciones físicas y de acontecimientos aumenta el ritmo dramático y, por el contrario, el predominio de sucesos lo ralentiza.)

B. Establecer el número de acciones que suceden en cada secuencia y su duración

C. Valorar las funciones del lenguaje utilizadas por el personaje

8. ¿Cuándo aumenta el tempo dramático?

A. Cuando aumenta el ritmo dramático

- *B. Cuando existe un mayor número de fenómenos acontecidos (En el estudio del tiempo en un texto fuente se analiza la proporción de las acciones dramáticas y la tensión de estas en un ritmo más o menos acelerado, partiendo de que a mayor número de fenómenos acontecidos habrá un tempo más rápido. Lógicamente, lo anterior se ha de realizar desde la comprensión profunda del contenido del texto fuente.)
- C. Cuando disminuye el ritmo dramático

9. ¿Qué es la acronía en relación al tiempo dramático?

- A. Se trata de una indeterminación o inexistencia de una ordenación temporal de las escenas
- B. Es un procedimiento que altera el orden natural y cronológico de los acontecimientos de la fábula

*C. Ambas respuestas son correctas (El tiempo dramático ofrece la posibilidad de alterar el orden natural y cronológico de los acontecimientos de la fábula a través de tres procedimientos:

Acronía. Se trata de una indeterminación o inexistencia de una ordenación temporal de las escenas.

Regresión. Es una alteración del orden cronológico a través de un salto hacia atrás. Es el procedimiento más habitual.

Anticipación. Es una alteración del orden cronológico a través de un salto hacia adelante. Es el procedimiento menos habitual.)

10. ¿En qué consiste la pausa como nexo temporal?

- A. Es una detención del tiempo de la fábula pero sin interrumpir el curso del tiempo de la escenificación

B. Es una transición que muestra una elipsis representada verbal o no verbal

*C. Es una interrupción de la representación que se reanuda luego en el mismo momento en que se detuvo la acción (La pausa es una interrupción de la representación que se reanuda luego en el mismo momento en que se detuvo la acción. Sus posibles funciones pueden ser la distensión, reflexión, distanciamiento, etc.)

Dramaturgia I: Análisis de Textos y Práctica
Dramatúrgica

El personaje dramático

Índice

| | |
|---|--------------------------------------|
| Esquema | 3 |
| Ideas clave | 4 |
| 9.1. Introducción y objetivos | 4 |
| 9.2. Clasificación, tipología y parámetros básicos | |
| 9.3. Funciones: el modelo actancial | |
| 9.4. El personaje clásico y la crisis del personaje | |
| 9.5. Referencias bibliográficas | ¡Error! Marcador no definido. |
| A fondo | 23 |
| Test | 25 |

Esquema

9.1. Introducción y objetivos

En este tema 9 de la asignatura *Dramaturgia I: Análisis de Textos y Práctica Dramatúrgica* se ofrecen los aspectos a tener en cuenta dentro del estudio del **personaje dramático** en el análisis de textos fuente de naturaleza aristotélica.

En primer lugar, se define al **personaje literario-dramático** y al **personaje escénico** para luego adentrarse en el primero de estos y establecer su **clasificación según la vinculación con el conflicto principal**, su **tipología** según los rasgos que lo caracterizan y una serie de **parámetros básicos** útiles en el análisis del personaje de un texto fuente. Tras ello, se establece dónde localizar la información en la obra dramática sobre los personajes.

Seguidamente, en el siguiente epígrafe se aborda el **modelo actancial** como método de análisis para examinar las funciones de los personajes.

Por último, se presenta una visión general de algunos de los hitos más importantes en la denominada **crisis del personaje dramático**, referidos tanto a la creación literaria como a la puesta en escena.

Los **objetivos** que se pretenden conseguir en este tema son los siguientes:

- ▶ Conocer las diferencias entre personaje literario-dramático y personaje escénico.
- ▶ Identificar los siguientes aspectos dentro del análisis de cualquier texto fuente de naturaleza aristotélica:
 - Clasificación del personaje según su vinculación con el conflicto dramático: protagonista, antagonista, secundario y colectivo.
 - Tipología del personaje según los rasgos que lo caractericen: tipo, arquetipo, alegoría, carácter, rol e individuo.

- Parámetros básicos de cada personaje.
 - Evolución de cada personaje durante la obra, variaciones principales de objetivos, motivaciones y obstáculos, situaciones principales en las que interviene y valoración de su presencia en cada una de ellas.
- Justificar todo lo reconocido en el apartado anterior con la teoría del tema y el texto fuente analizado.
- Realizar el modelo actancial del personaje protagonista y antagonista.
- Conocer los principales hitos en la denominada crisis del personaje dramático.

9.2. Clasificación, tipología y parámetros básicos

Para comenzar con el análisis de los personajes de un texto fuente de naturaleza aristotélica, es necesario partir de la distinción entre **personaje literario-dramático** y **personaje escénico** (Hormigón, 2008):

- **Personaje literario-dramático.** Es un ente de ficción que crea el autor a partir de procedimientos literarios-teatrales dentro texto fuente. El personaje literario-dramático se puede modificar durante la configuración del texto dramático y el texto escénico pero su figura desaparece en la puesta en escena.
- **Personaje escénico.** Es un ente de ficción que se crea y finaliza tras la puesta en escena a partir del personaje literario-dramático y de la encarnación de un actor acorde a una propuesta escénica. El actor otorga al personaje literario-dramático el cuerpo, la voz y los siguientes elementos:

<El conjunto de sus referentes y su capacidad para establecer asociaciones mentales complejas, que determinan la concreción de una propuesta de sentido para lo que dice y lo que hace (...) [Además] el actor aporta al personaje su propia concepción del mundo y de su existencia, sus posiciones cívico-políticas, el espesor cultural entrañado del que disponga, los objetivos vitales que se plantee, su postura respecto a la práctica artística y el sentido del arte, etc.> (Hormigón, 2008: 25).

En el **análisis del texto fuente** se ha de estudiar el **personaje literario-dramático** creado por el autor.

La tradición teatral literaria ha generado una **clasificación del personaje** en torno a su **vinculación con el conflicto principal**:

- **Protagonista.** Es el personaje principal y centro de la acción dramática. Se reconoce por su vinculación directa con el conflicto principal ya que es el personaje que sufre el incidente desencadenante. Es un personaje con el cual el receptor se identifica.

Tanto el **héroe** como el **antihéroe** es una variante del protagonista. El primero surge en la tragedia clásica greco-latina y se distingue por sus rasgos valerosos y altruistas. Tanto los personajes de Edipo como de Antígona son prototipos de héroe y heroína de la tragedia clásica griega.

Por su parte, el antihéroe es una vertiente moral opuesta a la grandeza de héroe clásico, contiene acciones insignificantes y pragmáticas producto de la evolución de la sociedad hacia la falta de valores y la inanidad de la existencia. Este concepto se retomará en el último epígrafe del tema. En el texto representativo del teatro del absurdo *Esperando a Godot* de Samuel Beckett, ya citado en otros ejemplos anteriores, sus personajes Vladimir y Estragón son paradigmas de antihéroes.

- **Antagonista.** Es el personaje que representa la antítesis del texto teatral y, en consecuencia, se sitúa frente al protagonista al otro lado del conflicto principal. Generalmente, es un personaje con el que el receptor no se identifica.
- **Secundario.** Es el personaje que no representa ninguna de las fuerzas que se oponen en el conflicto principal, sino que se suma a alguna de estas como apoyo o ayuda para que el protagonista o el antagonista consiga su objeto. Aunque el conflicto principal no se centra en el personaje secundario, su acción es importante y necesaria para el desenlace del texto fuente.

Acorde a los ejemplos desarrollados desde el comienzo de esta materia, en *La casa de Bernarda Alba* y en *Hamlet*, los protagonistas son Adela y Hamlet frente a Bernarda y el Rey, respectivamente, ya que el primer grupo de personajes es el que sufre el incidente desencadenante. En el caso de Adela, el incidente sucede en el momento en que se entera del compromiso de su hermana Angustias con Pepe el Romano y, como resultado, se crea una nueva situación para ella, un fuerte obstáculo para su relación con Pepe el Romano y para poder abandonar la casa. El incidente que afecta a Hamlet, ya explicado en el tema 7, es la aparición del fantasma de su padre.

En cuanto a los personajes secundarios, en el texto lorquiano y al lado del conflicto que representa Bernarda, se encuentra el resto de sus hijas, en especial Martirio. En *Hamlet*, se puede señalar como personaje secundario, próximo a la fuerza del conflicto del protagonista, a Horacio y a Polonio junto al antagonista.

- **Colectivo.** Es un personaje compuesto por un grupo de personajes que encarna y defiende la misma parte del conflicto. El personaje colectivo puede ser, a su vez un personaje protagonista, antagonista o secundario.

En *La casa de Bernarda Alba*, Bernarda y sus hijas, a excepción Adela, representan a un grupo social gobernado por una cabeza dictatorial que somete sin obstáculos al resto.

En la literatura dramática en lengua castellana, existen claros ejemplos de personaje colectivo en *Fuenteovejuna* de Lope de Vega y en *El cerco de Numancia* de Miguel de Cervantes. De hecho, los textos fuentes se titulan como sus protagonistas colectivos.

El cerco de Numancia

disponible en la sección A fondo

Igualmente, en el estudio del personaje puede ser muy útil la búsqueda de aquellos rasgos que lo caracterizan: su **tipología**. La siguiente clasificación es una síntesis de la elaboración de Alonso de Santos (1999: 249-253):

- ▶ **El tipo.** Es un personaje en el que predominan unos pocos rasgos elementales, que en su origen eran estereotipados o tópicos, pero que con el tiempo han configurado una tradición literaria. Como ejemplo de personajes tipo se puede hablar de cualquiera de los personajes de la *Commedia dell'Arte*, Arlequín, Polichinela, etc., y de la comedia del Siglo de Oro español, el caballero, el gracioso, el villano, etc.

Los personajes que no poseen una tradición literaria se les denomina **estereotipo**. Estos se construyen con unos pocos rasgos comunes de carácter tópico. En los personajes secundarios que no se les otorgan excesivos rasgos a su carácter e individualidad responden a la tipología de personajes estereotipo. En los textos shakesperianos abundan este tipo de personajes. En el caso de *Hamlet*, es el propio autor quien destaca su rasgo tópico desde el <Dramatis personae>: los <Cortesanos> Rosencratz y Guildenstern y los <Oficiales> Marcelo y Bernardo (Shakespeare, 1951: 1337).

- ▶ **El arquetipo.** Es un personaje en el que se tipifican aspectos y características más amplias que el tipo, excediendo el terreno de lo puramente individual. Un ejemplo de arquetipo es el personaje del Don Juan recreado a lo largo de la historia de la literatura dramática universal.
- ▶ **La alegoría.** Este personaje es una plasmación metafórica de un concepto abstracto o de una fuerza de la naturaleza.

Los personajes alegóricos de *El gran teatro del mundo* de Calderón de la Barca



Figura 1. *El gran teatro del mundo* dirigido por José Tamayo (1998).

Fuente: <https://www.teatro.es/catalogo-integrado/el-gran-teatro-del-mundo-601272-4>



Figura 2. *El gran teatro del mundo* dirigido por Calixto Bieito (2011).

Fuente: <http://somniaedetate.com/el-gran-teatro-del-mundo/el-gran-teatro-del-mundo-de-jose-tamayo>.

El auto sacramental es una pieza teatral cuyo origen fue su representación en la festividad católica del Corpus Christi con el fin de exaltar el misterio de la Eucaristía. Este género teatral tuvo su auge durante el siglo XVII y, en relación a su vinculación religiosa, gran parte de sus personajes son alegóricos.

A continuación, se inserta la relación de los personajes literario-dramáticos de uno de los autos sacramentales más conocidos y escenificados; *El gran teatro del mundo* de Calderón de la Barca contiene, además, un subtítulo insertado por el autor en el que deja constancia del componente alegórico, <Auto sacramental alegórico>, junto a la relación de los personajes que representan alegorías y personajes colectivos:

El Autor
El Mundo
El Rey
La Discreción
La Ley de Gracia
La Hermosura
El Rico
El Labrador
El Pobre
Un Niño
La Voz

(http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-gran-teatro-del-mundo--0/html/ff39e206-82b1-11df-acc7-002185ce6064_3.html)

En cuanto al personaje escénico, en las imágenes anexas a este ejemplo se presentan dos divergentes propuestas estéticas e ideológicas. La puesta en escena del director José Tamayo es un clásico en la escenificación de los autos sacramentales pues esta producción se ha reestrenado durante más de medio siglo vinculado con la original naturaleza religiosa de este género. Sin embargo, el espectáculo de Calixto Bieito presentaba una desacralización de la fábula y sumergía a sus angustiados personajes dentro de una atmósfera nihilista.

- **Carácter.** Es un personaje dominado por un rasgo peculiar que le «caracteriza» y que hace que su conducta sea previsible para el receptor. Los personajes de carácter están muy vinculados con el género de la comedia como, por ejemplo, el personaje de Argán en *El enfermo imaginario* de Molière que representa a un hipocondriaco. En el drama y en la tragedia los personajes de carácter también aparecen. Shakespeare lo concretó en otro de sus grandes protagonistas, Macbeth, personaje movido por su extremada sed de ambición.
- **El rol.** Es un personaje definido por una serie de variables que configuran una situación o un papel social. Hay determinados textos teatrales en los que el autor califica al personaje con el rol que ocupa dentro de una estructura.
En *Hamlet*, las intervenciones de los personajes de la Reina y el Rey emplean estos apelativos, aunque en el *dramatis personae* se les agrega su nombre propio: <Claudio, rey de Dinamarca. Gertrudis, reina de Dinamarca y madre de Hamlet>.

A pesar de esto, su comportamiento responde mayoritariamente al rol que configuran.

- **El individuo.** Es un personaje construido de forma compleja, definido psicológicamente en base a los conocimientos sobre el comportamiento humano que el autor posee en el momento de escribir la obra. Tiene gran variedad de rasgos que les hace imprevisibles y capaces de evolucionar.

En este sentido, tanto el personaje de *Hamlet*, construido en el siglo XVII por Shakespeare, como Adela, la protagonista de *La casa de Bernarda Alba* creada por Lorca en el siglo XX, son ejemplos de personajes individuo.

En el análisis del personaje dramático se han de estudiar **otros parámetros básicos** que configuren un compendio de información **para cada uno de los personajes** del texto fuente, sean personajes principales o secundarios.

El completo listado parte de la metodología del chileno Sergio Arrau conocida como <Análisis Cuatridimensional del personaje> (1961), basada en la profundización de los aspectos físicos, sociales, psicológicos y teatrales de los personajes. Se ha de tener en cuenta que estos parámetros están en relación directa con el tipo de dramaturgia del texto fuente y su autor; el estilo de un autor enclavado dentro de la **dramaturgia realista-naturalista** ofrecerá mucha más información para determinar los parámetros propuestos.

- **Aspecto físico.**

1. Raza, sexo y edad.
2. Altura y peso.
3. Color del cabello, ojos y piel.
4. Rasgos fisonómicos. Detallar su rostro.
5. ¿Tiene algún defecto o anormalidad?
6. ¿Cómo es su voz, en cuanto a intensidad, timbre, tono y altura? ¿Tiene alguna característica especial? ¿Ocasionada por qué?

7. ¿En qué estado de salud se encuentra? ¿Qué enfermedad grave ha tenido?
¿Ha dejado alguna consecuencia?
8. ¿Cómo camina? ¿Cuál es su postura normal? ¿Tiene algún gesto o tic?
9. ¿Cómo se viste habitualmente?

► **Aspecto social.**

1. Nacionalidad.
2. ¿En qué país vive?
3. Estrato social al que pertenece.
4. Lugar que ocupa en la colectividad.
5. Sociabilidad. ¿Está de acuerdo con el medio que lo rodea?
6. Ocupación o profesión. Condiciones de trabajo. ¿Está contento consigo mismo? ¿Coincide con sus aptitudes y vocación?
7. Educación. Cantidad y calidad. Materias favoritas. Materias deficientes.
8. Vida familiar. ¿Quiénes son sus padres? ¿Viven? Tipo de relación con sus padres. ¿Sabe algo sobre sus antepasados?
9. Estado Civil. Hijos. Precisar relaciones con el cónyuge e hijos.
10. Estado financiero. ¿Tiene ahorros? Sueldo o salario. ¿Es suficiente para sus necesidades?
11. ¿Cuál es su religión? ¿Es creyente?
12. Viajes. Lugares que ha visitado o en que ha vivido.
13. Ideas políticas. ¿Pertenece a algún partido?
14. Pasatiempos. ¿Qué hace en su tiempo libre?
15. Aficiones deportivas
16. ¿En qué ciudad o pueblo vive? ¿En qué calle? ¿Qué aspecto tiene su casa?
¿Cuántas habitaciones tiene? ¿Cómo están amobladas?

► **Aspecto psicológico.**

1. Vida sexual. ¿Le ha creado alguna dificultad de índole psicológica?
2. Normas morales por las que se guía. ¿Corresponden a su religión?
3. Actitud frente a la vida. Filosofía personal. Valores.
4. Ambición.

¿Qué espera conseguir? ¿Cuál es su objetivo vital? ¿En qué cosas se interesa profundamente?

5. Contratiempos y desengaños. ¿De qué índole?

6. Temperamento.

7. Complejos e inhibiciones. ¿Qué las han motivado?

8. Carácter. ¿Es introvertido o extrvertido? ¿Lo consideraría como de tipo: teórico, estético, económico, social, político o religioso?

9. Cualidades y facultades intelectuales. Inteligencia. Imaginación.

10. ¿Tiene algún trastorno psicopático? ¿Fobia, alucinación, manía, etc.?

► **Aspecto teatral.**

1. ¿En qué parte de la obra aparece el personaje?

2. ¿Qué hace el personaje dentro de la obra? (acciones físicas).

3. Al comienzo de la obra, ¿qué siente hacia los demás personajes?, ¿por qué siente eso?

4. ¿Qué sienten los otros personajes sobre su personaje? ¿Qué dicen de él?

5. ¿Qué dice el personaje sobre sí, de los demás, de lo que sucede en la obra?

6. ¿Cuál es su relación con el personaje protagonista o antagonista?

7. ¿Qué tipo de relación tiene con los demás personajes?

8. Al iniciarse la obra, ¿qué objetivo máximo persigue el personaje?, ¿logra conseguirlo?

9. Para alcanzar el súper objetivo, ¿cuáles son los objetivos secundarios?, ¿se perciben en cada uno de los parlamentos?

10. ¿Qué obstáculos se oponen al logro de sus objetivos? ¿Cuál es la reacción frente a estas dificultades?

11. ¿Daña o beneficia a alguien el personaje con sus acciones?

12. En el desarrollo de la obra, ¿cambian sus sentimientos hacia los demás personajes?, ¿de qué manera?, ¿cambian los sentimientos de los demás hacia el suyo?, ¿cómo y por qué?

A partir de la reflexión de los anteriores parámetros, se debe establecer brevemente **cómo ha evolucionado cada personaje** durante la obra y sus variaciones principales

de objetivos, motivaciones y obstáculos, así como **en qué situaciones principales interviene** y qué supone su presencia en cada una de ellas.

En otra vertiente, un **texto fuente que no busque la identificación con el mundo real**, creará personajes en donde, aparte del predominio o ausencia de la información de los parámetros anteriores, sea necesario analizar la idea o concepto que ejemplifica cada personaje con todos los significados del resto de los elementos del texto y con el estilo de la obra teatral. Por ejemplo, en *El público* de Federico García Lorca, obra teatral surrealista, se deberá analizar cada uno de sus complejos personajes y demás elementos, contenido, trama, lenguaje, etc., con todos los rasgos propios del estilo surrealista.

Para poder establecer la clasificación, tipología y los parámetros básicos de los personajes se ha de tener en cuenta **dónde buscar en el texto fuente la información** sobre estos:

- ▶ **Dramatis personae.** En esta didascalia previa al comienzo de la acción dramática, se presentan a los personajes enumerados con una valiosa información sobre su configuración: el grado de individualización, de abstracción, el carácter colectivo, el carácter simbólico, la reminiscencia mítica, el posible nivel de animalización, su relación con el resto de los personajes, etc.
- ▶ **Acotaciones.** En estas se presenta mucha información sobre los personajes. Puede ser claramente descriptiva y también indicadora de la presencia de algún objeto, vestuario, gesto, entonación verbal o signo no verbal que caracterice al personaje.
- ▶ **Diálogos.** La caracterización de un personaje dentro del diálogo teatral se realiza por el propio personaje o través de otro. En este último caso, existe la opción de caracterizarlo en su presencia o cuando se encuentre ausente. De este modo, es muy interesante distinguir si se realiza antes o después de que se presente por primera vez al personaje.
- ▶ **Lenguaje.** El análisis del lenguaje utilizado por cada personaje, el registro del lenguaje empleado y el predominio o la ausencia de las funciones del lenguaje y

de un tipo u otro de diálogo, nos ofrece sustancial información sobre su caracterización.

- **Selección de los personajes.** Cuando se opta en el texto fuente por la presencia de unos personajes determinados para cada secuencia, esa coincidencia establece entre estos una serie de diferencias y similitudes que los caracteriza.

9.3. Funciones: el modelo actancial

En las primeras décadas del siglo XX, algunos teóricos literarios formalistas y estructuralistas, M.G. Polti, V. Propp, E. Souriau y A. J. Greimas, difundieron una **forma de análisis** procedente de la semiología y de la narratología: el modelo actancial. A partir de estos, hubo diversos intentos de **aplicación en el teatro**, aunque fue el estudio de **A. Ubersfeld**, quien lo retomó de Greimas, el más representativo. Este epígrafe se desarrolla sobre el modelo actancial de Ubersfeld.

Breve historia del modelo actancial

disponible en la sección A fondo

El **modelo actancial en el teatro** ofrece la oportunidad de leer el texto fuente en función de las **relaciones entre los personajes, sistematizar sus acciones y situar su función con respecto al tema principal de la obra**. Igualmente, permite visualizar las **fuerzas principales** del texto teatral y **distinguir lo esencial** de este. El **inconveniente** de este tipo de estudios es la dificultad para ser aplicados a todos los tipos de dramaturgias, no obstante, en los textos de naturaleza aristotélica que ocupa esta asignatura es de gran utilidad el modelo actancial.

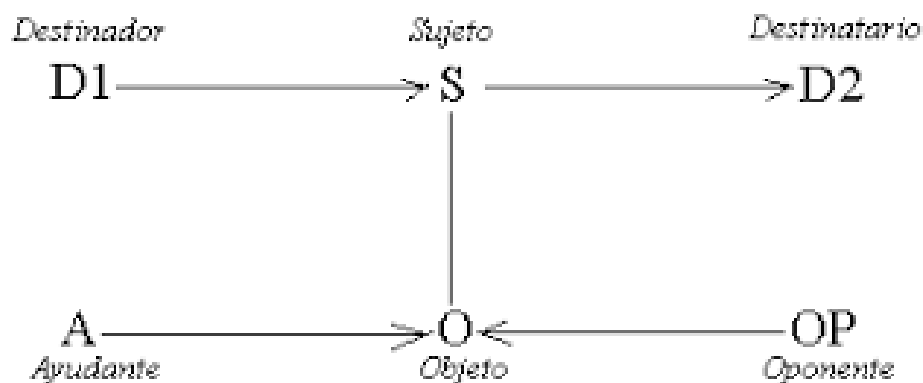


Figura 3: Esquema del modelo actancial teatral
Fuente: <http://perso.numericable.fr/robert.marty/semiotique/preg35.htm>

A partir del **esquema** anterior del **modelo actancial** aplicado al teatro se establecen las siguientes **consideraciones**:

- Cada uno de estos elementos (S, O, D1, D2, Ay y Op) se denominan **funciones actanciales** y están constituidas por lo que se llaman **actantes**.

Cada función actancial **se define** como:

- **Sujeto (S)**: Es el actante que persigue el objeto y cuyo deseo organiza la progresión dramática de la acción. Puede ser un actante colectivo pero nunca una idea o concepto abstracto ya que ha de tener la capacidad real de acción.
- **Objeto (O)**: Es el actante que desea y persigue el sujeto. Puede ser un actante individual, colectivo y una idea o concepto abstracto.
- **Destinador (D1)**: Es el actante que mueve al sujeto a perseguir el objeto.
- **Destinatario (D2)**: Es el actante receptor que se beneficia de la acción del sujeto.
- **Ayudante (Ay)**: Es el actante que colabora en la obtención del objeto por parte del sujeto.
- **Oponente (Op)**: Es el actante que obstaculiza la obtención del objeto por parte del sujeto.

Indicar que el ayudante y el oponente pueden cambiar según el momento de la acción dramática.

Si la suma del número de actantes del ayudante más el sujeto es mayor que el número de actantes del oponente, el sujeto **conseguirá el objeto perseguido**, de lo contrario, **no logrará su deseo**.

De igual modo, se agregan **algunos datos** a tener en cuenta **sobre las funciones actanciales**:

- Cada función puede tener **varios actantes**.
 - Algunas de las **funciones** pueden estar **vacías salvo** la del **sujeto (S)** y la del **objeto (O)**.
 - Las funciones pueden tener **actantes ausentes**, es decir que no aparecen en escena y solo se denota su presencia a través de la información textual.
- **Actante**. Es el elemento que realiza cada función actancial y, en **ningún caso**, se ha de **asemejar** con el concepto tradicional de **personaje**. Por ello, un personaje puede aparecer como actante en varias funciones actanciales y, además, un actante pueden ser varios personajes. En concreto, **un actante** será un **personaje**, **un grupo de personajes**, **un ser inanimado** y **una idea o concepto abstracto**.

Finalmente, la **aplicación del modelo actancial en el análisis de un texto fuente** es una herramienta idónea para conocer la **yuxtaposición entre el protagonista y el antagonista** y para ofrecer una **visión esencial y sintética de toda la obra**. Para ello, se realizará un **modelo actancial para el personaje protagonista y antagonista**. La confección de los modelos actanciales se puede extrapolar en el estudio de todos aquellos aspectos del texto fuente en los que se quiera obtener el <evento nuclear de la situación dramática> (Toro, 1989: 177). Por ejemplo, podría resultarnos útil elaborar el **modelo actancial de cada acto, de algún personaje secundario y de determinadas secuencias de relevancia dentro de la trama**.

Aplicación del modelo actancial en el análisis de *La casa de Bernarda Alba* de Federico García Lorca

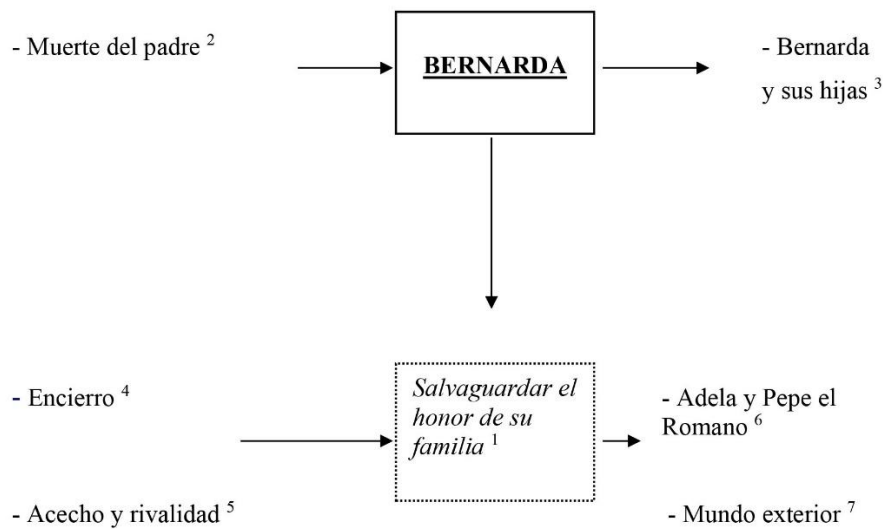


Figura 4. Esquema actancial del personaje de Bernarda
Fuente: Begoña Gómez Sánchez

El anterior esquema actancial pertenece a Bernarda, el personaje antagonista del texto lorquiano. Se propone a los alumnos que, a partir de este, realicen el modelo actancial de la protagonista, Adela y así completar el estudio de la yuxtaposición entre el binomio protagonista-antagonista del texto fuente de *La casa de Bernarda Alba*. Seguidamente, se desarrollan los actantes de cada función actancial con el fin de facilitar la comprensión de lo expuesto:

¹ Objeto (O): Bernarda desea salvaguardar, a toda costa, su honor y el de sus hijas de todo aquello que lo amenace de cara a la sociedad.

² Destinador (D1): Tras la muerte del marido de Bernarda y ante la ausencia de la figura paterna como cabeza de familia, que se supone guardaba por el buen nombre de todos sus miembros acorde a los patrones convencionales de un patriarcado, Bernarda debe imponer sus normas de forma exagerada para que, a pesar de ser mujer, sus hijas la respeten y mantengan el orden natural, la decencia y la moral tradicional que ella representa.

³ Destinatario (D2): Bernarda piensa que la obtención de su objeto, se ha de conseguir por el bien de toda su familia.

⁴ Ayudante 1 (Ay): Bernarda establece ocho años de luto sin salir de casa.

⁵ Ayudante 2 (Ay): El encierro de Bernarda y la dictadura de sus normas provoca rivalidad y acecho continuo entre sus hijas.

⁶ Oponente 1 (Op): La relación sentimental y pasional entre Adela y Pepe el Romano y el ansia de Adela por abandonar la casa.

⁷ Oponente 2 (Op): Las continuas referencias a Pepe el Romano y al mundo exterior, por ejemplo, el coro de los segadores y la hija de la Librada, están focalizadas en destacar de la libertad, la pasión y el amor que censura el encierro en la casa.

Asimismo, en este esquema actancial se corroboran algunos aspectos señalados en la teoría:

- El sujeto está formado por un personaje individual.
- El objeto es una idea o concepto abstracto.
- No existen funciones actanciales vacías debido a la intensidad dramática del texto fuente.
- La presencia de actantes ausentes, Pepe el Romano y las referencias al mundo exterior, revelan la importancia en la trama del exterior e interior de la casa.
- Los actantes son personajes individuales, un grupo de personajes y una idea o concepto abstractos colectivos.
- Bernarda consigue su objetivo pues, a pesar del suicidio de su hija, al exterior de la casa se le comunicará que Adela <ha muerto virgen>. El cotejo de las funciones actanciales lo corrobora: la suma del número de actantes del ayudante más el sujeto (3) es mayor que el número de actantes del oponente (2). El escaso margen evidencia la intensidad dramática del conflicto principal y la elevada tensión dramática hasta el desenlace del texto fuente.

9.4. El personaje clásico y la crisis del personaje

La importancia de la **existencia del personaje teatral** lo ha identificado como **soporte de la acción dramática**, aunque esta máxima no ha sido aceptada de manera unánime a lo largo de la historia. La **concepción del personaje dramático ha evolucionado considerablemente** desde la tragedia clásica griega hasta nuestros días. Este **proceso de transformación** del personaje clásico al personaje moderno hasta el propio **cuestionamiento de su presencia** en el drama se ha visto **muy influenciado por** la sociedad, los valores culturales, los usos estéticos y los principios ideológicos de cada momento.

Breve historia del personaje

disponible en la sección A fondo

El germen de la **crisis del personaje** se sitúa a **finales del siglo XIX** con el nacimiento del simbolismo en textos de Maurice Maeterlinck, entre otros. Tras ello, la irrupción de las **vanguardias históricas de comienzos del siglo XX**, la escenificación de *Ubú Rey* de Alfred Jarry, las teorías de Artaud, los personajes pirandellianos y el personaje épico de Brecht fueron serios intentos para su desmantelamiento. Todos estos episodios de la historia del teatro tenían en común el **cuestionamiento del concepto de mimesis** como principio creador del personaje, formulado con contundencia crítica por Nietzsche en su obra *El nacimiento de la tragedia* (1872).

Como resultado, y ya **en pleno siglo XX**, esta premisa ha generado sucesivos vaivenes entre los teóricos y creadores teatrales hacia una inestable existencia del personaje. El teatro del absurdo con <el personaje reducido a grado cero de su personalidad> (Abirached, 1994: 381) y, posteriormente, la obra dramática del alemán Heiner Müller con su tendencia hacia la narratividad y la deconstrucción del texto teatral dejaron claras marcas en la polémica existencia del personaje dramático clásico.

Ciertamente, es muy complicado afirmar con rotundidad si el personaje dramático está actualmente en crisis o si, incluso, ha desaparecido. Lo cierto es que se continúa reflexionando sobre la naturaleza del personaje dramático, debate que revitaliza su presencia en determinadas teorías y creaciones teatrales. Estas se abordarán en posteriores asignaturas del Grado. Por último, sirva de conclusión a este epígrafe la siguiente afirmación:

<La crisis del personaje sería entonces el signo y la condición de su vitalidad, a medida que el mundo va cambiando. Y los retoques sucesivos de la mimesis, desde el siglo XVIII hasta nuestros días, no habrían tenido otro objeto que producir buenas condiciones para su eficacia. ¿Cómo comprender si no que sus mecanismos no hayan sido nunca lesionados más que en proyecto, puesto que todas las tentativas de modificar radicalmente el curso del teatro se han quedado en el cajón de las teorías y de los sueños? (Abirached, 1994: 423).

Video 1. El personaje dramático en escenificaciones de *Hamlet*

Accede al vídeo a través del aula virtual

Video 2. El personaje dramático en escenificaciones de *La casa de Bernarda Alba*

Accede al vídeo a través del aula virtual

9.5. Referencias bibliográficas

Abirached, R. (1994). *La crisis del personaje en el teatro moderno*. Publicaciones de la ADE.

Alonso de Santos, J. L. (1999). *La escritura dramática*. Castalia.

Arrau, S. (1961). *Estudio del personaje teatral*. Servicio de Publicaciones del T.U. de San Marcos.

Bobes, M. C. (1997). *Semiología de la obra dramática*. Arco Libros.

Doménech, F. (2016). *Manual de dramaturgia*. Ediciones Universidad de Salamanca.
Disponible en la Biblioteca Virtual de UNIR.

García Barrientos, J. L. (2003). *Cómo se analiza una obra de teatro*. Síntesis.

Greimas, A. (1987). *Semántica estructural*. Gredos.

Guénoun, D. (2015). *¿El teatro es necesario?* Ediciones Antígona.

Hoyo, M. del y López Antuñano, J. G. (2014). *Manual de Intervención, intertextualidad y deconstrucción*. Edición Universidad Internacional de la Rioja.

Hormigón, J. A. (ed.) (2008). *Del personaje literario dramático al personaje escénico*.
Publicaciones de la ADE.

Oliva, C. (2004). *La verdad del personaje teatral*. Universidad de Murcia.

Pavis, P. (1998). *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Paidós.

Shakespeare, W. (1951). *Obras completas*. Aguilar.

Spang, K. (1991). *Teoría del drama: lectura y análisis de la obra teatral*. EUNSA.
Ediciones Universidad de Navarra, S.A.

Toro, F. de (1989). *Semiótica del teatro*. Galerna.

Ubersfeld, A. (1989). *Semiología teatral*. Cátedra.

El cerco de Numancia

Cervantes, M. de (2021, abril, 26). El cerco de Numancia. http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-cerco-de-numancia-0/html/187a2242-e0fa-4a3f-a262-27888c0d6dfb_2.html

Esta tragedia del autor de *Don Quijote de la Mancha* es un ejemplo de la literatura dramática escrita en castellano con un personaje protagonista colectivo, el pueblo numantino cercado por el Imperio romano.

Breve historia del modelo actancial

Saniz, L. (2008). El esquema actancial explicado. *Punto Cero*, 16.

Recuperado de

[http://www.scielo.org.bo/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1815-02762008000100011#:~:text=Sobre%20la%20base%20de%20los,opponente\)%E2%80%9D%20\(Op\)%3B%20el](http://www.scielo.org.bo/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1815-02762008000100011#:~:text=Sobre%20la%20base%20de%20los,opponente)%E2%80%9D%20(Op)%3B%20el)

Este artículo resulta de sumo interés para este epígrafe puesto que nos ofrece un sintético y completo recorrido de los citados principales teóricos que contribuyeron en la creación del modelo actancial para el teatro.

Breve historia del personaje

Alonso de Santos, J. L. (1999). Breve historia del personaje & El personaje en el siglo XX
En J. L. Alonso de Santos, *La escritura dramática* (pp. 203-221). Castalia.

Los siguientes capítulos ofrecen una panorámica general de la historia del personaje desde sus orígenes hasta el siglo XX que ayudará a comprender cómo ha evolucionado este concepto y de qué manera ha influido sobre la literatura dramática y la puesta en escena.

1. ¿Qué es el personaje literario-dramático?

A. Es un ente de ficción que se crea y finaliza tras la puesta en escena a partir de la encarnación de un actor acorde a una propuesta escénica.

B. Ambas respuestas son correctas.

* C. Es un ente de ficción que crea el autor a partir de procedimientos literarios-teatrales dentro texto fuente. (Es un ente de ficción que crea el autor a partir de procedimientos literarios-teatrales dentro texto fuente. El personaje literario-dramático se puede modificar durante la configuración del texto dramático y el texto escénico pero su figura desaparece en la puesta en escena.)

2. ¿En función de qué se pueden clasificar los personajes dramáticos?

*A. En función de su vinculación con el conflicto principal. (La tradición teatral literaria ha generado una clasificación del personaje en torno a su vinculación con el conflicto principal.)

B. En función de su importancia en la trama.

C. En función del número de veces que aparezca en el texto fuente.

3. ¿Qué es un personaje dramático colectivo?

A. Es un personaje compuesto por un grupo de personajes que encarna y defiende la misma parte del conflicto.

B. El personaje colectivo puede ser, a su vez un personaje protagonista, antagonista o secundario.

*C. Ambas respuestas son correctas. (El personaje colectivo es un personaje compuesto por un grupo de personajes que encarna y defiende la misma parte del conflicto. El personaje colectivo puede ser, a su vez un personaje protagonista, antagonista o secundario.)

4. ¿Cómo se puede identificar al protagonista en un texto fuente?

*A. Por su vinculación directa con el conflicto principal ya que es el personaje que sufre el incidente desencadenante. (El personaje protagonista es el personaje principal y centro de la acción dramática. Se reconoce por su vinculación directa con el conflicto principal ya que es el personaje que sufre el incidente desencadenante.)

B. Porque es el personaje con el que se identifica el receptor.

C. Porque es el personaje que aparece más en el texto fuente.

5. ¿Qué es un personaje arquetipo?

A. Es un personaje en el que predominan unos pocos rasgos elementales, que en su origen eran estereotipados o tópicos, pero que con el tiempo han configurado una tradición literaria.

*B. Es un personaje en el que se tipifican aspectos y características más amplias que el tipo, excediendo el terreno de lo puramente individual. (El arquetipo es un personaje en el que se tipifican aspectos y características más amplias que el tipo, excediendo el terreno de lo puramente individual.)

C. Ambas respuestas son correctas.

6. ¿Qué información han de contener los parámetros básicos en el análisis de cada personaje dramático?

A. Los rasgos físicos y psicológicos de cada personaje.

*B. El aspecto físico, social, psicológico y teatral de cada personaje. (En el análisis del personaje dramático se han de estudiar otros parámetros básicos que configuren un compendio de información para cada uno de los personajes del texto fuente, sean principales o secundarios. Estos son los siguientes: aspecto físico, aspecto social, aspecto psicológico y aspecto teatral.)

C. Cómo ha evolucionado cada personaje en el texto fuente.

7. ¿Por qué es útil la realización del modelo actancial en el análisis del personaje dramático?

A. Porque ofrece la oportunidad de leer el texto fuente en función de las relaciones entre los personajes, sistematizar sus acciones y situar su función con respecto al tema principal de la obra.

B. Porque permite visualizar las fuerzas principales del texto teatral y distinguir lo esencial de este.

*C. Ambas respuestas son correctas. (El modelo actancial en el teatro ofrece la oportunidad de leer el texto fuente en función de las relaciones entre los personajes, sistematizar sus acciones y situar su función con respecto al tema principal de la obra. Igualmente, permite visualizar las fuerzas principales del texto teatral y distinguir lo esencial de este.)

8. ¿Qué es el actante en el modelo actancial?

A. El sujeto (S), el objeto (O), el destinador (D1), el destinatario (D2), el ayudante (Ay) y el oponente (Op).

B. Un personaje.

*C. Puede ser un personaje, un grupo de personajes, un ser inanimado y una idea o concepto abstracto. (El actante es el elemento que realiza cada función actancial y, en ningún caso, se ha de asemejar con el concepto tradicional de personaje. Por ello, un personaje puede aparecer como actante en varias funciones actanciales y, además, un actante pueden ser varios personajes. En concreto, un actante será un personaje, un grupo de personajes, un ser inanimado y una idea o concepto abstracto.)

9. ¿Cuál es la premisa base que cuestiona la existencia del personaje dramático?

*A. El cuestionamiento del concepto de mimesis como principio creador del personaje. (El germen de la crisis del personaje se sitúa a finales del siglo XIX con el nacimiento del simbolismo en textos de Maurice Maeterlinck, entre otros. Tras ello, la irrupción de las vanguardias históricas de comienzos del siglo XX, la escenificación de *Ubú Rey* de Alfred Jarry, las teorías de Artaud, los personajes pirandellianos y el personaje épico de Brecht fueron serios intentos

para su desmantelamiento. Todos estos episodios de la historia del teatro tenían en común el cuestionamiento del concepto de mimesis como principio creador del personaje, formulado con contundencia crítica por Nietzsche en su obra *El nacimiento de la tragedia* (1872). Como resultado, y ya en pleno siglo XX, esta premisa ha generado sucesivos vaivenes entre los teóricos y creadores teatrales hacia una inestable existencia del personaje.)

B. La evolución de la creación teatral.

C. Ambas respuestas son correctas.

10. ¿Dónde podemos localizar información del texto fuente para el estudio del personaje dramático?

A. En las acotaciones y en las didascalias.

B. En la información que facilitan los personajes.

*C. En el *dramatis personae*, en las acotaciones, en los diálogos, en el lenguaje y en la selección de personajes de cada secuencia. (Para poder establecer la clasificación, tipología y los parámetros básicos de los personajes se ha de tener en cuenta dónde buscar en el texto fuente la información sobre estos:

- ***Dramatis personae***. En esta didascalia previa al comienzo de la acción dramática, se presentan a los personajes enumerados con una valiosa información sobre su configuración: el grado de individualización, de abstracción, el carácter colectivo, el carácter simbólico, la reminiscencia mítica, el posible nivel de animalización, su relación con el resto de los personajes, etc.

- **Acotaciones**. En estas se presenta mucha información sobre los personajes. Puede ser claramente descriptiva y también indicadora de la presencia de algún objeto, vestuario, gesto, entonación verbal o signo no verbal que caracterice al personaje.

- **Diálogos**. La caracterización de un personaje dentro del diálogo teatral se realiza por el propio personaje o través de otro. En este último caso, existe la opción de caracterizarlo en su presencia o cuando se encuentre ausente. De este modo, es muy interesante distinguir si se realiza antes o después de que se presente por primera vez al personaje.

- **Lenguaje.** El análisis del lenguaje utilizado por cada personaje, el registro del lenguaje empleado y el predominio o la ausencia de las funciones del lenguaje y de un tipo u otro de diálogo, nos ofrece sustancial información sobre su caracterización.
- **Selección de los personajes.** Cuando se opta en el texto fuente por la presencia de unos personajes determinados para cada secuencia, esa coincidencia establece entre estos una serie de diferencias y similitudes que los caracteriza.)

Dramaturgia I: Análisis de Textos y Práctica
Dramatúrgica

Procedimientos de transformación dramatúrgica

Índice

| | |
|--|--------------------------------------|
| Esquema | 3 |
| Ideas clave | 4 |
| 10.1. Introducción y objetivos | 4 |
| 10.2. Versión, adaptación y traducción | |
| 10.3. Intervención | |
| 10.4. Deconstrucción | |
| 10.5. Intertextualidad | |
| 10.6. Dramaturgia de textos narrativos | |
| 10.7. Referencias bibliográficas | ¡Error! Marcador no definido. |
| A fondo | 30 |
| Test | 31 |

Esquema

10.1. Introducción y objetivos

En este último tema 10 de la asignatura Dramaturgia I: Análisis de Textos y Práctica Dramatúrgica se ofrece una **visión general e introductoria de los principales procedimientos de transformación dramatúrgica sobre el texto fuente que se desarrollan en la actualidad**. En concreto, estos procedimientos, posteriores al análisis del texto fuente explicado en los temas precedentes, **crean** el denominado **texto dramático**, concepto ya mencionado en el tema 2 de esta materia.

La **tipología de los textos dramáticos** que se contempla en este tema es la siguiente: **versión, adaptación, intervención, deconstrucción e intertextualidad**; a estas se añaden la particularidad de la **traducción** y los **textos dramáticos contruidos a partir de un texto narrativo**. Sobre la traducción, profundizar en su desarrollo excede los límites de esta asignatura. Además, señalar que si bien en **un mismo texto dramático pueden aparecer varias formas de actuación sobre el texto fuente** lo conveniente sería calificar la transformación dramatúrgica acorde a aquella que predomine y suponga un mayor grado de variación de la fuente.

Igualmente, es necesario conocer la falta de consenso a la hora de establecer la tipología del texto dramático en los programas de mano, en la prensa escrita o en artículos de publicaciones especializadas. Debido a esto, en este tema **se pretende precisar, aclarar y conceptualizar cada término en relación con los diferentes procesos de transformación dramatúrgica**. Gran parte de este resultado procede de la sistematización del profesor y teatrólogo José Gabriel López Antuñano (López Antuñano, 2014a, 2014b, 2014c, 2021).

Los **objetivos** que se pretenden conseguir en este tema son los siguientes:

- ▶ Conocer las diferencias entre los diferentes modos de actuación sobre un texto fuente y sus principales características.
- ▶ Identificar el modo de transformación dramatúrgica de un texto dramático.
- ▶ Obtener directrices básicas de actuación dramatúrgica sobre un texto fuente para la elaboración del texto dramático.

10.2. Versión, adaptación y traducción

La **versión** es un proceso dramatúrgico que **transforma en menor grado el texto fuente** para la puesta en escena **en relación con el resto de posibles actuaciones** sobre él. A nivel coloquial se le conoce como “peinado” del texto en el ámbito de la creación teatral.

En general, las transformaciones del texto fuente **no afectan al tema principal ni a los subtemas de la fábula, sino a cuestiones de índole formal**. Algunas de las actuaciones pueden ser las siguientes:

- ▶ Sustitución de palabras cuyo significado han caído en desuso por otras más próximas al receptor.
- ▶ Reducción de descripciones extensas, de citas eruditas y de figuras retóricas repetitivas.
- ▶ Sustitución o clarificación de determinados símbolos, figuras retóricas y comparaciones con referencias mitológicas, escriturísticas o históricas porque dificultan la comprensión del receptor.
- ▶ Supresión de textos que comentan acciones o lugares que en la actualidad se plasma en la puesta en escena con la interpretación actoral, escenografía, iluminación, grabaciones videográficas, etc.

Orientaciones para una versión

disponible en la sección A fondo

Versión del texto fuente *La cisma de Inglaterra* de Calderón de la Barca

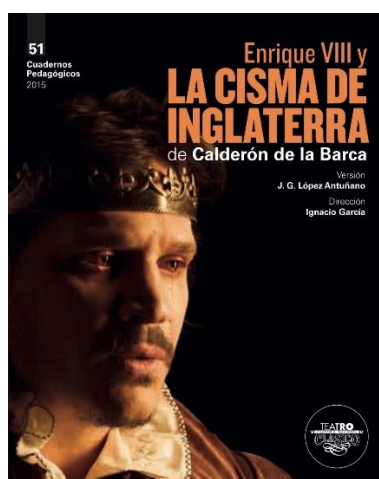


Figura 1. *Enrique VIII y la cisma de Inglaterra* dirigido por Ignacio García (2015)

Fuente: <http://teatroclasico.mcu.es/2015/07/29/enrique-viii-y-la-cisma-de-inglaterra-de-calderon-de-la-barca/>

Tal y como aparece en los créditos del espectáculo de la Compañía Nacional de Teatro Clásico (CNTC), cuyo título modificó el original *La cisma de Inglaterra*, la versión corrió a cargo de J. G. López Antuñano.

En el siguiente monólogo del acto segundo del rey Enrique VIII se observan algunas de las actuaciones propias de una versión al cotejar el texto teatral de Calderón con el texto dramático:

TEXTO FUENTE

Rey. Vasallos, deudos, y amigos,
cuyos valerosos hombros
son las basas de un Imperio,
las columnas de dos Polos:
ya sabeis que yo en el mundo
Catolico, y Religioso,
por ser obediente al Papa,
Christianisimo me nombro:
ya sabeis que vigilante
á los errores me opongo
con que nuestra fe perturba
ese prodigio, ese monstruo
de Lutero; y ya sabeis
que advertido, y cuidadoso,
(bien lo dicen mis escritos)
me llaman Enrique el docto.
Pues yo, que en tantas acciones
de las muestras que os propongo
ha sido quien ha evitado
tantos errores, y asombros,
bien cierto es que no pretendo

causar nuevos alborotos
en la christiandad, pues antes,
por escusar los estorbos
á tantos Heresiarcas,
á quien la fe causa enojos,
en aqueste Parlamento,
á que os he llamado, solo
asegurar mi conciencia
pretendo, escuchadme todos.
Catalina, vuestra Reyna,
(aqui turbado, y dudoso,
hablen antes, que las voces,
las lagrimas en los ojos)
Catalina, nuevo exemplo
de virtud (que mas dichoso,
que por Rey de dos Imperios,
me tengo, por ser su esposo)
fue de mi hermano muger,
esto á todos es notorio;
y asi, conmigo no pudo
ser válido el matrimonio.
Y viendo que yo no estoy
casado con ella, pongo
en libertad mi conciencia
(sabe el cielo si lo lloro)
con apartarla de mi;

(<http://www.cervantesvirtual.com/obra/comedia-famosa-la-cisma-de-inglaterra>)

TEXTO DRAMÁTICO

REY.-

Ya sabéis que yo en el mundo
católico y religioso,
por ser obediente al Papa,
cristianísimo me nombro:
ya sabéis que vigilante
a los errores me opongo
de Lutero; y ya sabéis
me llaman Enrique el Docto. (Pausa)
(...)
Mas ahora mi parecer
quiero mostraros. Oíd todos:
Catalina, vuestra Reina...
Estoy turbado y dudoso.
fue de mi hermano mujer:
esto a todos es notorio;
y así, conmigo no pudo
ser válido el matrimonio.
Y viendo que yo no estoy
casado con ella, pongo
en libertad mi conciencia
sabe el cielo si lo lloro
con apartarla de mí.
(López Antuñano, 2015)

La **adaptación** es un proceso dramatúrgico que **transforma** para la puesta en escena **en mayor grado el texto fuente que la versión y en menor grado que la intervención**.

Las modificaciones pueden llegar a **reescribir la obra literaria, pero sin alterar ni la estructura dramática ni la fábula**. Algunas de las actuaciones pueden ser las siguientes:

- ▶ Eliminación de subtramas.
- ▶ Supresión, cambio de orden o inserción de nuevas escenas.
- ▶ Reducción o supresión de largos parlamentos expositivos.
- ▶ Realización de un proceso de actualización del texto literario a través de la introducción de cambios radicales en el contexto del texto fuente para que el

receptor lo reconozca como próximo: entornos culturales, geográficos, sociales, etc.

- Modificación del *dramatis personae*: fusión de varios personajes en uno, supresión, etc.

Sobre la **relación del concepto de adaptación con el resto de términos**, si la fuente pertenece a un texto teatral existe gran confusión con el concepto de versión e intervención en las formulaciones teóricas y en las aplicaciones prácticas del término. Principalmente, el desacuerdo está relacionado con el grado de transformación del texto literario ya que esta tendencia argumenta que en la adaptación se producen las mínimas modificaciones, <meros ajustes para nuevas circunstancias de representación> (Doménech, 2016: 228). No obstante, si se trata de un texto fuente cuyo género no es el dramático, el término de adaptación se emplea de manera más unánime.

Adaptación del texto fuente *El cerco de Numancia* de Miguel de Cervantes

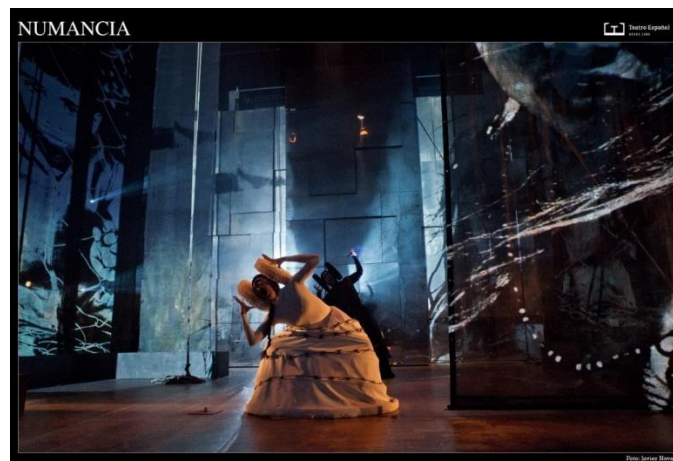


Figura 2. *Numancia* dirigida por Juan Carlos Pérez de la Fuente (2016). Escena de La mujer-España y El hombre-España

Fuente: <http://elblogdejcgcb.blogspot.com/2016/05/cervantes-y-su-numancia-en-el-iv.html>

El director de escena español Juan Carlos Pérez de la Fuente dirigió en 2016 una adaptación de la obra dramática *El cerco de Numancia* de Miguel de Cervantes con motivo IV Centenario de la muerte del escritor que fue titulada sintéticamente como *Numancia*. Esta transformación del

texto fuente, realizada por Luis Alberto de Cuenca y Alicia Mariño, tuvo por objeto establecer conexiones con la actualidad del espectador.

Seguidamente, se inserta un fragmento del texto dramático protagonizado por los personajes alegóricos de La mujer-España y El hombre-España que en *El cerco de Numancia* de Cervantes aparecen como una única España y el río Duero junto a otros tres ríos. Esta división en dos Españas de la adaptación deseaba reflejar la fractura del pueblo español en la Edad Contemporánea que culminaría con la guerra civil. También en este fragmento seleccionado se distingue la adhesión de una secuencia final que describe parte de la historia de España más allá del Imperio de Felipe II que recoge el texto fuente. Con ella se elimina toda referencia al río Duero para relatar la guerra civil, la dictadura y la instauración de la democracia con la unión a Europa.

TEXTO DRAMÁTICO

EL HOMBRE-ESPAÑA:

El fatal, lamentable, aciago día
según el disponer de las estrellas,
la jornada crüel que el cielo envía
para dar triste fin a mis querellas
ha llegado a Numancia, y cierto temo
que no hay remedio a su dolor extremo.
Y puesto que el feroz romano tiende
el paso ahora por tan fértil suelo,
habrá un día, según que así lo entiende

EL HOMBRE-ESPAÑA y LA MUJER-ESPAÑA:

Día habrá en que este suelo se libere
de Roma y, a su vez, funde un imperio
donde el sol no se ponga y nada altere
su sed de gloria y superior criterio.
Y edad en que la ruina se apodere
del imperio español, y en cementerio
yazgan mis fenecidas ilusiones,
y se extingan mis nobles ambiciones.
Y tiempo en que mis hijos se devoren
unos a otros en civil contienda,
y en que miles de tumbas conmemoren
del estrago fatal la saña horrenda;
tiempo en que madres y mujeres lloren
la pérdida de vidas y de hacienda,
y combatan hermanos contra hermanos
en conflictos crueles e inhumanos.
Y acabará la guerra, y vendrán años
plomizos, de precarias libertades,

en los que abundarán los desengaños
y las crudas y amargas realidades.
Mas nacerán remedios de esos daños
y darán paso al pueblo y sus verdades,
y de la estela gris de la autocracia
surgirá la flamante democracia.
(Fuente: Teatro Español de Madrid)

TEXTO FUENTE

Por último, se remite a la lectura de *El cerco de Numancia* de Miguel de Cervantes (vv. 445 a 536) para comparar detenidamente el texto fuente con el fragmento inserto de la adaptación.

http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-numancia--0/html/ff31c90e-82b1-11df-acc7-002185ce6064_98.html#l_4_

En esta vertiente de la adaptación, se contempla el proceso de **traducción** de un texto fuente por su adecuación al contexto lingüístico y cultural coetáneo de la lengua a trasladar.

Sobre la traducción de **textos fuente clásicos** existe una tendencia predominante en la actualidad que, en diálogo con la posterior puesta en escena, tiene por finalidad captar la renovación y permanencia de la obra dramática a costa de alterar el sentido de las figuras estilísticas y de eliminar todo aquello que resulte difícil emitir por un actor o que puede confundir al receptor (Conejero, 1993: 171).

Traducciones en castellano del texto fuente de *Hamlet* de William Shakespeare

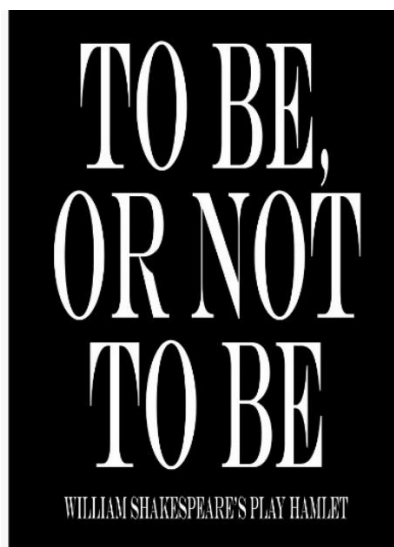


Figura 3. Primer verso en la lengua original del célebre soliloquio de *Hamlet*
Fuente: <https://www.redbubble.com/es/i/lamina/William-Shakespeare-juego-Hamlet-Ser-o-no-ser-de-TOMSREDBUBBLE/16323773.TR477>

Hamlet de William Shakespeare está escrito lengua inglesa y en verso. En el anexo ejemplo del conocido soliloquio del personaje de Hamlet se distinguen dos vertientes de traducción, aquella que traslada los versos shakesperianos a prosa (Luis Astrana Marín) y aquella que lo hace a versos en castellano (Instituto Shakespeare). Estas adecuaciones al tipo de lenguaje elegido entrañan todo un proceso de adaptación del texto fuente shakesperiano.

https://internetshakespeare.uvic.ca/Library/facsimile/book/SLNSW_F1/773/index.html%3Fzoom=850.html (PÁGINA 265)

HAMLET.—¡Ser o no ser: he aquí el problema! ¿Qué es más levantado para el espíritu: sufrir los golpes y dardos de la insultante Fortuna, o tomar las armas contra un piélago de calamidades y, haciéndoles frente, acabar con ellas? ¡Morir..., dormir; no más! ¡Y pensar que con un sueño damos fin al pesar del corazón y a los mil naturales conflictos que constituyen la herencia de la carne! ¡He aquí un término devotamente apetecible! ¡Morir..., dormir! ¡Dormir!... ¡Tal vez soñar! ¡Sí, ahí está el obstáculo! ¡Porque es forzoso que nos detenga el considerar qué sueños pueden sobrevenir en aquel sueño de la muerte, cuando nos hayamos librado del torbellino de la vida! ¡He aquí la reflexión que da existencia tan larga al infortunio! Porque ¿quién aguantaría los ultrajes y desdenes del mundo, la injuria del opresor, la afrenta del soberbio, las congojas del amor desairado, las tardanzas de la justicia, las insolencias del poder y las vejaciones que el paciente mérito recibe del hombre indigno, cuando uno mismo podría procurar su reposo con un simple estilete? ¿Quién querría llevar tan duras cargas, gemir y sudar bajo el peso de una vida afanosa, si no fuera por el temor de un algo, después de la muerte (esa ignorada región cuyos confines no vuelve a traspasar viajero alguno), temor que confunde nuestra voluntad y nos impulsa a soportar aquellos males que nos afligen, antes que lanzarnos a otros que desconocemos? Así la conciencia hace de todos nosotros unos cobardes; y así los primitivos matices de la resolución desmayan bajo los pálidos toques del pensamiento, y las empresas de mayores alientos e importancia, por esta consideración, tuercen su curso y dejan de tener nombre de acción... Pero ¡silencio!... ¡La hermosa Ofelia! Ninfa, en tus plegarias acuérdate de mis pecados.

(Shakespeare, 1951: 1363)

Ser o no ser... He ahí el dilema.
 ¿Qué es mejor para el alma,
 sufrir insultos de Fortuna, golpes, dardos,
 o levantarse en armas contra el océano del mal,
 y oponerse a él y que así cesen? Morir, dormir... 60
 Nada más; y decir así que con un sueño
 damos fin a las llagas del corazón
 y a todos los males, herencia de la carne,
 y decir: ven, consumación, yo te deseo. Morir, dormir,
 dormir... ¡Soñar acaso! ¡Qué difícil! Pues en el sueño
 de la muerte ¿qué sueños sobrevendrán

cuando despojados de ataduras mortales
 encontremos la paz? He ahí la razón
 por la que tan longeva llega a ser la desgracia.
 ¿Pues quién podrá soportar los azotes y las burlas
 [del mundo, 70
 la injusticia del tirano, la afrenta del soberbio,
 la angustia del amor despreciado, la espera del juicio,
 la arrogancia del poderoso, y la humillación
 que la virtud recibe de quien es indigno,
 cuando uno mismo tiene a su alcance el descanso
 en el filo desnudo del puñal? ¿Quién puede soportar
 tanto? ¿Gemir tanto? ¿Llevar de la vida una carga
 tan pesada? Nadie, si no fuera por ese algo tras la
 [muerte
 —ese país por descubrir, de cuyos confines
 ningún viajero retorna— que confunde la voluntad 80

haciéndonos pacientes ante el infortunio
 antes que volar hacia un mal desconocido.
 La conciencia, así, hace a todos cobardes
 y, así, el natural color de la resolución
 se desvanece en tenues sombras del pensamiento;
 y así empresas de importancia, y de gran valía,
 llegan a torcer su rumbo al considerarse
 para nunca volver a merecer el nombre
 de la acción. Pero, silencio... la hermosa Ofelia ¡Ninfa,
 en tus plegarias, jamás olvides mis pecados!

(Shakespeare, 2013: 347-351)

10.3. Intervención

La **intervención** es un proceso dramatúrgico que **transforma** el texto fuente para la puesta en escena **en el mayor grado posible** en comparación con la versión y la adaptación.

Se considera una **adaptación más extrema** de ahí su denominación sinónima de '**versión libre**' que actúa sobre el texto fuente **afectando a la fábula, el tema principal, la estructura, la trama, los personajes y el lenguaje**.

Una **intervención coherente** con el texto fuente debe surgir de un **exhaustivo análisis previo de la obra** y de la posterior **toma de decisiones entre el director y el dramaturgista** sobre los siguientes aspectos:

- Interés para el receptor del texto escogido.
- Establecimiento del núcleo de convicción dramática y de las analogías entre el contexto de la fuente y la escenificación.
- Estudio de la pertinencia del tema principal y los subtemas, y en su caso, del mantenimiento o el cambio de tema principal por un subtema, convirtiendo a este último en el tema articulador del hilo conductor de la acción dramática.

Intervención del texto fuente *Ricardo III* de William Shakespeare

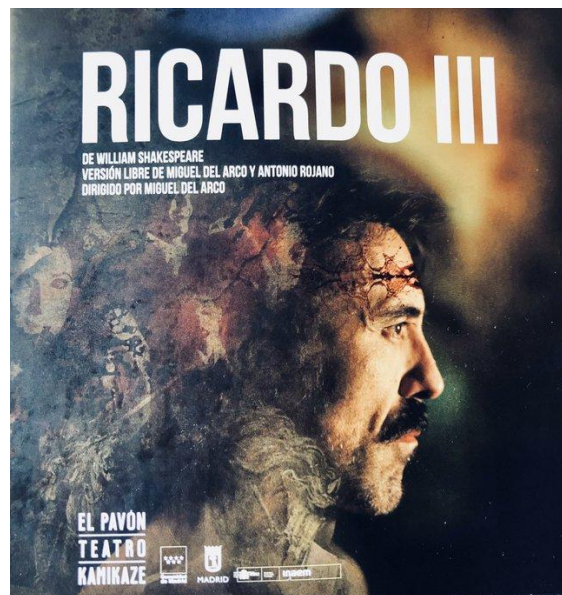


Figura 4. *Ricardo III* dirigido por Miguel del Arco (2019)

Fuente: <https://twitter.com/reinadido/status/1192575375378993153>

Ricardo III fue un espectáculo del director español Miguel del Arco (2019). Fruto de su visión contemporánea, se redujo el original de más de cinco horas de representación a dos horas de duración en un proceso de intervención denominado como 'versión libre' y firmado por el propio del Arco y el dramaturgo Antonio Rojano.

El texto dramático abordaba los maltrechos rasgos de la sociedad del siglo XXI en un contexto reconocible, la actualidad española. Este contexto potenciaba uno de subtemas del texto fuente, el arte de la manipulación, colocándolo al nivel del tema principal, los peligros de la ambición y el poder, para mostrar una dura crítica a la manipulación de los medios de comunicación como soporte de una sociedad artificial.

Como resultado, la intervención contenía escenas muy actualizadas donde presentadores de televisión divulgaban cada nuevo suceso de la

trama. En el propio nudo de la intriga, en el que Ricardo III y Buckingham emprenden una campaña política llena de difamaciones y mentiras, se crearon una sucesión de escenas en las que se desarrollaban en plenitud las maniobras de los medios de comunicación. El siguiente fragmento pertenece a esta adhesión:

TEXTO DRAMÁTICO

ESCENA XI

BUCKINGHAM *ayuda a RICARDO que da muestras de una profunda convulsión emocional. Un individuo les persigue grabándoles con su teléfono móvil. BUCKINGHAM hace agresivos aspavientos contra él para quitárselo de encima.*

BUCKINGHAM: Dejad de grabar. ¿Es que no tenéis respeto por nada?

RICARDO: Está bien, está bien. No tengo nada que esconder. La transparencia es imprescindible y mucho más en estos momentos históricos. El ministro Hastings, al que yo consideraba un amigo... Jamás pensé que alguien pudiera ser protagonista de tan enorme traición a la patria... Un felón, un hipócrita, un golpista... Lo siento, lo siento...

Solloza de forma incontrolada. BUCKINGHAM trata de preservar el derrumbe de RICARDO frente al dispositivo que lo está grabando.

El individuo que graba corta y dice que lo tiene. RICARDO y BUCKINGHAM se recomponen con rapidez.

RICARDO: Si esto no sale bien siempre me puedo ganar la vida en el teatro.

BUCKINGHAM: *(Al cámara.)* Corta el sollozo del final. *(A RICARDO.)* La emoción contenida es más efectiva. Un exceso de llanto puede tomarse por debilidad y ahora no nos conviene que se te vea débil.

RICARDO: ¿Quieres que lo repita?

BUCKINGHAM: No, no, a ver si vamos a perder espontaneidad. *(Al cámara.)* Haz el corte y mándalo a todas partes de forma anónima. *(A RICARDO.)* Vuelve a ponerte en situación que viene el Alcalde. *(Grita.)* ¡Seguridad!, ¡seguridad! ¡Cómo dejan entrar al alcalde sin protección!

Un grupo de guardaespaldas se precipita sobre el ALCALDE que es llevado en volandas hasta RICARDO. Los guardaespaldas los rodean con sus armas apuntando hacia el exterior como si estuvieran esperando el ataque inminente del enemigo. Un policía lo registra (Arco y Rojano 2019: 76).

TEXTO FUENTE

La anterior escena del texto dramático es una clara intervención de la escena quinta del acto tercero de la obra shakesperiana que se inserta a continuación:

ESCENA V

El mismo lugar.—Las murallas de la Torre

Entran GLOSTER y BUCKINGHAM ridiculamente ataviados con mohosas armaduras (1)

GLOSTER. — Vamos, primo. ¿Puedes temblar y cambiar de color, matar el aliento en medio de una palabra, seguir y detenerte, como si estuvieses poseído de delirio y loco de terror?

BUCKINGHAM.—¡Bah! Puedo imitar al más perfecto trágico, hablar, mirar tras de mí, espiar por todas partes, estremecerme al ruido de una paja, como presa de hondo recelo. Tengo a mi disposición miradas espectrales, sonrisas forzadas, y ambas siempre dispuestas, cada una en su empleo, para dar a mis estratagemas la apariencia conveniente. Pero qué, ¿se ha ido Catesby?

GLOSTER.—Sí, y mira; viene con el lord Corregidor.

Entran el LORD CORREGIDOR (2) y CATESBY

(Shakespeare, 1951: 775)

10.4. Deconstrucción

La **deconstrucción** es un procedimiento de transformación dramatúrgica que parte del planteamiento de que una **obra de arte nunca está terminada** y, por tanto, posee múltiples reinterpretaciones. En consecuencia, en la deconstrucción de un texto fuente se puede cortar parcialmente, reinterpretar o, incluso, manipular la fábula.

El **proceso de deconstrucción** de un texto fuente posee **tres fases**:

- ▶ Desmontaje del texto fuente.
- ▶ Acercamiento subjetivo al texto teatral determinado por la situación del entorno contemporáneo.
- ▶ Reconstrucción y reescritura de un nuevo texto por medio del ensamblaje de elementos del texto original con otros materiales de diversa procedencia.

Si bien el texto resultante tendrá una estructura fragmentada e, incluso, puede presentar un contenido críptico, este será homogéneo, coherente y verosímil para propiciar la diversidad de interpretaciones en el receptor.

Deconstrucción

disponible en la sección A fondo

Deconstrucción del texto fuente *Los persas* de Esquilo

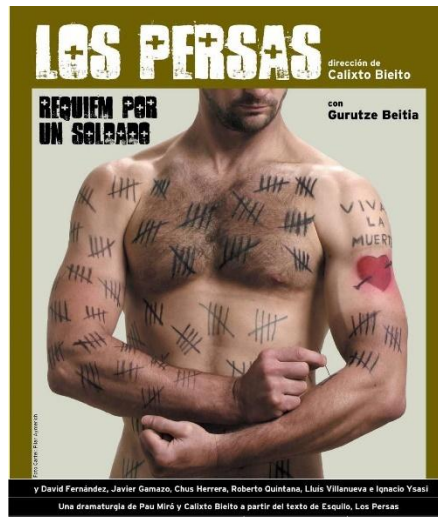


Figura 5. *Los persas. Réquiem por un soldado* dirigido por Calixto Bieito (2007)

Fuente: <https://images.app.goo.gl/dc58w1qFhxQKQ8NHA>

El director de escena Calixto Bieito realizó en 2007, junto al dramaturgo Pau Miró, una deconstrucción de la tragedia clásica griega de Esquilo, *Los persas*. En los créditos de la producción aparecía como ‘una dramaturgia de’ y ‘a partir del texto de Esquilo’.

El proceso de deconstrucción añadía al título original un subtítulo, “Réquiem por un soldado”, y creaba un nuevo contexto contemporáneo de la acción dramática, la guerra de Afganistán en la base militar española de Herat. La reescritura del texto dramático contó con material cinematográfico procedente de clásicos sobre la guerra de Vietnam y del cine bélico.

Como ejemplo, se agrega el siguiente fragmento del texto dramático perteneciente a la escena ‘Los americanos’, con claras alusiones a la película *Apocalypse Now* de Francis Ford Coppola.

TEXTO DRAMÁTICO

LOS AMERICANOS

SOLDADO RICARDO SOTO

¡Mira, mira, mira, mira!
Los americanos,
son los aviones americanos!

SOLDADO ROGELIO FERNÁNDEZ

¡La ostia, la ostia,
empiezan a cruzar el cielo,
son los “Thunderjet”, los “Thunderjet”!

SOLDADO ERNESTO BLANCO

¡Esos aviones son la leche,
precisos, preciosos, ligeros, imponentes!

CABO PRIMERO FERNANDO BALLEÑILLA

¡Y también “Pájaros de tormenta”,
también hay “Pájaros de tormenta”,
Dios, Dios, me corro!

CABO JULIO LÓPEZ LAORDEN

Se deslizan rápidos como sombras,
¡Los “Thunderjet”
y los “Pájaros de tormenta”, joder!
¡Son buenísimos y hay tantos!
¿Eh, os sobra alguno?

SOLDADO SARA ROJAS

La madre que los parió,
los hay por todas partes,
son tantos que casi tapan el sol.

SOLDADO ROGELIO FERNÁNDEZ

¡Se despliegan en formación de combate!
Menudo espectáculo de cojones.
Esto es mejor que “Apocalypsis Now”,
¡Joder, Marlon, tendrías que verlo!
¡Tendrías que estar con nosotros, Marlon!
(Fuente: Pau Miró)

TEXTO FUENTE

En relación a la tragedia griega, el anterior fragmento del texto dramático podría considerarse una trasposición del tercer estásimo o intervención del coro de *Los persas* de Esquilo. En el texto fuente se imploran a los dioses de la guerra para que aparezca el venerado y fallecido rey Darío y

en el texto resultante de la deconstrucción se identifican a estos dioses con el idolatrado ejército americano.

Existe otro paralelismo entre ambos textos puesto que la concepción discursiva que se plantea está constituida por un coro, de ancianos persas en la fuente y de soldados en la deconstrucción, en el que cada miembro manifiesta sus deseos sin dialogar con el resto.

Estrofa 1.^a

*¿Me oyes, Rey como un dios que alcanzaste la dicha,
635 cuando pronuncio las claras palabras en lengua bárbara
con múltiples tonos, lúgubres, de triste sonido?*

*A pleno pulmón yo voy a gritar mis dolores por tanto
infortunio.*

¿Me estará oyendo desde allá abajo?

Antístrofa 1.^a

*¡Ea, tú, Tierra, y vosotros también, los que sois los
demás soberanos de las subterráneas regiones; permitid que
642 salga de sus moradas la gloriosa deidad, el dios de los per-
645 sas que en Susa nació! ⁶³. ¡Enviad aquí arriba a quien es
cual ninguno la tierra de Persia había tenido jamás en su
seno!*

Estrofa 2.^a

*Amado es nuestro héroe, amada, sí, su tumba, porque
encierra la forma de ser que nos es amada ⁶⁴.*

*Edoneo ⁶⁵, tú que haces que suban a la luz las almas 650
de los muertos, Edoneo, permite que suba hasta aquí el
divino soberano Darío. ¡Eh! ¡Eh!*

Antístrofa 2.^a

*Pues nunca llevó hombres a la muerte con locuras que
matan mediante la guerra.*

*Inspirado de un dios le llamaban los persas e inspirado 655
de un dios él lo era, pues así conducía el timón del ejérci-
to. ¡Ah! ¡Ah!*

Estrofa 3.^a

*¡Rey, antiguo Rey, ea, llégate! ¡Ven hasta el punto más
alto de la tumba! ¡Alza la sandalia azafrañada de tu re- 660
gio pie y haz que brille el botón de tu tiara! ¡Ven, Darío,
tú, que, como un padre, nunca hiciste daño! ¡Oh!*

Antístrofa 3.^a

*Para oír los recientes dolores, comunes a todo el país, 665
¡aparece, Señor de señores! Porque una bruma propia de
Éstige ⁶⁶ ha sobrevolado y la juventud de nuestro país toda 670
ha perecido. ¡Ven, Darío, tú, que como un padre, nunca
hiciste daño! ¡Oh!*

(https://mestreacasa.gva.es/c/document_library/get_file?folderId=500013983369&name=DLFE-822801.pdf)

10.5. Intertextualidad

La **intertextualidad** se trata de un procedimiento de transformación dramática que, junto con la deconstrucción, entraña una de las formas más complejas de actuación sobre un texto fuente.

El proceso de intertextualidad construye un texto dramático mediante **la inserción de materiales textuales de distinta naturaleza** (de cualquier género literario considerado canónico o sin serlo, del mismo o de otro autor del texto, de nueva creación y de textos no literarios). Estas adhesiones potencian y enriquecen la fuente en base a la propuesta dramática e, igualmente, persiguen una **vinculación temática entre los textos** a través del diálogo, yuxtaposición dialéctica de los mismos o de la formulación de un nuevo significado. En consecuencia, la intertextualidad, al igual que la deconstrucción, posibilita **múltiples reinterpretaciones en la recepción**.

Así mismo, es importante tener en cuenta que puede existir el **uso de la intertextualidad en otros procedimientos de transformación dramática** sobre un texto fuente y que, también se puede emplear en la **creación de un texto teatral**.

Intertextualidad en el texto fuente *Ricardo III* de William Shakespeare



Figura 6. Secuencia preludeo a la guerra. *Ricardo III* dirigido por Miguel del Arco (2019)
Fuente: <https://teatrokamikaze.com/sala-de-prensa/>

Dentro de la intervención realizada para el espectáculo de *Ricardo III* del director Miguel del Arco (2019), ya enunciado en un ejemplo anterior, se

utilizó el procedimiento intertextual para la formulación de un nuevo significado en el fragmento del texto dramático que se inserta.

Perteneciente a la última secuencia de la escena veinte, se trata de una nueva réplica asignada al personaje de Ricardo III que sirve de prelude a la recreación posterior del conflicto bélico final. El nuevo significado que aporta al texto fuente es justificar la brevedad del último acto, resultante del proceso de intervención, y la sencillez de su resolución escénica.

El contenido textual procede, en su mayor parte, de fragmentos del prólogo de otra obra dramática de William Shakespeare, *Enrique V*, en el que se invocan a las musas y a la imaginación del receptor. El proceso de intertextualidad se completa al intercalar la oración, <-por más Kamikaze que sea->, en un guiño a la compañía teatral de la producción. En relación con el texto fuente de *Ricardo III*, esta nueva secuencia sustituye a una breve réplica de la escena IV del acto IV shakesperiano.

TEXTO DRAMÁTICO

Todos salen. RICARDO solo en el escenario se dirige al público.

RICARDO: Quién tuviera una musa de fuego para escalar al más brillante cielo de la invención: ¡un reino por escenario, príncipes actuando y monarcas contemplando la escena prodigiosa! Entonces aparecería Ricardo bajo su verdadera apariencia de gran soldado, con el porte de Marte, sujetando a sus pies a los perros de la guerra, el hambre, la espada y el fuego, dispuestos para ser utilizados. Pero, amables espectadores, vais a tener que disculpar al genio sin llama que se ha atrevido a traer a este indigno tablado un tema tan fastuoso. ¿Puede este gallinero contener los vastos campos de batalla? ¿O podemos hacer entrar en este teatro -por más Kamikaze que sea- el horror de la guerra, el olor de la sangre o la carne putrefacta? No tendremos más remedio que actuar sobre la fuerza de vuestra imaginación. Completad nuestras imperfecciones con vuestros pensamientos: dividid a un hombre en mil partes y construid un poderoso ejército imaginario. Cuando hablemos de caballos, pensad que los veis, imprimiendo sus cascos orgullosos en la tierra blanda pues será vuestra imaginación la que vista esta contienda. Guerra, guerra, guerra (Arco y Rojano 2019: 117).

TEXTO FUENTE

Ricardo III (acto IV, escena IV)

REY RICARDO.—¡En marcha hacia Salisbury! ¡Mientras razonamos aquí, puede ganarse o perderse una real batalla! ¡Qué alguno de vosotros se encargue de conducir a Buckingham a Salisbury! ¡El resto que me siga! (*Salen.*)

Enrique V (acto I, prólogo)

Entra el Coro

CORO.—¡Oh! ¡Quién tuviera una musa de fuego para escalar el cielo más resplandeciente de la invención! ¡Un reino por teatro, príncipes como actores y monarcas para espectadores de la escena sublime! Entonces, apareciendo bajo

sus rasgos verdaderos, el belicoso Harry se presentaría con la apostura de Marte; y veríanse, acoplados como sabuesos, el Hambre, la Guerra y el Incendio tendidos a sus pies, en disposición de ser empleados. Pero todos vosotros, nobles espectadores, perdonad al genio sin llama que ha osado llevar a estos in-

dignos tablados un tema tan grande. Este circo de gallos, ¿puede contener los vastos campos de Francia? ¿O podríamos en esta O de madera hacer entrar solamente los cascos que asustaron al cielo en Agincourt? ¡Oh!, perdón, ya que una reducida figura ha de representarnos un millón en tan pequeño espacio, y permitidme que contemos como cifras de ese gran número las que forje la fuerza de vuestra imaginación. Suponed que dentro de este recinto de murallas están encerradas dos poderosas monarquías, a las cuales el peligroso y estrecho océano separa las frentes, que se amenazan y se disponen a chocar. Suplid mi insuficiencia con vuestros pensamientos. Multiplicad un hombre por mil y cread un ejército imaginario. Cuando os hablemos de caballos, pensad que los veis hollando con sus soberbios cascos la blandura del suelo, porque son vuestras imaginaciones las que deben hoy vestir a los reyes, transportarlos de aquí para allá, cabalgar sobre las épocas, amontonar en una hora los acontecimientos de numerosos años; por lo cual os ruego que aceptéis como reemplazante de esta historia a mí, el Coro, que vengo aquí, a manera de prólogo, a solicitar vuestra amable paciencia y a pedirlos que escuchéis y juzguéis suave e indulgentemente nuestro drama. (*Sale.*)

(Shakespeare, 1951: 796 y 517-518)

10.6. Dramaturgia de textos narrativos

La dramaturgia de textos narrativos es la última tipología de texto dramático que se contempla en este tema. Como su nombre indica, y a diferencia con los anteriores modos de actuación, el **texto fuente es una obra narrativa**. Este epígrafe se trata solo de una aproximación ya que en posteriores asignaturas del Grado se ampliará considerablemente.

En la puesta en escena contemporánea es bastante frecuente la escenificación de novelas, aunque la transformación dramatúrgica entraña un **fuerte cambio de género literario**; frente a lo sintético de la acción dramática teatral se yuxtapone la multiplicidad de espacios y la expansión temporal de la mayoría de las novelas. Por lo tanto, antes de abordar la dramaturgia de un texto narrativo resulta muy conveniente **estudiar su potencialidad dramática**, es decir, la capacidad de transformación en acción dramática de lo que acontece en el texto fuente narrativo. Algunas de las **principales transformaciones** a tener en cuenta para la creación del texto dramático son las siguientes (López Antuñano, 2021):

- ▶ Crear una **acción dramática** que avance por sí misma, sin necesidad de la presencia de un **narrador** que se dirija continuamente al público para explicarle los conflictos acaecidos, los cambios de localización, los saltos temporales o la condensación de la fábula para el progreso de esta. En la puesta en escena, el uso de imágenes y otros recursos de las nuevas tecnologías pueden remplazar a la figura explícita del narrador.
- ▶ Seleccionar la **trama y las subtramas** en relación al núcleo de convicción dramática y respetando la unidad de acción.
- ▶ Seleccionar **conflictos** entre personajes antagónicos que cambien las situaciones dramáticas y permitan que la acción dramática avance.
- ▶ Establecer con claridad los **objetivos de los personajes** acorde a la fábula del texto dramático a pesar de que no coincidan con los inherentes en el texto fuente narrativo. Estos deben ser el motor de la acción dramática ya que por sí mismos

han de ilustrar la fábula de la novela sin necesidad del narrador omnisciente o la primera persona propios de este tipo de textos narrativos.

- ▶ **Construcción de personajes** que, en su evolución durante la acción dramática, muestren de manera directa y concentrada lo que acontece, en sustitución de los episodios que en el relato narrativo se describen.
- ▶ Eliminar los **diálogos** que sean redundantes, excesivamente literarios o que no sean esenciales para el avance de la acción dramática y abogar por la transcripción de un lenguaje más próximo al receptor.
- ▶ Concretar un número reducido de **espacios dramáticos**.
- ▶ Organizar del **tiempo dramático** en un lapso temporal breve para que la acción dramática contemple la urgencia dramática necesaria en la tensión dramática previa a la resolución del conflicto principal.

Dramaturgia de texto narrativo: *Don Quijote de la Mancha* de Miguel de Cervantes

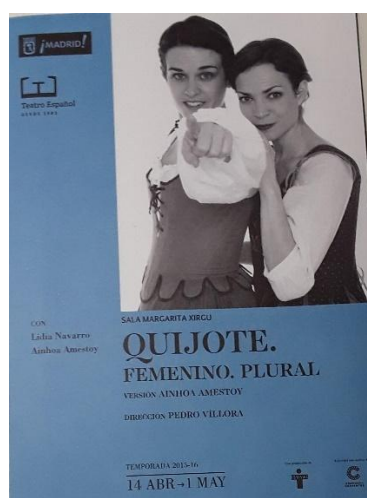


Figura 7. Cartel de *Quijote. Femenino. Plural* (2016)

Fuente: <https://www.teatroespanol.es/espectaculo/quijote-femenino-plural>

Para el espectáculo *Quijote. Femenino Plural* (2016), se realizó una dramaturgia a partir de la novela de Miguel de Cervantes coincidiendo con el IV centenario de la muerte del autor. Firmada por Ainhoa Amestoy, la que también coprotagonizó el montaje teatral, aparecía en los créditos de esta actuación dramática como 'texto de' y 'versión de'.

La dramaturgia indagaba en el plano femenino del texto cervantino y creaba una acción dramática protagonizada por Sanchica, la hija de Sancho Panza solo citaba en la novela, la cual compartía las aventuras de su padre y del hidalgo Quijote. A lo largo del texto dramático la joven se encontraba con los personajes femeninos del texto fuente, mujeres independientes y de fuerte personalidad insertas dentro de la novela de Cervantes.

En diálogo con el receptor contemporáneo, dos juglaresas del siglo XXI del barrio madrileño de Lavapiés fueron las encargadas de narrar todo lo anterior. En el siguiente fragmento del texto fuente, el dedicado a la pastora Marcela, se diferencian las intervenciones de cada juglaresa por el color.

TEXTO DRAMÁTICO

MARCELA

El caso es que, a la mañana siguiente, tomó unas alforjas y, saltando, corriendo y brincando se embarcó en la más alucinante de las aventuras con la que jamás había soñado. Al cabo, localizó a su padre, cenando bellotas y bebiendo un buen vinito, tan ricamente, con unos cabreros. A cierta distancia, tras unos árboles, se acomodó Sancha, apesadumbrada ante la idea de no ver a Lope Tocho en varios días, imaginándolo con otras uvas, que no las suyas, entre sus manos.

Una moza ataviada de pastora, conocida con el nombre de Marcela, al ver a Sanchica tan triste, se le acercó para darle consuelo: “¿A qué se debe tu pesadumbre, hermana? Alegra tu cansancio con este poco de queso y un mendrugo de pan. ¿Acierto si digo que son penas de amor? ¿Tenéis marido o algún novio?”.

“No, pero no estaría mal”, contestó la chavala. “Bueno, tres o cuatro zagales de mi pueblo dan muestras de quererme solicitar. Periquillo y Gallamillo me tiran pedruscos para llamar mi atención, pero Lope Tocho -el hijo del vecino Juan Tocho- sabe apreciar cuándo unas uvas están maduras... El problema es que padre quiere que yo aprenda a manejarme en cortes y grandes palacios, y que me busque un pretendiente de mayor alcurnia. Pero madre no está de acuerdo. ¡Por Belcebú, tú sí que pareces una condesa, y aún duquesa! Eres muy hermosa”.

“Aquí nace mi desgracia, que yo también la tengo”, le respondió la pastora. “Hízome el cielo, según dices, hermosa, y a que me amen mueve esta hermosura. No está muy lejos de aquí un sitio donde hay casi dos docenas de hayas, y no hay ninguna que en su corteza no tenga grabado y escrito mi nombre: Marcela. Ricos mancebos, hidalgos y labradores han

tomado el traje de pastor y me andan requebrando por los campos. Ven, escondámonos tras estas piedras. Que allá viene suspirando uno de los que digo, y allá se queja otro, ¿lo ves?”.

Marcela le explicó a Sancha que hasta un chiflado de esos, llamado Grisóstomo, había llegado al suicidio por ella, e iba a ser enterrado al pie de la peña donde se vieron por primera vez. Parece que el suceso había desencadenado motines públicos en contra del rigor, el maltrato y hasta la crueldad de Marcela frente al género varonil.

Los argumentos con los que se defendió la acusada decían así: “Yo a ninguno he dado esperanza de alcanzar su deseo. A los que he enamorado con la vista, he desengañado con las palabras. A Grisóstomo antes le mató su porfía que mi crueldad. Yo nací libre, y para poder vivir libre escogí la soledad de los campos. Mi deseo es vivir en perpetua soledad; tú debes elegir el tuyo, por mucho que los demás porfíen. El cielo querrá que ames por destino y no por elección”. Y en diciendo esto, volvió las espaldas y se entró por lo más cerrado de aquellas peñas, dejando a Sancha tan estupefacta como aprendida.

(Fuente: Ainhoa Amestoy)

TEXTO FUENTE

El anterior fragmento parte, en su mayoría del capítulo XIV de la primera parte de *Don Quijote de la Mancha* de Miguel de Cervantes.

<http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-ingenioso-hidalgo-don-quijote-de-la-mancha-6/html/>

Video 1. Procedimientos de transformación dramática

Accede al vídeo a través del aula virtual

10.7. Referencias bibliográficas

Alonso de Santos, J. L. (2012). *Manual de Teoría y Práctica Teatral*. Castalia.

Conejero, M. A. (1993). Traducir Shakespeare. Una aproximación a la traducción teatral. En J. M. González Fernández de Sevilla (coord.), *Shakespeare en España: crítica, traducciones y representaciones* (pp. 161-185). Universidad de Alicante.

Doménech, F. (2016). *Manual de dramaturgia*. Ediciones Universidad de Salamanca. Disponible en la Biblioteca Virtual de UNIR.

Hoyo, M. del y López Antuñano, J. G. (2014). *Manual de Intervención, intertextualidad y deconstrucción*. Edición Universidad Internacional de la Rioja.

Lax, F. (2014). La adaptación y la versión en el trabajo dramático. *Anagnórisis. Revista de investigación teatral*, 10. 140-164. Disponible en la Biblioteca Virtual de UNIR.

López Antuñano, J. G. (2021). Análisis del texto en la escenificación. En J. G. López Antuñano y J. Martínez Valderas (eds.), *El análisis de la escenificación*. Fundamentos. ____ (2014a). Actuación sobre el texto dramático. Tema 5. En *Manual de Intervención, intertextualidad y deconstrucción*. Edición Universidad Internacional de la Rioja.

____ (2014b). La intervención textual. Tema 6. En *Manual de Intervención, intertextualidad y deconstrucción*. Edición Universidad Internacional de la Rioja.

____ (2014c). Deconstrucción. Tema 12. En *Manual de Intervención, intertextualidad y deconstrucción*. Edición Universidad Internacional de la Rioja.

____ (2015). *Enrique VIII y la cisma de Inglaterra*. Compañía Nacional de Teatro Clásico.

Marchese, A. y Forradellas, F. (2013). *Diccionario de retórica y terminología literaria*. Ariel.

Pavis, P. (1998). *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Paidós.
____ (2016). *Diccionario de la performance y del teatro contemporáneo*. Paso de Gato.

Sanchis Sinisterra, J. (2003). *Dramaturgia de textos narrativos*. Ñaque Editora.

Segre, C. (1989). *Principios de análisis del texto literario*. Editorial Crítica.

Shakespeare, W. (2013). *Hamlet*. Cátedra.

____ (1951). *Obras completas*. Aguilar.

____ (2019). *Ricardo III*. Versión libre de Miguel del Arco y Antonio Rojano. Ediciones Antígona.

Orientaciones para una versión

Alonso de Santos, J. L. (2012). Orientaciones para una posible versión. En J. L. Alonso de Santos, *Manual de Teoría y Práctica Teatral* (pp. 513-516). Castalia.

En el epígrafe del libro *Manual de Teoría y Práctica Teatral* escrito por José Luis Alonso de Santos, se ofrecen unas orientaciones prácticas para la realización de una posible versión teatral a partir de un texto fuente.

Deconstrucción

López Antuñano, J. G. (2018). Deconstrucción. *ARESTHEA*. Recuperado de <https://aresthea.es/termino/deconstruccion/>

La definición de ‘deconstrucción’ recogida en este diccionario ofrece una sintética y completa definición del término con referencias a la historia de su evolución y a la aplicación en diversas artes creativas.

ARESTHEA es un diccionario de términos y recursos teatrales fruto del proyecto del Grupo de Investigación de Artes Escénicas (ARES) de la Universidad Internacional de La Rioja (UNIR).

1. ¿A qué afectan las transformaciones de una versión?
 - A. Al tema principal y a los subtemas de la fábula.
 - B. A la estructura y al lenguaje del texto fuente.
 - * C. A cuestiones de índole formal. (En general, las transformaciones del texto fuente de una versión no afectan al tema principal ni a los subtemas de la fábula, sino a cuestiones de índole formal.)

2. De las siguientes actuaciones sobre un texto fuente, ¿cuáles se realizan en una versión?
 - A. Sustitución de palabras cuyo significado han caído en desuso por otras más próximas al receptor.
 - B. Sustitución o clarificación de determinados símbolos, figuras retóricas y comparaciones con referencias mitológicas, escriturísticas o históricas porque estos dificultan la comprensión del receptor.
 - *C. Ambas respuestas son correctas. (Algunas de las actuaciones pueden ser las siguientes:
 - Sustitución de palabras cuyo significado han caído en desuso por otras más próximas al receptor.
 - Reducción de descripciones extensas, de citas eruditas y de figuras retóricas repetitivas.
 - Sustitución o clarificación de determinados símbolos, figuras retóricas y comparaciones con referencias mitológicas, escriturísticas o históricas porque estos dificultan la comprensión del receptor.
 - Supresión de textos que comentan acciones o lugares que en la actualidad se plasma en la puesta en escena con la interpretación actoral, escenografía, iluminación, grabaciones videográficas, etc.)

3. ¿Qué es una adaptación?

*A. Un proceso dramático que transforma para la puesta en escena en mayor grado el texto fuente que la versión y en menor grado que la intervención. (La adaptación es un proceso dramático que transforma para la puesta en escena en mayor grado el texto fuente que la versión y en menor grado que la intervención. Las modificaciones pueden llegar a reescribir la obra literaria, pero sin alterar ni la estructura dramática ni la fábula.)

B. Un proceso dramático que transforma en menor grado el texto fuente para la puesta en escena en relación con el resto de posibles actuaciones sobre él.

C. Un proceso dramático que transforma el texto fuente para la puesta en escena en el mayor grado posible en relación con el resto de posibles actuaciones sobre él.

4. De las siguientes actuaciones sobre un texto fuente, ¿cuáles se realizan en una adaptación?

*A. Todas las respuestas son correctas. (Algunas de las actuaciones de una adaptación pueden ser las siguientes:

- Eliminación de subtramas.
- Supresión, cambio de orden o inserción de nuevas escenas.
- Reducción o supresión de largos parlamentos expositivos.
- Realización de un proceso de actualización del texto literario a través de la introducción de cambios radicales en el contexto del texto fuente para que el receptor lo reconozca como próximo: entornos culturales, geográficos, sociales, etc.
- Modificación del *dramatis personae*: fusión de varios personajes en uno, supresión, etc.)

B. Supresión, cambio de orden o inserción de nuevas escenas.

C. Modificación del *dramatis personae*: fusión de varios personajes en uno, supresión, etc.

5. ¿Qué tipo de transformación dramática sobre el texto fuente se considera a la traducción?
- A. No se considera un tipo de transformación dramática del texto fuente.
 - B. Una versión.
 - *C. Una adaptación. (En esta vertiente de la adaptación, se contempla el proceso de traducción de un texto fuente por su adecuación al contexto lingüístico y cultural coetáneo de la lengua a trasladar.)
6. ¿Sobre qué actúa del texto fuente el proceso de transformación dramática denominado intervención?
- A. Actúa sobre el texto fuente afectando solo a cuestiones de índole formal.
 - B. Actúa llegando a reescribir la obra literaria, pero sin alterar ni la estructura dramática ni la fábula.
 - *C. Actúa sobre el texto fuente afectando a la fábula, el tema principal, la estructura, la trama, los personajes y el lenguaje. (La intervención se considera una adaptación más extrema de ahí su denominación sinónima de 'versión libre' que actúa sobre el texto fuente afectando a la fábula, el tema principal, la estructura, la trama, los personajes y el lenguaje.)
7. ¿Cuáles son las fases de transformación en la deconstrucción de un texto fuente?
- *A. Desmontaje del texto fuente, acercamiento subjetivo al texto teatral y reconstrucción y reescritura de un nuevo texto. (El proceso de deconstrucción de un texto fuente posee tres fases:
 - Desmontaje del texto fuente.
 - Acercamiento subjetivo al texto teatral determinado por la situación del entorno contemporáneo.
 - Reconstrucción y reescritura de un nuevo texto por medio del ensamblaje de elementos del texto original con otros materiales de diversa procedencia.)
 - B. Estudio de la potencialidad dramática del texto fuente.
 - C. Ambas respuestas son correctas.

8. ¿En qué consiste la intertextualidad en el proceso de transformación dramatúrgica de un texto fuente?
- A. En la actualización extrema del texto fuente.
 - B. En la inserción de textos literarios al texto fuente.
 - *C. En la construcción de un texto dramático mediante la inserción de materiales textuales de distinta naturaleza. (El proceso de intertextualidad construye un texto dramático mediante la inserción de materiales textuales de distinta naturaleza (de cualquier género literario considerado canónico o sin serlo, del mismo o de otro autor de la fuente, de nueva creación y de textos no literarios).)
9. ¿Qué se debe realizar antes de abordar la dramaturgia de un texto narrativo?
- A. Un estudio del autor y de su contexto.
 - B. Una lectura del texto fuente proyectaba sobre una posible escenificación.
 - *C. El estudio de la potencialidad del texto fuente. (Antes de abordar la dramaturgia de un texto narrativo resulta muy conveniente estudiar su potencialidad dramática, es decir, la capacidad de transformación en acción dramática de lo que acontece en el texto fuente narrativo.)
10. De las siguientes transformaciones sobre un texto fuente, ¿cuáles se realizan en la dramaturgia de un texto fuente narrativo?
- A. Eliminación de los diálogos que sean redundantes, excesivamente literarios o que no sean esenciales para el avance de la acción dramática con la transcripción de un lenguaje más próximo al receptor.
 - B. Selección de los conflictos entre personajes antagónicos que cambien las situaciones dramáticas y que permitan que la acción dramática avance.
 - *C. Ambas respuestas son correctas. (Algunas de las principales transformaciones a tener en cuenta para la creación del texto dramático en la dramaturgia de un texto narrativo fuente son las siguientes:
 - Crear una acción dramática que avance por sí misma, sin necesidad de la presencia de un narrador que se dirija continuamente al público para explicarle los conflictos acaecidos, los cambios de localización, los saltos temporales o la

condensación de la fábula para el progreso de esta. En la puesta en escena, el uso de imágenes y otros recursos de las nuevas tecnologías pueden remplazar a la figura explícita del narrador.

- Seleccionar la trama y las subtramas en relación al núcleo de convicción dramática y respetando la unidad de acción.
- Seleccionar conflictos entre personajes antagónicos que cambien las situaciones dramáticas y permitan que la acción dramática avance.
- Establecer con claridad los objetivos de los personajes acorde a la fábula del texto dramático a pesar de que no coincidan con los inherentes en el texto fuente narrativo. Estos deben ser el motor de la acción dramática ya que por sí mismos han de ilustrar la fábula de la novela sin necesidad del narrador omnisciente o la primera persona propios de este tipo de textos narrativos.
- Construcción de personajes que, en su evolución durante la acción dramática, muestren de manera directa y concentrada lo que acontece, en sustitución de los episodios que en el relato narrativo se describen.
- Eliminar los diálogos que sean redundantes, excesivamente literarios o que no sean esenciales para el avance de la acción dramática y abogar por la transcripción de un lenguaje más próximo al receptor.
- Concretar un número reducido de espacios dramáticos.
- Organizar del tiempo dramático en un lapso temporal breve para que la acción dramática contemple la urgencia dramática necesaria en la tensión dramática previa a la resolución del conflicto principal.)