

6  
24



FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS



“LOS ELEMENTOS QUE CONFORMAN LA ESTRUCTURA EXTERNA DEL \* TEXTO DRAMATICO”

**T E S I S**  
QUE PARA OBTENER EL TITULO DE:  
LICENCIADO EN LITERATURA  
DRAMATICA Y TEATRO  
P R E S E N T A N:  
**MARISELA GARCIA BARRON**  
**VERONICA GARCIA BARRON**

ASESOR: LIC. FERNANDO MARTINEZ MONROY

MEXICO, D. F., 1998

**TESIS CON FALLA DE ORIGEN**

259772



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.



*Dedicado a:*

*Mi mamá con todo el corazón*

*Carmen García Galeana*

*Y a mi tío*

*Ernesto García Galeana*

*por todo el apoyo recibido  
durante nuestra educación.*

*Un millón de gracias*

*Agradecemos al  
asesor de tesis*

*Lic. Fernando Martínez Monroy  
por la atención e interés mostrados para  
la realización de nuestro trabajo.*

*Mil gracias*

Índice	Página
Introducción	
<i>I Drama</i>	
1.1. Definición	1
1.2. Antecedentes históricos	5
1.3. Diferencias con otros géneros	9
1.4. Drama -drama	11
1.5. Drama: texto y representación	13
<i>II Diálogo</i>	15
2.1. Definición	16
2.2. Diálogo - diálogo	20
2.2.1 Diálogo real y dramático	24
2.2.2. Tipos de diálogo	26
2.3. Antecedentes históricos	40
2.4. Características del diálogo dramático	42
2.4.1 Construcción del diálogo dramático	44
2.4.2. Diálogo -pausa	46
2.4.3. Diálogo -dramaturgo	47
2.4.4. Diálogo - personaje	48
2.4.5. Diálogo -acción	50

2.4.6	Diálogo - Representación	51
2.5.	Monólogo y Soliloquio	52
2.5.1.	El aparte	55
2.6.	Propósito	56
<i>III</i>	<i>Acto y Escena</i>	57
3.1.	Definición	58
3.2.	La división en actos	59
3.3.	Características	64
3.4.	El acto y la representación	65
3.5.	Escena	67
3.5.1.	Definición	67
3.5.2	Características	70
3.6.	Cuadro	72
<i>IV</i>	<i>Didascalias o Acotación</i>	74
4.1.	Definición	75
4.1.1	Acotación	77
4.2.	Características	78
4.3.	Tipos de acotaciones	80
4.4.	Acotación - Autor	86

4.5.	Acotación - Representación	88
4.6.	Dramatis Personae	89
<i>V</i>	<i>La función Poética</i>	92
5.1.	¿ Qué es la función poética?	93
5.2.	Lenguaje poético y poesía	96
5.3.	Sentido poético	98
5.4.	Todas las funciones	99
	Conclusiones	103
	Bibliografía	

## INTRODUCCIÓN

Este trabajo tiene el objetivo de ser un apoyo; para la comprensión del texto dramático, por lo tanto la elaboración surge de la necesidad de conocimientos acerca del mismo por parte de los profesores y alumnos del Colegio de Ciencias y Humanidades, debido a que el género dramático forma parte del nuevo programa de estudios para el segundo semestre.

Por lo tanto decidimos realizar esta investigación sobre los elementos que conforman su estructura externa, dentro de estos se encuentran el diálogo, acto, escena y acotación. Estos elementos permiten al profesor y al alumno diferenciar al texto dramático de otros géneros literarios. La función poética ha sido incluida en el trabajo debido a que en el nuevo programa se sugiere el estudio del drama en base a dicha función.

La aportación de dichos elementos solo pueden parecer dirigidos a una presentación del texto dramático, pero, cabe mencionar que no se desligan ni por un momento de la estructura interna. Se podría pensar que estos elementos son sencillos y no requieren una investigación exhaustiva, porque se tiene la idea de ser elementos obvios para cualquier persona, ya sea un estudioso del teatro o bien alguien que por primera vez se acerca a él, debe conocer de antemano y por lo tanto se originan confusiones, y queda sólo la idea de algo superfluo sobre sus funciones. A lo largo de la investigación nos enfrentamos al conocimiento, complejidad e importancia de cada uno de ellos.

En cada uno de los capítulos tratados en esta tesis se partió de lo más sencillo como una definición hasta lo más complejo, y un propósito sería reivindicar la función y diferencias de dichos conceptos, los cuales a través del tiempo se han confundido o bien no se han entendido correctamente.

Para la realización de la tesis se plantearon las siguientes interrogantes: ¿Qué es el drama y su verdadero significado?, ¿El diálogo es el elemento primordial del drama?, ¿El diálogo dramático se diferencia de otros diálogos?, ¿Qué función cumplen el acto y la escena en un texto dramático?, ¿La acotación qué finalidad tiene?, ¿Se puede realizar un análisis de la función

poética en un texto dramático con el fin de comprender el sentido global de la obra?.

El eje para plantear las cuestiones arriba mencionadas ha sido el texto dramático, como lo indica el título: "Los Elementos que conforman la estructura externa del texto dramático" con excepción de la función poética..

Ya Aristóteles maneja esta idea de estructura externa o histórica, al mencionar los elementos cuantitativos, en relación con los elementos cualitativos (elementos genéricos invariables), posteriormente, autores como Kayser, Alonso Castro, Kurt Spang, entre otros, utilizan el término estructura externa.

Por último, cabe decir que nuestro propósito es el de fijar el gusto por la lectura de un texto dramático, sin que resulte complejo, pero si es importante ya que surge como el primer acercamiento de un bachiller y probablemente también de un docente.

*I*  
*DRAMA*

# I DRAMA

## 1.1. Definición

Es Grecia el lugar donde surge el drama, de ahí proviene su etimología.

Aristóteles menciona : "Los dorios dan al obrar el nombre de *dran*, mientras que los atenienses emplean el de *prattein*"<sup>1</sup> que como dice Patrice Pavis significa actuar.

A su vez A. Petrie afirma al respecto: "Drama quiere decir algo "hecho" o "ejecutado" (*dráoo*) "<sup>2</sup>

El drama es uno de los géneros literarios, en tanto que su expresión formal se apoya en un vehiculo de tal índole. Sin embargo, la finalidad del drama no es el libro impreso, tampoco la literatura. El drama alcanza su plenitud total en la representación teatral. Según Aristóteles :

El espectáculo se lleva, ciertamente, tras sí las almas; cae, con todo y del todo, fuera del arte poético y no tiene que ver con su esencia, porque la virtud de la tragedia se mantiene aún sin certámenes y sin actores."<sup>3</sup>

Pues el drama debe cumplir con su función y efecto aún sin la representación. Pues su fundamento es una estructura dramática eficaz. <sup>4</sup>

Según Kayser " Lo dramático es junto a lo lírico y lo épico, la tercera concepción del mundo, <sup>5</sup> que reside en la lengua misma."<sup>6</sup>, es decir, expresado por medio de la palabra, ( pero la palabra no es la única posibilidad de expresión dramática en tanto pues existen, espectáculos teatrales sin palabras. Lo que prima es la estructura dramática).

---

<sup>1</sup> ARISTÓTELES, (1989), *La poética*, México, Editores mexicanos unidos, p. 134

<sup>2</sup> PETRIE, A., (1978), *Introducción al estudio de Grecia*, México, Fondo de Cultura Económica, p. 155

<sup>3</sup> ARISTÓTELES, (1989), p.141

<sup>4</sup> Cfr. BERISTAIN, Helena, (1985) *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa, p. 160

<sup>5</sup> (1972) KAYSER, Wolfgang, (1972). *Interpretación y análisis de la obra literaria*, Madrid, Gredos, p. 490.

<sup>6</sup> Welck y Warren en su libro *Teoría literaria*, Madrid, Gredos maneja que los tres géneros fundamentales son narración, diálogo y canción pero en comparación con esta clasificación la de Kayser sería más acertada.

Cabe hacer hincapié en que un género se crea cuando las obras literarias mantienen relaciones directas unas con otras lo cual hace posible el hecho de que puedan ser agrupadas en conjuntos a partir de determinadas características internas y externas similares:

Creemos que el género debe entenderse como agrupación de obras literarias basadas teóricamente tanto en la forma exterior (metro o estructura específicas) como en la interior (actitud, tono, propósito)<sup>7</sup>

Por lo tanto, el drama tiene características específicas en el nivel formal y de concepción, como obra diseñada para la escena, que lo diferencian de los otros géneros, aunque como menciona Bentley no se aleja de elementos épicos y líricos. Comunes a la literatura en general:

La división en poesía dramática, épica y lírica es errónea si supone que cualquiera de ellas, normalmente excluye a las restantes. La poesía dramática está constituida por elementos épicos y líricos. La trama es el elemento épico, el elemento lírico se hallará exclusivamente en el diálogo.<sup>8</sup>

Bentley se refiere a que el elemento épico se encuentra en la trama porque si en la épica se relatan los sucesos, en el drama la fábula o anécdota es lo contado y la trama la manera cómo se cuenta el suceso, el elemento lírico aparecería sobre todo en el diálogo, debido a que es el medio donde el autor expresa lo más íntimo de su ser y de los personajes, al igual que en el género lírico. Sin embargo, la poesía dramática puede también lograrse sin diálogo poético pues, la poesía del teatro radica en los hechos mismos o bien en las imágenes sugeridas en la acción, o en el efecto causado en el espectador.

Tal afirmación de Bentley haya sentido en el hecho de que los tres géneros aludidos son expresiones literarias, por eso es evidente que compartan medios expresivos y técnicos. Es el aspecto técnico y la selección, uso y manejo de esos elementos lo que definirá conceptual y formalmente cada uno.

La característica primordial del drama radica en que ha sido escrito para ser representado, por lo tanto toda obra de teatro sería un drama. Al respecto afirma Tomachevsky: "Una obra literaria destinada a ser reproducida es precisamente una obra dramática."<sup>9</sup>

<sup>7</sup> WELLEK y WARREN, (1985), p. 276

<sup>8</sup> BENTLEY, E., (1984), *La vida del drama*, Barcelona, Paidós, p. 98.

<sup>9</sup> TOMACHEVSKY; (1982), *Teoría de la literatura*, Madrid. Akal, p. 217.

Pues "A diferencia de estos otros géneros en el drama no se presentan los hechos a través de la narración sino mediante la representación."<sup>10</sup> Pero no basta la intención de representacionalidad para que una obra sea dramática pues dramático también hace alusión a su efectividad sobre el escenario, es decir a emoción, intensidad, ritmo, etc. Por ello autores como Unamuno, Carlos Fuentes, Vargas Llosa, Octavio Paz, Paul Claudel, destacados en narrativa o poesía no logran efectividad dramática en sus textos escritos para la escena.

Una tercera acepción al concepto drama es la que lo convierte en un género dramático. Cierta tendencia crítica tradicional y empírica denomina drama a un género intermedio entre la tragedia y la comedia. El género dramático drama haría alusión a obras concebidas anecdóticamente y con tono patético, es decir suele denominarse drama, a lo que desde otro punto de vista se da en denominar melodrama.

El género dramático nace como tal debido a la necesidad que tiene el hombre de expresar los conflictos de su existencia de una manera directa :

Una concepción dramática no nace de la nada como no surge accidentalmente una corriente en otras ramas de la expresión artística; responde a unos postulados de índole más profunda, existencial y filosófica.<sup>11</sup>

Aunque también se refiere a la narrativa, a la poesía y al arte en general en cuanto al drama es distinto porque en él hay una síntesis precisa de la situación y existe un tiempo presente dónde el lector- espectador ve el mundo y lo que en el acontece. El drama permite un tipo de emoción y una intelegibilidad especial pues muestra los hechos frente a los ojos del espectador. Éste es entonces capaz de observarlos y valorarlos directamente así como de reaccionar emotiva, intelectual y espiritualmente ante ellos.

El drama trata los conflictos humanos, por lo tanto el drama escrito necesita de un lector y el representado de un espectador que se identifique y reaccione ante ellos como lo dice Bentley:

---

<sup>10</sup> BERISTAIN, (1985), p. 160.

<sup>11</sup> SPANG Kurt, (1991), *Teoría del drama*, España, Edic. Universidad de Navarra, p. 151.

El drama requiere del ojo del espectador. Ver el aspecto dramático de un acontecimiento significa tanto percibir los elementos en conflicto como reaccionar ante ellos.<sup>12</sup>

Para concluir Bentley dice: "Si el drama es algo que se ve, el drama es un hecho humano."<sup>13</sup> Para ello debe existir una comunicación directa con el espectador, tanto en el conflicto que se trata ,como en la forma en la cual se lleva a cabo.

---

<sup>12</sup> BENTLEY, (1984) , p. 16.

<sup>13</sup> Idem.

## 1.2. Antecedentes históricos.

Nos atrevemos a decir que la mayoría de los países que han tenido un gran desarrollo económico han apoyado a las Bellas Artes. Como tal es el caso de Grecia y con ello el nacimiento del género dramático, dando paso a grandes escritores.

Este gran auge se dio gracias al éxito de la democracia ateniense sobre el imperio Persa . La importancia del reciente país marítimo, comercial y de la política , hizo que el movimiento intelectual se extendiera hasta Atenas que con el tiempo se consideró una importante ciudad de Grecia. La lengua griega provino del dialecto ático utilizado en el diálogo dramático , en la filosofía , oratoria y obras históricas. Pericles gobernó de (466- 428) y en el transcurso de su gobierno creó grandiosos monumentos que otorgaron belleza a Atenas, pero sobre todo fomentó la vida intelectual . Solamente cuando en el año 338 Macedonia , se apoderó de Grecia, Atenas regresó a las costas Asiáticas el auge intelectual. <sup>14</sup>

A pesar de las batallas que tuvo que librar Atenas como lo informa la cita anterior , esto no impidió el gran auge en la cultura y el desarrollo del género dramático. De las fiestas nacidas de los ritos al dios Dionisos nació el drama:

El teatro moderno nace en la Edad Media y fue una derivación de las fiestas litúrgicas cristianas y el teatro de la antigüedad también haya su origen en determinadas manifestaciones religiosas del pueblo griego. Se dice que las tragedias nacieron del ditirambo himno dedicado a Dionisos o Baco dios del vino en estas fiestas se formaba un coro de campesinos, disfrazados de sátiros para entonar cantos en los cuales intervenía el director o corifeo con exclamaciones, pero estos himnos todavía eran narrados. <sup>15</sup>

Los temas que sirvieron para el drama fueron tomados de las hazañas de Dionisos, pero no podemos afirmar que los primeros dramas fueran tragedias, ya que la materia de estos temas se reducía a narrar las aventuras del Dios, sus largas peregrinaciones por toda la tierra y sus desdichas, al propio tiempo sus alegrías y exaltaciones de júbilo, las cuales todavía se basaban en la narración, por lo tanto no eran considerados dramas como se conocen hoy en día.

<sup>14</sup> Cfr. PRAMPOLINI, Santiago, (1955) *Historia universal de la literatura*, Argentina, UTHEA.

<sup>15</sup> Cfr. RIQUER, Martín de y José María Valverde, (1984) *Historia de la literatura Universal* , Barcelona, Planeta, p. 79

El drama nace como espectáculo , antes que como texto.

La vida del pueblo y el folklore engendraron igualmente otra realización de la vida helénica; el teatro, las obras dramáticas. El teatro nació en Atenas en el siglo VI antes de nuestra era tiene su origen en las fiestas rústicas en honor a Dionisos, dios del vino en las que danzas y canciones ilustraban la llegada y el destino de dicho dios, al que se representaba rodeado de machos cabríos (dragos en griego).<sup>16</sup>

El drama tiene elementos de espectáculo que son la danza y canciones por lo tanto se deduce que había música. “ El dios del rapto extático parecía significar el despertar del anhelo artístico, y el canto y la danza que lo celebraban proporcionaron medios perdurables que preservarían para la posteridad los pensamientos y los sentimientos de aquel pueblo respecto a los problemas fundamentales de nuestra especie.”<sup>17</sup>

Tal vez los autores confunden la palabra tragedia con drama por ser el primer género estudiado por Aristóteles, ya que el baile y el canto no constituyen el origen de la tragedia sino que se podrían considerar como elementos del origen de la representación dramática y posteriormente del texto dramático.

La necesidad del hombre por asemejarse a sus dioses en cuanto a mérito y poderío lo lleva a la imitación, un gran inicio en cuanto al drama como representación. A lo mismo afirma Bowra: “En cierta antigua forma de la danza coral los hombres solían disfrazarse de animales con la idea de asemejarse a las divinidades y asimilar algo de su poder.”<sup>18</sup>

Ignacio Luzan señala: “ Como quiera que entendamos este término de imitación, que ya de suyo es bastante claro, es cierto que no hay otra cosa más natural para el hombre, ni que más le deleite que la imitación.”<sup>19</sup> Cuando los autores hablan de imitación se refieren a la mimesis que menciona Aristóteles.

Poco a poco se dieron cuenta que no era necesario narrar, sino que se podían entablar réplicas que cada uno de los participantes podía decir. No se sabe con certeza quién fue el autor que escribió los primeros textos ya con características

<sup>16</sup> DEKONSKI, A. Berguer y otros, (1966 ) *Historia de la antigüedad- Grecia*, México, Grijalbo, p. 183,184.

<sup>17</sup> BOWRA, C.M,(1983) *La literatura griega*, México, Fondo de Cultura Económica, p. 62.

<sup>18</sup> Idem, p. 61.

<sup>19</sup> LUZÁN, Ignacio de, (1974) *La poética*, Madrid, Cátedra, p. 98.

dramáticas. Para Francois Chamoux : “ El primer dramaturgo es Frínico, de quien las obras se han perdido, pero eran aún apreciadas a finales del siglo V no utilizaba todavía más que un actor dialogando con el coro, es decir que sus piezas tenían más bien el carácter de un oratorio que el de un verdadero drama”<sup>20</sup>

Quizá el acercamiento que hace Frínico al drama no se logra pues sus diálogos además de ser extensos eran estáticos es decir carecían de acción dramática y para Bowra: “ Tespis apareció con su coro de tragodoi o cabros cantores y presentó algo como un drama en rudimento.”<sup>21</sup>

Tomando en cuenta otra opinión:

La creación de las dionisiacas urbanas y rurales por Pisistrato en 534 y la instauración de los concursos dramáticos que formaban parte integrante de ellas determinaron un florecimiento extraordinario de la tragedia en Atenas. El pueblo seguía con gran interés las tetralogías (conjunto de tres tragedias y un drama satírico) que eran representadas durante los últimos tres días de las dionisiacas urbanas y rurales.<sup>22</sup>

Entre todos los dramaturgos griegos de quienes se tiene mayor conocimiento son Esquilo, Sófocles, Eurípides y Aristófanes, con cada uno de ellos el drama fue evolucionando y adquiriendo características de un género propio.

Fue tan trascendente el desarrollo de género dramático que no solo sirvió como expresión cultural, sino también como medio económico productivo en Grecia.

El teatro era para el político un medio conveniente de ganar el favor popular, para el empresario era un negocio lucrativo y para el público era parte, solo parte, de un alegre día de asueto en cambio los artistas tenían viejas tradiciones ; viajaban largo tiempo para representar a los clásicos ante audiencias cultas en bellos teatros de piedra financiados por los fondos públicos; la competición artística era fundamental y las reglas y términos financieros estaban minuciosamente regulados por las asociaciones.<sup>23</sup>

---

<sup>20</sup> CHAMOUX, Francois, (1967) *La civilización griega*, Barcelona, Juventud, P. 311

<sup>21</sup> BOWRA, (1983) p. 62.

<sup>22</sup> ESQUERRA, Ramón, ( 1948) *Introducción a la literatura Universal*, Barcelona, Apolo, p. 54.

<sup>23</sup> KENNEY, E J y Clausen W V, (1989) *Historia de la literatura clásica*, Madrid, Gredos, P.105.

El drama se convirtió en un objeto de rivalidades político - culturales. Atenas, tras las guerras médicas, en abrupto contraste con el estado guerrero, representado por Esparta, se ha considerado así mismo el foco cultural de Grecia.<sup>24</sup>

El drama es un modo de expresión tan amplio con bases tan fuertes que ha permitido su expansión hacia otros horizontes: " Los escritores griegos han definido las reglas de un género y las han legado a la literatura europea."<sup>25</sup> Y no sólo a ésta sino a todo el mundo.

---

<sup>24</sup> *Historia de la literatura*, (1988) Madrid. Akal, p. 104.

<sup>25</sup> CHAMOIX, (1967) p. 312.

### 1.3. Diferencias con otros géneros.

Existen junto al género dramático otros dos géneros que son la épica y la lírica. Cada uno de ellos presentan diferencias entre sí pero no se excluyen totalmente.

Lo esencial de la poesía dramática es que expresa la belleza de las acciones humanas mediante la representación desarrollada por los personajes. En la épica lo mismo que en la novela la acción se realiza por medio de un relato más o menos extenso, mientras que en la dramática la acción es realizada al vivo por los personajes, que por eso reciben el nombre de actores. La razón de ser la poesía dramática radica en el espíritu de imitación, por instinto de simpatía que posee el hombre.<sup>26</sup>

Se dice que en el drama la acción es representada al vivo, porque acontece en presente, porque aunque se lea una obra que haya sido escrita mucho tiempo atrás, es como si ocurriera de nuevo la acción. Al respecto Eugenio Castelli dice: “ Que en el género dramático se presenta al lector un acontecer presente, que transcurre en el acto mismo de ser escrito, leído o representado.”<sup>27</sup>

Expresan parecidos conceptos Juan Villegas: “ Al hablar de la caracterización de texto dramático, señalamos que uno de sus rasgos es el acaecer en presente en oposición a la narrativa que siempre se ubica en el pasado.”<sup>28</sup> Y también Welck y Warren: Dramática = segunda persona del presente; épica = tercera persona del pasado; lírica = primera persona del singular del futuro.<sup>29</sup>

Siendo el género épico, una narración, es indispensable que se requiera de un narrador que relate la historia. En la lírica es el propio autor quién relata su creación y en el drama el autor hace actuar a sus personajes y se encuentra atrás de ellos.

La poesía lírica es la persona del propio poeta; en la poesía épica ( o en la novela) el poeta; habla en parte en primera persona, como narrador y en parte hace hablar a sus personajes en estilo directo ( narrativa mixta); en el drama, el poeta desaparece detrás de sus personajes.<sup>30</sup>

<sup>26</sup> CASTRO, Alonso, Carlos A.(1971) *Didáctica de la literatura*, Madrid, Anaya, p. 123, 124.

<sup>27</sup> CASTELLI, Eugenio, (1978) *El texto literario*, Argentina, Castañeda, p. 150.

<sup>28</sup> VILLEGAS, Juan.(1991) *Nueva interpretación y análisis del texto dramático*, Canadá, Girol Books, p. 99.

<sup>29</sup> WELCK y Warren.(1985) , Madrid, Gredos, p. 274.

<sup>30</sup> Idem, p. 274.

Sobre este mismo punto Juan Villegas expresa:

Caracteriza al drama como tipo de obra literaria frente a la lírica y a la narración, la ausencia del hablante básico único y que pertenezcan todos los hablantes al mismo plano. Estos hablantes dramáticos son personas cuyo discurso es esencialmente una acción pragmática y nunca simplemente informativa como el del narrador épico o simplemente expresivo como el hablante lírico.<sup>31</sup>

A diferencia de los demás géneros literarios el género dramático prescinde de un narrador que describa el lugar, las situaciones y a los personajes ya que los personajes mismos van desarrollando la situación y a través de ellos vamos descubriendo lo que hay a su alrededor; las acotaciones también apoyan a esto.

Una de las grandes diferencias que existen entre el drama , la épica y la lírica es que está escrito para ser representado: “ Una obra dramática, cualquiera que sea, tiene el propósito de ser escuchada por un número de personas que forman un público, y esto constituye la esencia del drama la condición necesaria a su existencia.”<sup>32</sup>

Toda obra dramática ha sido concebida para un fin específico que es la escena. Su dramaticidad dependerá de la adecuación de su concepción con su fin . Muchos autores han escrito para la escena pero escribir drama implica el manejo de las convenciones dramáticas: intensidad, ritmo, emoción, tono, tiempo, espacio, etc. por ello es que no basta dialogar la narrativa o la poesía como han hecho autores como Carlos Fuentes , Paul Claudel, Alfonso Reyes , etc. La obra dramática ha sido escrita con el fin de ser representada, aunque no todas llegan a este fin por diversos motivos económicos, culturales o políticos.

---

<sup>31</sup> VILLEGAS, (1991) pag 12. Cfr. *Historia de la literatura*. (1988) p. 104.

<sup>32</sup> LAWSON, Jonh, Howard, ( 1960 ) *Teoría y técnica de la dramaturgia*, New York ,Hill and Wang p. 458.

#### 1.4. Drama drama

Deseamos enfatizar que la palabra drama ha sido utilizada en distintos sentidos y es por ello que se generan confusiones a todos los niveles. Cuando se pregunta al alumno qué significa para él la palabra drama, contesta que se llama así porque lo común es el pensamiento de que se trata de una obra en la cual se sufre mucho, en cuanto a esto el propósito del siguiente punto es diferenciar los significados en los que se encuentra envuelta esta palabra.

Quizá la confusión anterior se da porque las primeras obras que se conocen de los griegos son las tragedias y estas son dramas. Es ahí donde se cae en el error de relacionar sufrimiento con drama.

Es importante que el alumno conozca que la palabra drama significa algo hecho o ejecutado. Es decir, todo lo que está escrito dentro de este género está hecho para ser representado.

A partir del siglo XVIII se utiliza el nombre de drama como sinónimo de género dramático (melodrama). La definición de lo patético y de aquello que apela a la sensibilidad lacrimosa, son factores melodramáticos.

Consideramos que es importante que se entienda drama en su significado original, es decir como género literario que está hecho para ser representado.

El drama como género literario contiene acción no sólo intelectual, sino también física. A esto comenta Edgar Ceballos:

La acción puede ser física o psicológica, pero debe despertar una respuesta emocional. Lo que nos mueve en cualquier acción, es el cambio de equilibrio entre el individuo y su medio, por lo que no podemos hablar de cualquier acción como exclusivamente mental o exclusivamente física, el cambio afecta la mente del individuo tanto como la realidad y la cual pertenece; la fuerza de voluntad motiva a las personas a buscar un objetivo, de modo que pueda manifestarse la acción.<sup>33</sup>

---

<sup>33</sup> CEBALLOS, Edgar, (1995), *Principios de construcción dramática*, México, gaceta p 115 cfr LAWSON . . (1960) p. 280

La acción constituye un elemento central de la obra dramática, ésta ocurre en un tiempo presente pero también implica un tiempo futuro, es decir, todas las acciones del drama no son vistas en cuanto acontecen ahora, sino en cuanto forman parte de una acción mayor cuyo sentido está en el futuro.

Quando se habla de acción no únicamente significa hacer cosas implica un desarrollo, crecimiento y final. Aristóteles le daba importancia a la acción, no como cualidad de la construcción, sino como esencia de la construcción; como principio unificador en el centro mismo de la obra<sup>34</sup>

Toda acción provoca una reacción, y cada una de ellas se va enlazando para crear un conflicto, Bernard Shaw afirmó. "Todos los dramas deben presentar un conflicto" para John Lawson lo que hace avanzar al drama es la introducción de nuevas causas que parte del hecho de que se originen o no la acción precedente, cambian el conflicto e introducen nuevos obstáculos y de este modo prolongan e intensifican la conclusión final.<sup>35</sup>

El conflicto será aquella lucha de voluntades que se oponen una a otra para llegar al objetivo de los personajes. El conflicto es también un problema que hay que resolver, la acción dramática es la manera de resolverla. El conflicto puede ser también entre una persona consigo misma

El carácter esencial del drama es el conflicto social - persona contra otras personas , o individuos o grupos contra fuerzas sociales o naturales - en el cual la voluntad consciente, ejercida para la realización de objetivos específicos y comprensibles, es suficientemente fuerte como para traer el conflicto a un punto de crisis.<sup>36</sup>

Todo conflicto alcanza en la obra un punto culminante llamado climax. El climax a menudo es considerado como el punto culminante de la acción seguido por la acción decreciente que conduce al desenlace o solución. "El término climax se emplea para abarcar la etapa final y más intensa de la acción"<sup>37</sup>

A grandes rasgos estos son algunos de los elementos que conforman la estructura interna del texto dramático, aunque ésta no se separa de la externa.

---

<sup>34</sup> Idem, p. 114

<sup>35</sup> LAWSON,(1960 ) p. 365

<sup>36</sup> Idem, p. 278.

<sup>37</sup> Ibid, p. 296

## 1.5. Drama : Texto y Representación.

La representación es el objetivo final del texto dramático, pero algunas veces ésta no se realiza por diversos problemas, lo principal es que la puesta en escena no se lleva a cabo todo el tiempo, es entonces cuando no se debe quitar el mérito al texto dramático como lo hace Anne Ubersfeld en las siguientes palabras: "El texto sería solo uno de los elementos de la representación, el menos importante quizá."<sup>38</sup>

Diferimos con esta cita ya que el texto sería uno de los elementos más importantes, pues éste es la base y la guía de la representación. El texto dramático nos permite conocer las obras escritas en épocas anteriores, al respecto Diez Borque dice: "La materia prima del teatro es un texto, que texto son a fin de cuentas las obras del pasado cuyas representaciones sincrónicas no pudimos ver."<sup>39</sup> (Bentley habla de la importancia de la trama y ésta va contenida en el texto o en el espectáculo acabados.)

El texto dramático permite un acercamiento fiel a la vista del autor, ya que en la representación podría cambiar según la concepción del director. a esto también señala Diez Borque:

El dramaturgo tiene una responsabilidad inmediata y pragmática en su escenificación en cuanto lo concibe espacialmente lo que no significa que coincida con la interpretación del director,<sup>40</sup>

No se pretende hacer una separación entre texto y representación, pero sí se pretende rescatar sus cualidades en el salón de clases, ya que muchas veces las obras que se pretenden estudiar no se encuentran en cartelera. Y si se quisiera hacer un estudio del texto y la representación del mismo se tendrían que especificar los objetivos a observar en cada uno de ellos.

Es importante que un alumno aprenda a leer un texto dramático, a desentrañar sus componentes, además de que él como lector percibe el mundo dramático como visualizado.

---

<sup>38</sup> UBERSFELD, Anne. (1989). *Semiótica teatral*, Madrid, Cátedra, p.14

<sup>39</sup> DIEZ, Borque José M. (1989). *Historia del teatro en España 1*, Madrid, Taurus, p. 19

<sup>40</sup> Idcm, p. 25

.La relación entre el mundo del drama y el lector es visual. Es decir mientras el lector de las narraciones es un oyente a quien se le cuenta algo, el del drama es un espectador que ve el mundo y lo que en el acontece .<sup>41</sup>

El lector del drama tiene la posibilidad de imaginar desde el espacio, hasta los personajes y la intención de sus diálogos, logrando que éste sea participe de la situación. "por otra parte, cuando nos limitamos a leer con los ojos un texto dramático, no estamos, condicionados por el ritmo del espectáculo, que determina el grado de tensión en el desarrollo de la acción."<sup>42</sup> ( El texto posee ya el ritmo y la intensidad que luego marcarán intensidad y ritmo de la representación.

Quizá porque cuando leemos lo hacemos a ratos y en la representación lo observamos en un transcurso de dos horas. "La vida sobre el escenario carece de inhibiciones, es interpretada a fondo; lo cual es una de las razones por las que sólo podemos soportar un par de horas de vida escénica por vez."<sup>43</sup>

Para concluir podemos afirmar que el texto y la representación se complementan, ya que el fin del texto es la representación pero bien se pueden estudiar por separado, ya que el espectáculo incluye otros elementos como los actores, director de escena, escenografía, iluminación, etc.

El texto y la representación nos muestra información sobre otros seres humanos, y el lector - espectador siente la necesidad de experimentar emociones a través de otras situaciones.

Objetos que contemplamos en sí mismos con pena nos causan placer cuando los vemos reproducidos con escrupulosa fidelidad...Así, la razón por la cual los hombres sienten gozo por apreciar una semejanza es que se encuentran así mismos diciendo si, es él.<sup>44</sup>

Ya sea el texto o la representación, ambos cumplen con el fin de reflejar los conflictos de índole humana, de divertir y de emocionar al lector o espectador . En este sentido un lector será siempre espectador, ante las expectativas emocionales, anecdóticas, etc. del drama.

---

<sup>41</sup> VILLEGAS,(1991), p. 13

<sup>42</sup> TOMACHEVSKY, ( 1982 ). p. 217

<sup>43</sup> BENTLEY, (1984), p.71

<sup>44</sup> Idem,p21

*II*  
*DIÁLOGO*

## II DIÁLOGO

### 2.1. Definición

La palabra diálogo proviene del latín diálogus, o griego diálogos, conversación entre varias personas<sup>45</sup>

Una de las principales formas de expresión es la comunicación oral:

El diálogo es un proceso de intercambio de información a través de la comunicación oral en una relación cara a cara entre dos personas.<sup>46</sup>

Esta definición está basada en el proceso de comunicación oral, pero se acerca a nuestro tema del diálogo como elemento del drama ya que, aunque en el texto esté escrito sigue teniendo el propósito de intercambio de información. Sin embargo, el diálogo se da también a través de las acciones físicas.

Diálogo es el cruce de preguntas y respuestas que se dirigen unos a otros los personajes; es la forma de elocución consustancial al teatro, porque la palabra aquí es la revelación de las intenciones, de los estados de ánimo, de lo que en realidad no se puede ver y hace falta conocer para juzgar bien a los hombres y los hechos<sup>47</sup>

Alonso Castro hace un acercamiento a lo que sería el diálogo en el drama y a la vez complementa la visión de Mónica Rangel al argumentar cómo es un intercambio de “información”, por lo tanto, se dará a través de las preguntas y respuestas de cada uno de los personajes, en un lenguaje no necesariamente verbal. A lo mismo afirma Tomachevski: “ El diálogo es un intercambio de palabras entre dos actores, contiene preguntas y respuestas, discusiones, etc.”<sup>48</sup>

El diálogo es, junto con las acotaciones, el vehículo de expresión para el género dramático, ya que en él casi toda palabra implica una acción, y así cada diálogo sirve de apoyo para desarrollar la situación.

---

<sup>45</sup>GARCIA De Diego, Vicente.,(1954), *Diccionario Etimológico*, Madrid, S.A.E.T. A p. 229  
Cfr. PAVIS (1990) p. 127 y ANDUEZA Maria (1979)

<sup>46</sup> RANGEL Hinojosa Mónica. (1983), *Comunicación oral*, México, trillas p. 25

<sup>47</sup> CASTRO Alonso (1971), *Didáctica de la literatura*, Madrid, Anaya, p. 126.

<sup>48</sup> TOMACHEVSKI. (1982) , p. 215.

En el teatro la acción no es, sin duda, una simple cuestión de movimiento o de transformación físicamente perceptible. Se sitúa en el centro del personaje ( en una decisión en una elocución interior, etc.), e incluso, en virtud de una convención dramática implícita, toda palabra, es asimilable a una acción en la medida en que confiere a su autor cierto poder de intervención en la situación dramática, y en que su palabra reemplaza a su acción física.<sup>49</sup>

Cada pregunta y respuesta de los personajes desembocará en la evolución de la acción , tanto externa como emocional.

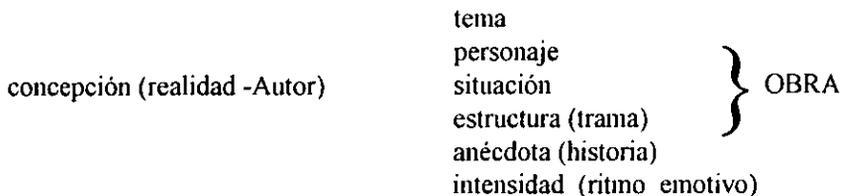
Es verdad que en el diálogo, del texto dramático el autor tiene cierto poder de intervención, en la medida en que selecciona, sintetiza la situación y las palabras que pondrá en boca de sus personajes de acuerdo con su carácter, es decir, las palabras que llevarán al objetivo de la obra , al desarrollo de la acción pero no interviene directamente como un narrador, él está detrás de todo y todos los personajes :

El elemento compositivo fundamentalmente de la obra teatral es el diálogo; de ahí la no intervención directa de un narrador .

Esta función la cumple el autor sólo a través de las anotaciones, complementarias indicadoras de la puesta en escena.<sup>50</sup>

Es discutible como suele afirmarse, que el elemento compositivo de la obra teatral sea el diálogo puesto que el elemento compositivo es la concepción de la obra es decir la manera en como el autor asume, experimenta , siente la realidad .

Una obra se compone así, los distintos tipos de obras dependen del énfasis que el autor ponga en algunos de estos elementos:



<sup>49</sup> PAVIS, Patrice, ( 1990) . Diccionario del teatro dramaturgico estético , semiológico, Paidós, p. 128

<sup>50</sup> CASTELLI, Eugenio, (1978), p. 175

El diálogo suele ser , dentro del proceso dramático, la operación final . Así, si el autor ha concebido, a partir de un tema, lo siguiente es el personaje y las circunstancias (situación), luego la anécdota y finalmente la estructura, cuando tiene todo esto es cuando diálogo , es decir realiza los diálogos. Si ha concebido, a partir de la anécdota busca situación inicial, personajes, con ellos compone la estructura y allí deriva el tema, cuando tiene todo esto es cuando diálogo Si ha concebido a partir de una situación busca personajes, tema, crea anécdota a partir de ellos y lo último es la estructura, así cuando tiene todo esto diálogo.

La visión del mundo del autor se encuentra expresada no sólo en los diálogos de los personajes sino en la concepción, selección, estructuración ya que es la forma en que el autor interviene. El autor “ habla” a través de las acotaciones, pero no se trata, en lo demás, de que hable, pues el autor es la conciencia organizadora y seleccionadora de todo el material de la obra. su manera de hablar está en esa organización, selección y síntesis que es la estructura , por medio de la concepción el autor impone su propio orden a la realidad, ese orden, es decir, su concepción es el tema. Es mediante el tema que el autor habla. Esto es posible porque la forma del teatro es dialéctica es decir que en el teatro, el autor, como Dios, es omnipresente es decir, está en todas partes pero no es evidente a primera vista, en cambio no es omnipotente pues está sujeto a su concepción, es decir , a un tema, o bien a las necesidades marcadas por cada una de sus obras en el momento de la creación .

El diálogo dramático tiene características propias que lo hacen diferente de otros tipos de diálogo. Bobes Naves citando a Veltruski afirma:

El diálogo, en una afirmación de Veltruski, que admitimos es la esencia misma del drama, pues con él va la temporalidad presente, la acción in fieri, la vinculación palabra acción , la representación , el cara a cara.

Lo que distingue precisamente a la literatura dramática de los demás géneros literarios es el diálogo.<sup>51</sup>

El diálogo entonces no es la esencia del drama, simplemente es parte de la estructura externa del género dramático. De hecho, lo primero que visualmente salta a la vista al hojear un texto de este tipo es su composición formal con base en diálogos y didascalias ( acotaciones) ésta es la forma más simple de distinguir al diálogo dramático, hasta que nos topamos con “El banquete” de Platón, con la

---

<sup>51</sup> BOBES, Naves, ( 1992 ), *El Diálogo*, Madrid. Gredos p.246

Paradoja del comediante, con novelas o poemas dialogados. El diálogo dramático cuenta con ciertas características que lo hacen diferente a otros tipos de diálogos, el diálogo dramático también se apoya en la estructura interna del texto, cuya base sería el conflicto.

## 2.2. Diálogo - diálogo

En este punto trataremos de distinguir el diálogo en la obra dramática y el *Diálogo* como género.

Kurt Spang dice: " por lo tanto, toda obra literaria con diálogo no es por este hecho un drama; existen otros géneros que lo utilizan facultativamente, pero en cambio no hay drama que pueda prescindir del diálogo."<sup>52</sup>

Esta última afirmación requiere de un matiz pues en otros géneros literarios el diálogo es exclusivamente verbal, pero en el drama el diálogo se presenta de manera verbal o no verbal. Este último se da a través de gestos y movimientos, de una actitud que al expresarse genera inmediatamente una reacción, en otros personajes o en el personaje mismo.

El *Diálogo* ha sido considerado un género literario debido a que en él se plantea un problema que se discute entre varias personas, que da, cada quien su punto de vista sobre el mismo. El diálogo verbal en este género permite plantear sus argumentaciones sobre el problema. Un ejemplo de ello serían Los Diálogos de Platón , en los cuales se plantean problemas filosóficos. El diálogo siempre es didáctico y por lo tanto es dialéctico, no existe acción en ellos sino discusión y evolución intelectual acerca del conflicto planteado.

Desde perspectivas diversas y aún opuestas, de modo que heterogéneos criterios alternan y litigan durante extensas argumentaciones en que se pone en tela de juicio las cosas humanas, revelando así una carencia de unidad global que domine el conjunto de sus lucubraciones.<sup>53</sup>

Avanza hacia una síntesis o nueva unidad que englobará los puntos de coincidencia de cada afirmación. Ya sea el *Diálogo* como género o el diálogo dramático, son utilizados como una forma de expresión porque como afirma Bentley" La palabra hablada es el más adecuado vehículo de la mente y el espíritu."<sup>54</sup>

---

<sup>52</sup> SPANG , (1991), p. 32.

<sup>53</sup> BERISTAIN , (1985), P. 146.

<sup>54</sup> BENTLEY , ( 1984), p. 11s.

Además de género literario, en el cual (informa, explica y discute) y recurso dramático (cuya función es dar tono, carácter, hacer avanzar la acción, etc.) el diálogo es una "Estrategia discursiva (además de la narración, la descripción y el monólogo), mediante la cual el discurso muestra los hechos que constituyen una historia relatada."<sup>55</sup>

Es decir, que mediante los diálogos se muestra la situación sin necesidad de un narrador. Aunque Helena Beristáin menciona al monólogo como una forma discursiva más, es objetable, puede afirmarse que en el monólogo también existe un diálogo. (ver cap. Monólogo).

José M. Diez Borque hace una selección sobre géneros que no pertenecen a lo dramático.

Confluencia Lírica - Teatralidad - Habitualmente considerados fuera de lo teatral.

- Copla
- Coloquio
- Diálogo
- Romance dialogado
- Villancico
- Canción
- Otros géneros poéticos diversos.<sup>56</sup>

Esta clasificación quizá se sustente en que estos carecen de acción, y cuando menciona confluencia lírica - teatralidad se refiere a que tiene elementos líricos (rima, métrica, ritmo, etc.) y están mezclados con algunos elementos del drama, aunque éstos carecen de la estructura externa, la acotación, escena, actos, etc., que son los puntos de este trabajo.

En conclusión, el diálogo es un elemento indispensable en la obra dramática, ya sea verbal o no verbal. Ya que es el apoyo esencial de su estructura dialéctica. "Aquí se trata de destacar sus particularidades frente a otros diálogos elevándolo así a rango de rasgo distintivo de lo dramático."<sup>57</sup>

---

<sup>55</sup> BERISTÁIN, (1988), p. 144

<sup>56</sup> DIEZ Borque, José M. (1998), *Teoría, Forma, y Función del Teatro español de los siglos de oro*, Barcelona, Oro viejo, p. 64

<sup>57</sup> SPANG, (1991), p. 31.

Insistimos, el diálogo sólo puede ser distintivo de lo dramático en el aspecto puramente formal, aspecto que también desmiente la existencia de los Diálogos , los poemas dialogados, las novelas dialogadas, pero estos diálogos implicarán más narración , descripción que acción . Por ejemplo:

En una obra narrativa , el diálogo va casi siempre apoyado por las intervenciones del narrador, quien se encarga de situar a los interlocutores y de introducir sus intervenciones, mientras que en el drama , constituyen la única plasmación del código verbal.<sup>58</sup>

En el género dramático el diálogo es el código verbal y aunque existan obras en las cuales no se encuentre el diálogo escrito sigue existiendo un código a través de gestos y movimientos que lo sustituye, por ejemplo Acto sin palabras de Samuel Beckett. Ma. Del Carmen Bobes puntualiza:

La caracterización del personaje en el diálogo se logra mediante tres fuentes , la palabra cara a cara con otros personajes, la información directa al público (en forma de acción o en forma de palabra ; zonas de acecho, apartes) y los signos no verbales que tienen una gama amplia de manifestación escénica , y pueden entrar en relaciones de concurrencia o de divergencia con el diálogo."<sup>59</sup>

Como la obra dramática está escrita para ser representada sin duda la forma de expresión elegida: el diálogo ayuda a la representación y al contacto directo con los personajes y el espectador. Destaca Ma. Del Carmen Bobes :

El diálogo fuera del discurso dramático no es una forma de expresión exigida por el género , por el tema o por un estilo determinado es una forma elegida y a esto se debe el que se interprete como índice de acercamiento al teatro, que tiene al diálogo como forma tradicionalmente obligada<sup>60</sup>

Tal vez en otros géneros literarios si en vez de diálogo se utilizara la narración, no cambiaría la idea que se pretende comunicar. Pero si se cambia el diálogo en el drama por un narrador evitaría el propósito fundamental que es la representación y el contacto directo con el espectador. Continúa Ma. Del Carmen Bobes :

---

<sup>58</sup> Idem.

<sup>59</sup> BOBES Navcs, Ma. Del Carmen , ( 1992) *El Diálogo* , p. 257

<sup>60</sup> Idem P. 154

Podemos decir que la mayor parte de los rasgos que definen al diálogo dramático como texto literario tienen su origen en el hecho de que es (debe ser) autosuficiente al contrario de lo que ocurre con los diálogos incluidos en el discurso narrativo que pueden ser completados con otro discurso que los explica, los presenta los amplía, etc..., de alguien ajeno al diálogo, el narrador.

Así, a partir del diálogo dramático conocemos todas las características de los personajes, la situación, tiempo y espacio en el que se desarrolla la historia, y todos estos puntos se encuentran en el diálogo verbal y no verbal, así como en las acotaciones.

### 2.2.1. Diálogo real y dramático

El diálogo dramático verbal puede encontrarse escrito en prosa o en verso o ambas:

La forma peculiar de la obra dramática es el diálogo pero puede expresarse en verso, en prosa o en ambas formas mezcladas. Hasta la época romántica se puede decir que fue obligada la forma versificada por considerarla un medio auxiliar de la idealización poética.

Sin embargo, aunque exista diálogo no verbal en la obra dramática las acciones pueden estar impregnadas de poesía. En el estilo citado las obras dramáticas eran construidas en verso con una estructura métrica y si carecían de ella se convertía en prosa. Bentley precisa:

Si nos alejamos otro poco del habla cotidiana, hallamos el teatro en verso que no es poesía en su estricto sentido, pero que haciendo abstracción de la métrica, procede según la retórica del drama en prosa.

Bentley se refiere a que el verso podía contener métrica, pero no es propiamente poesía quizá porque el verso era un recurso del lenguaje, una convención formal e histórica en el cual no necesariamente se utilizaban las figuras retóricas para crear imágenes y conseguir un sentido estético. Bentley asevera "todo diálogo dramático excepto el moderno es eminentemente retórico, vale decir ha sido elevado muy por encima del diálogo coloquial mediante un artificio deliberado."

Para relacionarnos con los demás de manera directa recurrimos, entre muchos otros códigos: señales, gestualidad, etc, al código lingüístico, al lenguaje hablado. En cuanto nos dirigimos a otro se establece un diálogo que tiene como objetivos esenciales de la comunicación y la interrelación.

Sin embargo, existe una distancia entre el diálogo real y el dramático:

---

CASTRO, ( 1971), p. 126.  
BENTLEY, (1984), p. 92  
idem, p. 89

Los diálogos no deben ser reproducciones de la realidad del habla cotidiana, ya que ellos siempre están llenos de estancamientos, redundancias y despropósitos. Este es uno de los errores comunes cuando se intenta darle color. El diálogo debe ser mucho más breve y concentrado . 65

Es decir, el diálogo dramático a diferencia del real debe tener un propósito sintético bien definido, una intención selectiva que lo llenará de contenido y forma, es pensado, conciso y preciso, ya que en el diálogo real se divaga o se repite la misma información y esto no puede suceder en el diálogo dramático porque no se concretaría su fin. Selección y síntesis son las características esenciales del diálogo dramático realista: se selecciona sólo aquello que sirva a la anécdota, al tema, al hecho de mostrar carácter , se sintetiza, pues es necesario desechar todo aquello que no sirva al propósito del dramaturgo. El diálogo no realista requiere de una reelaboración, de acuerdo siempre con los objetivos perseguidos.

Es en el hecho de seleccionar la forma y lo dicho y en la síntesis o reelaboración en donde se define su sentido.

## 2.2.2. Tipos de diálogos

### Diálogo naturalista.

El diálogo naturalista se caracteriza por hacer explícita el habla de un sector social determinado. Su técnica se basa en el análisis del lenguaje que ha de parecer totalmente extraído de la realidad que refiere. Recurre a giros y palabras comúnmente denominada "Jerga" es habla popular. Su comprensión dependerá de que el lector - espectador conozca el vocabulario al cual hace referencia, ejemplos:

#### Bajarse al moro:

Chusa.-Es un mogollón de tren; está lleno de moros, huele mal...Seguro que nos encontramos a alguien conocido en él basquilla. Pero tampoco hay que dar mucho cante que están los trenes últimamente fatal; a la mínima de cambio, como te fumes un canuto, ya la has hecho. Por eso nosotros suavito. Nos compramos unos bocatas para comer algo en el viaje, y a las diez o así de la mañana llegamos. Sale de aquí a las diez de la noche y llega allí a las diez de la mañana. Doce horas, lo que te digo. Luego en Algeiras vamos rápido, a ver si podemos pillar el barco de las diez y media, o el de las doce como mucho. Llegamos a Ceuta y nos vamos directamente a la estación de autobuses, a Tetuán. Allí cogemos otro autobús, y a Chagüe, que es un pueblecito rodeado de tres montañas, muy bonito, como esos que salen en las películas, con los techos así redondos, todo blanco, precioso.

Elena.- ¿Tú lo conoces bien, no? A ver si nos vamos a quedar allí en las montañas, y nos perdemos o nos pasa algo...¿ Y lo de dormir y todo eso?

Chusa.- Allí, en Changüe, dormimos la primera noche, en una pensión muy bonita que hay, chiquita. ¡ Uy qué blusa, déjame...! A ver cómo me está. (Se la prueba.)<sup>66</sup>

---

<sup>66</sup> Hemos señalado en negritas las palabras coloquiales y específicas a que hacemos referencia.

Mogollón. - lio, confusión

basquilla. - diminuto cariñoso de basca, pandilla compañeros.

Cante. - delate, sople

canuto. - porro

suavito. - con disimulo.

Chagüe. - Xaven, ciudad Marroquí.

Alonso de, Santos José Luis, (1992) *Bajarse al moro*. Madrid, Espasa Calpe p.128 -129



## Diálogo Realista.

El diálogo realista al contrario del diálogo naturalista, es expresado en un lenguaje neutro. Su intención primera es caracterizar.

El realismo basa su concepción en el retrato de carácter y en la investigación de como éste se relaciona con su entorno. No hay narración. Su objetivo es la descripción activa de la personalidad de los actantes. Conforme el personaje actúa y habla el espectador lo conoce. Ejemplos:

### El Misántropo

Pirr.- Por lo menos ya está aquí el mismo que me atizó. Me largo, majo. Habla tú con él.  
(*vase*)

Sós.- No podría, nunca soy persuasivo al hablar. ¿Qué decir ante un tipo como éste? Su aspecto no me parece nada amable. ¡Por Zeus! ¡Viene derecho! Me alejaré un poco de la puerta. (*se aparta*) Mejor así. Pues ahí viene él solo, gritando. Me parece que no está cuerdo. De verdad que le tengo miedo, por Apolo y los dioses. ¿Por qué no iba a decir uno la verdad?

(*Entra Cnemón, habla solo, sin ver a Sóstrato.*)

Cnemón.- ¡Anda que no era dichoso por partida doble el Perseo aquel! Primero porque tenía alas y no se topaba con ninguno de los que andan por la tierra y, luego, porque era dueño de un talismán tal que con él petrificaba a todos los que lo molestaban. ¡Ojalá lo tuviera yo ahora!, pues nada abundaría más que estatuas de piedra por todos sitios. ¡Y es que ahora no se puede vivir, por Asclepio! Ya hasta te invaden el campo para hablar. Pues, ¡por Zeus!, será que me he acostumbrado a perder el tiempo al lado de este camino, yo que quisiera trabajo esta parte del campo y he huido de ella por culpa de los que pasan. Pero ya es que me persiguen hasta arriba en las colinas. ¡Ag, qué cantidad de chusma! (*Descubre a Sóstrato.*)

¡Horror! Otra vez hay un tío delante de mi puerta.

Sós.- (*Aparte.*) ¿Me irá a pegar?<sup>68</sup>

---

<sup>68</sup> MENANDRO, (1986) "El Misántropo" en *Comedias*. Madrid, Gredos . p. 160 - 161

## Los Frutos caídos

Magdalena.- (*curiosa*.) ¿Cómo están tus hijos ?

Celia.- Grandes.

Magdalena.- ¿A quién se parecen?

Celia.- No lo sé. El mayor es moreno, el otro rubio y... bueno, los quiero mucho.

Magdalena.- Es natural que no se parezcan.

Celia.- (*seca*) ¿Y Fernando?

Magdalena.- Viene dentro de un momento.

Celia.- ¿Cómo está?

Magdalena.- Bien.

Dora.- Dice el doctor que está muy delicado.

Celia.- ¿Qué tiene?

Magdalena.- Nada serio. Fernando ha sido siempre muy nervioso.

Celia.- ¿Cuántos años llevas casada con él?

Magdalena.- Veinticinco.

Celia.- Son muchos.

Magdalena.- Para ti son muchos, porque tú...( *Se arrepiente de lo que iba a decir, Celia espera que termine la frase un poco a la defensiva.*) Tú, después de todo, eres muy joven .

Celia.- Sí , pero después de todo... ¿verdad?<sup>69</sup>

---

<sup>69</sup> HERNÁNDEZ, Luisa Josefina. (1984) *Los frutos caídos*. México, Fondo de Cultura Económica. p. 128

## Diálogo grotesco

Presenta una situación cuya lógica no es la lógica del mundo real. Se trata del diálogo utilizado en la farsa. Su objetivo es desconcertar al espectador quien tendrá que sustituir la lógica allí planteada por la lógica de lo real. Es un diálogo altamente simbólico. El desconcierto que causa proviene de su imposibilidad para tomarlo textualmente. Ejemplos:

### La Cantante calva

Sr. Smith.- Pero entonces ¿ cómo es posible que el doctor saliera bien de la operación y Parker muriera a consecuencia de ella?

Sra. Smith.- Porque la operación dio buen resultado en el caso del doctor y no en el de Parker.

Sr. Smith.- Entonces Mackenzie no es un buen médico. La operación habría debido dar buen resultado en los dos o los dos habrían debido morir.

Sra. Smith.- ¿Por qué?

Sr. Smith.- Un médico concienzudo debe morir con el enfermo sino pueden curarse juntos. El capitán de un barco perece con el barco, en el agua. No le sobrevive.

Sra. Smith.- No se puede comparar a un enfermo con un barco.

Sr. Smith.- ¿Por qué no? El barco tiene también sus enfermedades; además tu doctor es tan sano como un barco; también por eso debía perecer al mismo tiempo que el enfermo, como el doctor y su barco.

Sra. Smith.- ¡Ah! ¡No había pensado en eso!... Tal vez sea justo... Entonces, ¿cuál es tu conclusión?

Sr. Smith.- Que todos los doctores no son más que charlatanes. Y también todos los enfermos. Sólo la marina es honrada en Inglaterra.

Sra. Smith.- Pero no los marineros.

Sr. Smith.- Naturalmente.<sup>70</sup>

<sup>70</sup> IONESCO, Eugène, (1982) *La Cantante calva*. Madrid, Alianza, p.17

## El Juego de los insectos

*( Un montecillo de arena... Varios agujero, etcétera.)*

*(Escarabajos peleándose por una crisalida que primero coge uno y luego otro.)*

Crisalida: Todo el mundo está floreciendo. Y yo nazco en este momento.

Vagabundo *( Levanta la cabeza , medio dormido)* : ¿Cuánto?

Crisalida: Comienza la Gran aventura.

Vagabundo: ¡Adiós! *( Se vuelve a tumbar)* *( Pausa)*

Sr. Escarabajo *(Detrás del decorado)*: ¿Qué intentas?

Sra. Escarabajo *( Detrás del decorado)*: ¿Yo?

Sr. Escarabajo: Sí, tú, pedazo de mierda.

Sra. Escarabajo: Cerdo imbécil.

Sr. Escarabajo: Idiota.

Sra. Escarabajo: Idiota tú...cuidado con dónde vas.

*(Entran empujando una enorme bola de porquería)*

Sr. Escarabajo: Muy bien, ¿no?

Sra. Escarabajo: Estoy temblando como un flán.

Sr. Escarabajo: Nuestro capital, eso es lo que es... nuestro precioso capital.. cuidado... cuidado.

Sra. Escarabajo: Nunca será demasiado el cuidado que tengamos con nuestro capital... nuestro montoncito.

Sr. Escarabajo: Con lo que hemos guardado y rascado y trabajado y ensuciado para conseguir.

Usted tiene ojos de mujer fatal.

Pepita. (*Avanzando.*) El frac, de Oshidori.

Oshidori. Gracias, marquesa. (*Se lo pone.*) ¿Y el señor?

Pepita. Duerme.

Oshidori. ¿A qué hora vino anoche, marquesa?

Pepita. A las doce.

Oshidori. ¿Sólo?

Pepita. Acompañado. Y a la una volvió a marcharse.

Oshidori. ¿Acompañado?

Pepita. Solo. Y a las cinco regresó de nuevo oliendo a whisky.

Oshidori. ¿Sólo?

Pepita. Con soda

Oshidori. No me refería al whisky, sino al señor, marquesa.<sup>72</sup>

---

<sup>72</sup> JARDIEL, Poncela Enrique. (1990) *Usted tiene ojos de mujer fatal*. Madrid. Castalia. p. 96.

## Diálogo Épico.

El diálogo épico o informativo es aquel que se utiliza en el teatro didáctico. Este tipo de teatro está concebido para lograr que el espectador adopte una postura frente a lo que le es presentado, de confirmación de la postura previa, de primer acercamiento al tema, de enriquecimiento de lo que se piensa o bien de convencimiento del punto de vista del autor. Su nombre se debe a que es explicativo, su desarrollo se lleva a cabo a partir de los datos que da para que el espectador tenga una conciencia plena de aquello de lo cual se habla. Ejemplo:

### La Paz ficticia

*Una escena vacía. Salen una dama y un caballero vestidos a la moda de 1880.  
Una música delicada los acompaña.*

Dama: El porfiriato ha sido un periodo de paz

Caballero: Al fin hemos entrado en calma.

Dama: La administración de justicia es excelente.

Caballero: México le debe a la sabiduría de su gobernante el haber podido nivelar su presupuesto.

Dama: Claro, en un principio hubo algunos problemas.

Caballero: Cuando se daba prominencia a los mestizos, pero ahora, nuestro gobernante se ha casado con una criolla.

Dama: Ahora puede hablarse de refinamiento, de bailes, de trajes lucidos.

Caballero: Han empezado a funcionar las influencias. Tenemos las puertas abiertas.

Dama: Así se consiguen las concesiones y gracias a ellas podemos decir que nuestro país es verdaderamente nuestro.

Caballero: Eso demuestra que es posible hacer que las tierras rindan sin trabajarlas.

Dama: Y que hay que quitarle la tierra a los indios; no sirven para poseerlas, sólo

para cultivarlas.

Caballero: Cuando nosotros administramos las tierras, dan lo que deben. Les hacemos un bien librándolos de un problema que por su ignorancia no pueden solucionar.

Dama: ( Muy convencida.) Y nunca se resisten, ellos saben que se les hace un bien

Caballero: Sí se resisten, porque no entienden..., siempre hay maneras.

Dama: ¿ La leva? Perdón, se llama el contingente.

Caballero: Entre otras. Las influencias, decía...

Dama: Creía que la leva era sólo para los malhechores.

Caballero: Es sobre todo para ellos.

Dama: ¿ Al ejército no le importa convivir con malhechores?

Caballero: El ejército es uno solo. Cuando alguien pertenece al ejército, no es más que un soldado.

Dama: La administración es una sola.

Caballero: El gobernante es uno solo y lo será mucho tiempo.

Dama: México tiene una sola cabeza .

Caballero: En manos de un solo hombre

Dama: En México se puede vivir.

Caballero: No hay lugar como México para ser feliz.

Dama: Seamos felices.<sup>73</sup>

---

<sup>73</sup> HERNÁNDEZ, Luisa Josefina.(1994) *La paz ficticia* , México Gaceta. P. 13. 14.15

## Diálogo poético en verso y prosa

Utiliza además de las figuras retóricas, juegos de palabras, descripción de imágenes, la musicalidad del verso . Se dirige a las emociones del lector - espectador . Y por medio de éste diálogo el autor expresa lo más íntimo de los personajes.

A diferencia del diálogo poético en verso el diálogo poético en prosa no tiene rima. El otro está encerrado dentro de todas las posibilidades musicales del lenguaje.

Ejemplos:

### La vida es sueño

Estrella. Sabio Tales...

Astolfo.                      Doctor Euclides....

Estrella. que entre signos....

Astolfo.                      que entre estrellas...

Estrella. hoy gobiernas...

Astolfo.                      sus huellas...

Estrella. describes

Astolfo.                      Tasas y mides...

Estrella    deja que en humildes lazos....

Astolfo. deja que en tiernos abrazos...

Estrella. Hiedra dese tronco sea...

Astolfo. Rendid a tus pies me vea.

Basilio. Sobrinos, dadme los brazos,  
          y creed, pues que leales  
a mi precepto amoroso  
          venís con afectos tales,....

---

CALDERÓN , De la Barca. Pedro, (1968) La vida es sueño. México. Porrúa. p. 18.

## Oriflama.

Beauvais, (toma el mensaje y lo lee. A los otros.)

El rey Louis me invita a su palacio para consultarme sobre la construcción de una capilla excepcional.

Joinville.- Pues no teneis de qué quejaros. Yo nunca podré aconsejar a mi rey y el siempre me ha de amonestar. De cualquier manera, os llevo una ventaja: no sé historia, pero la escribiré (A Pietro) ¿ Y vos?

Pietro.- Yo soy el cronista del futuro y lo que ha de pasar, para mí no se llama historia.

Joinville.- Alegre pues no seáis egoísta y decidnos cómo se llama.

Pietro.- Se llama el diseño de Dios y nadie se atreverá a escribirlo. ( Desaparecen los dos personajes y si es posible los vitrales. Termina la música que ha llegado a un clímax después de las palabras de Pietro). (Queda Pietro solo, con sus brazos cargados de vegetación) Venid conmigo flores, Venid conmigo yerbas, haced vuestros trabajos, secretos, flotad en vuestras propias fuerzas que tomáis de lo profundo de la tierra que os engendra y pare. Id hacia los hombres, apareced en sus alimentos y en medio de sus sábanas, conformad sus acciones, hacedlas vuestras. El hombre es uno solo con la creación porque fue creado con las flores, los peces y los astros, sólo que él último día y no el primero. Vosotras sois sus hermanas mayores. ( Abraza isa plantas ) Venid, venid hermanas yerbas, hermanas flores, perejil y romero, espina y mirto, azucena y mandrágora.<sup>75</sup>

---

<sup>75</sup> HERNÁNDEZ, Luisa Josefina, ( 1987) " Oriflama" en *tramoya* Núm XII - XIII, México, Nueva época Diciembre- Octubre .p. 71

Diálogo Verso no poético.

El verso no poético se utiliza sobre todo en parodias y tiene un sentido totalmente alejado de lo sublime. Su intención, la mayor parte de las veces es la de hacer reír. Ejemplo:

Angelina o el Honor de un Brigadier

Angelina  
Bueno, Germán; pero calma;  
que he de arreglar mi equipaje...

Germán  
Te basta con ese traje.

Angelina  
¿Voy a ir así?

Germán  
Sí, mi alma.  
En París te comprarás  
otros muchos...; Ya verás  
los trajes que hay en París!

Angelina  
(Súbitamente entusiasmada y haciéndose ya la idea  
que está en los bulevares.)  
Me gustaría uno gris  
con un lacito aquí atrás.  
(Se señala la cintura.)  
que tuviera un entredós  
en...

Germán  
¡Angelina, por Dios!  
; No hables del vestido más  
y vámonos...!

Angelina  
Vámonos...  
(Mirando amorosamente a su alrededor)

¡Adiós, casa en que naciera  
porque el destino lo quiso !  
¡Adiós, sala y cristalera!  
¡Adiós, salón y escalera,  
con su baranda y friso!

Germán

*(Impaciente)*

Angelina: al otro piso  
escribele desde fuera...

Angelina

¡Adiós, pasillo y jardín!  
Me marcho...¡Quedad con Dios!

### Diálogo Retórico.

El diálogo retórico es siempre un diálogo poco dramático ya que insiste en enfatizar verbalmente el "mensaje" que la obra debiese comunicar con su desarrollo y con las acciones de sus personajes. Denota inseguridad por parte del autor o bien demasiada dependencia de las palabras. Se trata de un diálogo moralizante pues es escrito para subrayar las "ideas" del autor. Ejemplo.

### La Señorita de trevélez.

Gonzalo.- (Todavía excitado.) ¡Cobarde! ¡Infamia! ¡Lo he debido estrangular..., he debido matarlo!

Marcelino.- Cálmate Gonzalo, cálmate. ¡No vale la pena! ¿Qué hubieras conseguido? ¡Matas a Guiloya! ¿Y qué?... Guiloya no es un hombre es el espíritu de la raza, cruel, agresivo, burlón, que no ríe de su propia alegría, sino del dolor ajeno, ¡Alegría!... ¿Qué alegría va a tener esta juventud que se forma en un ambiente de envidia, de ocio, de miseria moral, en esas charcas de los cafés y los casinos barajeros? ¿Qué ideales van a tener estos jóvenes que en vez de estudiar e ilustrarse se quiebran el magín y consumen el ingenio buscando una absurda similitud entre las cosas más heterogéneas y desemejantes?... ¿En qué se parece un membrillo a la catedral de Burgos? ¿En qué se parece una lenteja a un caballo al galope? Y, claro, luego surge rápida esta natural pregunta...¿en qué se parecen estos muchachos a hombres cultos interesados en el

---

JARDIEL, Poncela, Enrique, (1990) Angelina o el honor de un Brigadier. Madrid. Castalia.p.274, 275.

porvenir de la patria? Y la respuesta es tan desconsoladora como trágica...;En nada, en nada; absolutamente en nada!

Gonzalo.- ;Tienes razón, Marcelino, tienes razón!

Marcelino.- Pues, si tengo razón, calma tu justa cólera y piensa, como yo que la manera de acabar con este tipo tan nacional del guasón es difundiendo la cultura. Es preciso matarlos con libros, no hay otro remedio. La cultura modifica la sensibilidad, y cuando estos jóvenes sean inteligentes, ya no podrán ser malos, ya no se atreverán a destrozar un corazón con un chiste, ni a amargar una vida con una broma.

### 2.3. Antecedentes Históricos.

Como se ha dicho el diálogo no es el elemento principal del drama pero sí es la forma de expresión elegida por el género dramático. Es por ello que si creemos que existe un origen en la elección de esta forma expresiva.

No se conoce a ciencia cierta quién fue la primera persona que destacó el elemento dramático " diálogo" pero fue sin duda una de las características distintivas.

Las versiones siguientes coinciden en que existía un coro y otro personaje que contestaba.

En Sición, el tirano Clístenes adoptó al culto de Dionisos los coros tradicionalmente consagrados a Adraastro, el héroe local.

Pero ya en Corinto , por 620 a.C. el poeta Arión había organizado los ritos en suerte de coro dramático el ditrambo o canto de Dionisos pasó de ser una canción improvisada a ser un himno coral con música y acción mimica . Con el tiempo, el elemento dramático fue desarrollándose y el director del coro se convirtió en personaje, como en el Teseo de Baquilides, y dialogaba en canciones con el resto del coro.

Por su parte Dekonsky afirma:

Poco a poco estas tragedias tomaron una forma determinada que el célebre poeta y cantor del siglo VIII Arión hizo definitiva bajo el nombre de Ditrambo. Hubo un corifeo ( primer cantante ) que representaba el ditrambo " y un coro que le contestaba. Esta acción dialogada era ya un prototipo de representación teatral. Posteriormente hacia 530 a. C. , Tespis, el primer gran dramaturgo introdujo al actor o Hypocrites (el que contesta).

Tanto Bowra y Dekonsky coinciden en que Arión ya manejaba en sus poesías corales tintes del drama, pero tal vez todavía no eran asimilados como tal. Aunque ya consideraban que del coro se desprendía un director o corifeo que ya era visto como un personaje. Tespis introduce un actor que entablaba una conversación con el corifeo y así se dio el diálogo como afirma Petrie A.

---

BOWRA. C.M (1983) p.61

Ditrambo canto en honor al dios dionisos donde se relataban sus proezas.

DEKONSKI, ( 1966 ) , p. 184

Tespis de Icaria , en Ática ( hacia 530 a.C.) introdujo un actor el cual conversaba con el director del coro o corifeo, y por eso se le llamó " el que contesta" "hupokrites" que vino a ser el término común para designar al actor. Así se organizó el diálogo, con lo cual se dio un paso definitivo.

Cabe mencionar que también se introdujo la acción mimica que complementaba al diálogo verbal . La necesidad de ya no narrar las proezas del dios sino tomar la postura del personaje y relacionarse con otros da paso al diálogo, a la acción dramática y a la representación. Erick Bentley propone:

La tesis de que el drama nació cuando un solista se destacó del coro y recitó un monólogo podría tal vez mejorarse de esta manera: el drama nació cuando dos solistas se destacaron del coro y entablaron un diálogo dramático. En cualquiera de estos dos casos, el encuentro es lo que da lugar al teatro interpretado tal cual lo conocemos hoy.

De alguna manera Bentley dice que el diálogo sí es un elemento constitutivo del drama, a nivel de acción no sólo de palabra que lo diferenciara del género narrativo y lírico.

---

PETRIE, (1978) p 156.  
Bentley, (1984) p. 70

## 2.4. Característica del diálogo dramático.

Las características del diálogo dramático son varias, van desde el desarrollo de la acción, es un fuerte apoyo para la caracterización de los personajes, establece conflictos, tono, expresa emoción e informa, etc.

Tal vez Bentley se refiera a esto cuando dice: “ Un amplio campo de posibilidades se ofrece al diálogo dramático si lo consideramos como un lenguaje ideal subordinado a la obra como un todo.”<sup>83</sup>

Como el diálogo ha sido la forma de expresión del drama es por ello que para ser eficaz debe contener todos los puntos necesarios que ayuden a su realización. Kurt Spang menciona: “El diálogo es la única fuente de emisión, es la forma lingüística fundamental del drama.”<sup>84</sup>

Cabe recordar que el diálogo puede ser no verbal y que existen obras que carecen de diálogo escrito siendo largas acotaciones y aún así el diálogo será la fuente de emisión.

Algunos de los puntos que debe contener el diálogo dramático como dice Ma. del Carmen Bobes son:

- 1.- La presencia de dos o más interlocutores, en presente cara a cara.
- 2.- La estrecha vinculación entre la palabra y la acción.
- 3.- La situación extralingüística que sirve de marco y que esta contenida también en el diálogo o en las acotaciones.
- 4.- La existencia de contextos diversos para cada personaje.
- 5.- La autosuficiencia referencial y caracterizadora sobre la acción y para los personajes respectivamente.<sup>85</sup>

---

<sup>83</sup> BENTLEY, (1984) p. 86.

<sup>84</sup> SPANG, (1991) p. 33

<sup>85</sup> BOBES Naves, ( 1992 ) p. 264.

Tal como afirma la autora deben existir personajes que produzcan estímulos y reacciones, a través de la palabra y la acción física, por medio de los personajes conocemos sus características, todo esto también se apoya con la escenografía. Y Edgar Ceballos añade otras características:

- a) Caracteriza al personaje que habla y también al que escucha.
- b) Avanza la acción.
- c) Es sintético y ágil.
- d) Da color y transmite vida.
- e) Comunica hechos e informaciones al espectador.
- f) Establece relaciones de unos con otros caracteres.
- g) Revela conflictos y estado emocional de los personajes.
- h) Comenta la acción.
- i) Estar correctamente escrito; es decir tener claridad comprensión y naturalidad.<sup>86</sup>

Como ya se había mencionado el diálogo debe contener un propósito transmitir emociones concentrar toda la información, establecer una comunicación entre los personajes y el espectador. Porque “ La única prueba del diálogo consiste en lo concreto que sea su impacto físico, y en la cualidad de la tensión que proporciona.”<sup>87</sup>

---

<sup>86</sup> CEBALLOS , (1995) p. 225.

<sup>87</sup> LAWSON , ( 1960) , p. 283.

#### 2.4.1. Construcción del diálogo dramático.

Uno de los factores para que una obra dramática sea eficaz es el ritmo en los diálogos es decir “ Ningún sistema debe regir el uso del diálogo, como no sea el ritmo. Los personajes no deben usar solamente parlamentos de breve extensión o bocadillos ni apelar regularmente a parlamentos extensos, (largas tiradas).” El ritmo marcado por la combinación de extensión de los diálogos siempre mantendrá al lector - espectador atento a la historia. Como un drama es la síntesis de una situación de la vida real la extensión de cada parlamento es exacta a la intervención de cada personaje como precisa Erick Bentley:

En el teatro cada parlamento tiene exactamente la extensión debida no sólo cada criatura dramática sabe cómo comunicar plenamente su sentir o su pensamiento sino que sabe además cuándo detenerse, cuándo le corresponde hablar al otro, sabe tanto dar como tomar.<sup>9</sup>

Y complementa “El tiempo que una persona habla puede ser tan importante como lo que dice”.<sup>9</sup> Es decir el tiempo que tenga el personaje para hablar debe ser ocupado para expresar lo conveniente a la circunstancia.

Aparte de la extensión, el diálogo, para lograr el ritmo debe contener intervenciones contrarias para llegar al conflicto: “El diálogo debe ser dinámico y no estático; que evite la alternancia mecánica de preguntas y respuestas encontrar expresiones o réplicas negativas y contrastantes.” Pues la estructura más elemental de la acción dramática parte de una estructura dialéctica.

El diálogo va desencadenando acciones en la historia y cuando sólo es utilizado para informar o explicar no existe un progreso en ella. Por lo tanto no se consideraría obra dramática.

El diálogo explicativo es un defecto señalado por Aristóteles en su poética: Cuando los personajes se sirven de él para comunicar informaciones al espectador más que para hablar entre sí; cuando este diálogo no está (en situación), no es vivo.<sup>9</sup>

---

CEBALLOS, (1995) p. 222.

BENTLEY, . (1984) p. 84.

Idem, p. 85.

CEBALLOS, (1995) p. 225

Idem, p. 231.

Aunque esta afirmación de Ceballos es discutible, ya que esto es en el caso de un diálogo retórico, pero el diálogo explicativo es típico del teatro didáctico, Brechtiano, autosacramentales, etc. Es necesario que así sea pues debe quedar absolutamente claro al espectador para poder “manipularlo” a nivel ideológico.

Otra característica del diálogo dramático es que delimita los caracteres de los personajes, esto ayudará a despertar la curiosidad y mantener el interés del lector - espectador.

El diálogo ya sea verbal o no verbal debe contener todo pues es el eje donde el espectador se vale para seguir el desarrollo de la obra. “Es esencial que el diálogo sea bueno dado que es la parte del drama más evidente para el espectador, aunque el buen diálogo es impredecible. Es impredecible al momento que se lee o se escucha pero al terminar la historia nos damos cuenta que cada diálogo tenía un propósito.(ver cap 2.6 propósito).

## 2.4.2. Diálogo - Pausa

En el diálogo dramático también se encuentran las pausas; las palabras en el diálogo no sólo dan un sentido a la obra, también las pausas constituyen un elemento importante para realzar las mismas palabras es decir : “ Por lo general se presta muy poca atención al fenómeno a pesar de que existen en el drama pausas y silencios muy elocuentes; su eficacia expresiva puede superar a veces la de la propia formulación verbal.” La pausa expresa sin palabras.

Una pausa puede dar más significado y apoyar la intención de los diálogos verbales y no verbales , el carácter de los personajes. “Las pausas menores dentro o entre réplicas son capaces de sugerir valores semánticos adicionales; la vacilación, la timidez, el pudor, la expectación, la obstinación, etc.”

En el texto dramático, sólo se menciona la palabra pausa y el lector puede darle o no cierta importancia pero la pausa es más evidente en la representación pues la podemos ver realizada en algún gesto o movimiento. Y según Bentley “Una pausa sólo puede sobrevenir cuando se equivale al diálogo, cuando su silencio es más elocuente, más cargado de significación que las palabras”

Es por ello que no todo se dice a través de las palabras ,un dramaturgo utiliza las pausas para marcar la intención en los diálogos . “ Existen también silencios elocuentes y algunos autores saben utilizarlos con destreza.”

En el texto y la representación dramática existen pausas que no sólo se incluyen en los diálogos ni dadas por los personajes, “Hasta las pausas mayores que se producen en los entreactos o entre cuadros tienen una función más allá de la meramente pragmática de permitir, el cambio de decoración y ofrecer un descanso al público.

Estas pausas dan la posibilidad de remitir al lector - espectador, al transcurso del tiempo o bien permiten el momento de reflexión.

---

SPANG, (1991) p.197.

Idem. p. 243.

BENTLEY (1984) p. 102.

SPANG, (1991) pag 242.

### 2.4.3. Diálogo-Dramaturgo.

El primer emisor de un texto dramático es evidentemente el autor; sin embargo, éste no emite el mensaje directamente en la representación, sino pone en boca de las figuras<sup>9</sup> lo que se pretende comunicar.<sup>99</sup>

Es decir, a diferencia de los otros géneros literarios el autor se encuentra más intimamente dentro de la obra, pues trata de plasmar a través de todos los personajes su visión del mundo. Anne Ubersfeld coincide con Kurt Spang cuando menciona:

Es esta una distinción fundamental que permite ver cómo el autor no se dice en el teatro sino que escribe para que otro hable en su lugar- y no solamente otro sino una colección de otros en una serie intercambiable de palabras.

El autor en el género narrativo puede estar detrás de un personaje o del narrador pero en el drama se encuentra detrás de todos los personajes, ya que cada uno tendrá un carácter y una posición frente al conflicto. El autor se desdobra en todo y en todos, por ello la visión dramática es más general, más completa y compleja.

Anne Ubersfeld dice: “En el diálogo habla ese ser de papel que conocemos con el nombre de personaje (que es distinto del autor).”, pero que es una parte de él, que contiene su emoción y que está allí porque él lo ha dispuesto.

El autor no es el personaje pero como creador muestra en cada uno de ellos una distinta perspectiva de la situación. El Dramaturgo a través del personaje y del medio de expresión de éste, debe reflejar conflictos de la humanidad y al respecto Bentley precisa: “Para el dramaturgo los seres humanos son claros en su expresión. Las palabras son los signos y la insignia de su humanidad.”

Esto se ve reflejado en cada personaje, pues estos a través de sus palabras transmiten parte de la experiencia vital del ser humano que los eligió, dispuso y sintió por cada uno de ellos.

---

Figuras- Spang Kurt llama figuras a los personajes.  
SPANG, (1991) p. 252.  
UBERSFELD, (1989) p. 18  
Idem, pag. 17.  
BENTLEY, (1984) pag. 83

#### 2.4.4. Diálogo- Personaje

A través del diálogo se pueden conocer características de los personajes nos da a conocer su tiempo, su espacio, su mundo y su ideología que le permiten relacionarse con otros personajes, también le confiere la posibilidad de transmitir su propósito en la obra:

El acto de hablar objetiviza el estado mental, mientras la acción permanezca en la mente, los espectadores no saben nada de ella; en cuanto el personaje habla, las acciones físicas y el objetivo se harán presentes, Si el diálogo es oscuro el objetivo será vago en la conciencia del espectador; deseará saber que está hablando y qué es lo que espera obtener de tal conversación.<sup>103</sup>

El diálogo verbal o no verbal es importante para el personaje pues por medio de él, el lector- espectador sabrá lo que tiene en mente, porque cada diálogo del personaje debe estar construido de tal forma que pueda relacionarse con otros personajes y crear un todo.

Por ello un personaje de una obra teatral no ha de hablar únicamente para demostrar quién es ni está autorizado a hacerlo cuando se le ocurra. Se halla limitado en sus intervenciones verbales a lo que se relaciona con la obra como un todo, a lo que contribuye a mantenerla en movimiento, a hacerla avanzar lo que es estrictamente necesario, y a la velocidad debida.<sup>104</sup>

Cada diálogo desencadena una acción por lo tanto los personajes no podrán desviar el propósito final de la obra. Y no deberá ser utilizado solo para informar aspectos del propio personaje. Otra función, del diálogo en el personaje sería la de convencer a otros, intercambiar informes para llevar a cabo la acción. El diálogo debe ser creado para cada personaje de acuerdo a su nivel social, económico, político y religioso. Conforme a la edad de cada uno.

Aníbal González comentando la poética de Horacio menciona:

El estilo de la lengua habrá de tener relación con los caracteres: dioses, héroes, viejos, jóvenes, señores, nodrizas, mercaderes ,labradores... Todos ellos deben servirse de un lenguaje adecuado a su carácter.<sup>105</sup>

---

<sup>103</sup> LAWSON , ( 1960 ) p

<sup>104</sup> BENTLEY, (1984) p. 85.

<sup>105</sup> GONZÁLEZ Pérez, Aníbal,(1984) *La poética de Horacio* , Madrid,Editora Nacional, p. :28.

Cuando el lenguaje de los personajes está bien delineado la obra será más creíble logrando mayor efecto en el lector-espectador.

Edgar Ceballos confirma lo antes dicho: “ El lenguaje de cada uno de los caracteres deberá corresponder precisamente a su fisonomía personal y a su función dentro de la obra y distinguirse sin la más ligera debilidad del de los demás.” Y para complementar: “Pues de la manera de hablar de un hombre puede deducirse todo lo demás acerca de él.”

Para que la obra sea verosímil los personajes deben hablar de acuerdo con su condición, pues en la vida real así sucede.

---

CEBALLOS, (1995) p. 223.  
BENTLEY , (1984) p. 78.

### 2.4.5. Diálogo-Acción

Cada diálogo debe tener un propósito que debe respetarse y tener coherencia de manera que permita desencadenar la acción; “ Así las características internas del diálogo en cuanto a la acción, en la medida en que (un diálogo causa una nueva situación la cual produce otra acción la cual conduce a otro diálogo)”.

El diálogo debe ir provocando un estímulo-respuesta y como dice Voltaire citado por Bentley “Cada parlamento ha de presentar un obstáculo o ser la preparación de lo que sigue” Y de esta manera llegar al conflicto y a su solución . Aunque el dramaturgo haya pensado en las palabras adecuadas para cada uno de los personajes o para crear imágenes, etc., si éste no desemboca en el desarrollo del conflicto, no tendrá un valor dramático.

Ningún diálogo ni aún el más hábil puede mover un drama si no lo provoca el conflicto. Sólo este puede generar mayor conflicto, y el primero provendrá de una fuerza de voluntad que se esforzará para alcanzar un objetivo que estaba determinado por la premisa del drama.

Para concluir resumimos en tres puntos:

- 1.-El diálogo debe tener un propósito determinado.
- 2.- El diálogo debe servir para el desarrollo del conflicto y su solución a través de un parlamento que cause una situación y que esta a la vez provoque otra, etc.
- 3.- El diálogo sólo será eficaz para el drama cuando caracteriza expresa o hace avanzar la acción.

---

DIEZ Borque, 1996) p. 70  
BENTLEY, (1984) p 31.  
CEBALLOS, (1995) p. 224.

#### 2.4.6. Diálogo-Representación

El diálogo en la representación se encuentra apoyado por el gesto, el movimiento y la escenografía.

Quando nos enfrentamos a una persona que defiende una posición anarquista y, en un diálogo, se enfurece ante nuestros argumentos, su nivel de emotividad y apasionamiento provocará que nuestra atención se desvíe hacia sus gestos, a sus movimientos o su tono de voz, de manera que el mensaje esencial no alcanzará a ser captado por la intensidad con que éste es emitido en forma verbal o no verbal.

Esta definición corresponde a la situación comunicativa o que sucede en la vida cotidiana, pero en el drama, los gestos apoyarán el mensaje emitido por el personaje. "Hay que recordar que el diálogo no constituye sólo el texto literario sino que también forma parte del texto espectacular y se realiza en la escena apoyado en la escenografía y en los actores vivos."

Si el fin del drama es la representación el diálogo debe llevarnos a ella. Y a veces puede sustituirse por elementos visuales.

El diálogo dramático como bien advirtió Shlegel, no es necesario que incluya en él una descripción de trajes o apariencias, la posición relativa de los personajes o movimientos ( en el caso que se constituyesen en signos porque están a la vista del espectador , la visualización ahorra muchas palabras en el diálogo y mientras hay autores que las ponen en las acotaciones, otros ni siquiera.

De este modo el diálogo sale limpio de referencias que pueden deducirse sin palabras.

Ya que el diálogo tiene un propósito definido no se puede detener a describir las características , el vestuario o el lugar donde se encuentran los personajes , porque en la representación es evidente y aún lo es en el texto.

---

RANGEL Hinojosa, Mónica, (1983) Comunicación Oral. México, Trillas.p. 31

BOBES Naves, (1992) p. 251.

Idem, p. 250.

Cfr. BERISTAIN, (1985), p. 144.

## 2.5. Monólogo y Soliloquio.

Otras formas de diálogo en las que el personaje expresa su interior son el monólogo, soliloquio y los apartes, aunque estos últimos no expresan el interior de sí mismos, sino también de otros.

El monólogo y el soliloquio permiten al personaje expresar sus sentimientos, pensamientos y emociones por lo tanto ambos son informados y expresivos.

El monólogo es una intervención extensa, que puede mantener el diálogo, con una persona, presente en la escena no participando con una respuesta verbal.

Una réplica extensa limita ya con el monólogo, puesto que un discurso sin interrupciones presupone un oyente pasivo, que solamente escucha, y la estructura del discurso se acerca al monólogo.

Cuando Tomachevsky se refiere en la cita anterior a un oyente pasivo quiere decir que no emite una respuesta verbal, pero puede dar una respuesta gestual o corporal.

Alonso Castro dice con respecto al monólogo:

Monólogos son los recitados que pronuncia un personaje, que habla o cree hallarse solo en escena, y en los que manifiesta su estado de ánimo, la agitación de su espíritu o los pensamientos, proyectos y situaciones, o en los que aprovecha para desahogar su tristeza, alegría o dolor, hablando solo.

Tanto en la vida real como en la obra dramática, el monólogo es la mejor vía para expresar lo interior, y tal vez por eso algunos dramaturgos utilizan este medio para poner de manifiesto el estado interno de los personajes.

No sólo el monólogo establece comunicación con la persona que está presente en la escena, lo que diga el personaje en el monólogo influirá en otros personajes y en el lector- espectador.

---

TOMACHEVSKY, (1982) p. 216.  
cfr. SPANG, (1991) .p. 284.  
CASTRO, (1971) p. 126.

Mientras el monólogo con destinatario (es decir, pronunciado en presencia de otros personajes) en alguna medida hace siempre abstracción de la personalidad del oyente y está dirigido, en general, no a una sino a varias personas.

Por lo tanto el monólogo también es un diálogo ya sea con el interior del personaje, con otra persona presente, un ser imaginario y con el lector-espectador. A esto afirma Anne Ubersfeld: "La palabra teatral ,incluso en el monólogo es en su esencia una palabra dialogada." Ma. del Carmen Bobes asevera, "Insistimos en que los juegos de contraste (diálogo y monólogo) no pueden lograrse en el discurso dramático en el que todo es diálogo de personajes."

Lo que dice Bobes Naves es objetable, no puede ser posible puesto que hay muchas obras con gran reconocimiento y se basan en el monólogo y el diálogo. Hamlet es un ejemplo contundente.

Tal vez la diferencia que existe entre monólogo y soliloquio reside en que el monólogo se puede pronunciar enfrente de otros personajes, su participación es extensa y el soliloquio se expresa cuando el personaje se encuentra solo, A esto comenta Kurt Spang: " Se puede utilizar el término soliloquio para la intervención verbal solitaria de una figura y el del monólogo para la intervención verbal cuya extensión rebasa los límites de una réplica normal." Al igual que el monólogo, el soliloquio es un medio para que el personaje de a conocer su interior su sentir y su pensamiento . La diferencia es que el soliloquio es un monólogo interior un ejemplo de soliloquio es el siguiente:

Hamlet.- Este es el espacio de la noche apto a los maleficios. Esta es la hora en que los cementerios se abren, y el infierno respira contagios al mundo. Ahora podría yo beber caliente sangre; ahora podría ejecutar tales acciones, que el día se estremeciese al verlas. Pero vamos a ver a mi madre. ¡ Oh corazón! No desconozcas la naturaleza, ni permitas que en este firme pecho se albergue la fiereza de Nerón. Déjadme ser cruel, pero no parricida. El puñal que ha de herirla esté en mis palabras, no en mi mano; disimulen el corazón y la lengua; sean las que fueren las execraciones que contra ellas pronuncie, nunca mi alma solicitará que se cumplan.

---

TOMACHEVSKY.(1982) p.215.

UBERSFELD. (1989) P. 19.

BOBES Naves, (1992) p. 158.

SPANG. (1991) p. 285.

SHAKESPEARE, William,( 1990) Hamlet, México, Porrúa p. 45

El monólogo como ya se mencionó puede pronunciarse frente a otro u otros personajes tal es el caso de Doña Leonor en la obra Los Empeños de una casa

Doña Leonor

Si de mis sucesos quieres  
escuchar los tristes casos  
con que ostentan mis desdichas  
lo poderoso y lo vario,  
escucha, por si consigo  
que advirtiéndote tu agrado,  
lo que fue trabajo propio  
sirva de ajeno descanso,  
o por que en el desahogo  
hallen mis tristes cuidados  
a la pena de sentirlos  
el alivio de contarlos  
...Sucedió, pues, que entre muchos  
que de mi fama incitados  
contestar con mi persona  
intentaban mis aplausos  
llegó acaso a verme -- ¡ ay cielos!  
¿Cómo permitis tiranos  
que un afecto tan preciso  
se forjase de un acaso?-  
don Carlos de Olmedo, un joven  
forastero, mas tan claro  
por su origen, que en cualquiera  
lugar que llegue a hospedarlo  
podrá no ser conocido  
pero no ser ignorado...

### 2.5.1. El “APARTE”

Otra forma que se encuentra en el diálogo son los apartes y existen dos tipos de apartes. “ Se diferencia claramente un aparte destinado a los espectadores- una figura se dirige ostensiblemente al público- esta modalidad recibe el nombre de “aparte espectadores.” El otro no tiene destinatario concreto y es más bien un hablar para sí mismo o al vacío que evidentemente es una ficción porque también este aparte, como todas las demás intervenciones verbales, van destinadas al público.”

Ejemplo:

Doña Ana  
¡Cielos! ¿qué es esto que escucho?

( Aparte)

Al mismo que yo idolatro  
es al que quiere Leonor...  
¡ Oh qué presto ha vengado  
amor a don Juan! ¡Ay triste!  
Señora, vuestros cuidados  
siento como es justo. Celia,  
lleva esta dama a mi cuarto  
mientras yo a mi hermano espero.

---

Spang. (1991),p291.

De la cruz sor juana Inés. p.138

## 2.6. Propósito

Por medio del diálogo verbal o no verbal ( acción) podemos conocer al hombre en todos sus aspectos, tal vez por esta razón el diálogo sea un elemento esencial del drama, ya que el drama es el reflejo de la sociedad. “El habla comprende al hombre entero y la conversación entre los hombres comprende a toda la sociedad.”<sup>125</sup> El diálogo y sus distintas formas permiten revelar los estados anímicos, con un amigo o un confidente y tiene como propósito influir en la conducta humana.

“En la experiencia comunicativa del diálogo hay que tener presente las necesidades humanas. Entre ellas se distingue el deseo del hombre de poder influir o persuadir a otras personas. Esta necesidad se satisface a través del diálogo eficaz.”<sup>126</sup>

El objetivo de persuadir, no sólo se da entre los personajes a través del diálogo, sino también en el sentido global de la obra, influyendo en el espectador.

Y para concluir:

“¡Hablar!

Toda literatura se hace con palabras , pero las obras de teatro están hechas con palabras habladas. En tanto que cualquier otro tipo de literatura puede ser leído en voz alta, la literatura dramática ha sido escrita para ser leída en voz alta. Como la obra teatral presenta hombres que hablan, el teatro debe contratar hombres que hablen a fin de poder comunicarnos. Esto resulta caro. Y es una prueba rotunda del interés que tiene la gente en oír palabras habladas el hecho de que esta dispuesta a pagar por ello.<sup>127</sup>

Cuando el lector- espectador está ante una obra dramática tal vez encuentre soluciones indirectamente a través de los personajes por medio del diálogo.

---

<sup>125</sup> BENTLEY, (1984) p. 80

<sup>126</sup> RANGEL Hinojosa, Mónica (1983) *Comunicación Oral 4*, México, trillas. p. 27

<sup>127</sup> BENTLEY, (1984) p. 77.

*III*  
*ACTO*  
*Y*  
*ESCENA*

### III. ACTO Y ESCENA

#### 3.1. Definición.

Una de las características externas del texto dramático es la división de actos que no contiene un número específico de escenas. Wolfgang Kayser también menciona que el acto y la escena forman parte de la estructura externa.

Eugenio Castelli define al acto de la siguiente manera:

La obra dramática presenta criterios bastante comunes en cuanto a la división de su material. Cada una de las partes en que una obra teatral se divide, separadas por un intervalo, se denominan actos, o como se decía en la época medieval y renacentista, jornadas, y que involucran generalmente una secuencia completa.

Cada uno de los intervalos como dice Castelli permitirán el cambio de lugar o tiempo para el siguiente acto, aunque como dice Kayser :

Antiguamente se da también al acto una interpretación puramente externa: El acto era una parte del acontecimiento dramático, que se desarrollaba en un mismo lugar. Esta unidad externa ya no se considera como primordial.<sup>9</sup>

Es decir, que dentro del mismo acto puede haber cambio de lugar.

El acto ha tenido diversos nombres durante la historia del teatro uno de ellos es la jornada o como dice Kurt Spang "Auftritt y Aufzug términos alemanes que corresponden más o menos a la división española en escena y acto."

Lope de Vega le llama jornada al acto " Así se designa como jornada en el teatro del Siglos de oro."

---

CASTELLI, (1978) , p.174.  
Cfr. TOMACHEVSKY, (1982) p. 218, Diccionario de la lengua española. (1970), ANDUEZA, Maria. (1979 ).Análisis de la obra de teatro . México Edicol. p. 151.  
KAYSER, ( 1972) p 223  
SPANG. (1991) , p. 130.  
Idem.

El acto también influye en la parte interna puesto que en él se distribuirá el principio, desarrollo, clímax y desenlace. Lo que en la obra dramática conocemos como actos en la novela se conocen como capítulos.

### 3.2. La división en actos.

Los griegos no utilizaban el término acto y algunos estudiosos del tema deducen que el acto como lo conocemos hoy estaba dado por los intervalos donde se introducían danzas y cantos corales “mientras el coro bailaba, los espectadores experimentaban el sentimiento de pausa que para nosotros deriva la división en actos.”

A esto también afirma Gilbert Highet:

Esta fue también una invención de los griegos, que en ciertos momentos de la intriga intercalaban danzas y cantos corales, si bien la representación era continua, lo cual su teatro se parecía más a una película que a una obra de teatro moderna.

Los griegos y los romanos dividen la obra en prólogo (comienzo del drama), episodio (diversas secciones de la acción incluidas entre canto y canto del coro), éxodo ( final).

Horacio recomienda que una obra no sea ni muy corta ni demasiado larga, un prólogo, tres episodios y un éxodo separados por cantos corales vinculados por la trama más o menos lo correcto.

Representando en un esquema la idea de Horacio quedaría así:

1	2	3	4	5
Prólogo	Episodio	Episodio	Episodio	Éxodo

BEAURE , W. , (1964) La escena romana, Buenos Aires, Universitaria, p. 178.

HIGHET, Gilbert. (1954) La tradición clásica. México, Fondo de cultura económica

BEAURE, (1964) p. 188.

Así Horacio decía que para lograr el éxito de una obra debía constar de cinco partes. “ Subsiste el hecho de que los romanos nos han transmitido la ley de los cinco actos. Para ser más exacto decía Horacio debía tener cinco actus. La palabra actus significa ( representación por los actores).<sup>135</sup>

Aunque ya existían indicios de la división en cinco actos, como lo establece Horacio, no es sino hasta el Renacimiento en que aparece la palabra acto y escena al inicio de cada uno de ellos, y es entonces cuando se hace notable la estructura externa.

De acuerdo con las poéticas renacentistas, la división en cinco actos se hizo obligatoria para la tragedia francesa. Su autoridad reforzó en Inglaterra y en Alemania una tradición propia oriunda del humanismo.<sup>136</sup>

Como se menciona anteriormente el acto también forma parte de la estructura interna puesto que en él se distribuye el principio, desarrollo. Climax y desenlace, al respecto se presenta la distribución de las partes internas en cinco actos según diversos teóricos.

Gustav Freytag llamaba al primer acto introducción , al segundo gradación, al tercero cúspide, cuarto caída o mudanza, al último catástrofe.

1	2	3	4	5
Introducción	Gradación	Cúspide	Caida	Catástrofe

La introducción tiene por objeto la presentación de la situación inicial del conflicto. Después será llevado más o menos detalladamente al punto álgido del conflicto a través de la gradación que se produce en el segundo acto. Entre primer y segundo acto Freytag sitúa un punto que designa como “momento de excitación” y consiste en alguna actuación

<sup>135</sup> Idem. P. 188.

Cfr. CASTAGNINO, Raúl H, (1981) *Teoría sobre texto dramático y representación teatral*, Buenos Aires, Ultra,

p. 34.

<sup>136</sup> KAYSER, (1972) p 22s.

del protagonista decisiva y desencadenante de reacciones inesperadas. Después de la culminación del tercer acto, y entre éste y el cuarto, se sitúa otro momento decisivo que el autor llama momento trágico y origina la caída del protagonista o simplemente una mudanza en el desarrollo de la historia. Antes de producirse la catástrofe definitiva suele introducirse el llamado momento de tensión última que presenta una última y vana posibilidad esperanzadora, pero no puede evitar el trágico desenlace.

Helena Beristáin propone:

- 1) Una exposición del asunto en la que se plantea una situación y se presenta sucesivamente unos personajes.
- 2) La aparición de un conflicto (o nudo o tesis de la obra) que se agudiza originando una tensión gradualmente en ascenso.
- 3) Clímax o punto culminante de la tensión la cual muestra la crisis de la problemática planteada y funciona como antítesis respecto de la tesis nudo.
- 4) Un desenlace donde la tensión desciende gradualmente que sería la síntesis (de la tesis y la antítesis) y puede extenderse en la tragedia antigua.
- 5) Una catástrofe que es el desenlace funesto la cual clausura la acción .

1	2	3	4	5
Exposición	Conflicto	Clímax	Desenlace	Catástrofe

El teatro clásico francés también estaba dividido en cinco actos.

Jean de Taille teorizador renacentista aconsejaba que las obras debían ser escritas en cinco actos y si no eran escritas de esta manera era cosa de ignorantes mal hechas, indignas en tal caso de escucharse y sólo servían de pasatiempo para los criados.

---

SPANG, (1991) p. 141.  
BERISTÁIN, (1985) p.

En el Renacimiento los dramaturgos debían seguir estas reglas, pero con el paso del tiempo la cultura evoluciona y las reglas se rompen y lo que más cambia en el texto dramático es la estructura externa. Algunos dramaturgos se dieron cuenta que no era necesario dividir la obra exactamente en cinco actos, sino a través de la necesidad de expresión, pero basándose en el planteamiento, desarrollo, clímax y desenlace.

También existen obras escritas en cuatro actos como las obras de Ibsen, Chejov, Gerhart Hauptman, etc. El esquema sería el siguiente:

1	2	3	4
Planteamiento	Desarrollo	Desarrollo Clímax	Desenlace

Lope de Vega rompe con la estructura clásica de los 5 actos y propone la división en tres jornadas o actos. Pero ya desde la antigüedad clásica se manejaba la idea de la división en tres actos como lo menciona Kayser:

El comendador de Terencio Donato, llegó a la división en tres actos partiendo de un esquema compuesto de prótasis ( introducción), epítasis (conflicto) y catástrofe (desenlace) <sup>9</sup>

1	2	3
Prótasis Introducción	Epítasis Conflicto	Catástrofe Desenlace

---

KAYSER, ( 1972). p. 225

o bien

1 Planteamiento	2 Desarrollo Climax	3 Desenlace
--------------------	---------------------------	----------------

En las obras de un acto se encuentran de manera sintetizada los cuatro puntos sin intervalos. ¿ cómo caracterizar el drama de un acto a la vista de las posibles discrepancias entre las diversas variantes? Obviamente, uno de los rasgos distintivos de esta especie es el hecho de que la historia ha de representarse de forma ininterrumpida, lo que trae consigo que el juego de tensión y distensión e incluso el principio y el final del conflicto se sitúen en un mismo segmento macroestructural y el autor está llamado, por tanto a seleccionar cuidadosamente los elementos de la historia presentadas y a plantearnos la problemática de forma condensada.

1 Acto Planteamiento Desarrollo climax Desenlace
---

El teatro moderno ya no esta sujeto a las reglas tradicionales.

### 3.3. Características

Como se mostró anteriormente la obra dramática se ha dividido tradicionalmente de uno a cinco actos y en ellos se encontrarán distribuidos los elementos de tensión y distensión, por lo tanto el acto también influye en la estructura interna como asevera Kayser: “ El caso de la división en actos es un problema planteado hace ya siglos, precisamente porque, en contraste con la escena, el acto ejerce su función en la estructura interna del drama”.

El acto permite el cambio de lugar y tiempo aunque esta característica no se cumple en todas las obras, pues en algunas se continúa con la misma unidad de tiempo y lugar.

El acto presupone las unidades, al menos relativas de lugar y tiempo y particularmente el desarrollo de los datos presente desde el principio. Cambiar de acto no significa cambiar estos datos previos, ya que estos se repetirán, de acto en acto. Sea cual fuera el intervalo entre actos no debe este conllevar una ruptura en el encadenamiento lógico.

Los datos a los que se refiere la cita anterior serían el planteamiento del problema y éste se desarrollará en los siguientes actos, cada cambio de acto deberá tener una coherencia con el siguiente, Beure señala: “ Además cada acto debe constituir por sí mismo una unidad artística y ser una parte claramente determinada de la acción de la obra considerada en su conjunto.”

En el intervalo que se da entre acto y acto el lector-espectador debe imaginar que es lo que ha ocurrido en ese espacio que no pudo observar entre acto y acto. Kurt Spang afirma al respecto:

La pausa de los entre actos constituye casi siempre un salto, es una especie de puente entre dos segmentos temporales más o menos distantes, el espectador está llamado a reconstruir o llenar el hueco temporal que se abre entre acto y acto.

La distribución en actos tiene mucho que ver con la distribución del material dramático, con la intensidad. Cada final de acto representa un momento culminante que mantiene el interés del espectador para continuar viendo.

---

KAYSER. (1972) p. 226.  
SPANG. (1991)  
BEAURE. (1964) p. 176.  
SPANG. (1991) p. 242, 243.

### 3.4. El acto y la representación.

La subida y el descenso del telón para marcar el principio y el final del acto sólo se da en la representación, pero en el texto dramático lo podemos observar mediante la indicación escrita al principio de cada uno de ellos.

Beaure al respecto indica:

En nuestros teatros el telón cae al final de cada acto; se encienden las luces en la sala y los espectadores disciplinados, pueden salir por un tiempo determinado. A los que prefieren permanecer en su asiento se les ofrece habitualmente un ligero interludio musical. Entre tanto, detrás del telón se prepara la escenografía para el próximo acto.

Aunque en la actualidad no existe el telón en todos los teatros, el cambio de acto se da algunas veces con un oscuro o música, etc. En el texto aparece indicado con las palabras TELÓN u OBSCURO:

El cambio de lugar se puede dar en el transcurso del mismo acto.

El telón de fondo provisional, que puede levantarse y hace posible un cambio tan rápido de lugar es corriente del siglo XVIII (aunque ya se conociese antes); desde la misma época es también usual el cambio de lugar dentro del mismo acto mientras que el drama clasicista exigía unidad de lugar dentro de cada acto.

Es importante que en la representación dramática se den pausas para un cambio de escenografía, vestuario, etc., pero también sirven como respiro para el público y que éste pueda reflexionar, Tomachevski menciona respecto a la duración del acto durante la representación lo siguiente:

La división en actos se debe a diversos motivos: en primer lugar, el acto es una unidad que encuentra un límite en un hecho psicológico, que es la capacidad de concentración del espectador un acto que dure unos treinta -- cuarenta minutos satisface, aproximadamente, esta condición.

---

BEAURE, (1964) p. 174.

KAYSER, (1972) p. 223.

TOMACHEVSKY, (1982) p. 218.

En el texto es diferente porque no se lleva un mismo ritmo de lectura el lector puede suspender o continuarla cuando el lo desee, pero en la representación para mantener atento al espectador, se requiere de un tiempo determinado.

### 3.5. Escena

#### 3.5.1. Definición

La escena es una división de los actos a partir de las entradas, salidas de los personajes y cambio de lugar. Estos cambios están en función de un tramo pequeño de acción completo en sí mismo y progresivo. La diferencia entre acto y escena “radica en que la escena esta constituida por una modificación parcial de la configuración<sup>148</sup> y el acto por el cambio total.”<sup>149</sup> En la escena se dan pequeños cambios como la entrada y salida de personajes y situaciones nuevas, pueden existir pequeños cambios de escenografía, a comparación del acto y solo en algunas obras pueden existir grandes cambios como el espacio y el tiempo. No coincidimos con Kurt Spang cuando menciona que en el acto se hace un cambio total de personajes, puesto que pueden ser los mismos los que terminen un acto y comiencen el siguiente.

La palabra escena en su origen significa cabaña, tienda, para los griegos era un espacio que se encontraba hasta el fondo y en un plano elevado del escenario y en este lugar se hallaba el personaje o personajes principales.

Para los griegos aparte de tener la función de entrada y salida de personajes también orientaba al público pues estos sabían que la entrada por la derecha o la izquierda significaba algo por ejemplo:

“Si un actor entraba en escena por el parascenio<sup>150</sup> de la derecha, llegaba del campo o de lejanas comarcas”<sup>151</sup>. Ejemplo:

(Llega Egeo por la derecha, en ademán de viajero).<sup>152</sup>

Esta acotación tomada de la obra Medea de Eurípides, ejemplifica lo antes mencionado de que la entrada por la derecha permitía ubicar al público de donde provenía el personaje.

<sup>148</sup> Configuración según Spang Kurt personajes que se encuentran en la escena.

<sup>149</sup> SPANG, (1991), p. 127.

<sup>150</sup> Parascenio este nombre reciben los laterales de la escena

<sup>151</sup> MULLER, Carlos Oífrido, (1946) *Historia de la literatura griega*, Buenos Aires, Americalee, p. 461.

<sup>152</sup> Eurípides, (1963) *Las diecinueve tragedias, Medea*, México, Porrúa, p. 54.

El que entraba por el parascenio de la izquierda venía de la ciudad o de sus alrededores.

El muro del fondo o sea la escena propiamente dicha tenía tres puertas, la del centro, denominada puerta real, representaba la entrada principal del palacio del soberano; la de la derecha daba paso a un corredor que conducía principalmente a las habitaciones destinadas a los huéspedes, la puerta de la izquierda era la entrada a una parte más reservada de la casa como un santuario, una prisión.

En las obras dramáticas griegas se carece de la enumeración de escenas solo se hace la acotación de la entrada del personaje, ejemplo:

( Se presenta Medea en la puerta del palacio. Con ella viene la nodriza.)

{Llega Creón con su séquito y con su cetro en la mano.}

(Se va Creón)

(Llega Jasón)

(Se va Jasón)

En estos ejemplos encontramos un cambio de personajes , la entrada y salida de los mismos.

Haciendo referencia a la primera acotación en cuanto a la entrada de Medea por la puerta del palacio nos remite a que este personaje entrará por la puerta central de la escena según los griegos. (Recordemos que la escena era el muro donde se encontraban las tres puertas.

Hoy en día la palabra escena se encuentra escrita al inicio de cada una, y todas están enumeradas por su orden.

La escena se puede definir como una sección del total del relato, en la que ocurren ciertos acontecimientos, todos en un lugar y tiempo son los elementos de mayor importancia en la obra.

---

MULLER, (1946), p. 461.  
CEBALLOS, (1995) . p. 235

Existen textos dramáticos donde las escenas están enumeradas y pueden constituir una unidad dentro de la acción dramática y es por ello que pueden ser necesarias dos o más escenas y facilitar el trabajo en la representación teatral, al director de la obra le será más sencillo saber cuantos personajes aparecerán en cada escena.

### 3.5.2. Características

“La modificación parcial de la configuración implica que en determinado momento del drama entra o sale una figura del escenario iniciando así un nuevo segmento”.

Recordemos que Kurt Spang llama figuras a los personajes, en cada cambio de escena se inicia un nuevo segmento pero todas llevarán una coherencia que permita la unidad en toda la obra. María Andueza menciona:

El dinamismo de entrar - salir es un fenómeno específicamente propio del teatro y tiene suma importancia. En el teatro el movimiento evoluciona con la llegada y salida de los actores con su presencia o ausencia. En principio todo cambio de personaje responde a una modificación o cambio en la acción.

La entrada y salida de los personajes aporta ritmo a la obra y permite el desarrollo de la acción dramática. Cuando los personajes entran o salen informan al lector-espectador el motivo por el cual lo hacen, así, las entradas y salidas tienen una justificación, como lo expresa Kurt Spang : “Así la figura puede justificar ella misma el por qué de su entrada y salida o la aclaran otras figuras, que llaman u ordenan sus movimientos dentro o fuera del escenario.” Lo que es importante señalar al respecto es que el ritmo no se da por la entrada y salida de los personajes, el ritmo de la obra depende de la resolución de su tema, es decir de una concepción . Es la concepción de la obra lo que decide la división en escena y la entrada y salida de los personajes .

Del mismo modo las obras de teatro contienen un considerable número de escenas con el encuentro de dos personas. Aún las escenas con muchos personajes sobre el escenario son a menudo, en el fondo, nada más que la escenificación del encuentro de dos personas.

Esto quiere decir que aunque existan varios personajes en escena, el diálogo se entabla entre dos personajes porque no todos hablan al mismo tiempo.

---

SPANG. (1991) p. 128.  
ANDUEZA, María, (1979) .  
SPANG. (1991) p. 129.  
BENTLEY. (1984) . p. 71.

No es el propósito de separar lo externo con lo interno porque todo tiene una relación pero la estructura externa ayuda a diferenciar el texto dramático de otros textos literarios, y la escena sería un elemento de la estructura externa y en cuanto a su función en la interna ayuda a encadenar las acciones, o como dice Bentley cada escena debe servir para atar o desatar la intriga.

Algunas obras se encuentran divididas en secuencias<sup>159</sup> que equivalen a la escena, en cuanto a su entrada y salida de personajes y cambio de lugar pero muchas veces sugieren un cambio de situación, como en la obra de Emilio Carballido, Escrito en el cuerpo de la noche.

Comedia en once secuencias.

#### Secuencia 1

*(Isabel en la calle, Gaviota en su casa, hablan por teléfono. Dolores, afanadísima en su cocina Nicolás pega recortes en un álbum.*

*Isabel: lentes negros tornasolados, jeans rasgados de intento, mascada de pirata en la cabeza, varios aretes en una oreja uno solo en la otra. Arrastra su equipaje): empieza diálogo.*

#### Secuencia 2

*(Sin apagón encendemos la luz sobre la pieza principal. Ahí esta Gaviota emparejándose la pintura del pelo: se retoca las raíces con un cepillo de dientes.*

*Isabel baja despacio furtivamente a algo confiando que no habrá nadie. Va hacia el refrigerador. Se sobresalta al topar con Gaviota.)<sup>160</sup>*

---

<sup>59</sup> La palabra secuencia es equivalente a la palabra escena según Anne Ubersfeld en su libro de *Semiótica teatral*, p. 165.

<sup>60</sup> CARBALLIDO, Emilio. ( 1994), *Escrito en el cuerpo de la noche*. México. Fondo de Cultura Económica

### 3.6. EL CUADRO

Otro tipo de división que encontramos en algunas obras dramáticas es el cuadro.

La utilidad del cuadro ha variado, no encierra características propias como el acto, y la escena. Para María Andueza “ El cuadro es una subdivisión en los actos y están señalados por el cambio en la decoración”. En algunas obras en lugar de subdividir en escenas, secuencias mínimas de acción , se hace en cuadros.

Los cuadros permiten el cambio de lugar y suelen ser mas extensos que la escena. En la obra Bodas de sangre Federico García Lorca ubica cada cuadro en un lugar distinto. Esta obra también ejemplificaría la definición propuesta por Anne Ubersfeld:

Un cuadro indica, con relación al que le precede, y con diferencias visibles, que el tiempo sigue y sigue su marcha que las condiciones, los lugares y los seres han cambiado. El cuadro es la figuración de una situación compleja y nueva, relativamente autónoma y nueva.

El cuadro es por lo tanto un conjunto de escenas con un sentido global en sí mismo. En un acto se ve un pedazo considerable de la trama que puede ser planteamiento, desarrollo o desenlace. Un cuadro , por el contrario es una secuencia pequeña de acción formado de varias escenas , su característica fundamental es que se presenta como una unidad completa en sí misma con su principio medio y fin que a su vez podría estar inserta en el principio desarrollo y desenlace de la trama total de la obra.

Otra utilidad que los dramaturgos dan al cuadro es la de tratar un tema general desde diversas situaciones.

El grado de autonomía de los cuadros varía y puede oscilar entre la categoría de episodio acabado dentro de una historia completa, por así decir una fase independiente en el todo; o puede llegar a ser tan autónomo que no se integra en un lugar determinado del transcurso de la historia, siendo intercambiable.

---

ANDUEZA, Maria (1979), p. 89  
UBERSFELD, (1989), p. 163  
SPANG, Kurt, (1991), p. 143

Los episodios pueden estar acabados dentro de la historia pero están unidos por el mismo tema Kurt Spang menciona: “ En realidad el drama de cuadros (el término es un tecnicismo calcado sobre el Alemán Stationen drama no es un tipo dramático completamente independiente.

Como conclusión podríamos decir que el cuadro es una unidad de acción completa y es más grande que la escena.

*IV*  
*DIDASCALIA*  
*O*  
*ACOTACIÓN*

## IV Didascalias o Acotación

### 4.1. Definición

“Didascalias ( del griego didacalia, enseñanza).

Instrucciones dadas por el autor a sus intérpretes ( por ejemplo, en el teatro griego). Por extensión en su empleo moderno acotaciones.<sup>165</sup>

Las didascalias o acotaciones también forman parte de la estructura externa del texto dramático.

Se dice que en el teatro griego el autor a veces participaba como director y actor es por ello que las didascalias acerca de la manera de actuar resultaban innecesarias y no aparecían en el texto .

Las didascalias contenían información sobre la elaboración de las obras en lo referente a fechas y lugares en que fueron compuestas, representadas y el resultado de certámenes dramáticos, por ejemplo:

Aristófanes de Bizancio, ( c.257- 180 a.C.), bibliotecario de la famosa biblioteca de Alejandría, nos dejó estos datos en la edición que hizo de Eurípides: fue representado este drama siendo arconte y Pitodoro, en los 87 olimpiada ( e. D. 431 a. Cr.); en el concurso alcanzó el primer lugar Euforión; el segundo, Sófocles, y Eurípides el tercero. Éste presentó la trilogía formada por Medea, Filoctetes y Dictis, más el acostumbrado drama satírico, los segadores, que ahora está perdido.

No hay que agregar mayores noticias, pues se nos da lo esencial. El tema de esta tragedia es la venganza de Medea contra su marido Jasón<sup>166</sup>

Tal vez las didascalias no eran necesarias en el teatro griego, debido a que ya existía una convención entre la representación y el espectador. Tanto el actor como el público, sabía que significaba cada una de las entradas y salidas de los personajes.

Los Latinos proponen una pequeña indicación acerca de la obra y una lista de Dramatis Personae. (lista de personajes).

<sup>165</sup> PAVIS. (1991). pag 136 cfr. SPANG, Kurt (1991). *Teoría del drama*, España . Universidad de Navarra p.

<sup>166</sup> EURÍPIDES,( 1993), *Las diecinueve tragedias*, México. Porrúa, pag45

En algunas obras se conservan didascalias, o anotaciones documentales en las que se consignaban los datos de la representación: bajo qué consules y ediles, en ocasión de qué juegos, etc. Útiles son también bajo el aspecto histórico. aunque en un sentido más genérico, los prólogos.

Las didascalias se vuelven acciones físicas en cuanto a su realización en la representación.

En el transcurso del tiempo las didascalias toman el nombre de acotación.

#### 4.1.1. Acotación

Aquel texto escrito por el dramaturgo que aparece entre paréntesis y con letra cursiva, que no es mencionado por los personajes ( actores ) y cuya función es hacer más sencilla la comprensión o la manera de representar la obra, se le da el nombre de acotación.<sup>167</sup>, por ejemplo (*se vuelve a mirarlo*), (*con ira*), etc.

En las acotaciones encontramos indicaciones sobre el lugar , espacio, movimiento y gestos como lo puntualiza Anne Ubersfeld:

Lo esencial de la espacialidad, los elementos que permiten la construcción del lugar escénico están sacados de las didascalias que proporcionan, como sabemos :

a) Indicaciones de lugar , más o menos precisas y detalladas según los textos teatrales.

b) Los nombres de los personajes ( que no lo olvidemos , forman parte de las didascalias) y al mismo tiempo un determinado modo de ocupación del espacio teatral (número, naturaleza, función de los personajes).

c) Indicaciones de gestos y movimientos ( a veces raros o hasta inexistentes ) que permiten , cuando se dan , imaginar el modo de ocupación del espacio , por ejemplo (inmóvil, encogiéndose, a grandes zancadas...) etc.

La espacialización puede provenir de los diálogos. La mayor parte de las indicaciones escénicas de Shakespeare proceden , sencillamente, de los diálogos.<sup>168</sup>

Las acotaciones incluyen todos estos elementos y ayudan a la lectura del texto en general y algunas veces a la representación.

---

<sup>167</sup> cfr. PAVIS, (1991), p. 137

<sup>168</sup> UBERSFELD, (1989), p. 109, 110.

## 4.2. Características.

Algunos autores como Ingarden , el cual considera la acotación como un texto secundario. Fernando del Toro distingue dentro de la obra dramática dos tipos de texto:

- a) Texto principal constituido por el dialogar de los personajes.
- b) Texto secundario, didascálico e indicaciones escénicas.<sup>169</sup>

Kurt Spang señala:

Cabe distinguir dos tipos de acotaciones según vayan incluidas en el texto secundario o el principal. La acotación propiamente dicha es la explícita y forma parte del texto, secundario. Por lo general, va señalada por algún procedimiento tipográfico, estando impresas las acotaciones explícitas en otra letra que las réplicas de las figuras en el texto principal; generalmente van en cursivas o entre paréntesis y el segundo tipo, que se localiza en el texto principal mismo ya que es parte de una réplica y no se distingue tipográficamente, es la llamada acotación implícita. Puede referirse tanto a la misma historia como al entorno óptico - acústico y la concreción y creación del espacio y tiempo dramáticos.<sup>170</sup>

A primera vista se pueden distinguir dos textos , uno que se encuentra escrito entre paréntesis y otro el de las réplicas, pero sin duda uno es el complemento del otro para lograr el objetivo final de la obra dramática.

Las acotaciones deben estar redactadas en un lenguaje sencillo y cotidiano y ser claras en su contenido. Edgar Ceballos asevera:

Para lograr por parte de sus actores un entendimiento perfecto y una interpretación exacta, el autor intercalará en el texto de su diálogo las indicaciones de movimiento necesario que se conocen como acotaciones. Estas deberán ser explícitas sin extensión , concisas sin oscuridad y funcionales, absteniéndose de darles carácter literario o comentar en ellas la acción o el diálogo, recurrirá a ellas sólo para guiar al director , actor y escenógrafo hacia la realización de su obra. Mientras menor sea el número de acotaciones más simplificada se verá la tarea de los intérpretes; hay que evitar el exceso de la escasez como la demasia y

<sup>169</sup> TORO: Fernando, (1992). *Semiótica del teatro*, Argentina, Galerna, pag 60. Cfr. VILLEGAS ,(1991), p.13

<sup>170</sup> SPANG, Kurt, (1991) . p. 55.

atenerse a lo necesario, que es la verdad misma del teatro.<sup>171</sup>

De esta cita podemos inferir que las acotaciones deben ser concisas y funcionales, en cuanto a que guiarán al director, actor y escenógrafo

También orientarán al lector para ubicar el lugar y la intención de los personajes, además de apoyar su imaginación.

En la cita anterior también se afirma que las acotaciones no deben ser de gran extensión, aunque encontramos obras que son una larga acotación, conteniendo todos los elementos de espacio, movimiento, intención tiempo, etc.

---

<sup>171</sup> CEBALLOS, (1995), p. 234.

**ESTA TESIS NO DEBE  
SALIR DE LA BIBLIOTECA**

### 4.3: Tipos de acotaciones.

Las acotaciones son indicaciones acerca de lugar donde se desarrolla la acción, tiempo en que transcurre, características y acciones de los personajes.

Habrán obras que no contengan acotaciones pero existirán otras que invadan totalmente el texto.

Entre las acotaciones traducibles a los medios no verbales se pueden distinguir dos grupos: un grupo referido a los actores y un segundo referido a su entorno óptico- acústico . La variedad de las acotaciones referidas al actor es bastante grande e incluye entradas y salidas, desplazamientos en el escenario, interacciones, gestos, mímica, estatura, peinado, maquillaje, indumentaria e indicaciones paralingüísticas acerca de la articulación de las réplicas.

Las acotaciones referidas al entorno óptico- acústico pueden comprender también numerosos aspectos que van del decorado y los accesorios, pasando por la iluminación y los sonidos hasta los más variados efectos especiales que permite la tecnología teatral de la actualidad.<sup>172</sup>

En la mayoría de las obras el primer tipo de acotación que aparece es la de lugar.

a) País donde se desarrolla.

Ejemplos:

El mercader de Venecia, Shakespeare.

“Acto Primero

Escena Primera.

(Venecia. Una calle)”<sup>173</sup>

---

<sup>172</sup> SPANG, (1991) p. 55

<sup>173</sup> SHAKESPEARE, William, ( 1983) *El mercader de Venecia*. México.Porrúa. p. 41

El abanico de Lady Windermere, Oscar Wilde.

“Lugar de la acción Londres. Época actual.”<sup>174</sup>

b) Lugar específico de la acción:

Bodas de Sangre, Federico García Lorca.

“ Interior de la cueva donde vive la novia. Al fondo una cruz de grandes flores rosa. Las puertas redondas con cortinas de encaje y lazos rosa. Por las paredes de material blanco y duro, abanicos redondos, jarros azules y pequeños espejos.”<sup>175</sup>

c) Escenografía:

Las Ruinas, Luisa Josefina Hernández.

“ Es de noche, la escenografía quedará indicada de la manera que resulte mas cómoda al director y al escenógrafo. Son unas ruinas indígenas cerca de un pueblo. Relativamente visibles hay varios letreros: ESTAS RUINAS SON PROPIEDAD DE LA NACIÓN HORAS DE VISITAS, DE 11 DE LA MAÑANA A CINCO DE LA TARDE. ENTRADA \$2.50... Escuchamos el ruido de un automóvil que se detiene y unas portezuelas que se abren y cierran...”<sup>176</sup>

A veces estarán mezcladas las de lugar con las de tiempo. Ejemplos:

La importancia de llamarse Ernesto, Oscar Wilde.

“ Jardín de la quinta de Mister Gresford. Una escalinata de piedra gris conduce a la casa. El jardín, un jardín a la antigua, aparece lleno de rosas. Mes de Julio. Sillones de mimbre y una mesa atestada de libros a la sombra de un tejo frondosísimo.”<sup>177</sup>

<sup>174</sup> WILDE, Oscar, ( 1960), *El abanico de lady Windermere*, Madrid, Espasa Calpe, pag 10.

<sup>175</sup> GARCÍA, Lorca, ( 1979), *Federico, Bodas de Sangre, México Porrúa* pag 171

<sup>176</sup> Hernández, Luisa, Josefina, *Las Ruinas*, pag 105

<sup>177</sup> Wilde, Oscar, (1960) *La importancia de llamarse Ernesto*, Madrid, Espasa Calpe, pag 113

Hernani, Victor Hugo .

Acto primero

El rey

En Zaragoza

Cuarto dormitorio. Es de noche. Una lámpara sobre la mesa.<sup>178</sup>

d) De vestimenta:

Escrito en el cuerpo de la noche, Emilio Carballido.

Isabel: lentes negros tomados, jeans rasgados de intento, mascada de pirata en la cabeza, varios aretes en una oreja, uno solo en la otra.<sup>179</sup>

Casa de muñecas , Henri Ibsen.

... Entra Helmer trayendo casi a la fuerza a Nora. Esta aparece vestida con el traje italiano y un gran mantón negro sobre los hombros. Helmer viste de frac y va cubierto con un dominó negro también.<sup>180</sup>

e) Características físicas:

El gesticulador, Rodolfo Usigli.

... Elena Rubio, mujer bajita, robusta, de unos cuarenta y cinco años, con un trapo amarrado a la cabeza a guisa de cofia. ... Julia muchacha alta , de silueta agradable aunque su rostro carece de atractivo también con la cabeza cubierta, la línea de su cuerpo se destaca con bastante vigor. No es propiamente la tradicional virgen provinciana, si no una mezcla curiosa de pudor y provocación, de represión y de fuego.

César Rubio es moreno; su figura recuerda vagamente a la de Emiliano Zapata y, en general la de los hombres y las modas de 1910 , aunque viste impersonalmente y sin moda. Su hijo Miguel aparece más joven de lo que es; delgado y casi pequeño, es más bien un muchacho mal alimentado que fino. Esta sentado sobre el cajón de los libros, enjugándose la frente.<sup>181</sup>

<sup>178</sup> Victor Hugo,( 1974) *Hernani*, Barcelona, Sopena,pag 4.

<sup>179</sup> CARBALLIDO, (1994) pag 134

<sup>180</sup> IBSEN, Henri, *Casa de muñecas*, México., Editores Mexicanos Unidos, pag 101

<sup>181</sup> USIGLI, Rodolfo,( 1983), *El gesticulador*, México, Fondo de Cultura Económica . pag 8

Te juro Juana que tengo ganas, Emilio Carballido.

Serafina: (furtiva ) Te voy a dar más cobertores.

( Entra Juana, es una mujer grandota, fornida, lucidora, todavía guapa, de unos cuarenta años o poco más. Parece un tanto estúpida, con rostro de muñeca bobalicona. Ahora, viste como reina del carnaval de unos veinte años atrás. Ignora ostensiblemente a Estánfor)<sup>182</sup>

f) Acotaciones sobre emociones de los personajes:

El Gesticulador, Rodolfo Usigli.

Navarro.- (*pálido de rabia*) Te estás metiendo con cosas que...<sup>183</sup>.

Yerma, Federico García Lorca.

Victor.- Gracias. ( Salen. Yerma queda angustiada mirándose la mano que a dado a Victor. Yerma se dirige rápidamente hacia la izquierda y toma un mantón )<sup>184</sup>

g) De acciones de los personajes:

¿ En que piensas ? , Xavier Villaurrutia.

... Carlos espera; enciende un cigarro, hojea sin a atención una revista. Se oye el timbre de la puerta de entrada. Carlos pasa a la antesala con el objeto de abrir la puerta. Se oyen las voces de Carlos y Victor.

Ramón.- Si quiera por cortesía pónganse de acuerdo. (*Silencio. Se quita el abrigo y lo deja en el diván . Carlos y Victor cambian una mirada de cómplices ante la desdicha que a hora los une*) Ya veo que estorbo...<sup>185</sup>

En el teatro de William Shakespeare encontramos que las acotaciones no son necesarias debido a que todas las indicaciones son dadas en el diálogo, dicho por los mismos personajes, es por ello que resultan innecesarias las acotaciones sobrepuestas de los traductores.

<sup>182</sup> CARBALLIDO, Emilio. (1983). *Te juro juana que tengo ganas*. México. Editores Mexicanos Unidos. p. 12

<sup>183</sup> USIGLI, Rodolfo. ( 1983 ) p. 62

<sup>184</sup> GARCÍA Lorca, Federico, *Yerma*, p. 217

<sup>185</sup> VILLAUURUTIA, Xavier.( 1953)¿ *En que piensas?* Fondo de Cultura Económica. p. 27

## h) De Ambiente:

La casa del pecado, en un enredo de callejones, cerca del muelle viejo. Prima noche. Luces de marina. Cantos remotos en un cafetín. Guiños de las estrellas. Pisadas de Zuecos . Brilla la luna en las losas mojadas de la acera: tapadillo de carmelitana : Sala baja con papel floreado: Dos puertas azules, entornadas sobre dos alcobas: En el fondo, las camas tendidas con majas colchas portuguesas: En el reflejo del quinqué, LA DAIFA pelinegra, con un lazo detonante en el moño, cierra el sobre de una carta: Luce en la mejilla el rizo de un lunar. A LA BRUJA que se recose el zancajo en el fondo mal alumbrado de una escalerilla hizo seña mostrando la carta. La coima muerde la hebra, y se prende la aguja en el pecho.<sup>186</sup>

A continuación se presenta la primera escena del acto primero de la obra Hamlet de William Shakespeare, sin ninguna acotación para demostrar que no son necesarias.

Hamlet

Acto primero

Escena primera

Bernardo.- ¿ Quién esta ahí?

Francisco.- No respóndame él a mí. Deténgase, y diga quién es...

Bernardo.- ¡Viva el rey!

Francisco.- ¿ Es Bernardo?

Bernardo.- El mismo

Francisco.- Tú eres el más puntual en venir a la hora.

Bernardo.- Las doce han dado ya; bien puedes ir a recogerte.

Francisco.- Te doy mil gracias por la mudanza. Hace un frío que penetra, y yo estoy delicado del pecho.

Bernardo.- ¿ Has hecho tu guardia tranquilamente?

Francisco.- Ni un ratón se ha movido.

Bernardo.- Muy bien. buenas noches. Si encuentras a Horacio y Marcelo mis compañeros de guardia, diles que vengan presto.

Francisco.- Me parece que los oigo... Alto ahí ¡ Eh! ¿ Quien va?<sup>187</sup>

<sup>186</sup> VALLE, Inclan Ramón . (1948). " Las Galas del difunto" dentro de *Martes de carnaval*. Buenos Aires, Losada, p 9

<sup>187</sup> SHAKESPEARE, William ,(1990) *Hamlet* . México Porrúa p. 3

En esta escena dentro del mismo diálogo de los personajes el autor nos menciona que un personaje hace su aparición, en este caso Bernardo, nos dice la hora en que ocurre la acción, ( las doce), el clima, como lo menciona Francisco...Hace un frío que penetra, yo estoy delicado del pecho; y a su vez el mismo personaje nos da una de sus características, se percibe el papel que desempeñan los personajes en la escena (mis compañeros de guardia), además se anuncia la entrada de otros personajes.

Ahora presentamos la misma escena con sus acotaciones que contiene la traducción consultada

Hamlet

Acto primero

Escena primera

Explanada delante del palacio real de Elsingor

Noche oscura

Francisco, Bernardo.

Francisco estará paseándose haciendo centinela . Bernardo se va acercando hacia él. Estos personajes y los de la escena siguiente estarán armados con espada y lanza.

Si esta acotación no apareciera en el texto, no le perjudicaría en nada. Resulta reiterativo porque estas indicaciones las conocemos por medio de los personajes.

#### 4.4. Acotación - autor

Las acotaciones no aparecían en el teatro griego debido a que los autores fungían como directores o actores.

El autor se hace presente a través de las acotaciones, ya que por medio de ellas expresa cómo desea que se realice la acción, dónde se debe situar y en que tiempo. Aunque todo esto va apoyado con las réplicas de los personajes. Al respecto comenta Kurt Spang: “ El discurso del autor principalmente reflejado en las acotaciones, es el que crea teatralidad, es decir es el que se traduce a la materialidad teatral del decorado y de los demás elementos ambientadores.”

Sin embargo, las acotaciones también se traducen en la imaginación del lector, puesto que no todas las obras son representadas y esto no quiere decir que carezcan de elementos dramáticos, sino que influyen otros factores, políticos, económicos, sociales, culturales, etc.

Por otro lado no siempre las acotaciones dadas por el autor se traducen tal cual o bien no son respetadas en su totalidad.

Como se mencionó en el capítulo del diálogo el autor en una novela en ocasiones se encuentra detrás del personaje, pero en el texto dramático el autor expresa su muy particular visión del mundo también a través de las acotaciones “El autor se niega a hablar en nombre propio, el autor sólo es sujeto de esa parte textual constituida por las didascalías.”

Por medio de las acotaciones el autor permite saber las características y posición de cada personaje.

En las didascalías, es el propio autor quien:

- a) nombra a los personajes (indicando en cada movimiento quien habla) y atribuye a cada uno de ellos un lugar para hablar y una posición en el discurso.
- b) Indica los gestos y las acciones de los personajes independientemente de todo discurso.<sup>9</sup>

---

SPANG, (1991), p. 253  
UBERSFELD, (1989) p. 18  
Idem , p. 17

Se dice que los mejores dramaturgos son aquellos que no utilizan demasiadas acotaciones porque tienen la habilidad de introducirlas en el diálogo. A esto señala Erick Bentley:

Una tendencia contraria se encuentra en la obra teatral con excesivas acotaciones que, en general dejan traslucir que el autor es un novelista que no se ha hallado a sí mismo. Inversamente, un dramaturgo nato, es un hombre que no precisa agregar acotaciones, la realidad tal como él la ve el sector de la realidad que él ve puede muy bien ser apresado en el diálogo y expresado por él.<sup>9</sup>

Un ejemplo de este tipo de autor es William Shakespeare que incluye en el diálogo las indicaciones. Otro de los ejemplos contemporáneo es "El orden de los factores" de Luisa Josefina Hernández

Y para concluir, el autor debe ser concreto en sus acotaciones, y estas deben apoyar a toda la obra dramática ya sea leída o representada. Que ayuden al lector-espectador a desarrollar la imaginación. Aunque en la representación ya se encuentre materializada.

---

BENTLEY, (1984), p. 84

#### 4.5. Acotación - Representación

La acotación escrita en el texto dramático se ve suplantada por su materialización en el escenario "Las acotaciones se reciben ya no verbalmente sino traducidas a otros códigos extraverbales"<sup>9</sup>

Esto se refiere a las acotaciones que se encuentran entre paréntesis no aquellas que están implícitas en los diálogos. Una acotación implícita podría resultar redundante , puesto que la percibimos visualmente, sin embargo en el texto dramático esto no resulta innecesario. Anne Ubersfeld propone el siguiente ejemplo:

Si en una didascalia nos encontramos con el sintagma una silla no es posible transformarlo ( hay una silla). La única transformación que da cuenta del funcionamiento del texto didascálico es (ponen una silla ) en el escenario , en: el área de juego. Pero la réplica ( toma asiento Cina) se caracteriza igualmente por ordenar la presencia, en el escenario de un objeto para sentarse.<sup>9</sup>

A través de los diálogos podemos deducir lo que debe existir en la escenografía.

La acotación es una indicación generalmente procedente del autor dramático, acerca de la realización escénica de la obra. En otros casos sirve para la mejor comprensión de la obra.<sup>9</sup>

Algunos directores hacen caso o no de las acotaciones dadas por el autor y muchas veces los directores crean sus propias acotaciones según su visión de la obra, al respecto Fernando del Toro dice: " La tarea del director, el cual muchas veces se puede apoyar en didascalias que proceden del diálogo mismo de los personajes o en un tipo de escenificación particular de una obra dada.

Existen acotaciones que se pueden pasar por alto o bien se modifican, pero las respectivas a los personajes , es decir aquellas que se refieran a la intención que deben dar los actores a los personajes resulta difícil cambiarlas. Puesto que el actor recibe la orden de actuar y de decir tal o cual cosa, por medio de las didascalias.

---

SPANG, (1991), pag 49. cfr. del TORO, Fernando, (1992) p. 61

UBERSFELD, (1989), p. 18

SPANG, (1991), pag 53

Del TORO, Fernando, (1992), p. 66

Las acotaciones sirven como guía al actor para hacer una buena interpretación de los personaje.

#### 4.6. DRAMATIS PERSONAE

No podríamos decir que existen textos totalmente sin acotaciones, puesto que acotación también incluye al Dramatis personae ( lista de personajes ) que se encuentra al principio del mismo.

1.- En las ediciones antiguas de textos teatrales, los Dramatis personae, personajes o máscaras del drama se agrupaban en una lista que procede a la obra. Se trata de nombrar y caracterizar en pocas palabras a los personajes del drama que se va leer; Esto aclara de entrada la perspectiva del autor acerca de sus personajes, y orienta el juicio del espectador.

3.- En la crítica anglosajona, alemana y española, Dramatis personae se emplea a veces en el sentido de protagonista o de personaje. Es el término genérico más vasto para designar al personaje (carácter, figura, tipo, rol, héroe.)<sup>9</sup>

Los latinos utilizaron el Dramatis personae como una acotación, que proporcionaba información acerca de los personajes que aparecían en el transcurso de la obra. Posteriormente se siguió utilizando esta idea en todos los textos dramáticos.

A diferencia de los textos narrativos, el texto dramático desde su inicio nos presenta a los personajes que aparecerán en la historia mientras que en la novela conforme vayamos leyendo encontraremos a los personajes y sus características.

El texto dramático comienza por entregarnos la lista de los personajes en este caso, sin mayores referencias, excepto sus nombres, y la descripción del escenario. Los nombres, sin identificación de funciones, edad, modo de vestirse, rasgos físicos, forzan al lector a construir el personaje con la imaginación fundado sólo en las acotaciones de los nombres en sí.<sup>9</sup>

---

PAVIS, (1991), p. 155.

VILLEGAS, (1991), p. 124-125

Existen obras que sólo nos proporcionan en su lista de personajes los nombres de estos, sería como dice Juan Villegas, dejar a la imaginación del lector las demás características. Pero también encontramos listas de personajes que nos proporcionan otros datos como el vestuario, clase social, etc.

El *Dramatis personae* es más que la mera enumeración de todas las figuras que desempeñan un papel en un drama, hecho que tampoco carece de importancia; puede ser, a menudo lo es, una primera caracterización que por lo menos indica la relación de parentesco, o más en general, la relación social que existe entre ellas si indica, además, casi siempre rematándolo a través del orden en que aparecen en la lista, su rango en la jerarquía de la sociedad, de los dioses hacia los esclavos en el teatro griego o del rey abajo todos los demás en la comedia de los siglos de oro. Con cierta frecuencia se indican también otros rasgos de caracterización como por ejemplo la edad, la profesión o rasgos extremos.<sup>9</sup>

A través de la lista de personajes se puede deducir el momento histórico, la condición social de cada uno de los personajes y a veces hasta características físicas.  
Ejemplo:

#### Personajes

Escala, príncipe de Verona

Paris, pariente del príncipe.

Montesco

Capuleto

Un viejo de la familia Capuleto

Romeo, hijo de Montesco.

Mercutio, amigo de Romeo.

Benvolio, sobrino de Montesco.

Teobaldo, sobrino de Capuleto.

Fr. Lorenzo, fray Juan, de la orden de San Francisco.

Baltasar, criado de Romeo.

Sanson, Gregorio, criados de Capuleto.

Pedro, criado del ama Julieta.

Abraham, criado de Montesco.

Un boticario.

Tres Músicos.

Dos Pajes de Paris.

Un Oficial.

La señora de Montesco

---

SPANG, Kurt. (1991). p. 52-53.

La señora de Capuleto.  
Julieta, hija de Capuleto  
El ama de Julieta <sup>199</sup>

En la lista anterior de personajes se da la relación entre cada uno de ellos, el status, se deduce el vestuario, la época en que se desarrolla.

La lista de personajes se vuelve indispensable tanto para la lectura de texto como para la representación, porque sabemos cuántos personajes aparecerán durante la historia y que papel desempeñarán en ella.

---

<sup>199</sup> SHAKESPEARE; William,(1990). *Romeo y Julieta*, México, Porrúa p. 226.

V

*LA FUNCIÓN  
POÉTICA*

## V La Función Poética

### 5.1. ¿Qué es la función poética?

Aunque la función poética no forma parte de la estructura externa del texto dramático hemos decidido integrarlo en esta tesis, puesto que los nuevos programas de estudio a nivel bachillerato marcan que se realice el estudio de esta función en el texto dramático.

Desde la elaboración de los programas de estudio creemos que ha existido un error al pretender que el análisis del texto dramático se realice con base en la función poética y esto ha provocado confusiones en los profesores en cuanto a términos como función poética, lenguaje poético y poesía.

Lo que tratamos en este capítulo es que los profesores concienticemos qué es la función poética, y diferenciamos estos términos para llegar a la conclusión que otro tipo de análisis del texto dramático sería más útil e interesante.

La función poética forma parte de las seis funciones de la comunicación lingüística y como menciona Jonathan Culler “La función poética aparece definida como el hecho de enfocar el mensaje en sí mismo”.<sup>200</sup>

Esta función se rige sobre un principio propuesto por Jakobson “La función poética proyecta el principio de equivalencia desde el eje de la selección hasta el eje de la combinación”<sup>201</sup> O bien la proyección del paradigma sobre el sintagma esto quiere decir que el enunciador desde un proceso mental elige los paradigmas para realizar combinaciones sintagmáticas lógicas. Roman Jakobson propone el siguiente ejemplo:

- ¿Porque dices siempre Juana y Margarita y no Margarita y Juana, prefieres a Juana antes que a su hermana gemela? - - En absoluto-

Lo que pasa es que resulta más suave en una secuencia de dos nombres coordinados y mientras no interfiera problemas de categoría, el hecho de que proceda el nombre más corto conviene más al hablante, le resulta indiferente y constituye un mensaje mejor organizado<sup>202</sup>

<sup>200</sup> CULLER, Jonathan (1978), *La poética estructuralista*, Barcelona, Anagrama, P 87

<sup>201</sup> *Ibid.*, p 88

<sup>202</sup> JAKOBSON, Roman. (1988), *Lingüística y poética*, Madrid, Catedra, p 37

Con este ejemplo nos damos cuenta que la función poética trata de resaltar que debe haber una selección de palabras para combinarlas de una manera lógica.

Jakobson insiste siempre y con acierto sobre el hecho de que ningún mensaje poético se reduce a la función poética toda tentativa por reducir la esfera de la función poética a la poesía o de confinar la poesía a la función poética conduciría a una simplificación excesiva y engañosa.<sup>203</sup>

Deducimos de la cita anterior Jakobson menciona y separa tres conceptos diferentes que serían: mensaje poético, función poética, poesía, cada uno de ellos tiene su propia autonomía aunque se relacionen pero es ahí donde se debe marcar la diferencia.

Es por ello que, cuando se pide un análisis de la función poética no deben estudiarse las figuras retóricas y tampoco el sentido poético que transmiten las palabras. “ Es importante evitar toda interpretación simplificadora: La poesía definida como mensaje en que la función poética ocupa la jerarquía principal y no como lenguaje versificado musical, etc.”<sup>204</sup>

Es decir, hay una selección en las palabras para lograr un mensaje en la poesía, pero la función poética no son las figuras retóricas ni el lenguaje versificado musical. “La poesía es una segunda potencia del lenguaje, un poder de magia y encantamiento, la poética tiene como objetivo descubrir sus secretos.”<sup>205</sup>

Jakobson se refiere a la poética como función que permite desarmar la poesía y cualquier mensaje para conocer su estructura lingüística.

En otras palabras, el uso poético del lenguaje entraña la colocación en sucesión de elementos que están relacionados fonológica o gramaticalmente. Las pautas formadas por la repetición de elementos similares será aún tiempo más común y más perceptible en la poesía que en otros tipos de lenguaje.<sup>206</sup>

La función poética no sólo es parte de la poesía pero cuando utiliza paradigmas repetitivos sería más fácil encontrarlos en ella y en los mensajes publicitarios y es por ello que resultaría incongruente hacer un análisis de la función poética en el texto dramático.

---

203 *Idem*, p. 37

204 *Ibid.*, p. 37

205 *Ibid.*, p. 40

206 CULLER, (1978) p. 88.

Compartimos la idea de Anne Ubersfeld cuando menciona que hacer un análisis de la función poética en el texto dramático es un proyecto rayano en la paranoia.

Con el soneto Les chats de Baudelaire, por Jakobson Lévit Strauss. Podemos sin duda considerar como totalidades poéticas La vida es sueño o Fedra y analizarlos como poemas de sus autores respectivos es lo que, con mayor o menor fortuna, vienen haciendo las tradicionales explicaciones de textos o la nueva crítica nada nos impide someter a tales análisis sino ya la totalidad del texto ( Proyecto rayano en la paranoia) al menos un extracto del mismo y no para dar un sentido al fragmento escogido ( creemos que el lector está ya vacunado contra tales pretensiones) sino para llegar a determinaciones estilísticas interesantes.<sup>207</sup>

Y Anne Ubersfeld menciona que el análisis de la función poética no es útil para encontrar el sentido aunque sea una parte del texto sino para conocer el estilo de los autores al escribir.

---

<sup>207</sup> UBERSFELD, (1989) pag 184.

## 5.2. Lenguaje poético y poesía.

Cuando se intenta realizar un análisis de la función poética se recurre al lenguaje poético que es aquel que utiliza las figuras retóricas Anne Ubersfeld manifiesta: “ Las dos figuras del lenguaje literario y más precisamente, del lenguaje poético, la metáfora y la metonimia, remiten ambas a una investigación del espacio: la metáfora como condensación ( de dos referentes o de dos imágenes y la metonimia como desplazamiento).”<sup>208</sup>

El lenguaje literario está cargado de más figuras de las que menciona Anne Ubersfeld, pero también resulta erróneo descifrar todas en un texto para interpretar la función poética ya que no todos los textos dramáticos las contienen y hay que recordar que la función poética es, como dice Jakobson, la proyección del paradigma sobre el sintagma.<sup>209</sup>

Es cierto que el lenguaje literario es diferente al cotidiano porque en él hay un mayor número de recursos expresivos y emociones intensas. Pero no todo lenguaje literario está impregnado de figuras retóricas así que no se debe encajonar o forzar a un estudio de este tipo en un drama. “ Sin embargo, ello no implica que el lenguaje dramático tenga que ser coloquial al contrario, con bastante frecuencia y variando con la época y los modos del discurso dramático teatral se aleja notablemente del nivel estilístico habitual y hasta abandona la forma prosaica para adoptar la versificada.”<sup>210</sup> Y a su vez aunque existen obras escritas en verso, éstas no necesariamente tienen un lenguaje poético, es decir, la utilización de figuras retóricas.

No podemos, dadas las intenciones de nuestro estudio, adentrarnos mucho en la poesía pero sí podemos decir que es un género literario que utiliza la función poética, las figuras retóricas y contiene un sentido poético aunque ninguno de estos elementos se reduzca al otro.

La poesía como género literario también tiene una estructura externa que la diferencia de otros géneros. “ La poesía original se da únicamente cuando hasta lo más exterior tiene una significación interna y cuando lo más íntimo se convierte en forma.”<sup>211</sup> pero la poesía también puede incluirse en los otros géneros no como

---

<sup>208</sup> Idem, p. 114.

<sup>209</sup> Los conceptos de paradigma y sintagma responden a una forma de organizar el mundo y el pensamiento.

<sup>210</sup> SPANG, (1991) p. 255.

<sup>211</sup> PFEIFFER, Johannes, (1951) *La poesía*, México, Fondo de Cultura Económica, p. 90.

estructura externa pero sí con su valor interno.

El oyente aprende lo que es la realidad y lo que se espera que él haga. Una decisión sencilla, demasiado sencilla, es que la poesía se dirige al elemento humano no racional habla a los afectos y recurre a medios que, si bien se pueden catalogar de racionales ( como emoción, espanto, enternecimiento, compasión, admiración, menosprecio), de suyo no lo son.

Se puede aceptar que la movilización de las emociones del oyente constituye un objetivo legítimo de la poesía. A menudo se ha bautizado de manera característica ese objetivo como ( Psicagogía) o conducción de las almas dando con ello a entender que el poeta siente su vanidad cosquilleada al manejar, dominar y manipular así al auditorio. Este dominio no realiza ninguna finalidad, más allá de la propia composición poética en la práctica de la vida sino que constituye su propio fin.<sup>212</sup>

Si esto es poesía, entonces en el drama hay poesía porque éste se dirige a las emociones del ser humano, a los sentimientos del lector -espectador “ Otros dicen que la poesía no necesita de reglas sino de ingenio que sepa agradar y dar gusto.”<sup>213</sup> Que es lo mismo que pasa en el texto dramático .

---

<sup>212</sup> *Historia de la literatura*, (1988) Madrid, Akal, p. 101.

<sup>213</sup> Luzan, Ignacio de, (1974) *La poética*, Madrid, Cátedra, p. 311.

### 5.3. Sentido Poético.

Elegir las palabras y construir oraciones con una lógica para crear un mensaje es parte de la función poética pero estudiar su sentido definitivamente constituiría otro tipo de análisis. Por ejemplo en los siguientes paradigmas :

Paradigma como	Paradigma estás	Paradigma vieja	Sintagma como estás vieja
-------------------	--------------------	--------------------	------------------------------

Pero si se utilizan otros signos ortográficos quedaría:

¿Cómo estás vieja?  
¿Cómo, estás vieja?  
¡ Como estás vieja!  
¡Como estás, vieja!

Lo que cambia en estas frases es el sentido y la intención de la frase ,de la misma manera en una obra dramática, como dice Anne Ubersfeld, sería innecesario hacer un análisis de la función poética descodificando las oraciones del texto. Pero sería más interesante estudiar el sentido que dan las ideas en el texto que pueden ir desde pequeñas frases hasta la totalidad del texto. El sentido poético quizá se alcanza con la creación de imágenes y no necesariamente utilizando las figuras retóricas. Y después de todo el texto dramático y la representación crean imágenes algunas de ellas pueden ser poéticas y otras sólo tener un sentido y todo esto produce un placer estético, como expresa Carlos Bousoño:

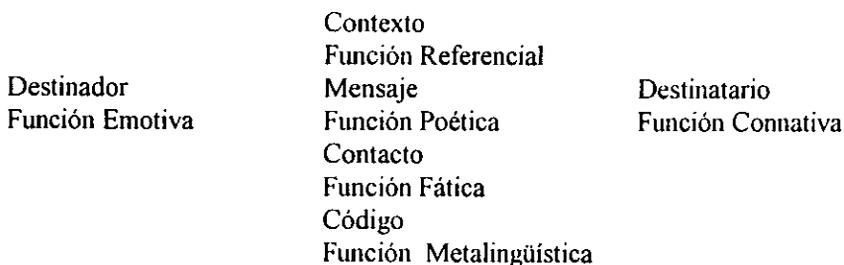
En la comunicación poética representa lo que comúnmente se ha llamado placer estético; y es que la expresión adecuada que para esa comunicación se requiere, se acompaña secundariamente, de un desprendimiento de placer, en el que coinciden autor y oyente o lector. Este desprendimiento placentero es propio de toda expresión idónea de un conocimiento hasta del puramente conceptual no poético.<sup>214</sup>

Existe un sentido poético cuando los elementos ( como son las imágenes, el lenguaje, tal vez las figuras retóricas, etc.) son necesarias para la captación del lenguaje global e inversamente, cuando el funcionamiento globalizante ha condicionado la presencia de cada uno de sus elementos.

<sup>214</sup> BOUSOÑO, Carlos.(1966) *Teoría de la expresión poética*. Madrid. Gredos. p. 47

#### 5.4. Todas las funciones.

La función poética se sitúa entre las otras funciones del lenguaje según Jakobson y así se muestra en el siguiente esquema:



Todas estas funciones pueden encontrarse en un texto pero sólo algunas o una puede predominar en él, Eugenio Castelli distingue:

Si bien distinguimos seis aspectos fundamentales del lenguaje difícilmente podemos encontrar mensajes verbales que absuelvan solamente una función. La diversidad de los mensajes no se funda en el monopolio de una u otra función, sino sobre el diverso orden jerárquico entre ellas la estructura verbal de un mensaje depende ante todo de la función predominante.<sup>215</sup>

En el texto dramático se encuentran todas las funciones, aunque como dice Juan Villegas: “ Desde Aristóteles se ha enfatizado el carácter apelativo, como aspecto esencial de lo dramático. El lenguaje apelativo se realiza en el diálogo de los personajes. Por medio de él, predominantemente, se configura de manera progresiva el mundo, se revelan los caracteres de los personajes el medio en que viven, sus relaciones, etc.”<sup>216</sup>

La función apelativa se encontraría en el diálogo aunque no sería la única que se estudiaría tal vez si se realizara un análisis de las funciones de la comunicación se

<sup>215</sup> CASTELLI, Eugenio, ( 1978), *El Texto literario, teoría y método para un análisis integral*, Argentina , Castañeda p 109

<sup>216</sup> Villegas, (1991),p. 12

estudiarían las seis en cada uno de los aspectos en los que se desarrolla, como puntualiza Anne Ubersfeld:

Las seis funciones de Jakobson son pertinentes tanto para los signos de la comunicación como para los signos de la representación. Cada una de estas funciones se refiere, como sabemos, a uno de los elementos del proceso de comunicación.

a) La función emotiva, que remite al emisor, es capital en teatro; el comediante la impone con todos sus medios físicos y vocales; el director y el escenógrafo la disponen ( dramáticamente) en los elementos escénicos;

b) La función connotiva se dirige al destinatario; obliga al doble destinatario de todo mensaje teatral - al destinatario- actor ( personaje) y al destinatario - Público - a tomar una decisión, a dar una respuesta, aunque ésta sea provisional y subjetiva;

c) La función referencial hace que el espectador tenga siempre presente el contexto (Histórico, social, político y hasta psíquico) de la comunicación; remite a un real.

d) La función fática recuerda en todo momento al espectador las condiciones de la comunicación y su presencia como espectador teatral; Interrumpe o estrecha el contacto entre el emisor y el receptor ( mientras que en el interior del diálogo asegura el contacto entre personajes) . Texto y representación pueden, uno y otro, garantizar concurrentemente esta función;

e) La función metalingüística, no frecuente en el interior de los diálogos- que no reflexiona mucho sobre sus condiciones de producción-, se presenta de lleno en todos aquellos casos en que se da la teatralización ( por ejemplo, en el teatro y en cualquier caso en que la escena nos advierta que estamos en el teatro; es como si dijera: Mi código es el código teatral ;

f) Lejos de ser sólo un modo de análisis del discurso teatral ( y particularmente del texto dialogado), el conjunto del proceso de comunicación puede explicar la representación como práctica concreta; la función poética, que remite al mensaje propiamente dicho, puede aclarar las relaciones entre las redes sémicas textuales y las de la representación. El funcionamiento teatral es, con mayor razón que cualquier otro, de naturaleza poética ( entendido el trabajo poético, según Jakobson, como proyección del paradigma sobre el sintagma de los signos textuales representados sobre el conjunto diacrónico de la representación).<sup>217</sup>

---

<sup>217</sup> UBERSFELD, (1989) p. 31.32.

Es así como cada una de las funciones se encuentran en el texto dramático, si se tuviera que ver la función poética en el drama, sería en la representación en cuanto se dan los signos en un texto, se transportan al escenario y el espectador construye sus sintagmas y por lo tanto su significado .

Otra de las funciones que podemos resaltar en las obras dramáticas es la emotiva o expresiva que se ayuda a través de movimientos o por las inflexiones de la voz, como lo menciona Carlos Bousoño:

Pero no es la situación la única que puede dar un carácter afectivo a nuestras palabras. El discurso puede recibir un comentario emotivo continuo, por medio de las inflexiones de la voz, los acentos que subrayan los vocablos importantes, la lentitud o rapidez del hablar (...), hasta los silencios; la emoción se puede traicionar en la mímica facial del hablante, en sus gestos, actitudes, etc. A condición, por supuesto de que todos esos movimientos (inconscientes o no). Sean imitativos y voluntarios, pues sino serían reflejos y, por lo tanto indicios y no signos.<sup>218</sup>

Creemos que en la creación del texto dramático el dramaturgo no piensa paradigma por paradigma para crear sintagmas, sino que piensa en sintagmas concretos que ayuden a avanzar la acción y no sólo que sean decorativos sino que tengan un sentido. Es más, el autor de teatro piensa primero en el suceso, en la acción completa que es la que, en el último momento, llenará de palabras. La obra dramática se concibe en el movimiento, en el carácter, en el acontecimiento y da por un hecho las palabras como único medio de expresión, mientras que para el poeta por ejemplo, la palabra y sus relaciones con otras son el alma de su concepción.

Hay una tendencia a considerar el lenguaje como un diseño decorativo que sirve para embellecer la acción. En muchas obras las palabras y acontecimientos parecen avanzar paralelamente sin encontrarse jamás. Por muy decorativas que puedan ser estas palabras, carecen de valor a menos que sirvan para impulsar hacia adelante la acción.<sup>219</sup>

En el momento de analizar la consideración es semejante, la atención ha de dirigirse a la totalidad de la obra sobre la base de que ésta ha sido creada a partir de unidades básicas ( paradigmas ) que formarán sintagmas cada vez más concretos:

---

<sup>218</sup> BOUSOÑO, (1966) p. 73.

<sup>219</sup> LAWSON, (1960) p. 441.

Por supuesto es de tomarse en cuenta que tratándose de textos escritos en una lengua determinada, ya en sí se usan conjuntos simbólicos básicos, de forma que aunque sepamos leer nada comprenderemos sino tenemos conocimiento de dicha lengua y aún de sistemas de letras diferentes. O sea que frente a un texto cualquiera se da por sentado el conocimiento básico anterior a la letra y el lenguaje; la interpretación, si es necesaria, queda siempre referida a un problema ... mayor: el de la realidad de más o menos trascendencia que el autor maneja.<sup>220</sup>

Para concluir nosotras consideramos que el autor de una obra dramática selecciona y organiza su material de forma global y crea los diálogos para que la acción avance; y tal vez no haga consciente la selección de palabra por palabra como tal vez sucedería en algunos casos en la poesía.

---

<sup>220</sup> HERNÁNDEZ, Luisa Josefina , (1997). *Beckett. sentido y método de dos obras*. México, F F y L. UNAM, P15

## Conclusiones:

Al iniciar este trabajo lo emprendimos con algunas ideas equívocas, pero la orientación dada por el maestro Fernando Martínez Monroy, fué sin duda de gran ayuda en cuanto a la investigación y por supuesto en el esclarecimiento de aquellas primeras ideas.

A continuación se exponen las conclusiones alcanzadas durante la investigación .

- La palabra drama significa acción, por lo tanto no se refiere a lo patético, ni aquello que apela a la sensibilidad lacrimosa pues esto se refiere al melodrama, que es confundido con la palabra drama. Dentro de este género se encuentranelementos épicos y líricos.

- El diálogo es un elemento que constituye la estructura externa del texto dramático, y no es el único existente en los textos literarios, pero tiene características propias, las cuales lo hacen diferente. En el drama el diálogo puede ser verbal o no verbal, es la forma de expresión elegida aunque no es el elemento primordial como pensábamos al inicio de la investigación

- El diálogo dramático es diferente al cotidiano, porque en él se enlazan las acciones desencadenadas en la acción, muestra las características de los personajes y se conocen los aspectos del hombre. Es por ello que el diálogo en el drama debe ser pensado, preciso y conciso.

- En el monólogo y Soliloquio , también existe un diálogo, que puede ser interno o con otro personaje presente o ausente.

- Refiriéndonos al capítulo del Acto y Escena ; los griegos no utilizaban estas divisiones , se dice que marcaban intervalos con la introducción de danzas y cantos corales o la entrada y salida del coro. Aunque existen indicios de la división en actos no es sino hasta el Renacimiento que aparece la palabra Acto y Escena al inicio de cada uno de ellos.

Se pueden encontrar obras divididas de uno a cinco actos y en ellos se distribuye el planteamiento, desarrollo, climax y desenlace.

- Otras divisiones son los Cuadros y las secuencias estas últimas equivalen a escenas, teniendo la misma función pero a veces sugieren un cambio de situación. Y el cuadro es una unidad de acción completa y es más grande que la escena.

- Otro elemento que forma parte de la estructura externa son las didascalias que con el transcurso del tiempo toman el nombre de acotación, en las cuales encontramos información sobre el lugar, espacio, donde se desarrolla la acción, escenografía, características físicas de los personajes, emociones, acciones, etc. Y que son muy útiles para el lector porque permiten desarrollar la imaginación, y para el director de escena tener una idea general de lo que el autor quiere.

Las acotaciones no siempre las encontramos entre paréntesis y con letra cursiva, algunas aparecen incluidas en los diálogos.

- El Dramatis personae también es una acotación que se encuentra al inicio de la obra y proporciona información sobre los personajes. A diferencia del género narrativo donde los encontramos a lo largo del relato.

- La función poética no es un elemento de la estructura externa del texto dramático. Forma parte de las seis funciones de la lengua en el enfoque comunicativo; y la función poética se rige sobre la proyección del paradigma sobre el sintagma esto quiere decir que el enunciador desde un proceso mental elige los paradigmas para realizar combinaciones sintagmáticas lógicas. Por lo tanto la función poética no son las figuras retóricas, ni tampoco poesía o sentido poético; ya que entre estos términos existen diferencias.

- El análisis del texto dramático a través de la función poética resulta poco eficaz, ya que el autor de una obra dramática no selecciona palabra por palabra, organiza y selecciona su material de forma global.

- Deseamos que el presente trabajo contribuya al conocimiento del texto dramático, por alumnos y docentes a nivel bachillerato y cualquier otra persona interesada en él.

## Bibliografía

### Textos teóricos

ANDUEZA, María:

(1979 a) Análisis de obras de teatro 1, México, Edicol.

(1979 b) Análisis de obras de teatro 2, México, Edicol.

ARISTÓTELES :

(1989) La poética, México, Editores Mexicanos Unidos.

BEAURE, W:

(1964) “La escena romana”, Buenos Aires, Universitaria.

BENTLEY, Erick:

(1984) La vida del drama, Barcelona, Paidós.

BOBES, Naves María del Carmen:

(1992) El Diálogo, Madrid, Gredos.

BOUSOÑO, Carlos:

(1966) Teoría de la expresión poética, Madrid, Gredos.

CASTAGNINO, Raúl:

(1979 a) El análisis literario, Buenos Aires, Nova.

(1981 b) Teorías sobre texto dramático y representación teatral, Buenos Aires - Argentina, Plus ultra.

CASTELLI, Eugenio:

(1978) El texto literario, teoría y método para un análisis integral, Argentina, Castañeda.

CASTRO, Alonso:

(1971) Didáctica de la literatura, Madrid, Anaya.

CEBALLOS, Edgar:

(1995) Principios de construcción dramática, México, Gaceta.

CORTI, María:

(1978) Principios de la comunicación literaria, México, Edicol.

CULLER, Jonathan:

(1978) La poética estructuralista, Barcelona, Anagrama.

DE TORRE, Guillermo:

(1951) Problemática de la literatura, Buenos aires, Losada.

DEL TORO, Fernando:

(1992) Semiótica del teatro, Argentina, Galerna.

DIEZ, Borque José María:

(1966 a) Teoría, forma y función del teatro español de los siglos de oro, Barcelona, Oro viejo

DOMÍNGUEZ, Luis Adolfo:

(1975) El diálogo y la crónica, México, Edicol.

GARCÍA, Benio Antonio:

(1994) La poética tradición y modernidad, Madrid, Síntesis.

GARASA, Delfín Leocadio:

(1969) Los géneros literarios, Buenos Aires, Columba .

GHIANO, Juan Carlos:

(1961) Los géneros literarios, Buenos Aires, Nova.

GHOUIER, Henri:

(1962) La obra teatral, Buenos Aires, Eudeba.

GOMÍS, Anamari:

(1991) Como acercarse a la literatura, México, Limusa.

GONZÁLEZ, Pérez Anibal:

(1984 a) La poética de Boileau, Madrid, Nacional.

(1984 b) La poética de Horacio, Madrid, Nacional.

GUARDIA, Alfredo de la:

(1970) Visión de la crítica dramática, Buenos Aires,  
Pleyade.

HERNÁNDEZ, Luisa Josefina:

(1997) Beckett, sentido y método de dos  
obras, México, F F y L, UNAM.

JAKOBSON, Roman:

(1988 ) Lingüística y poética, Madrid, Cátedra.

KAYSER, Wolfgang:

(1972) Interpretación y análisis de la obra literaria,  
Madrid, Gredos.

LAWSON, John Howard:

(1960) Teoría y técnica de la dramaturgia, New York,  
Hill and Wang.

LESKY, Albin:

(1970) La tragedia griega, España, Labor.

LUNACHARSKI A:

(1965) Sobre cultura arte y sociedad en literatura, La  
Habana, Arte y cultura.

LUZAN, Ignacio:

(1974) La poética, Madrid, Cátedra.

PFEIFFER, Johannes:

(1955) La poesía, México, Fondo de Cultura Económica.

RANGEL, Hinojosa Mónica:

(1983) Comunicación oral, México, Trillas.

REYES, Alfonso:

(1969) La experiencia literaria, Buenos Aires, Losada.

SNELL, Bruno:

(1971) La estructura del lenguaje, Madrid, Gredos.

SPANG, Kurt:

(1991) Teoría del drama, España, Universidad de Navarra.

TODOROV:

(1974) Introducción a la literatura fantástica, Buenos Aires,  
Tiempo Contemporáneo.

TOMACHEVSKY:

(1982) Teoría de la literatura, Madrid, Akal.

UBERSFELD, Anne:

(1989) Semiótica teatral, Madrid, Cátedra.

VALERY, Paul:

(1990) Teoría poética y estética, Madrid, Visor.

VEGA Carpio de Lope Félix:

(1955) El arte nuevo de hacer comedias, Barcelona, Iberia.

VELA, Arqueles:

(1973) Análisis de la expresión literaria, México, Porrúa.

VII.LEGAS, Juan:

(1991) Nueva interpretación y análisis del texto dramático  
Canadá, Girol Books.

WELLEK y Warren:

(1985) Teoría literaria, Madrid, Gredos.

## Textos históricos

BENGTSON, Hermann:

(1972) Griegos y Persas, México, Siglo XXI.

BOWRA, C. M.:

(1983) La literatura griega, México, Fondo de Cultura Económica.

BURCKHARDT, Jacobo:

(1936) Historia de la literatura griega, Madrid, Biblioteca de la revista de occidente.

CHAMOIX, Francois:

(1967) La civilización griega, Barcelona, Juventud.

DEKONSKY, A. Berguer y otros:

(1966) Historia de la antigüedad-Grecia, México, Grijalbo.

DIEZ, Borque José María:

(1989 b) Historia del teatro en España I, Madrid, Taurus.

ESQUERRA, Ramón:

(1948) Iniciación a la literatura universal, Barcelona, Apolo.

FINNLEY M. Y:

(1975) Los griegos de la antigüedad, Barcelona, Labor.

HIGHET Gilbert:

(1954) La tradición clásica, México, Fondo de Cultura Económica.

Historia de la literatura:

(1988) Madrid, Akal.

JAEGER, Werner:

(1992) Paidea, los ideales de la cultura griega, México, Fondo de Cultura Económica.

KENNEY, E.J. Y Clausen W. V:

(1989 ) Historia de la literatura clásica, Madrid, Gredos.

LÓPEZ, Reyes Amalia:

(1985) Historia de Grecia, México, Continental.

MULLER, Carlos Otrfrido:

(1946) Historia de la literatura griega, Buenos Aires, Americalee.

NIETZSCHE, Federico:

(1932) El origen de la tragedia y obras póstumas de 1869 a 1873, Madrid, Aguilar.

PETIT, Paul:

(1988) Historia de la antigüedad, Barcelona, Labor.

PETRIE A:

(1978) Introducción al estudio de Grecia, México, Fondo de Cultura Económica.

PRAMPOLINI, Santiago:

(1955) Historia Universal de la literatura, Argentina, Othea.

RIQUER Martín de y José María Valverde:

(1984) Historia de la literatura universal, Barcelona, Planeta.

SWOBODA, Heinrich:

(1930) Historia de Grecia, Barcelona, Labor.

## Diccionarios

BERISTÁIN, Helena:

(1985) Diccionario de retórica y poética, México, Porrúa.

Diccionario de la lengua española,

(1970) Madrid, Espasa-Calpe.

Diccionario del mundo clásico Tomo II,

(1954) Madrid, Labor.

Enciclopedia Universal ilustrada,

Barcelona, Espasa- Calpe.

GARCÍA de Diego Vicente:

(1954) Diccionario etimológico, Madrid, S.A.E.T.A.

PAVIS, Patrice:

(1990) Diccionario del teatro dramaturgico, estético, semiológico, Barcelona- Buenos Aires- México, Paidós.

Obras dramáticas.

ALONSO, De Santos José Luis:

( 1992) Bajarse al moro, Madrid, Espasa Calpe.

ARNICHES, Carlos:

(1943) La señorita de Trévez, Madrid, Espasa Calpe.

CALDERÓN, De La Barca Pedro:

(1968) La vida es sueño, México, Porrúa.

CAPEK, Hermanos:

(1966) "El juego de los insectos" en RUR, El juego de los insectos, Madrid, Alianza.

CARBALLIDO, Emilio:

(1978 a ) " El cuento de navidad", en D.F. 26 obras en un acto, México, Grijalbo.

(1994 b) Escrito en el cuerpo de la noche, México, Fondo de Cultura Económica.

( 1983) Te juro Juana que tengo ganas, México, Editores Mexicanos Unidos.

DE LA CRUZ, Sor Juana:

(1989) Los empeños de una casa, Barcelona, PPV.

EURÍPIDES:

(1993) Las diecinueve tragedias, México, Porrúa.

GARCÍA, Lorca Federico:

(1979) Yerma, México, Porrúa.

Bodas de sangre, México, Porrúa.

HERNÁNDEZ, Luisa Josefina:

(1994 a) "La paz ficticia", México, Gaceta.

(1987 b) "Oriflama", en *Tramoya* Núm. XII - XIII, México, Nueva época, Octubre -Diciembre.

(1984c) "Los frutos caídos" en Los signos del zodiaco, México, Fondo de Cultura Económica.

IBSEN, Henri:

(1981) Casa de muñecas, México, Editores Mexicanos Unidos.

IONESCO, Eugéne, (1982) La cantante calva, Madrid, Alianza.

JARDIEL, Poncela Enrique: (1990) Usted tiene ojos de mujer fatal, Madrid, Castalia.

MENANDRO:

(1986) "Misántropo" en Comedias, Madrid, Gredos.

SHAKESPEARE, William:

(1983 a) El mercader de Venecia, México, Porrúa.

(1990 b) Hamlet, México, Porrúa.

(1990 b) Romeo y Julieta.

USIGLI, Rodolfo:

(1983) El Gesticulador, México, Fondo de Cultura Económica.

VALLE, Inclán Ramón:

(1948) "Las galas del difunto" dentro de Martes de carnaval, Buenos Aires, Losada.

VÍCTOR Hugo:

(1974) Hernani, Barcelona, Sopena .

VILLAUURRUTIA, Javier:

(1953) ¿En que piensas?, en obras escogidas, México,  
Fondo de Cultura Económica.

WILDE, Oscar:

(1960) El abanico de lady Windermere, Madrid, Espasa  
Calpe.

(1960) La importancia de llamarse Ernesto.