

Una propuesta para el comentario de textos dramáticos

Francisca DOMINGO DEL CAMPO

I. E. S. «Cervantes» de Madrid

Resumen

En este artículo se proponen pautas para el comentario de textos dramáticos tanto en lo concerniente a estructura externa, a la organización de la historia, a la determinación de los núcleos temáticos, del espacio y del tiempo, como en lo relativo a la función y significado de los personajes y al empleo que el autor hace de la lengua en diálogos y acotaciones. Esta propuesta está orientada hacia el texto, por cuanto en la práctica docente se prima habitualmente el texto escrito, actualizado en la lectura, sobre la representación, en la que el código verbal se integra junto con otros códigos no verbales en la configuración plena del espectáculo teatral.

PALABRAS CLAVE: Texto dramático. Estructura. Temas. Personajes. Tiempo. Espacio. Diálogo.

Abstract

Our proposal in this article is to lay out guidelines which could lead to comment dramatic text not only aspects concerning the external structure, the arrangement of the plot and the determination of the thematic nuclei, setting and time, but also those which refer to function and meaning of characters and the use the author makes of language in dialogues and stage directions. This proposal is aimed at the text, due to the fact that in practical teaching usage, the written text is usually a priority, brought up to date with the reading, prevailing over the

representation in which language makes up a whole with other non linguistic codes in the theatrical representation.

KEY WORDS: Dramatic text. Structure. Themes. Characters. Setting. Time. Dialogues.

Résumé

Dans cet article on propose des orientations pour le commentaire de textes dramatiques aussi bien dans le domaine de la structure externe, l'organisation de l'histoire, la détermination des centres thématiques, de l'espace et du temps, qu'en ce qui concerne la fonction et la signification des personnages et l'usage de la langue fait par l'auteur dans les dialogues et les indications scéniques. Cette proposition est orientée vers le texte, étant donné que d'habitude dans les cours le texte écrit, mis au jour au moment de la lecture, l'emporte sur la mise en scène, dans laquelle le code oral avec d'autres codes non oraux s'intègre dans la configuration totale du spectacle théâtral.

MOTS-CLÉS: Le texte dramatique. La structure. Les sujets. Les personnages. Le temps. L'espace. Le dialogue.

El teatro o drama es uno de los géneros literarios, junto a la lírica y a la épica, que ha venido ocupando desde la Antigüedad la atención de escritores y teóricos de la literatura. Al enfrentarnos a esta forma, nos hallamos con una serie de problemas ligados, por una parte, a la propia denominación del género; por otra, a la dificultad de dar una definición satisfactoria que abarque las diferentes y variadas manifestaciones que la poesía dramática ha ido revistiendo a lo largo del tiempo. Por todas, por el carácter mixto que presenta este género: el drama es palabra, lenguaje verbal, y, como tal, es por lo que se le incluye dentro de la literatura; pero es también representación, y, de ahí que forme parte de aquellas comunicaciones que utilizan, además del verbal, lenguajes no verbales para transmitir una historia, con unos personajes, en un espacio y en un tiempo.

Durante muchos siglos, prácticamente hasta finales del XIX, ha primado la consideración del teatro como texto literario, y en él han centrado su atención los estudiosos y críticos de la literatura. A partir del último tercio del siglo XIX, la atención al teatro como representación ha ido cobrando mayor importancia, has-

ta el punto de que se ha minimizado el valor del texto literario dramático en favor del espectáculo.

Sin entrar en la explicación de las diferentes actitudes adoptadas frente al teatro, podemos comprobar que todo texto dramático tiene como fin último, y desde ese supuesto está concebido y dispuesto, la representación (algunas obras consideradas teatrales, *La Celestina*, de Fernando de Rojas, por ejemplo, no fueron escritas para ser representadas, aunque lo hayan sido, y su adscripción genérica haya planteado problemas y posturas divergentes).

De hecho algunas de las definiciones que se han dado de drama coinciden en resaltar esa característica: W. Kayser dice: «tenemos un drama cuando, en un espacio determinado, unos ‘actores’ representan un acontecimiento» (*Kayser, 1970: 489*). En el *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, la palabra drama se define en estos términos: «[...] sirve para designar una forma mimética del relato no planteada por el narrador, sino representada directamente por medio del conflicto de los personajes y expreso por el diálogo entre ellos» (Marchesi y Forradellas, 1986: 109).

En la práctica habitual de las aulas se sigue dando preferencia al texto dramático sobre la representación. Ello explica, en principio, que el comentario de una obra dramática no se diferencie sustancialmente del de una obra narrativa. Por otra parte, el lector se encontrará con una serie de elementos comunes, de los que habrá de dar cuenta en su comentario: con una historia, con unos personajes, que son los que llevarán a cabo o los que tendrán que soportar la acción, un tiempo en que los sucesos acontecen y un espacio que sirve de marco donde se desarrollan los hechos, y todo ello expresado a través del lenguaje, lo que explica que en ambos casos —en el texto narrativo y en el dramático—, al tratarse de una comunicación verbal, la sucesividad sea condición obligada para su lectura, ya que no se dan dos o más signos superpuestos que actúen simultáneamente, como si ocurre en la representación.

Ahora bien, esos elementos comunes no se presentan de manera exacta en la narración y en el texto dramático. Y de hecho, el que toda obra de teatro esté pensada, en última instancia, para ser representada impone unas normas al tratamiento de esos elementos básicos.

Con todo, el empleo del diálogo es la diferencia más marcada del texto dramático con otros textos literarios. Lo es porque el diálogo es la forma que se le impone al dramaturgo, no la elige él como sí ocurre con otros géneros, con el narrativo por ejemplo. Es un diálogo directo en el que pueden intervenir dos o más personajes, que son los encargados, a través de sus conversaciones y monólogos, de ir informando de los cambios de tiempo o espacio, de ir contando lo omitido en la acción dramática, ya que el autor desaparece (prescindimos de

momento de las acotaciones, ya que, en principio, su función es orientadora para la puesta en escena del texto).

1. El comentario de textos dramáticos

1.1. Consideración general

Dado que en la práctica docente habitual, el comentario se centra exclusivamente en el texto dramático, hemos de tener claro que todo comentario de una obra dramática completa o de un fragmento será un comentario incompleto, ya que en él sólo se tiene en cuenta lo expresado por medio del lenguaje verbal, y sólo de lo que se desprenda de este lenguaje (de los diálogos, de las acotaciones y de las demás informaciones lingüísticas que pueda presentar un texto dado) podremos acercarnos a la dimensión de la obra como espectáculo.

El no analizar un drama en su calidad de espectáculo, con todos los signos, lingüísticos y extralingüísticos que la conforman, explica, como bien señala Carlos Reis, que el comentario crítico de un texto dramático deba orientarse hacia aquellos elementos que también son objeto de análisis en una obra narrativa: «personajes y su jerarquización, desarrollo y encadenamiento de las acciones, articulación de los espacios y dinámica temporal» (Reis, 1979: 50), lo que variará, según el comentarista, será el enfoque dado (estilístico, estructural, semiótico).

Como es lógico, en el comentario no puede faltar el análisis del lenguaje; habrá que tener en cuenta tanto el lenguaje de los personajes, en sus diversas manifestaciones, como el del autor, expresado especialmente a través de las acotaciones.

Al igual que en los demás textos literarios, también será conveniente y útil para una mejor y más rigurosa interpretación localizar el texto en su época (período, movimiento, tendencia), situar a su autor y ubicar la obra objeto de análisis dentro de su producción total, lo que, sin duda, ayudará a una mejor comprensión del texto.

Así mismo, el comentarista no debe ignorar que dentro del género dramático pueden distinguirse subgéneros, y que, por lo tanto, una comedia o una tragedia (por poner como ejemplo los dos grandes subgéneros dramáticos) muestran divergencias no sólo en el punto de vista adoptado por el autor al enfrentarse a la materia dramática, sino también en el lenguaje, en la concepción de los personajes, en el mundo ficcionalizado, en el desenlace.

1.2. Contenido

Dado que lo primero que se capta tras la lectura de un texto es la historia, lo que el texto dice, entendemos que la primera fase del comentario puede consistir en contar qué dice el texto, esto es, su argumento.

A partir del argumento, que no es imprescindible en un análisis, como parte esencial de esta fase habrá que determinar el tema o temas, ya que es lo que constituye el eje en torno al que se vertebran episodios, anécdotas, personajes.

En este apartado habrá que determinar, como señalan A. Quilis y V. García de la Concha, «la ideología y axiología del autor presentes en el texto. Factores de estos puntos son su escala de valores, su concepción de la vida, de lo social, de lo humano y de lo divino» (Quilis y García de la Concha, 1971:197).

1.3. Estructura

Cómo se organizan los elementos que configuran una obra dramática es uno de los aspectos de los que hay que dar cuenta en el comentario. Por una parte, se comprobará la distribución externa (actos, escenas, cuadros) y, por otra, la disposición interna, esto es, habrá que distinguir núcleos principales y subnúcleos, así como señalar las relaciones y conexiones establecidas entre los diferentes elementos que integran la obra.

Así como el capítulo es una de las formas de distribución de la novela, en el texto dramático, la historia se distribuye habitualmente en actos, y éstos, a su vez, en escenas (también podemos encontrar textos divididos en partes —dos generalmente, determinadas por el descanso que el teatro comercial impone en la representación de una pieza dramática—, que, a su vez, suelen presentar subdivisiones internas: *Escuadra hacia la muerte*, de Alfonso Sastre; *El tragaluz*, *El sueño de la razón*, de Antonio Buero Vallejo; *Los salvajes en Puente San Gil*, de José Martín Recuerda, *Anillos para una dama*, de Antonio Gala son algunos de los abundantes ejemplos de piezas dramáticas de la segunda mitad del siglo XX que presentan esta división formal). Lo más frecuente es que las obras consten de tres actos o jornadas (nombre dado a esta unidad en el teatro español del Siglo de Oro), división seguida en el teatro clásico español, o de cinco, la preferida por el teatro francés de los siglos XVII y XVIII y por el teatro de Shakespeare. No faltan, aunque no son abundantes, las piezas de cuatro actos (*El cerco de Numancia*, de Cervantes es un ejemplo). Menudean las obras divididas en dos (por ejemplo, *Los intereses creados*, de Jacinto Benavente; *El cementerio de automóviles*, de Fernando Arrabal) o en un acto.

Los criterios para la separación en actos suelen ser, como señala Carmen Bobes, temáticos: se anuncia el conflicto, se desarrolla y se resuelve (Bobes Naves, 1994:241-268). Kurt Spang, por su parte, indica que la separación en actos expresa una modificación total de la «configuración» (Spang, 1991: 130), esto es, desaparecen todos los personajes y se observa, también, una ruptura en la continuidad espacio temporal.

Cada acto puede dividirse en escenas (téngase presente que la separación no siempre se marca gráficamente en los textos; no se indicaba en los textos del Siglo de Oro, aunque en ediciones modernas pueda marcarse). La división en escenas viene exigida por la entrada o salida de algún personaje.

En otras ocasiones, la división realizada es en cuadros, esto es, en fragmentos continuos en que la acción se desarrolla en un mismo lugar. El cuadro puede ser una subdivisión de los actos (*Yerma*, de García Lorca presenta de esta manera divididos los tres actos; cada uno de éstos tiene dos cuadros) o de las partes en que se reparte la materia dramática (de seis consta cada una de las dos partes de *Escuadra hacia la muerte*); a veces es la división principal. En cuadros —escenas es la denominación dada— se separan los esperpentos de Valle-Inclán (*Luces de bohemia*, *La hija del capitán*, por ejemplo); en tres cuadros —subdivididos en escenas— se segmenta *La ciudad alegre y confiada*, de Jacinto Benavente.

En cualquier caso, labor del comentarista es señalar, por una parte, la relación existente entre la segmentación externa y la disposición de la materia dramática y, por otra, comprobar las implicaciones que la división en un número dado de actos y de escenas o de otras segmentaciones tiene en orden a la organización de la trama, al tratamiento del tiempo y del espacio o a otras causas.

2. Elementos característicos del drama

2.1. La acción dramática

Conviene analizar cómo está organizada la trama a lo largo del texto (y su relación con la estructura externa). Se puede partir de la consideración de si se guarda en la obra la llamada unidad de acción, esto es, si hay una sola acción a la que episodios, personajes, conflictos se subordinan, o no se guarda, y se presentan dos o más acciones. Ejemplo del primer caso lo tenemos en la obra de Leandro Fernández de Moratín, *El sí de las niñas*, cuya acción no es otra que el casamiento de doña Francisca, joven que tiene dos pretendientes: el oficial, don Diego, y el oculto, el joven don Carlos, al que sólo conocen como tal ella y los

respectivos criados. *La vida es sueño*, de Calderón de la Barca, presenta, sin embargo, dos acciones: la prueba de Segismundo, la principal; la restauración del honor de Rosaura, la secundaria.

Habrà que comprobar si la acción dramática se organiza siguiendo el esquema tradicional de exposición (prótasis), nudo (epítasis), que ocupa la mayor parte de la acción, y desenlace (catástrofe), organización válida tanto para las obras de tres como de cinco actos. *El sí de las niñas* es un buen ejemplo de esta organización: cuenta con una exposición breve, un desarrollo de la acción que conduce hacia un desenlace inesperado, pero el razonable, previa y sabiamente preparado, al final del tercer acto. Muchas son las obras que responden a este esquema. Cuando no se sigue, habrá que determinar cuál es la disposición dada por el autor. Así, por ejemplo, *Luces de bohemia* se nos presenta como un encadenamiento de escenas que se suceden, aparentemente, de manera inconexa, aunque un análisis detallado muestra una trabada estructura, formal y de contenido.

En todo comentario habrá que ir indicando cómo se articula y desarrolla la trama, cómo es el engarce de los episodios; habrá que señalar los núcleos principales y secundarios, los elementos que contribuyen a ir creando y resolviendo los conflictos, así como su conexión con el total de la obra.

2.2. *Los personajes*

El primer acercamiento a los personajes de cualquier lector de obras teatrales se produce por la lectura de la lista que precede al texto dramático propiamente dicho (las llamadas «dramatis personae»). A medida que va sumergiéndose en la lectura esos simples nombres irán cobrando vida, corporeidad, lugar en el conflicto dramático. La creación de caracteres firmes, complejos, ricos en matices es uno de los logros mayores que puede alcanzar un dramaturgo. Shakespeare ha creado una serie de personajes, que, aun siendo muchos de ellos prototipos, tienen vida individual (Hamlet, Macbeth, el rey Lear, Otelo son algunos de ellos).

El papel desempeñado por los personajes dentro de la obra, las relaciones que se establecen entre ellos (de cooperación, de enfrentamiento), así como el mantenimiento o ruptura de las mismas a lo largo de la obra con el consiguiente equilibrio o desequilibrio de fuerzas son aspectos destacables en un comentario.

Convendrá comprobar y valorar la importancia de los personajes (unos son principales; otros, secundarios) y su incardinación a la trama, su evolución a lo

largo del desarrollo dramático o su inmutabilidad (Bernarda, el personaje central de *La casa de Bernarda Alba*, de García Lorca, es un ejemplo claro de un carácter que permanece inalterado a lo largo de la obra; desde su primera aparición se muestra firme, despótica, intolerante, orgullosa); habrá que dar cuenta de si el personaje encarna un comportamiento tipológico (el fanfarrón, el avaro, el tímido, el bobo...) o de si responde a una personalidad compleja, individualizada; se comprobará si es un personaje con entidad humana o, por el contrario, es la encarnación de una idea abstracta (en este último aspecto son importantes los personajes de los autos sacramentales).

El estudio de los personajes se puede completar con el análisis de las técnicas de que se sirve el autor para presentárnoslos. Las acotaciones escénicas son una fuente importante, ya que a través de ellas —de lo que dicen y de cómo lo dicen— obtenemos informaciones sobre actitudes, comportamientos, vestidos, etc. Pero es a través de la voz de los personajes como mejor podemos acercarnos a ellos. Unas veces sus propias palabras, en el intercambio comunicativo con otros personajes, son las que desvelan sus intenciones, opiniones, posibles comportamientos, relación con los demás; en ocasiones son las palabras que pronuncian otros las que van aportando datos, que se irán confirmando o rectificando a lo largo del desarrollo de la acción. Ejemplo claro de esto lo tenemos en la obra del Duque de Rivas, *Don Álvaro o la fuerza del sino*. Al comenzar el primer acto, varios de los figurantes que están en el aguaducho adelantan datos del personaje principal, don Álvaro, a la par que comentan otros que serán causa de la tragedia final.

Preciosilla.— Como que ha faltado en ella don Álvaro, el indiano, que a caballo y a pie es el mejor torero que tiene España.

Majo.— Es verdad que es todo un hombre, muy duro con el ganado y muy echado adelante.

Preciosilla.— Y muy buen mozo.

[...]

Oficial.— ¿Y qué más podía apetecer su señoría que el ver casada a su hija (que, con todos sus pergaminos, está muerta de hambre) con un hombre riquísimo y cuyos modales están pregonando que es un caballero?

Preciosilla.— ¡Si los señores de Sevilla son vanidad y pobreza, todo en una pieza! Don Álvaro es digno de ser marido de una emperadora... ¡Qué gallardo!... ¡Qué formal y qué generoso!... Hace pocos días que le dije la buenaventura (y por cierto no es buena la que le espera si las rayas de la mano no mienten), y me dio una onza de oro como un sol de mediodía.

Tío Paco.— Cuantas veces viene aquí a beber, me pone sobre el mostrador una peseta columnaria.

Majo.— ¡Y vaya un hombre valiente! Cuando en la Alameda Vieja, le salieron aquella noche los siete hombres más duros que tiene Sevilla, metió mano y me los acorraló a todos contra las tapias del picadero.

(Jornada I, escena II, p. 54).

Especialmente reveladoras son las confesiones que un personaje hace a otro. En este sentido son significativos los diálogos entre señores y criados del teatro español del Siglo de Oro. A modo de ejemplo, recordemos las conversaciones mantenidas entre Liseo y Turín, su criado, y entre Laurencio y el suyo, Pedro. En estos términos discurre parte del diálogo entre los dos primeros, al comprobar Liseo, que ha venido a Madrid a casarse con Finea, la dama boba, la total simpleza de la muchacha (aunque el amor por Laurencio, de quien está enamorada Nise, la hermana inteligente y cultivada, la irá transformando en una mujer lista y discreta):

Liseo.— No sé yo
de que manera disponga
mi desventura. ¡Ay de mí!

Turín.— ¿Quieres quitarte las botas?

Liseo.— No, Turín; sino la vida.
¿Hay boba tan espantosa?

Turín.— Lástima me ha dado a mí,
considerando que ponga
en un cuerpo tan hermoso
el cielo un alma tan loca.

Liseo.— Aunque estuviera casado
por poder, en causa propia
me pudiera descasar.
La ley es llana y notoria;
pues concertando mujer
con sentido, me desposan
con una bestia del campo,
con una villana tosca.

Turín.— Luego, ¿no te casarás?

Liseo.— ¡Mal haya la hacienda toda
que con tal pensión se adquiere
que con tal censo se toma!
Demás que aquesta mujer,
si bien es hermosa y moza,
¿qué puede parir de mí,
sino tigres, leones y onzas?
[...]

Turín.— Digo que razón te sobra:
que no está el gusto en el oro;
que son el oro y las horas
muy diversas.

Liseo.— Desde aquí
renuncio la dama boba.

(Acto I, escena XIV, pp. 103-4)

Los monólogos son también un importante medio de caracterización de personajes, además de poder tener otras funciones dentro de la obra. El monólogo con que se abre el acto cuarto de *La Celestina* es un buen ejemplo para comprobar cómo a través de él la vieja alcahueta muestra a los lectores nuevas facetas de su personalidad, con las que su figura se enriquece y se hace más compleja y humana. Y así, frente al personaje firme y seguro revelado en los actos primero y tercero, en el monólogo del cuarto, camino de la casa de Melibea, se muestra dubitativa, vacilante y temerosa de los riesgos que le podrán venir si no le sale bien el «encargo» de Calisto, al tiempo que se muestra preocupada por el menoscabo que pueda sufrir su honra profesional:

Agora que voy sola, quiero mirar bien lo que Sempronio á temido deste mi camino, porque aquellas cosas que bien son pensadas, aunque algunas vezes ayan buen fin, comúnmente crían desvariados efectos. Assí que la mucha especulación nunca carece de buen fruto. Que, aunque yo he disimulado con él, podría ser que si me sintiessen en estos passos, de parte de Melibea, que no pagasse con pena que menor fuesse que la vida, o muy amenguada quedasse, quando matar no me quisiessen, manteándome, o açotándome muy cruelmente. Pues amargas cient monedas serían éstas. ¡Ay cuitada de mí! ¡En qué lazo me he metido! Que por me mostrar solícita y esforçada pongo mi persona al tablero. ¿Qué haré, cuytada, mezquina de mí, que ni el salir afuera es provechoso ni la perseverancia carece de peligro? Pues, ¿yré o tornarme he? ¡O dubdosa perplexidad! No sé cuál escoja por más sano. En el osar, manifiesto peligro, en la covardia, denostada pérdida. ¿Adónde yrá el buey que no ara? Cada camino descubre sus dañosos y hondos barrancos. Si con el [hurto] soy tomada, nunca de muerta o encoroçada falto, a bien librar. Si no voy, ¿qué dirá Sempronio? ¿Qué todas éstas eran mis fuerças, saber y esfuerço, ardid y ofrecimiento, astucia y solícitud? Y su amo Calisto, ¿qué dirá, qué hará, qué pensará sino que ay nuevo engaño en mis pisadas y que yo he descubierto la celada por haver más provecho desta otra parte, como sofistica prevaricadora? O, si no se le ofrece pensamiento tan odioso, dará voces como loco. Diráme en mi cara denuestos rabiosos; proporná mill inconvenientes que mi deliberación presta le puso, diciendo:

«tú, puta vieja, ¿por qué acrecentaste mis pasiones con tus promesas? ¿Alcahueta falsa, para todo el mundo tienes pies, para mí, lengua; para todos obras, para mí, palabras; para todos remedio, para mí, pena; para todos esfuerzo, para mí, [falta]; para todos luz, para mí, tiniebla. Pues, vieja traydora, ¿por qué te me ofreciste? Que tu ofrecimiento me puso esperanza, la esperanza dilató mi muerte, sostuvo mi vivir, púsome título de hombre alegre. Pues no habiendo efeto, ni tú carecerás de pena ni yo de triste desesperación.» ¡Pues, triste yo! ¡Mal acá, mal acullá; pena en ambas partes! Quando a los extremos falta el medio, arrimarse el hombre al más sano es discreción. Más quiero ofender a Pleberio que enojar a Calisto. Yr quiero, que mayor es la vergüenza de quedar por covarde que la pena cumpliendo como osada lo que prometí; pues jamás al esfuerzo desayudó la fortuna [...]

(Acto IV, pp. 299-300)

Además de éste o del que abre el acto quinto, también podemos recordar, por su fama y significado dentro de sus respectivas obras, los tres de Segismundo en *La Vida es sueño*, de Calderón (en las jornadas primera, escena primera; segunda, escena diecinueve y tercera, escena décima), de gran importancia en la organización interna de la obra, o el emitido por Hamlet, en el acto tercero de la obra del mismo título de Shakespeare.

2.3. *El espacio*

El espacio dramático, el reproducido por el texto literario, salvando las diferencias impuestas por el género, no difiere sustancialmente del narrativo (ni del lírico): es el espacio creado por la palabra, el espacio donde se sitúa la acción, en donde se mueven los personajes y sobre el que se puede percibir también el paso del tiempo.

Este espacio verbal lo crea el autor a través de las acotaciones. Veamos un ejemplo tomado del acto quinto, escena novena de *Don Álvaro o la fuerza del sino*:

El teatro representa un valle rodeado de riscos inaccesibles y de malezas, atravesado por un arroyuelo, sobre un peñasco accesible con dificultad, y colocado al fondo, habrá una medio gruta, medio ermita, con puerta practicable, y una campana que puede sonar y tocarse desde dentro; el cielo representará el ponerse el sol de un día borrascoso, se irá oscureciendo lentamente la escena y aumentándose los truenos y relámpagos. DON ÁLVARO Y DON ALFONSO salen por un lado.

(Estamos, no puede olvidarse, ante un espacio romántico: el paisaje está en consonancia con la agitación interior, con los sentimientos confusos de los personajes.)

Otras veces son los propios personajes los que con sus palabras hacen las referencias necesarias al lugar donde transcurre la escena. Esta es la situación habitual en el teatro del Siglo de Oro. Así, por ejemplo, en *La dama boba*, de Lope de Vega, nada más empezar la obra leemos el siguiente diálogo:

Liseo.— ¡Qué lindas posadas!

Turín.— ¡Frescas!

Liseo.— ¿No hay calor?

Turín.— Chinchas y ropa tienen fama en toda Europa.

Liseo.— ¡Famoso lugar Illescas!

(Jornada I, escena I, p. 63),

que permite saber el lugar donde se desarrolla la primera escena, una posada de Illescas. O en *La vida es sueño*, de la conversación mantenida entre Rosaura y Clarín en el primer acto (escena primera) va surgiendo la imagen de la torre prisión en que vive Segismundo:

[...]

Rosaura.— ¡Quién ha visto sucesos tan extraños!
Mas, si la vista no padece engaños
que hace la fantasía,
a la medrosa luz que aún tiene el día
me parece que veo
un edificio.

Clarín.— O miente mi deseo
o termino las señas.

Rosaura.— Rústico nace entre desnudas peñas
un palacio tan breve,
que el sol apenas a mirar se atreve.
Con tan rudo artificio
la arquitectura está de su edificio,
que parece, a las plantas
de tantas rocas y de peñas tantas
que al sol tocan la lumbre,
peñasco que ha rodado de la cumbre.

Clarín.— Vámonos acercando,
que éste es mucho mirar, señora, cuando
es mejor que la gente

que habita en ella, generosamente
nos admita.

Rosaura.— La puerta,
mejor diré funesta boca, abierta
está, y desde su centro
nace la noche, pues la engendra dentro.

También, a través de estas referencias —tanto de las acotaciones como de la voz de los personajes— el lector puede evocar el ambiente, al aludirse en ellas a objetos, personajes, a la luz o la oscuridad reinantes, a la música, etc., lo que, lógicamente, se traducirá en la representación a otros códigos no verbales.

Así mismo, de la lectura puede surgir la presencia (a veces, incluso, con especiales valores significativos) de espacios que se abren fuera de lo que sería el ámbito del escenario en una representación: ruidos de campanas, el sonar de algún reloj, algaradas de gentes, canciones que se escuchan son algunas referencias verbalizadas en acotaciones o en la voz de los personajes que agrandan el espacio dramático (y el escénico, en las representaciones, aunque en este caso, las modernas técnicas tengan procedimientos de visualización). En *La casa de Bernarda Alba*, a la habitación donde están bordando las hijas de Bernarda, y la Poncia con ellas, llegan ruidos de fuera, de ese mundo que les está vedado a las muchachas y sobre el que también les habla la criada:

Poncia.— No. Ya me ha tocado en suerte este convento.

(Se oyen unos campanillos lejanos como a través de varios muros.)

Magdalena.— Son los hombres que vuelven del trabajo.

La Poncia.— Hace un minuto dieron las tres.

Martirio.— ¡Con este sol!

Adela.— *(Sentándose)* ¡Ay, quién pudiera salir también a los campos!

Magdalena.— *(Sentándose)* ¡Cada una tiene que hacer lo suyo!

Martirio.— *(Sentándose)* ¡Así es!

Amelia.— *(Sentándose)* ¡Ay!

La Poncia.— No hay alegría como la de los campos en esta época. Ayer de mañana llegaron los segadores. Cuarenta o cincuenta buenos mozos.

[...]

(Se oye un canto lejano que se va acercando)

Poncia.— Son ellos. Traen unos cantos preciosos.

Amelia.— Ahora salen a segar.

Coro.— Ya salen los segadores
 en busca de las espigas;
 se llevan los corazones
 de las muchachas que miran.

(Se oyen panderos y carrañacas. Pausa. Todos oyen en un silencio tras-
 pasado por el sol.)

(Acto II, pp. 158-160)

En el comentario, además de valorar lo anterior, convendrá tener en cuenta si se mantiene con rigor la unidad de lugar o, por el contrario, los dramaturgos no se atienen a ella. Ejemplo claro de lo primero lo tenemos en obras del teatro clásico francés; dentro del teatro español, en *El sí de las niñas*, en *Tres sombreros de Copa*, por ejemplo, se guarda esta convención. De lo segundo, en tantas y tantas obras del teatro español del Siglo de Oro (*Fuente Ovejuna*, *La vida es sueño*, *Don Gil de las calzas verdes*), del de Shakespeare, y en otras muchas.

En lo relativo a la organización interna de la obra habrá que ir comprobando la interrelación del espacio con el tiempo, personajes, acción; habrá que ver si el autor opta por crear espacios que remitan al pasado o al presente; qué valores significativos pueden tener los espacios u objetos situados en él, e, incluso, si adquieren valores simbólicos por sí mismos o por contraste con otros espacios también creados en el texto; si priman los interiores o los exteriores, o si se prefieren espacios imaginarios o realistas.

No se puede obviar que el tratamiento del espacio, como el de los demás elementos que configuran una obra dramática, puede ser de una gran efectividad a la hora de crear valores dramáticos, así como a la de reflejar la postura del autor ante la realidad.

2.4. *El tiempo*

Desde el punto de vista del texto literario dramático, tampoco este elemento estructural varía sustancialmente del de la narrativa. Las mayores discrepancias se producen cuando el texto se lleva a un escenario; en ese momento, nos encontramos ya con la diferencia más significativa: el tiempo discurre como si lo acontecido sobre el escenario estuviese sucediendo en ese mismo momento; la palabra es una de las formas de expresarlo, pero también los demás signos extralingüísticos elegidos por el director.

Así mismo, tampoco el tiempo se ha sustraído a la discusión a la que los preceptistas aristotélicos sometieron las llamadas «tres unidades» (de acción, tiempo y lugar) hasta bien entrado el siglo XVIII. Los defensores de su mantenimiento postulaban que el tiempo en que se segmentaba la acción dramática no podía exceder de veinticuatro horas. Como bien se sabe, ni el teatro español de Lope y sus seguidores, ni el de Shakespeare se atuvieron a este principio. El teatro contemporáneo, sirviéndose de los avances técnicos para la puesta en escena, ha posibilitado un uso más libre del tiempo.

El análisis del tiempo se puede iniciar comprobando si el autor ha respetado o no la unidad de tiempo. A partir de ahí, las posibilidades de indagación serán variadas, siempre en relación con el planteamiento general de la obra. Así, en un texto dramático, al igual que en uno narrativo, el autor puede optar por situar la acción en un tiempo pasado (los ejemplos abundan a lo largo de la historia del teatro, aunque no siempre que esto se produce el interés de la obra reside en la reconstrucción fiel del ambiente histórico en que el autor la sitúa) o por localizarla en el presente; puede ocurrir que prefiera la concreción temporal a la indeterminación, esto es, que prefiera dar datos y fechas precisas sobre el momento en que tiene lugar la acción o que, por el contrario, los evite, lo que no quiere decir que no pueda determinarse el tiempo al que los hechos y conflictos dramáticos remiten (piénsese, por ejemplo, en *Bodas de sangre*, de García Lorca).

El texto escrito, a pesar de las limitaciones impuestas por la representación a que está dirigido, puede incorporar un tiempo que no es el tiempo que transcurre vinculado a la acción dramática que se actualiza en la puesta en escena. En este sentido, es tiempo no actuado el que transcurre entre acto y acto, entre escena y escena o, incluso, a lo largo de un acto o escena, pero en el que no se sitúa más acontecimiento que el pasar del tiempo (con las implicaciones significativas y estructurales que este discurrir temporal puede comportar). Y lo es también el tiempo evocado por los personajes, tiempo pasado que puede surgir de una conversación, de un monólogo, de la lectura de algún documento, de la mera narración de unos hechos, etc. Resaltar los significados dramáticos que este tipo evocaciones o reconstrucciones temporales es tarea que corresponde al comentarista.

El autor puede presentar los segmentos de la historia de manera cronológica, aunque también puede acudir a otros procedimientos. Puede, por ejemplo, simultanear acciones que transcurren al mismo tiempo en lugares diferentes. Como es lógico, en el texto escrito esta simultaneidad sólo puede marcarse por indicios verbales (acotaciones, voz de los personajes), pero en el escenario puede visualizarse por diferentes procedimientos: por la creación de dos o más ámbitos en los que se desarrolla cada situación dramática o porque algún personaje da cuenta de lo que ocurre fuera del escenario.

3. El lenguaje

El análisis del lenguaje empleado en un texto literario, y el dramático no es una excepción, constituye uno de los puntos esenciales de todo comentario de texto. A través de él, de la forma en que se utiliza, del momento en que se emplea una construcción, una palabra u otra, del personaje que lo usa, es como se puede aprehender la intención del autor, su visión del mundo, la época en que ha sido escrito. Pero, además, es a través de la palabra cómo se pone en pie una obra literaria: primero la palabra la crea; luego, en el caso de la representación, el director, apoyado en los actores, la recrea, da su interpretación, ayudado de otros signos extralingüísticos, muchos de los cuales ya estaban explícitos o implícitos en el código verbal.

A pesar de que en la época actual algunos directores —Antonin Artaud sobre todo— (Artaud: 1977) han minimizado el valor del texto literario a favor del espectáculo, se puede decir que la lengua sigue siendo, de entre todos los códigos que utilizan el teatro como espectáculo, el fundamental; contiene, además, muchas de las claves para el empleo de los otros signos extraverbales en la puesta en escena.

Al acercarnos a un texto dramático lo primero que se puede observar es que está constituido por dos tipos de discurso: el de los personajes (texto principal, para Ingarden) y el del autor (texto secundario, cotexto), constituido principalmente por las acotaciones, aunque puedan aparecer otras manifestaciones verbales como los prólogos y los epílogos (aparte del título y de la relación de personajes que intervienen en la obra) con los que un autor abre o cierra una pieza dramática, sin que formen parte de la trama. Ahora bien, en ocasiones éstos están pensados para ser recitados por un actor al comienzo o al final de la representación (recuérdense los prólogos que abren *Los intereses creados* y *La ciudad alegre y confiada*, de Jacinto Benavente) e, incluso, para ser representados como una parte más de la obra (por ejemplo, *La mordaza*, de Alfonso Sastre consta de seis cuadros y un epílogo). Pues bien, determinar su naturaleza, si forman parte o no de la historia, sus peculiaridades son aspectos que el comentarista ha de señalar.

3.1. El lenguaje de las acotaciones

El empleo de acotaciones ha variado a lo largo de la historia del teatro, y ha variado según los autores y las épocas: podemos encontrarnos con una ausencia casi total hasta un empleo único de él, como en el caso de la obra de Samuel Beckett, *Acto sin palabras*.

Las acotaciones pertenecen a lo que se puede llamar «lenguaje teatral», en el sentido de que están pensadas para que sirvan de orientación al director (y a los actores) para la puesta en escena, de donde desaparecen, transformadas en diversos signos extraverbales (música, gestos, iluminación, decorado, movimientos, etc.). El carácter orientador es lo que explica su valor conativo (unido a la función representativa), aunque no esté explicitado por medio de signos lingüísticos en el texto literario (imperativos u otras formas de mandato).

En el texto escrito, las acotaciones cumplen el papel de despertar la imaginación del lector, aunque, en muchas ocasiones, también el lenguaje de los personajes transmita un buen número de signos teatrales.

En el comentario habrá que dejar constancia del tipo de acotación empleado: de si sólo apuntan, con un lenguaje escueto, la entrada y salida de personajes, lo más frecuente en los textos del teatro español del Siglo de Oro (*Salen el Comendador, Flores y Ortuño, criados; Sale el Maestro de Calatrava, y acompañantes; Vanse, y salen Pascuala y Laurencia*. He aquí tres acotaciones tomadas de las primeras escenas de *Fuente Ovejuna*, de Lope de Vega); de si, por el contrario, son extensas y con abundancia de datos, resaltando, en este caso, si prima la tendencia enumerativa y el valor funcional, o, sin abandonar el detallismo, se buscan efectos escenográficos al resaltar lo pintoresco, lo pictórico: Las acotaciones de textos románticos son un buen ejemplo de esto último, como puede comprobarse en *Don Álvaro o la Fuerza del sino*.

Habrà que indicar si aportan valores simbólicos, como puede verse, por ejemplo, en *La casa de Bernarda Alba*. Así, en el acto primero, se lee:

Habitación *blanquísima* del interior de la casa de Bernarda. *Muros gruesos*. Puertas *en arco* con cortinillas de yute rematadas de madroños y volantes. Sillas de anea. Cuadros *inverosímiles* de ninfas o reyes de leyenda. Es verano. Un gran *silencio* umbroso se extiende por la escena. Al levantarse el telón está la escena sola. Se oyen doblar las campanas.

Si bien es verdad que en las acotaciones domina el lenguaje funcional, también lo es que en determinadas épocas, y en algunos autores, el lenguaje es claramente literario, hasta el punto de que pueden estar escritas en verso. Dentro de la dramaturgia española, las acotaciones de Valle-Inclán son el ejemplo más logrado de esa elaboración artística, ya sea en la línea de la «estética de lo bello», modernista (*La Marquesa Rosalinda*), ya lo sea en la de la «estética de lo deforme», de lo esperpéntico (*Luces de bohemia*, obra que simboliza la estética basada en la sistemática deformación de la realidad a que Valle somete personajes, lenguaje, la vida toda de España). Sin duda, este tipo de acotaciones requerirá un

análisis detallado, que ponga de manifiesto las características lingüísticas más sobresalientes y su efectividad y valor teatrales.

3.2. *El lenguaje de los personajes*

Como ya se ha dicho al comienzo de esta exposición, el empleo del diálogo directo, en presente —presente desde la ficcionalidad de reproducir el lenguaje conversacional entre dos o más personajes— es una característica esencial del drama. Con frecuencia, este lenguaje, además de ser el medio más importante para expresar el conflicto dramático, es lenguaje teatral, y lo es en el sentido de que da pautas y datos para el uso de otros signos no lingüísticos en la puesta en escena, datos sobre movimiento de personajes, espacio, paso del tiempo, entonación, silencios, etc.

En el estudio lingüístico de una obra de teatro habrá que ir destacando una serie de aspectos:

- a) Habrá que determinar si, además del diálogo, el lenguaje de los personajes reviste otras formas (habrá que indicar, en cada caso, los valores significativos o estructurales que aporten): empleo de monólogos, reflexiones de un personaje sin que haya interlocutores, de apartes, esto es, de frases puestas en boca de algún personaje que se supone que no oyen los demás, pero que sirven para enterar al público de un asunto, pensamiento o intención secreta. Hay apartes de un personaje a otro, y los hay de un personaje al público (lector en el texto escrito) directamente.
- b) Habrá que señalar si el diálogo está escrito en prosa o en verso, o mezcla ambas formas. En el teatro contemporáneo lo habitual es el empleo de la prosa, pero el verso, por su mayor prestigio, se ha utilizado, con clara ventaja sobre la prosa, hasta prácticamente el siglo XX. En España ha sido el vehículo preferido por el teatro nacional de los siglos XVI y XVII; vuelve a dominar, aunque mezclado con la prosa, en una clara ruptura con la unidad de estilo, en el Romanticismo, y sigue presente en el teatro poético de comienzos del siglo XX. Se puede encontrar en textos de Valle-Inclán (*La Marquesa Rosalinda*, *La farsa italiana de la enamorada del rey* o *La farsa y licencia de la reina castiza*) o de García Lorca (*Mariana Pineda*). Fuera de España, también el verso fue preferido a la prosa por Shakespeare y por el teatro clásico francés.

En aquellas piezas escritas en verso, solo o mezclado con la prosa, en el comentario se dejará constancia del tipo de metro y estrofa que ha

empleado el autor a lo largo de la composición; si ha optado por la polimetría, y, en particular, si la pieza analizada es de Lope o de sus seguidores, se comprobará en qué medida se siguen las pautas dadas por Lope en el *Arte nuevo de hacer comedias* (reglas, por otro lado, a las que ni el propio Lope se sujetó con rigor y las fue cambiando a lo largo de su trayectoria teatral):

Acomode el poeta los versos con prudencia
a los sujetos de que va tratando:
las décimas son buenas para quejas,
el soneto está bien en los que aguardan;
las relaciones piden los romances,
aunque en octavas lucen en extremo;
son los tercetos para cosas graves,
y para las de amor, las redondillas.

Así mismo, se hará referencia al empleo de composiciones de lírica popular, claro está, siempre que se hayan intercalado, resaltando qué efectos producen dentro del desarrollo dramático. Recuérdese el uso que de estas piezas hace Lope o, ya en el siglo XX, el que hará García Lorca, por ejemplo, en *La casa de Bernarda Alba* o en *Bodas de Sangre*). En aquellas otras piezas en que se ha optado por la mezcla de la prosa y el verso, también convendría señalar —si las hay— a qué razones o en qué momentos se prefiere una u otra forma. Recuérdense en este sentido *Don Álvaro o la fuerza del sino*, del Duque de Rivas o *Bodas de sangre*, de García Lorca. En la primera, salvo alguna excepción (en la jornada primera, escena final y en las dos últimas escenas con que se cierra el drama) se utiliza la prosa para las escenas costumbristas y episódicas, mientras que se reserva el verso para las de rigor argumental; en la segunda, García Lorca introduce el verso en diferentes momentos de la obra: en unos, en forma de canción popular (la canción de cuna del acto primero, cuadro segundo, o la canción de bodas del acto segundo, cuadro segundo), con claros efectos intensificadores y de gran eficacia significativa dentro de la tensión dramática; en otros, como modo de comunicación entre personajes o como medio en que se vierte un soliloquio. Y así, en el momento en que la tragedia que se ha ido anunciando está a punto de estallar, el granadino da entrada al verso, ya sea, por ejemplo, en el diálogo que cierra el cuadro primero del acto tercero, mantenido entre la Novia y Leonardo, ya sea en el soliloquio de la Luna de este mismo cuadro.

- c) Habrá que comprobar si se ha buscado adecuar el lenguaje a los personajes, en un intento de dotar a la obra de mayor verosimilitud, o no se produce esta adecuación, y se opta por el empleo de un estilo elevado: se trate del personaje del que se trate, un rey, nobles, criados o plebeyos, el nivel de lengua utilizado es culto.

En otro orden de cosas, no debe faltar un estudio de los aspectos más sobresalientes de los diversos niveles de la lengua (entiéndase que en un comentario general de una obra completa han de seleccionarse los aspectos más significativos). Sin obviar los recursos propios del nivel fónico —y siempre dependiendo del texto— se dará preferencia a los de los niveles morfo-sintácticos y léxico-semánticos. En el comentario ocupará un puesto destacado el análisis del empleo de procedimientos retóricos, y su efectividad comunicativa.

No ha de faltar tampoco el análisis del tipo de réplicas dominantes (breves, medias o extensas), unido a la modalidad y a la estructura sintáctica más empleada, resaltando los valores significativos y expresivos que el uso de una y otras comportan en función del momento en que se emplean. Convendrá destacar si se mantiene la coherencia semántica a lo largo de la conversación, tanto entre las réplicas de un mismo personaje como entre las de personajes distintos, para, a través de ellas, comprobar la fluidez y trabazón del diálogo, por una parte (destacando, también, los procedimientos de cohesión empleados), y, por otra, la comunicación o incomunicación entre personajes.

El comentario puede cerrarse con una valoración final, en la que se incluya la opinión personal del comentarista, esto es, el juicio crítico sobre el texto comentado, apoyado siempre en el propio texto y en el análisis realizado.

Digamos, por último, que el comentario ha de ser equilibrado en el tratamiento de los diversos aspectos analizados. Aunque no han de obviarse aspectos como el de la localización en la época, el autor, el género, etc., nunca han de ocupar el centro ni ser el objetivo prioritario: este puesto lo ha de ocupar el análisis y la interpretación del texto propiamente dicho; de los otros aspectos habrá que resaltar aquello que contribuya a una mejor comprensión del texto o que quede explícita o implícitamente reflejado en él.

Bibliografía citada

CALDERÓN DE LA BARCA, P. (1994): *La vida es sueño*, ed. de Ciriaco Morón, Madrid, Cátedra.

- DUQUE DE RIVAS (1989): *Don Álvaro o la fuerza del sino*, ed. de Alberto Sánchez, Madrid, Cátedra.
- FERNÁNDEZ DE MORATÍN, L (1994): *La comedia nueva. El sí de la niñas*, ed. de Jesús Pérez Magallón, Barcelona, Crítica (Biblioteca clásica).
- GARCÍA LORCA, F. (1995): *La casa de Bernarda Alba*, ed. de Allen Josephs y Juan Caballero, Madrid, Cátedra.
- ROJAS, F. (1991): *Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea*, ed. de Peter E. Russell, Madrid, Castalia.
- VEGA, LOPE DE (1989): *La dama boba*, ed. de Diego Marín, Madrid, Cátedra.
- (1971): *Arte nuevo de hacer comedias*, ed. de Juana de José Prades, Madrid, CSIC.
- ARTAUD, A. (1977): *El teatro y su doble*, Buenos Aires, Ed. Sudamericana.
- BOBES, M.C (1994): «El teatro». En *Curso de teoría de la literatura*. VILLANUEVA, D. (ed.), Madrid, Taurus.
- INGARDEN, R (1958): «Les fonctions du langage au theatre». En *Poétique*, 8, pp. 531-538).
- KAYSER, W. (1970): *Interpretación y análisis de la obra literaria*, Madrid, Gredos.
- MARCHESI, Á y FORRADELLAS, J. (1986): *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Barcelona, Ariel.
- QUILIS, A, HERNÁNDEZ, C. y GARCÍA DE LA CONCHA, V. (1971): *Lengua española*, Valladolid.
- REIS, C. (1979): *Comentario de textos. Metodología y diccionario de términos literarios*, Salamanca, Almar.
-
- SPANG, K. (1991): *Teoría del drama*, Pamplona, Eunsa.