

Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación
Maestría en Ciencias Humanas
Opción Teoría e Historia del Teatro. Opción Literatura Latinoamericana.
Curso: Cuerpo, lenguaje y subjetividad en el teatro de Florencio Sánchez.
Docente: Emilio Irigoyen¹

Algunos aspectos del análisis de textos dramáticos

-- Aclaración: Este esquema apunta a llamar la atención sobre algunos aspectos que pueden ser relativamente poco conocidos y ejercitados en estudiantes de literatura pero que son importantes para el análisis especializado del texto dramático. Por lo tanto, no se abordan o se mencionan muy al pasar otros aspectos que son sumamente importantes, como p. ej., la relación de un texto dramático con las estéticas teatrales de su contexto, o la dimensión formal y retórica general del texto (cosas como el uso de lenguaje figurado, de rima, etc.). --

Ante todo, hay que tener presente las siguientes cuestiones básicas:

- Hablando de manera muy general y a modo de guía, podemos considerar al texto dramático como aquel que no está destinado en última instancia a ser leído sino a ser representado, vale decir: cuya principal recepción prevista no es la lectura, como haremos en el curso, sino la de su puesta en escena. En tal sentido, la lectura debe “proyectar”, por así decirlo, las posibilidades escénicas del texto.
- El teatro es, según una definición bastante convencional, cuerpos en escena representando personajes que forman parte de una historia; es decir: un espacio escénico con actores cuyas acciones constituyen un relato. Nótese que la palabra no es imprescindible: según esta definición, no habría teatro si no se da la instalación de un espacio escénico, una copresencia de personas físicas (actores y espectadores), y una trama narrativa, pero hay teatro sin palabra en escena (muchos espectáculos de mímica, por ejemplo).
- El texto dramático tiene un tipo y un nivel de indeterminaciones que le son específicos con respecto a los demás tipos de textos literarios. Un texto poético o narrativo puede mencionar de qué color es la ropa que viste un personaje, cómo es su voz, de qué modo se mueve, si hay montañas en el horizonte, pero también puede no hacerlo. Un texto dramático está destinado a una puesta en escena en la que el personaje estará vestido de alguna forma, se moverá de determinada manera y a cuyas espaldas veremos algo (imágenes de montañas, las fachadas de una calle, un telón negro). Un ejemplo de estas indeterminaciones son las pausas: en la lectura de un diálogo en un relato, por ejemplo, es probable no reparar en la posible existencia de pausas; si el narrador no las señala: el ritmo de la lectura probablemente no introducirá pausas en el diálogo. En la representación escénica, en cambio, los personajes suelen conversar siguiendo los ritmos naturales de cualquier intercambio oral (esto es: manejando distintos ritmos y entonaciones, haciendo pausas, etc.).

¹ Agradezco al prof. Roger Mirza el conjunto de apuntes en base a los cuales se redactaron algunos de los puntos de este texto.

El dramaturgo puede intentar determinar en mayor o menor medida estos aspectos de la enunciación, aunque aún en los casos en que intente establecerlos de manera muy precisa, siempre habrá un gran margen de interpretación (en distintas puestas en escena y hasta en distintas funciones de una misma puesta, “acercarse amenazadoramente” o “hacer una pausa breve” se llevarán a cabo de distintas formas). Salvo raras excepciones, la escritura dramática reconoce y tiene en cuenta este enorme margen de indeterminación.

- Las indeterminaciones mencionadas y, de manera más general, el mero hecho de estar destinado a una puesta en escena, significan que la lectura del texto dramático debe ser ‘proyectiva’, por así decirlo: debe seguir atentamente las posibilidades –así como las imposibilidades–, que establece un texto para la futura puesta en escena. Lo que debemos leer, en suma, son ante todo las **potencialidades** del texto dramático. Un texto dramático no es una “obra” terminada sino una estructura de potencialidades que solo se realizarán en la escena. El análisis textual de tal tipo de textos no puede realizarse adecuadamente limitándonos a lo que hacemos con los demás textos literarios sino que debe sumar a ello el análisis de esas potencialidades: qué cosas parece habilitar el texto –así como qué cosas parece no habilitar–, con miras a su puesta en escena.
- En el teatro operan signos de muy diversa naturaleza: verbales, visuales, sonoros, etc. En un texto escrito puede decirse que un mueble es antiguo o está desvencijado, que el vestido de un personaje es verde, una habitación está “decentemente amueblada, pero sin lujo”, o que un personaje se acerca a otro de manera amenazadora. En un texto dramático, estas son cosas que pueden señalarse en las llamadas indicaciones escénicas, o didascalias. De ellas se habla más abajo.
- En un texto poético o narrativo, se lee que el mueble es de tal modo o el personaje se comporta de tal forma; el lector podrá, a lo sumo, formarse una imagen visual de lo descrito o narrado. El espectador, por el contrario, no lee la palabra *mueble*, *lujo*, o *amenazante*, sino que ve, o más precisamente se encuentra con un mueble, una habitación o una acción que tiene lugar en su presencia. Esto supone, por supuesto, una indeterminación (la *habitación sin lujos* o el *acercamiento amenazante* serán distintos en cada puesta en escena), pero a lo que se apunta en este párrafo es a señalar la diferencia fundamental que distingue al discurso dramático de otros discursos literarios: la recepción no es la de un fenómeno verbal sino la de uno escénico. Los objetos, cuerpos y acciones en escena no llevan un cartel que diga *mueble* o *lujoso*, o *amenazante*; la recepción a la que apunta el texto no es de orden verbal sino sensorial y presencial. Tampoco los espectadores, al asistir a una representación, suelen ‘ponerle palabras’ a lo que presencian: no suelen pensar “este mueble es viejo” o “se le está acercando de manera amenazante”. Esa diferencia entre el funcionamiento estrictamente verbal de la lectoescritura y el sensorial de la puesta en escena es fundamental; sin embargo, y con todo lo evidente que ella puede resultar, incorporarla efectivamente al análisis del texto dramático puede ser relativamente difícil, especialmente para quienes tenemos mayor formación y experiencia en el análisis de textos literarios no dramáticos.
- Dado que un texto destinado a la puesta en escena apunta a una forma de recepción fundamentalmente distinta a la de la lectura (una recepción basada en la presencia física de los espectadores ante algo que está ocurriendo), varias dimensiones y aspectos que suelen ser muy importantes en otros textos literarios operan en él de manera diferente -en algunos casos en forma más limitada y en otros mucho en forma más amplia y fundamental-.

- En el texto dramático no suele haber una “voz” que narre; las únicas voces son las de los personajes, a cuyos diálogos asistimos; tampoco suelen haber descripciones como las que podemos encontrar en un texto narrativo. Asimismo, la complejidad retórica que a veces se observa en textos poéticos puede ser menos frecuente, dado que la recepción oral y presencial se presta menos a ello (aunque no la impide, por supuesto).
- Algunos aspectos y dimensiones son exclusivos del texto dramático, como la presentación de un espacio físico, o bien tienen una significación diferente y mucho más acentuada, como el desarrollo de la trama y las relaciones entre los personajes. Estos tres aspectos (espacio, estructura narrativa y relaciones entre los personajes), son fundamentales para leer un texto dramático y deben ser entendidos de manera diferente a como se lo hace en los demás tipos de textos literarios. Ellos son tratados más abajo.
- Un elemento específico del texto dramático son las didascalias o acotaciones escénicas, que dan indicaciones para la puesta en escena, sobre la escenografía, los movimientos de los actores, etc. En el texto dramático coexisten dos registros discursivos: los parlamentos de los personajes, destinados a ser dichos en escena, y el texto de las acotaciones, destinado a ser leídos por quienes llevarán a escena la obra. Las indicaciones pueden pensarse como instrucciones para la puesta en escena, lo que las diferencia del resto del texto. Ellas suelen establecer una relación distinta con el lenguaje, la comunicación y la expresión (p. ej., no es común usar lenguaje figurado o recursos retóricos en las didascalias). En este sentido, las acotaciones pueden darnos la impresión de que se parecen menos a lo que estamos acostumbrados a entender como un texto literario que a otros tipos de textos, como los manuales de instrucciones sobre cómo montar o ensamblar un objeto. En cierta medida, esto puede decirse también del resto del texto, es decir, de los parlamentos de los personajes: lo que indica esta parte del texto es qué palabras dirán los actores, así como las didascalias indican en qué espacio escénico las dirán, con qué tono lo harán, etc. En este sentido, podría decirse que en última instancia, quizá fuera útil pensar **el texto dramático, todo él, como una indicación escénica** que indica cómo es el espacio escénico y qué hay en él (escenografía, iluminación, etc.), qué personas lo ocupan (de qué edades, género, etc.), y cómo visten, se mueven y gesticulan y qué dicen.

El último punto mencionado es quizá particularmente útil para apreciar la diferencia fundamental entre el texto dramático y otros textos literarios. Como se dijo, el fundamento del teatro no es tanto la palabra como la presencia física del actor: el teatro suele consistir en uno o más actores presentes representando una historia. En un sentido, lo básico y fundamental, pues, es la copresencia de actores y espectadores y el reconocimiento de un espacio-tiempo ficcional al que se asiste (el espacio y el tiempo ante el que se está, en el que transcurre la obra, no es “este”, el “real”, sino otro). (Nota: Entiéndase que esto último es tan cierto cuando desde la platea de un teatro asistimos a una puesta en escena que tiene lugar en el escenario que cuando al pasar por una plaza nos encontramos con una obra callejera cuyo escenario no tiene ningún límite visible.

En lo que hace a la comunicación (al sentido de la obra, por así decirlo), los cuerpos de los actores, sus movimientos en el espacio, los gestos que hagan y aquello que digan -vale decir: los parlamentos-, son dimensiones inseparables. Supongamos que un texto dramático indica que un varón de unos 30 años, vestido como un empleado de oficina de los años 70, entra en escena con aire cansino, se sienta en una silla azul ubicada a la derecha y dice “Ha sido un día muy largo”. Desde la descripción de la apariencia física hasta el parlamento del personaje, todo ello son

indicaciones a ser concretadas en la puesta en escena. Distintos actores causarán al espectador distintas impresiones sobre su edad, aunque usen el mismo vestuario, distintos trajes darán una impresión diferente aunque fueran usados por el mismo actor, y hasta el mismo “aire cansino” del mismo actor y la forma en que pronuncie la frase serán un poco diferentes en cada función. Estas diferencias y en general la puesta en acto del texto (su puesta en escena), no existen en el texto, por supuesto. El análisis del texto dramático, pues, estudiará las posibilidades y proyecciones relevantes que podemos interpretar a partir de las indicaciones que da el texto dramático acerca del espacio escénico, el cuerpo del actor, sus movimientos, gestos y palabras.

El espacio

Entre las dimensiones que operan de manera fundamentalmente distinta en el texto dramático a como ocurre en otros textos, una que es particularmente importante para su análisis es la del espacio. Con fines meramente introductorios y para facilitar esta explicación, la cuestión puede plantearse en los siguientes términos: en el texto dramático la dimensión del espacio puede tender a cumplir algunas de las funciones que en otros textos cumplen aspectos como la voz narrativa, las descripciones, o la retórica poética. Esto debe entenderse sobre todo en dos sentidos. En primer lugar, el espacio es el ámbito donde tiene lugar lo que ocurre; en la lectoescritura, en cambio, lo que se lee no tiene lugar en ningún sitio, obviamente (ni en el espacio en que nos encontramos ni en el espacio de la página): no ocurre sino en nuestra mente. En segundo lugar, en el texto dramático el espacio asume una carga simbólica particularmente significativa.

El primer aspecto mencionado es fundamental. Un procedimiento que ilustra esto es el del aparte, que consiste en crear a su vez, al interior del espacio-tiempo ficcional de la representación, un nuevo espacio-tiempo virtual. En una escena en que hay dos personajes conversando, de pronto uno de ellos comienza a dirigirse al público, tal como si quien está a su lado dejara de estar allí, o más bien como si tanto el personaje que habla como el público a quien se dirige se encontraran ahora, por un momento, en otra dimensión espaciotemporal. Una vez que termina el aparte, el personaje parece volver a la dimensión espaciotemporal que comparte con los demás personajes: el diálogo y en general toda la acción escénica se retoman a partir del punto en que se habían detenido.²

Ahora bien, a diferencia de lo que ocurre con la lectoescritura, donde la ficción solo ocurriría en un espacio-tiempo virtual (la lectura supone en alguna medida *abstraerse* del espacio-tiempo ‘real’, por así decirlo), el texto dramático está destinado a una puesta en escena que ocurre en un espacio y un tiempo determinados (al punto que un programa de mano en algunos casos nos informará de antemano cuánto ha de durar el espectáculo). Por eso, la relación entre el espacio-tiempo “real” y el “virtual” es particularmente importante y suele cargarse de significaciones.

En cuanto al segundo aspecto, la función significativa del espacio en la obra teatral, un ejemplo que lo ilustra es la importancia que suele tener la relación entre *lo presente* y *lo ausente*. Leer en un texto que algo está o no está presente es una experiencia radicalmente distinta a la de estar o no en presencia de ello. Y lo mismo puede decirse en los distintos niveles y aspectos del

2 La tecnología digital aplicada ha desarrollado formas de hacer algo similar en la ficción audiovisual grabada, como la cinematográfica y televisiva, p. ej., agregando el recurso técnico de ‘congelar’ una escena en el tiempo y hacer que la mirada del espectador gire en torno a ella o incluso parezca entrar en la escena, para luego retroceder y retomar la acción.

espacio, como p. ej. el percibir que algo o alguien “está cerca” o “lejos”, la idea o percepción de “estar en una calle muy concurrida” o “en el campo”, en un espacio abierto o uno cerrado, en un lugar familiar o extraño, amigable o siniestro, etc.

La relación adentro/afuera es particularmente significativa en el teatro. Al respecto, hay que distinguir entre los grados de representación del espacio: el espacio patente (visible), el latente (contiguo) y el ausente. El espacio contiguo, cuando se hace manifiesto desde la escena, suele llamarse **extraescena**. Se habla de extraescena, por ejemplo, si un personaje que está en escena describe algo que está presenciando pero que no está en escena (si mira a la distancia hacia un costado y dice algo como *qué linda vista del mar hay desde aquí*), o cuando le habla a alguien que está fuera de escena. En cuanto a lo ausente, muchas veces se carga de gran significación. En *Esperando a Godot*, p. ej., una de las piezas dramáticas más importantes del siglo XX, los personajes se refieren a un tal Godot a quien esperan y cuya ausencia, según muchas interpretaciones del texto, es el principal eje de la obra y su elemento más significativo. En un relato o un poema la referencia a la ausencia de algo o alguien puede ser muy importante (pensemos en el tópico poético de la cuita ante la ausencia del ser amado), pero siempre estaremos leyendo sobre dicha ausencia, o la misma será, de algún modo, figurada por el texto. En el teatro, la ausencia, así como la presencia, son un fenómeno físico, directamente perceptible.

Cuando se estudia la significación del espacio en un texto dramático debe considerarse, en primer lugar, en qué términos el espacio funciona en el contexto histórico del texto (qué significan “ciudad” o “campo”, por ejemplo, a qué tipo de cosas, personas y experiencias está asociado, etc.).³ La imagen mental y la experiencia sensorial de imágenes espaciales como “ciudad”, “campo”, “habitación”, “plaza”, etc., son distintas en cada contexto histórico y cultural. También lo son otras experiencias e imágenes directamente asociadas con ellas, como las de *público*, *privado*, *íntimo*, *hogareño*, *soledad*, *muchedumbre*, *desierto*, *concurrido*, etc. A su vez, estas distintas configuraciones de la experiencia del espacio son correlativas de distintas formas o figuras de subjetividad individual y colectiva. Así, por ejemplo, en las piezas de Florencio Sánchez es claro que en las obras ubicadas en los llamados “conventillos” (edificios de inquilinato consistentes en su mayor parte de piezas unitarias en torno a un gran espacio abierto común, que son alquiladas por personas y familias de escasos recursos económicos), la subjetividad de los personajes suele ser distinta a la de los personajes de las obras ambientadas en “casas de familia” (la casa-habitación ocupada generalmente por una familia nuclear). El teatro de Sánchez es muy atento a cómo las experiencias de vivir en un “conventillo” o en una “casa de familia” pueden vincularse a diferencias no solo en las formas y costumbres de los personajes (las distintas “morales” de unos y otros, por ejemplo), sino también a cuestiones menos visibles, como la relación entre acción, emoción y discurso: los personajes de “casa” tienen una distinta concepción de lo privado, lo hogareño y lo íntimo, así como de su propia persona en términos de ‘interioridad subjetiva’, por así decirlo, y en algunos casos pueden ser más reflexivos y más discursivos, mientras que en aquellos personajes que probablemente han crecido compartiendo con el resto de la familia una pieza cuya puerta a menudo está abierta (a fin de iluminarla y ventilarla) y pasando la mayor parte de su tiempo en espacios comunes como el patio y la calle, dimensiones como las de lo hogareño y lo íntimo y prácticas como las de la reflexión ensimismada pueden ser menos frecuentes, o bien algo distintas y puede haber, en cambio, una más importante, más directa o, en todo caso, distinta relación entre la palabra, la emoción y la acción. Que un escritor como Sánchez sea particularmente consciente de estas

3 Aunque esto no es exclusivo del drama sino común a todos los textos, en el texto dramático suele tener una mayor importancia o funcionalidad.

diferencias se explica no solo por su formidable talento individual sino también por el hecho de que el tratamiento del espacio y la significación del mismo en el diseño de tramas y personajes suele ser un aspecto más saliente de la escritura dramática.

En el teatro de los siglos XIX y XX el espacio de la casa-habitación donde reside la familia nuclear ha sido particularmente significativo. La importancia que algunos autores dieron a otros espacios (como el caso del conventillo en Sánchez, p. ej.), es comparativamente mucho menor. Cuando se compara este panorama con el del teatro del siglo XVII (puede pensarse en dramaturgos como Shakespeare o Lope de Vega, p. ej.), es claro que los marcos espaciales más comunes suelen ser algo distintos: a menudo involucran de manera más importante a espacios abiertos, mientras que la casa-habitación con frecuencia constituye un espacio diferente, lo cual está vinculado directamente a diferencias en la concepción y la experiencia de *hogareño*, lo *privado*, lo *íntimo*, etc. Piénsese, p. ej., en la casa como lugar del clan o de la familia extendida (p. ej., la casa de los Capuleto en *Romeo y Julieta*).

Otros aspectos similares

Hay aspectos que tienen lugar en el espacio pero deben considerarse de manera separada, por involucrar codificaciones específicas. Dos de ellos son la gestualidad y la proxémica. Proxémica es el estudio de las relaciones físicas entre las personas en la comunicación lingüística: la distancia entre los hablantes, las posturas adoptadas, el contacto físico, etc. Percibimos lo que ocurre en escena desde nuestras prácticas sociales: la forma en que nos movemos, en que gesticulamos y en que hablamos en distintas circunstancias. Pero estas variaciones no están fijadas en el texto, el cual suele, a lo sumo, ofrecer indicaciones como *Se le acerca amenazadoramente*, p. ej. En la puesta los intérpretes realizarán acciones físicas que representan esta indicación escénica, y lo que el espectador observa son esas acciones físicas, no lo que está en el texto. Esto supone que el dramaturgo está ofreciendo una suerte de base abstracta para algo que solo existirá en escena de manera concreta, en algunas de las infinitas formas concretas que su indicación puede asumir al ser puesta en escena. La función del análisis dramático no es “visualizar” lo que está escrito, ni la forma en que es llevado a escena (esto último es objeto de los estudios teatrales), sino que, como parte de los estudios literarios, trabaja específicamente con el texto y se enfoca, pues, en el análisis de cómo puede funcionar y significar la indicación escrita. Pero para ello, debe tener presente a qué tipos y formas de puesta en escena está o puede estar vinculado el texto.

Algo similar a lo dicho sobre el espacio y la proxémica puede señalarse acerca de la voz y otros registros de la palabra: ¿en qué tono suele hablarse? ¿qué significa gritarse, o hablar en voz baja? ¿cómo se define lo que suele llamarse “malas palabras” y qué carga tienen (transgresión, falta de respeto, señal de confianza, indicador del nivel sociocultural del hablante, etc.)?

Codificaciones escénicas específicas

Todos los elementos mencionados y otros que podrían agregarse deben entenderse en un doble registro. En primer lugar, el que corresponde al contexto sociohistórico. Un padre que golpea a su hijo adulto significa una cosa en contexto rioplatense de comienzos del siglo XX, cuando Florencio Sánchez termina el primer acto de *Mijo el doctor* (1903) con el célebre golpe de Olegario a Julio, y otra en el de comienzos del siglo XXI. Pero además, hay una segunda codificación que es la teatral. En esa misma pieza, hay fuertes y acaloradas discusiones entre padre e hijo, y sin embargo

ninguno de ellos usa palabras soeces, como no las hay, prácticamente, en ninguna pieza de Sánchez, incluso cuando se Sácalle, etc.; esto no significa, obviamente, que en el Montevideo o el Buenos Aires del 900 tales palabras no se usaran, sino que *en el teatro* rioplatense del 900, o al menos en los ámbitos teatrales para los que Sánchez escribió, no se usaban. Aunque esto es evidente, existe siempre el riesgo de olvidar que una representación “realista”, como es la del teatro sancheano, es una codificación muy determinada (es decir, y valga la redundancia, muy codificada).

Además de las formas de experiencia y codificación social de dimensiones como el espacio, los gestos, la voz, etc., hay que tener presente los códigos estéticos y en particular escénicos correspondientes: qué significa (o cómo significa), en el escenario, determinado movimiento, o gesto, o tono de voz, o elección terminológica. En tanto espectáculo público, el texto dramático está condicionado de manera distinta que otros textos. A veces los criterios de censura gubernamental o institucional son distintos para los textos destinados a la representación que para otros textos; pero aún si no es así, el efecto de la palabra representada en escena es significativamente distinto al de la palabra leída, de modo que, naturalmente, la palabra dramática codifica lo “real” de manera distinta a como lo hacen otras formas de escritura. En textos no dramáticos del 900 encontramos palabras que se consideraban impropias o soeces, ya sea explícitamente o sugeridas, pues las normas de lo que puede comunicarse en el espacio privado de la lectura y en el público de la representación no suelen ser las mismas.

El aspecto más elemental y evidente de la codificación específicamente escénica lo constituyen recursos como el aparte y otros similares; en algunas codificaciones teatrales, dar un par de pasos al costado o girar el cuerpo o el rostro hacia el público puede significar que el personaje queda distanciado y total o parcialmente oculto con respecto a otros, como si entrara en un espacio diferente, aunque siga compartiendo el escenario y el espectador vea claramente que no hay obstáculos que impidan a los otros actores verlo.

Del texto a la puesta en escena

Las relaciones entre texto y puesta en escena involucran muy diversas cuestiones materiales, institucionales y estéticas que condicionan la relación entre el texto dramático y su escenificación. Un dramaturgo suele escribir con estas condiciones en mente y su texto debe leerse también con esto en mente. La principal dimensión de esto son las condiciones de enunciación del texto y del espectáculo y las de la recepción en ambos casos (lector o espectador).

Un aspecto muy claro de esto es el horizonte de expectativa del espectador. Como ejemplo ilustrativo tómese el comienzo de *Barranca abajo* (1905), de Florencio Sánchez. Se trata de un drama en tres actos de un dramaturgo recientemente consagrado por buena parte de la crítica y el público como el más importante autor teatral de la región, al punto de que será considerado por muchos como el fundador de un teatro auténticamente nacional en ambas márgenes del Plata. El estreno de *Barranca abajo* está a cargo de la compañía de Pablo Podestá, un muy reconocido primer actor. Dado el sistema de producción escénica y la correspondiente estética escénica en la que la obra es llevada a escena, el espectador puede prever naturalmente que el eje de la pieza será el personaje interpretado por Podestá, cuyo discurso será el principal en la obra y en torno al cual se organice el sentido de la misma. Para poner un ejemplo contemporáneo, imagínese un largometraje de ficción cuyo elenco cuenta con una sola “estrella”; llamémosle María López. Buena parte del

público irá a ver “una de María López”, o por lo menos, irá sabiendo, o asumiendo (aunque no necesariamente haya pensado en ello), que la protagonista será el personaje interpretado por López.

Lo más significativo del comienzo de *Barranca abajo* es que, a diferencia de lo que solía ocurrir en este tipo de teatro, el primer actor no aparece en escena; en su lugar, aparece un grupo de mujeres, ocupadas en tareas domésticas irrelevantes y manteniendo conversaciones y disputas aparentemente banales. Pasado un tiempo, Zoilo, el personaje interpretado por Podestá, finalmente entra en escena, pero se sienta a un costado y permanece en silencio, mientras las mujeres siguen hablando, bromeando acerca de su presencia y su silencio, hasta que Zoilo sale de escena. Durante varios minutos de la representación, el protagonista está fuera de escena, o bien, cuando está en escena, permanece inmóvil y no interviene. Mientras que su ausencia en la primera escena puede pasar desapercibida en la lectura del texto o ser registrada como un detalle, en la representación tal ausencia probablemente fuera, para el espectador, lo más significativo y llamativo de cuanto estaba ocurriendo. En tal sentido, un análisis del texto dramático *Barranca abajo* solo puede hacerse de manera competente si se parte del marco de recepción al que está destinado: Sánchez decide, como gesto muy enfático, dejar al protagonista fuera de la acción al comienzo de la pieza y mantenerlo casi en silencio hasta muy avanzado el primer acto. Lo que en la lectura puede ser apenas notado, es una decisión escritural fundamental, que en la puesta en escena debía resultar evidente y quizás hasta chocante.

Percibir esto, que es fundamental para un análisis dramático de *Barranca abajo*, requiere proyectar la textualidad en su ejecución escénica y hacerlo con respecto a los códigos escénicos con respecto a los que el texto fue escrito. En otro contexto de producción teatral, la ausencia del protagonista en el comienzo de la obra puede ser poco significativa, o significar de un modo muy distinto.

Resumiendo la relación entre texto dramático y puesta en escena, pueden señalarse tres dimensiones posibles para pensar las codificaciones escénicas y, en particular, las estéticas teatrales pertinentes:

- La estética o estéticas teatrales con respecto a las que la pieza fue escrita. (Puede tratarse de una estética que el dramaturgo acompaña, pero también puede haber una estética escénica o teatral con la que está tomando distancia o incluso a la que decide contradecir.)
- La estética o estéticas teatrales que pueden vincularse a la misma aunque el escritor no necesariamente haya escrito con ellas en mente. Estas son las condiciones escénicas y teatrales del contexto que quizá el dramaturgo no tuvo presentes o con las que no dialoga expresamente pero que, en el análisis del texto, podemos encontrar que influyen en su escritura.
- La estética o estéticas teatrales que no parezcan sugeridas en el texto ni con las que el texto parezca tener puntos de contacto pero que los teatristas hayan aplicado en la puesta en escena de la pieza del autor (p. ej., la puesta en escena de un texto realista por un grupo contemporáneo que la lleva a escena desde una estética simbolista). Este tercer punto no es, usualmente, parte del abordaje que se hace desde los estudios literarios, sino que corresponde a los estudios teatrales, que son una disciplina distinta dentro de las Humanidades.

Referencialidad

La condición espectacular a la que está vinculado el texto dramático hace que la cuestión de la referencia sea sustancialmente distinta a lo que observamos en otros textos. El “verosímil realista”, por ejemplo, o lo “imaginario” o “fantástico” no funcionan del mismo modo en un texto destinado a su materialización concreta en escena que en uno que solo tendrá lugar, por así decirlo, en la mente del lector. Es particularmente importante tener presente, pues, si el discurso de la pieza es referencial o no y de qué manera lo es. ¿Hay referencias históricas reconocibles o es un universo enteramente imaginario? ¿La acción de los personajes y los personajes remiten o no –y de qué manera– al universo contextual del lector-espectador?

De manera general, la pregunta sería cómo se establece la relación entre el universo ficcional y el universo referencial o la “realidad” exterior (la relación de la trama, los personajes y el espacio-tiempo virtual con el espacio-tiempo “real”). Un aspecto de particular importancia es si hay una tesis determinada que la pieza propone y defiende. El teatro ha tenido, durante varios siglos, una gran importancia como formador de imaginario social (de opiniones, de visiones del mundo, etc.), y en consecuencia a menudo esto ha sido particularmente importante en los textos dramáticos. Muestra de ello es la expresión *teatro de tesis*, referida a una pieza cuyo sentido principal es la defensa de una tesis, opinión o idea; mientras que esta expresión es muy común, es algo menos frecuente hablar de una *novela de tesis* y menos aún de un *poema de tesis*.

Esquema de personajes de la obra.

Junto con el espacio y los aspectos connaturales al mismo (lo que se llamó más arriba el espacio/tiempo virtual), otros dos aspectos fundamentales del análisis de un texto dramático son el de las relaciones estructurales entre los personajes y el de la estructura dramática, o de la trama. En comparación con el análisis de las cuestiones vinculadas al espacio o espacio/tiempo, estas dos dimensiones del análisis son más similares a lo que se hace en el análisis de otros textos, como los narrativos, de modo que estos apuntes no se detendrán tanto en su explicación.

En cuanto al esquema de las relaciones entre los personajes, algunos aspectos a tener en cuenta son los siguientes.

- Condición de los personajes, su prehistoria, etc. Un aspecto que funciona de manera diferente en el texto dramático es la prehistoria de los personajes y de la propia acción. En el teatro, como espectadores, nos encontramos con los personajes en un momento de sus vidas y con la acción en un momento de su desarrollo. En algún modo, el pasado es, por así decirlo, colindante con el presente al que asistimos, presente que compartimos con los personajes. El pasado es lo que viene de ocurrir en esta misma dimensión, por así decirlo, de la misma forma que lo que está fuera de escena puede pertenecer a la misma dimensión: en ocasiones ese pasado puede percibirse como colindante con el espacio/tiempo que se está presenciando. En cambio, en el ámbito de la lectoescritura (en el texto de una novela o un poema, por ejemplo), el pasado de un personaje es algo que pertenece a otra dimensión, la de todo aquello que está *fuera del texto*. La diferencia también se percibe cuando el pasado es invocado en el texto, como muestra el distinto efecto que suele tener, en una representación teatral, presenciar a un personaje que entra a escena y dice algo como *estoy agotado, tuve un día terrible*, y leer, en un relato, que un personaje hace el mismo comentario.

- Las relaciones mutuas entre los personajes, sean estas de parentesco, de dominio, de subordinación, simpatía, etc.
- Las diferentes funciones de los personajes en la trama dramática.
- La existencia o no de encuentros personales reveladores de “la verdad” del personaje (algo que es frecuente en las piezas dramáticas -la escena en que un personaje reconoce su identidad o su destino, se comprende a sí mismo, etc.-). Dada la importancia de los personajes y de la trama como dimensiones de sentido en la pieza dramática, el autoconocimiento de los personajes es un motivo particularmente frecuente y significativo.

Análisis de la estructura dramática

- Estudio de la existencia y características de un conflicto como eje de la obra. Las obras dramáticas suelen plantear un conflicto, que puede verse como el elemento central de la pieza. Algunos aspectos a considerar en ese conflicto:
 - ¿a qué personajes involucra?, ◦
 - ¿existen dos polos enfrentados o más?
 - ¿cuáles son los momentos claves?
- Estudio de la estructura narrativa. Como apoyo puede recordarse el esquema aristotélico de *presentación, nudo, desenlace*, que ha sido un modelo recurrente en la historia del teatro en Occidente. Considerar tanto la aplicación general como las diversas modulaciones posibles con respecto a ese modelo:
 - si se cumple, ¿de qué manera se cumple?
 - y si no, ¿por qué?, ¿qué lo sustituye?

*

Como es obvio, el análisis del texto incluye un análisis formal de los recursos, figuras y procedimientos utilizados, el tipo de discurso de los personajes, los niveles de lengua que emplean, las implicancias sociales de esos niveles, entre muchos otros aspectos. Pero este y otros aspectos, como el del contexto histórico y estético en general, no son desarrollados aquí porque, en líneas generales, su estudio no es tan distinto al que se hace en otros textos literarios.

* *

Notas complementarias

Puede ser útil, también, considerar las siguientes sugerencias y categorías. Se las presenta como herramientas que pueden ayudar a guiarnos en la lectura.

1. Distinguir los **tipos de drama** que describe José Luis García Barrientos (*Cómo se comenta una obra de teatro* [Madrid, Síntesis, 2003], 78-70) y que pueden servir como sugerencias:

- **Drama de personaje.** La acción y la unidad de la obra se subordinan al personaje. Generalmente existe un relajamiento de la acción; el desarrollo profundiza la naturaleza del

personaje y la acción misma deriva de su naturaleza y carácter. De él dependen principio, medio y fin. Son ejemplos los dramas centrados en grandes figuras (históricas o no) como César, Fausto, Hamlet, Don Juan.

- **Drama de espacio.** Con abundantes personajes y escenarios, relajamiento de la acción, desmembramiento en fragmentos, abundancia de acciones secundarias, gran variedad de formas de expresión, como en los dramas históricos o en las obras costumbristas. Ejemplos: *El conventillo de la paloma* de Vacarezza, los grotescos de Discépolo, *El patio de la torcaza* de Maggi.
- **Drama de acción.** Constituye el paradigma del drama para Aristóteles y del drama clásico en general. Todo, incluso el carácter de los personajes, se subordina a la “composición de los hechos”. La acción es concentrada y en ella se funda el principio, medio y fin de la obra, y toda su estructura, que tiende a las unidades de acción, espacio y tiempo. El ejemplo que propone Kayser es *Edipo Rey*. García Barrientos propone el de *La casa de Bernarda Alba* y también *Lucas de Bohemia*.

2. Distinguir entre el **tiempo de la acción** en el universo imaginario que la obra crea a través de la representación y el **tiempo concreto de la representación** o “tiempo escénico o escenificado” (83). Las relaciones entre ambos oscilarían entre una total coincidencia y una máxima distancia que puede abarcar toda la vida de un hombre, de una comunidad etc. Por supuesto que en una misma obra encontramos oscilaciones, inversiones y múltiples variantes de esa relación (en los diálogos, por ejemplo el tiempo de los parlamentos de los personajes coinciden con el tiempo real de la representación).

García Barrientos sugiere un tercer tipo de tiempo que llama “dramático” que surgiría de las tensiones que se crean entre ambos (83-84). También estudia los grados de representación del tiempo: patente (que comparten actores/personajes con los espectadores, latente (sugerido por medios dramáticos, como la caída del día, por ejemplo), y ausente (tiempo sólo aludido que predomina, en alguna obra de Chéjov como *Las tres hermanas*, por ejemplo) (84-85).

García Barrientos también analiza varias posibilidades en el desarrollo de la acción, como las pausas y el orden: regresión, anticipación, frecuencia, repetición, duración, velocidad, ritmo, isocronía, distancia y perspectiva temporales (86-119).

3. Un aspecto esencial y fundante del teatro es el **espacio**, porque se trata de un elemento constitutivo de la construcción dramática, equivalente a la “voz” narrativa. En el teatro, las únicas voces son las de los personajes. Más aún, los personajes se vuelven tales porque aparecen en el espacio de la escena; de lo contrario no lo son (este es el caso de Godot en *Esperando a Godot* o Pepe el Romano en *La casa de Bernarda Alba*: no figuran en la lista de “dramatis personae” que suele encabezar todo texto dramático [García Barrientos, 121-123]).

En cuanto al espacio, es importante estudiar la relación escena/sala, entre el espacio diegético (el del universo imaginario), y espacio escénico (el espacio de la representación). Hay dramas de espacio único y otros donde hay espacios múltiples, sucesivos o simultáneos.

La relación adentro/afuera es fundamental en el teatro. Distinguir entre los grados de representación del espacio: el espacio patente (visible), el latente (contiguo) y ausente.

Recordar que en el teatro operan signos de muy diversa naturaleza: verbal, visual, sonoro, etc.