

cuadernos de la facultad

FACULTAD DE HISTORIA, GEOGRAFÍA Y LETRAS

C O L E C C I Ó N

**TEORÍA PURA
Y APLICADA
2000**

Nº 11

**TEORÍA DEL DRAMA y
GLOSARIO DE APOYO**

Cynthia González Kukulis



UNIVERSIDAD METROPOLITANA
DE CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN

Proyecto:

Innovación y mejoramiento integral de la formación inicial de docentes

CUADERNOS DE LA FACULTAD

COLECCIÓN TEORÍA PURA y Aplicada

Nº 11

TEORÍA DEL DRAMA y GLOSARIO DE APOYO

Cynthia González Kukulis

FACULTAD DE HISTORIA, GEOGRAFÍA y LETRAS
DEPARTAMENTO DE CASTELLANO

PROYECTO

*“Innovación y mejoramiento integral de la
Formación Inicial Docente”*

UNIVERSIDAD METROPOLITANA
DE CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN

UNIVERSIDAD METROPOLITANA DE CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN
FACULTAD DE HISTORIA, GEOGRAFÍA Y LETRAS

CUADERNOS DE LA FACULTAD

Decana: Carmen Balart Carmona

Directora Revista Contextos y Cuadernos de la Facultad:

Sor Úrsula Tapia Guerrero
Departamento de Alemán

COMITÉ EDITORIAL

- | | |
|---------------------------------|--------------------------------------|
| • Carmen Balart Carmona | Departamento de Castellano |
| • Guillermo Bravo Acevedo | Departamento de Historia y Geografía |
| • Samuel Fernández Saavedra | Departamento de Inglés |
| • Alden Gaete Jenicek | Departamento de Historia y Geografía |
| • Carmen Del Gatto Iturriaga | Departamento de Inglés |
| • Giuseppina Grammatico Amari | Centro de Estudios Clásicos |
| • María Teresa Labarías Albacar | Departamento de Francés |
| • Gilda Pandolfi Setti | Departamento de Castellano |
| • Sor Úrsula Tapia Guerrero | Departamento de Alemán |

La correspondencia debe dirigirse a la Secretaría Administrativa de la Facultad de Historia, Geografía y Letras, Avenida José Pedro Alessandri 774, Ñuñoa, Santiago de Chile.

Fono-Fax (56-2) 241 27 35. E-mail: facultad.historia@umce.cl

Impreso en LOM
Segunda edición 2008

Diagramación: Eduardo Polanco Rumié

Se prohíbe toda reproducción total o parcial por cualquier medio escrito o electrónico sin autorización escrita del Decano de la Facultad de Historia, Geografía y Letras.

ÍNDICE

Presentación	4
Introducción	5
La obra dramática	5
Antecedentes	5
Conceptualizaciones	6
El lenguaje en el drama	8
Constituyentes del texto dramático	9
La acción dramática	9
La historia representada	11
Los personajes	12
Técnicas de caracterización	13
El tiempo	15
Los códigos	16
El espacio dramático	16
El mundo dramático y su estructura	17
La obra dramática y su construcción	19
Niveles de análisis de la obra dramática	20
El drama y la construcción del imaginario	21
Conclusión	22
Glosario	23
Apéndice	31
Aplicación de la teoría	32
Bibliografía	40

PRESENTACIÓN

El presente Cuaderno de la Facultad está pensado como un manual de estudio y reflexión acerca de la obra dramática. Se han recopilado algunas definiciones básicas de la tradición literaria de occidente que permiten una adecuada comprensión del texto y se discurre la mirada a aquellos factores que constituyen el fundamento necesario para el análisis de la obra dramática.

Este Cuaderno de la Facultad está dirigido a los estudiantes de Castellano y se ha pensado como apoyo a la docencia de la asignatura de Teoría Literaria III y como incentivo a las lecturas y estudio de las obras dramáticas de todos aquellos lectores inquietos e insaciables.

INTRODUCCIÓN

El propósito inicial de este manual es servir de consulta para el estudio de la obra dramática. La reflexión de la obra dramática en cuanto objeto en sí como la relación del objeto con la cultura y el discurso crítico-teórico.

El objetivo es brindar una estrategia de análisis e interpretación de textos dramáticos desde su especificidad lingüística y genérica y su inserción en la cultura y contextos de producción.

El texto dramático posee características singulares que la alejan de la obra teatral, de la cual está tan vinculada por su “virtualidad teatral”. El análisis e interpretación no puede realizarse de modo plano, distante y subjetivo. Por el contrario, a partir de la materialidad lingüística se debe estudiar cada elemento, la relación de estos con los otros y el valor de que son portadores. El mundo del drama es dinámico y cambiante; un mundo con sentido y en el cual es posible identificar una determinada construcción dramática como organizadora del mundo.

Dichos elementos son los que estudiamos a continuación.

LA OBRA DRAMÁTICA

ANTECEDENTES

La obra literaria es concebida como lenguaje imaginario y construcción de un mundo ficticio: “*La literatura es un modo de ponerse el hombre, mediante lo imaginario, frente a las posibilidades radicales de su ser: conocer lo pasado por relato (épica), actuar en un medio de los hombres (drama), y sentirse a sí mismo ser, intuirse como interioridad (lírica).*”¹ En estas palabras vemos como Martínez Bonati concibe los géneros literarios desde la especial configuración de la situación comunicativa imaginaria que sustenta el lenguaje imaginario. La narrativa, la lírica y el drama, cada uno con sus variantes específicas son modalidades fundamentales y típicas que adopta la situación comunicativa básica, modalidades que manifiestan posibilidades del ser. En lo concerniente al género dramático, afirma Félix Martínez:

“...la situación de las frases dramáticas es la situación comunicativa de la interacción práctica, igualmente típica y fundamental. (El drama, por ser acción imaginaria, posibilita al hombre lo que la acción real no permite: la contemplación de su ser pragmático. De ahí que esta especie poética tenga, como teoría, consecuencias éticas, de crítica ideológica. Staiger señala que el drama puede destruir las creencias, romper el

¹ Martínez Bonati (1972). *La estructura de la obra literaria*, p. 183.

*marco de las concepciones religiosas de un pueblo. Esto es posible, porque confiere actitud contemplativa y distancia irónica frente a la acción, a las costumbres, a las convicciones que regulan la conducta.) Caracteriza al drama como tipo de obra literaria, frente a la lírica y a la narración, la ausencia del 'hablante básico' único, y el que en él pertenezcan todos los hablantes al mismo plano. Estos hablantes dramáticos son personas cuyo discurso es esencialmente la acción pragmática, y nunca simplemente 'informativo', como el del narrador épico, o simplemente 'expresivo', como el del hablante lírico."*²

La asunción de la tradición teórica y crítica de occidente nos lleva a postular la obra dramática desde esta mirada.

La estrategia de comprensión y análisis que proponemos en estas líneas se funda en la concepción pragmática del texto dramático y teatral. El punto de partida es que la obra literaria es un objeto cultural, una producción de significados, un acto de comunicación inserto en un determinado contexto social y político.

El texto literario es un signo lingüístico completo, estructurado, unitario y es, además, un discurso mediatizado por la ideología, el imaginario social y el sistema de valores de los emisores de los discursos. El estudio integral de la obra literaria debe considerar estos aspectos.

CONCEPTUALIZACIONES

El texto dramático es una creación de lenguaje estético adscrita al género dramático, su lenguaje es predominantemente apelativo y su esencia es el conflicto que se despliega en las acciones encarnadas por los personajes, la obra en sí trasunta sistemas ideológicos.

El texto teatral es un proceso de comunicación en el cual lo determinante es el componente espectacular, el mundo representado en el escenario está pleno de códigos variados y también es manifestación de una práctica cultural. Constituyen estas palabras las primeras acepciones a estas entidades textuales.

Villegas (2000) plantea que *"La interpretación de los textos dramáticos y teatrales requiere de una estrategia que los inserte dentro de sistemas semióticos de imágenes legitimadas por los productores y receptores culturales en los contextos de su producción."*³ El autor (y director) funda su lenguaje teatral en el sistema de imágenes visuales y códigos teatrales y dramáticos de su sistema cultural, las que utiliza en función de la posible competencia del posible receptor. El estudio de la obra dramática y de la obra teatral involucra la consideración del sistema cultural historizado. El planteamiento de la obra literaria como lenguaje, como signo, puede llevar a enfatizar el proceso de emisión, el mensaje, el destinatario o el contexto de la comunicación. El énfasis en el signo en cuanto

² Ibidem.

³ Villegas (2000). Para la interpretación del teatro como construcción visual, página 10.

mensaje lleva a privilegiar el sentido. Hay distintos modos de leer el objeto cultural, dependiendo en que se ponga la mirada y ello condicionado por la cultura sustentadora y por las ideologías imperantes en los discursos críticos.

Una mirada a las críticas literarias muestra que hay tres tendencias en las estrategias de estudio y comprensión de dichos textos:

1. las que distinguen entre texto dramático y texto teatral , y hacen evidente la especificidad de cada uno.
2. las que entienden el texto dramático como texto literario y lo estudian utilizando las teorías del texto literario en general, no apuntando a la especificidad del texto dramático.
3. las que enfatizan el texto teatral y aplican para su estudio las teorías y el lenguaje técnico de otras prácticas escénicas y visuales.

La explicación del texto dramático en su especificidad genérica considera el estudio del lenguaje dramático, la descripción de la estructura dramática, la construcción y progresión dramática y los mundos configurados. La especificidad de lo dramático se centra en la **dramaticidad** del texto (en aquellos rasgos que la hacen obra dramática). Es decir:

Lenguaje Dramático, modo dramático de configurarse el mundo, asunción dramática de la vida por parte de los personajes, funcionalidad dramática y organización dramática del universo ficticio.

Dramaticidad	Capacidad del diálogo de generar tensiones; se detecta por la función apelativa.
---------------------	--

Al expresar la obra literaria una concepción de mundo expresa, además, la visión del autor, de la sociedad, de la literatura y de la cultura. Es así el texto dramático una construcción de un objeto cultural, es la manifestación o evidenciación de la concepción de la sociedad o del ser humano. Formula Villegas que el texto es un medio (función de la literatura). Esta mirada al texto como objeto cultural ha cuestionado a la obra literaria como una realidad objetiva y sustituye el concepto de texto literario por discurso crítico. Cuestionado es también el concepto "teatro". Visualicemos la resemantización de este vocablo teatro:

1. constituye una práctica cultural
2. es actuación de actores en un escenario frente a espectadores
3. es representación, en cualquier tipo de espacio
4. es un medio de comunicación.

Obra teatral	Espectáculo que se nutre parcialmente de la literatura. En él se conjugan el texto dramático y otros factores como los actores, el escenario, el público, la dicción, el maquillaje, la dirección, la iluminación, la disposición del escenario, etc.
---------------------	---

En lo concerniente a la obra dramática acontece lo mismo, revisemos su semántica:

1. es una clase de texto literario que posee ciertas características que provienen de su virtualidad teatral.
2. es un tipo de discurso verbal adscrito al género dramático
3. es el nombre genérico a la creación literaria dramática
4. posee una determinada estructura que potencia la existencia de lo dramático
5. la palabra dramática se desencadena en el diálogo, provoca algo que no existía, aquí el “yo” se siente permanentemente interpelado, exhortado.

Obra dramática	En cuanto a texto nos comunica lenguaje escrito el que se organiza en dos tipos de discurso: el discurso de los personajes y el del acotador. La relación complementaria de ambos discursos hace presente la teatralidad y despliega la dramaticidad. En la representación escénica de la obra dramática desaparece el discurso del acotador, ya que lo dicho por él se realiza y objetiva en la escenografía y la actuación. La obra dramática es el discurso literario articulador de una serie de actos enunciativos y sus situaciones que presenta, en consecuencia, actualizadamente una serie de acontecimientos organizados temporal y espacialmente.
-----------------------	--

El texto dramático incluye la configuración visual del mundo o la configuración de un imaginario social o de los personajes. El texto construye un imaginario social mediatizado por la ideología del autor, la contextualidad histórico-social y estética, los códigos culturales imperantes en el momento de su creación.

Se postula el texto como indicio de la ideología subyacente en el discurso, de las condiciones culturales o políticas que conforman el contexto de su producción. El texto es un discurso mediatizado.

EL LENGUAJE EN EL DRAMA

El texto dramático es una unidad de lengua escrita, con una modalidad propia genérica que lo caracteriza, tal como su forma dialógica de hacer mundo y didascálica de vehicular la información. El diálogo comprende las unidades de réplica de los personajes que se exhortan e interactúan en la acción; es la manifestación del actuar de los personajes, es la presencia pronominal de los mismos y su desenvolverse para el logro de sus intereses.

El diálogo es el verdadero soporte de la acción. Carece de introductor, es directo y vital. La acción progresa gracias a los sucesivos diálogos entre los personajes. Luego, el modo dramático es el de un lenguaje predominantemente apelativo, por cuanto las frases del drama son sólo frases de agonistas, instrumentos de la interacción dramática. El lenguaje

presenta una lógica discursiva dialógica que se despliega en las acciones que encarnan los personajes. El acontecer presenta, a su vez, también una lógica argumentativa.

Las acotaciones actúan a modo de elementos descriptivo-narrativos: son breves notas, que suelen imprimirse en letra cursiva, en las que se indica cómo es y cómo viste alguien, cómo es la escena, qué actitudes adopta el personaje, etc. Para el lector estas notas cobran realidad práctica en la visualización mental del desarrollo de la acción, forman parte del texto y son formuladas por un hablante dramático básico.

El monólogo es un discurso de un solo hablante. A veces se emplea para comunicar detalles importantes para el desarrollo de la acción, su forma equivale al monólogo interior narrativo. Se utiliza en momentos en que la acción se concentra y gana intimidad: el enfrentamiento dramático deja paso a un instante más lírico y subjetivo, en que el personaje expone su estado interior o su visión de un aspecto conflictivo de la realidad que le afecta profundamente. Su función es particularmente importante en obras que protagonizan personajes atormentados, que se enfrentan a situaciones generadoras de hondo dramatismo.

Lenguaje dramático	Es eminentemente apelativo, se entrega directamente al lector o espectador, a través de las diversas formas del discurso dramático.
Lógica del argumento	Principios de organización de los acontecimientos: unidad, casualidad, finalidad, analogía, etc.

Características de la obra dramática:

- lenguaje apelativo (en el diálogo de los personajes)
- entrega de una acción pragmática
- pluralidad de hablantes
- el mundo como escenario
- lenguaje didascálico (en las acotaciones), contribuye a lo dramático pues da una visión de escenario
- el hablante dramático básico tiene conocimiento limitado (acotador)
- el mundo se entrega directamente al lector, sin intermediario
- la acción se realiza en un presente
- la entrega se realiza en presente, simultaneidad
- el mundo se organiza en situaciones
- realización de un conflicto que proviene de los personajes.

CONSTITUYENTES DEL TEXTO DRAMÁTICO

La acción dramática

El universo dramático está constituido por la *acción*, que es la realización del hacer de los personajes en su interactuar, se plantea como el eje organizador del mundo del drama

y en él se materializa el conflicto. Los sucesos, motivos, problemas ideológicos, personajes, adquieren una dimensión que hace posible la realización de la virtud específica propia del drama al incorporarse a una disposición de los sucesos o construcción del mundo determinada. La situación dramática despliega un *conflicto*, el que se caracteriza como una fuerza de voluntad que aspira a su realización encarnada en un personaje y el surgimiento de una fuerza antagonista que, de un modo u otro, se opone a la energía generadora primera.

La acción despliega un sistema de disposición de los sucesos del mundo dramático que conforman diversas instancias, unidades de diversa amplitud, cuya finalidad difiere según corresponda a distintos momentos de la construcción dramática. En principio, toda situación posee la posibilidad de crear dramatismo por estar inscrita en un mundo con esta característica, sin embargo, hay situaciones neutras y hay situaciones dramáticas, las últimas concentrarían gran tensión.

Situación dramática	Relación tensional que mantienen entre sí los personajes en un momento determinado de su actuar e interaccionar.
----------------------------	--

Al trazo del esquema que corresponde a una serie de situaciones que culminan en una situación dramática se denomina fase de una acción, la que, a su vez, puede conformarse por sub-fases. Una fase o sub-fase cumple una función y posee un significado distinto según la instancia a la cual pertenece.

Las instancias son las unidades más extensas de la acción. Todas las instancias constituyen una unidad, relativamente independiente entre sí. La primera instancia es la presentación del conflicto y consta de cuatro fases: la entrega del protagonista, su propósito, la mostración del obstáculo y el encuentro de las dos fuerzas. El desarrollo de la acción dramática constituye la segunda instancia. La tradición clásica la llama “nudo”.

La segunda instancia corresponde a la serie de esfuerzos que realizan ambas fuerzas para superar a la antagonista. Cada una de las fases o subfases del desarrollo proporciona un factor conducente al clímax. El movimiento de la acción proviene de los esfuerzos de los personajes por superar a la fuerza adversaria, ya sea por el debilitamiento de una de ellas o por la anulación que se ejercería para doblegarla y superarla. El desenlace es la tercera instancia y deviene del momento de máxima tensión de la instancia anterior, va desde el clímax hasta el desenlace del conflicto. El desenlace consiste en eliminar el obstáculo, es la anulación de la energía opositora. Este proceso puede realizarse de modo abrupto o gradual. Cada fase del desenlace elimina un aspecto o factor del obstáculo.

Retardamiento	Freno en el avance de la acción. Debe agregar algo a la acción misma y no ser sólo un mecanismo de suspenso.
Tensión	Estado de oposición de las fuerzas en conflicto. A mayor oposición, mayor tensión.

Instancias:

- presentación del conflicto
- desarrollo de la acción dramática
- desenlace de la acción dramática.

Situación de equilibrio final	Nueva situación alcanzada luego de la resolución del conflicto.
--------------------------------------	---

La acción dramática, como proceso dinámico, configura progresivamente el mundo. De este modo, los elementos del mundo dramático van existiendo a medida que se distiende la acción. En síntesis, el progreso de la acción se da con la exposición de una situación de equilibrio y de los elementos que atentan contra ese equilibrio (principio, exposición y preparación), progresa presentando la pugna de fuerzas en conflicto (complicación y clímax), para permitir una nueva situación de equilibrio que lleva al desenlace final.

Desenlace	Parte de la acción descendente, resolución del conflicto.
------------------	---

LA HISTORIA REPRESENTADA

Dentro del mundo dramático es preciso tener claro los conceptos de argumento, fábula y *sujet* (todos ellos también formantes del universo narrativo), elementos necesarios para el estudio del universo dramático.

- El argumento es la narración de los hechos acontecidos.
- *Sujet* es el orden artístico o estético de los motivos.

Argumento	Esquema mínimo de los incidentes de la historia imprescindible para el desarrollo organizado de la acción.
Asunto	Historia con existencia independiente en la tradición.
Sujet	Presentación estética de los motivos.

Motivo	Del latín <i>movere</i> . Es una situación típica que se repite en una obra, llena por tanto de significado humano. Su carácter de situación permite al motivo remitir a un antes y a un después. Los motivos están llenos de una fuerza motriz que impulsa la narración.
Nudo	Parte lineal de la acción que incluye la exposición, preparación y complicación.

La fábula y el *sujet* pueden coincidir en la presentación de la obra y ello implica una presentación natural, no muy significativa; en cambio si se presentan diferencias fundamentales entre ellas es valioso establecer lo distinto ya que puede ser importante para la concepción de mundo y del imaginario construido.

LOS PERSONAJES

El estudio de los personajes involucra el análisis de la selección, presencia y recurrencia de los personajes dentro de un momento histórico como asimismo de las técnicas de presentación y caracterización de los mismos y de la función que cumplirían estos dentro del proceso comunicativo.

Personaje: Persona o ser premunido de un carácter o temperamento que goza de una relativa independencia respecto de la unidad de acción y que encarna una esencia psicológica dentro del relato.

El personaje se define tanto por los índices (por atributos psicológicos, caracteriales, sociales y lingüísticos) como por su condición de participante o agente de las acciones que les son propias.

Tipos de personajes:

- *Alegóricos:* Poseen un rasgo de carácter que excluye otros. El rasgo es una virtud o un vicio. Planos, carecen de rasgos secundarios.
- *Caricaturescos:* Se definen porque abstraen, desde una multiplicidad de rasgos, sólo algunos y éstos los subrayan de una manera grotesca.
- *Tipo:* Representativos de algo, de un sector social o humano, de un carácter determinado y con una caracterización plena.
- *Simbólicos:* Representan un sector de la experiencia de la realidad que es inasible de otro modo. Puede ser caracterizado en relieve.

La selección asumida en el texto dramático de los personajes, ya sea individual o social de ellos, constituye un indicio del sistema de valores, del imaginario social y del mensaje del texto. Villegas nos dirá que *“El personaje –protagonista, héroe, antagonista o secundarios– generalmente corresponde a un imaginario social sustentado en sistemas de valores del sistema cultural en el cual se produce el texto.”*

Los personajes de un texto dramático representan una dimensión del mundo, ya sea como portadores de sectores espaciales o como individuos pertenecientes a un determinado contexto.

La motivación que impulsa el actuar de los personajes puede ser considerada en su dimensión dramática como ideológica. Lo dramático corresponde al examen de sus características en función del desarrollo de la construcción; lo ideológico se refiere a su estudio en sí y en relación con el contexto cultural, histórico o literario.

El protagonista corresponde al personaje o conjunto de personajes que representan al portador de los valores considerados positivos dentro del imaginario social construido en el texto.

Desde esta perspectiva el antagonista se constituye por el personaje portador de los valores antitéticos a aquellos de los protagonistas. Gouhier enfatiza la dimensión opositora "*La resistencia puede venir de dos lados: de mí o de lo que es externo a mí*", siendo por tanto la fuerza opositora interna o externa. El antagonista –desde el punto de vista ideológico– es portador de los valores que en el imaginario social del texto constituyen los valores negativos.

Carácter del personaje	Conjunto de cualidades morales y psicológicas que determinan el comportamiento y las acciones de un personaje confiriéndole unidad.
Características de los personajes	Es la forma en que los personajes se configuran en la enunciación total de la obra dramática fundada en la perspectiva del discurso de los personajes y el del acotador.

TÉCNICAS DE CARACTERIZACIÓN

La tradición literaria de occidente considera desde una perspectiva estructural las técnicas de caracterización de los personajes con la terminología estática o dinámica, de caracterización plana ("en bloque") o en relieve. Es decir, se presenta al personaje con un rasgo dominante o absorbente (plana) o con una personalidad polifacética (en relieve); el personaje no evoluciona (estática) o experimenta cambios conjuntamente con el desarrollo de la acción (dinámica o progresiva).

1. Directa: Es lingüísticamente explícita en el discurso de los personajes (validez relativa) y el del acotador (validez absoluta). En el primero puede ser fragmentada o dispersa y en el segundo se distinguen los siguientes tipos de caracterización:

- *Nominativa:* Individualiza al personaje asignándole un nombre propio.
- *Genérica:* Denomina al personaje de acuerdo con su estatus, función, profesión, sexo, relación familiar. Se utiliza en los personajes tipos.
- *Emblemática:* Configura al personaje mediante una presentación a modo de amañamiento, gesto o frase cuando aparece.
- *Onomástica:* Aquella mediante la cual el nombre o apodo de los personajes revela por analogía o contraste, un comportamiento.
- *En bloque:* Retrato previo a la aparición del personaje realizado por el acotador y en el cual se los describe física, psicológica y moralmente.

2. Indirecta: Inferencial, se deduce de los dichos y hechos del personaje.

- 3. Según la relevancia de los personajes en relación con la acción.** Se los divide en:
- *Principales o protagonistas:* Son los de mayor importancia y que funcionan como integradores en la organización de la acción. Imprescindibles en la síntesis argumental o en la configuración de la intriga.
 - *Secundarios:* No desempeñan un papel decisivo en la acción pero, contribuyen a proporcionar un mayor grado de coherencia, comprensión y consistencia.
 - *Incidentales o episódicos:* Cumplen una función catalítica o indicial en el sentido que constituyen recursos para ordenar, exponer, entabrar, relacionar, coordinar y aún, retardar el desarrollo de la intriga.
- 4. De acuerdo con la modificación de los personajes en el desarrollo de la acción.** Se los divide en:
- *Estáticos:* Invariables en sus rasgos, no evolucionan. Se comportan de una misma manera desde el comienzo al término de la obra.
 - *Dinámicos o evolutivos:* Varían, modifican su modo de ser, revelándose en el curso de la acción como han llegado a ser lo que son.
- 5. De acuerdo a la complejidad de los rasgos que los constituyen.** Se los clasifica en:
- *Planos:* Aquellos que presentan un solo rasgo dominante o socialmente más manifiesto y que puede ser caricatura o idealización abstractiva.
 - *En relieve:* Presentan más de un rasgo caracterizador, su personalidad es polifacética siendo capaces de sorprender al espectador con un cambio o variación significativa. Se utiliza para caracterizar a los personajes que constituyen el foco o centro de interés de la obra.

Otra técnica de caracterización es la nominativa. El nombre del personaje suele indicar total o parcialmente el modo de ser o el destino del personaje. La eficacia de su decodificación dependerá de la competencia cultural del lector. El nombre puede estar adscrito a la tradición cristiana o mítica. La semanticidad nominativa permitiría analizar la permanencia del significado del nombre o la transgresión de éste en el texto y el mensaje involucrado. La nominación genérica es eludir las individualizaciones personales y se procede a nominar según el oficio, un rasgo, un rol o un modo de ser (el empleado, el poeta, el novio, el curioso...).

Las características físicas con que aparece el personaje (edad, rasgos físicos, defectos, tics nerviosos) determinan una posibilidad de explicación de sus acciones. Estos rasgos son indicados por el lenguaje de las acotaciones o por el discurso de los otros personajes en el texto dramático.

El lenguaje constituye una importante función en la caracterización de los personajes. La clase de lenguaje, su modo de hablar, los matices de voz, dicción, velocidad, tartamudeo, etc., corresponden a un indicio de modo de ser o de su pertenencia a un sistema

cultural o una visión de mundo. El lenguaje, la entonación, la selección del vocabulario, la sintaxis, las referencias constituyen indicios de clase social o profesión y, en algunos casos de la ideología misma del personaje. La inclusión de un lenguaje de la marginalidad puede mostrar la pertenencia del personaje a un sector bajo de la sociedad o de su caída en ese ámbito o ser indicio de la degradación social o de la violencia del personaje, entre otras muchas posibilidades. En otras ocasiones un personaje de clase alta o acomodada que mostrase un lenguaje no acorde con su educación puede postularse como un desahogo personal que puede ir acompañado de un actuar que muestra mejor la caracterización del personaje.

El método de caracterización del personaje por medio de sus acciones puede tener rasgos que contradicen las descripciones que se han dado del personaje. Por ejemplo, en *Casa de Muñecas* de Ibsen, las palabras primeras de la protagonista le confieren caracteres muñequiles y superficiales, posteriormente su actuar revelará su real personalidad.

El marco escénico puede ser también un indicio o modo de caracterizar a los personajes, este sugiere el posible modo de ser del personaje, sólo el proceso de la acción confirmará o negará la hipótesis.

Todo rasgo en el modo de ser del personaje adquiere su valor y significado en el desarrollo dramático. Por ello la caracterización de los personajes es un modo de crear a un individuo, un carácter, válido como ser humano de lenguaje (ficticio) pero verosímil en el universo dramático.

EL TIEMPO

El tiempo verbal propio de la obra dramática es el presente, pues la acción se está realizando en ese instante y se está desplegando hacia un futuro, es un irse haciendo en el desarrollo del accionar. Existe, además, el *tiempo de la fábula*, es decir, el lapso que comprende el período total de la historia.

La nominación tiempo de *la acción o tiempo representado* es que se refiere al espacio temporal comprendido desde el inicio del conflicto dramático hasta su desenlace. Constituye este un tiempo fundamental en el análisis para examinar la progresión y construcción dramática.

El *tiempo de la representación* es el tiempo dramatizado o escenificado, es el que se invierte en la puesta en escena del texto y que corresponde de manera aproximada al tiempo de la lectura del mismo.

Dentro de las convenciones dramáticas se tiende a respetar el suceder temporal: el orden, la causalidad, el antes y el después. Ahora bien, los procedimientos usados para configurar el tiempo excedido entre el de la representación y el tiempo de la fábula es hacer uso de los intervalos entre las escenas, cuadros o actos para hacer transcurrir imaginariamente el tiempo. Se avanza en el tiempo, por ejemplo, por medio de un salto hacia el futuro. Aquí hay dos puntos importantes, uno es el momento del abandono (el corte) del

presente y dos el de la entrada en la nueva escena que viene a constituir el nuevo presente. Se han incorporado técnicas nuevas –provenientes del cine– para agilizar y dar variedad al tratamiento temporal. El flash back es una de ellas, es un volver atrás en el tiempo, corresponde al retorno en el tiempo que implica la representación del suceso, el traer el pasado al presente por medio de la imagen. El racconto, en cambio, se reserva para aquellos traslados temporales en que interviene exclusivamente el lenguaje.

LOS CÓDIGOS

La lectura competente de un texto dramático requiere conocer los códigos internos del drama y los códigos culturales, externos al sistema. Los códigos culturales son los del sistema cultural del productor o receptor de los textos. Dentro de los textos dramáticos o teatrales del sistema cultural occidental los códigos descritos por Aristóteles en *La Poética* están vigentes. Los códigos dramáticos o teatrales vendrían a ser los específicos de las tradiciones dramáticas y puestas en escenas. Los estudios semióticos consideran los códigos hermenéuticos, los códigos proairéticos (de las acciones), los códigos simbólicos y los códigos culturales, Roland Barthes (S/Z).

El concepto de teatro como medio de comunicación implica considerar los códigos con que se lleva a cabo la comunicación: el emisor utiliza una pluralidad de códigos para cifrar su mensaje y el receptor descifra los signos para la construcción del sentido.

EL ESPACIO DRAMÁTICO

Las acciones realizadas por los personajes se ejecutan en un espacio que puede ser determinante también para la configuración del mundo dramático. El espacio es un indicio textual de un sector de la sociedad, del entorno cultural, espacial o geográfico, es una marca que colabora en la caracterización de los personajes. El espacio puede asumir rasgos cambiantes propios de la evolución y del desplazamiento del accionar. El transcurrir temporal, evolución de la línea del suceder, se registraría también en el espacio por las modificaciones propias que adquiriría éste en su devenir.

El espacio o lugar en que transcurre la acción es, en ocasiones, representativo de algún personaje.

El espacio posibilita varias modalidades de organización textual:

- a) Unicidad espacial. Cuando el relato vertebra un único ámbito referencial que va mostrándose, progresivamente, según va avanzando el desarrollo de las líneas argumentales, sin llegar a interferir en las mismas, este espacio corresponde, por ejemplo, a los “espacios urbanos”, donde el personaje aparece como recortado sobre fondos y escenarios que encuadran sus acciones.
- b) Dualidad espacial. Un mismo personaje se enfrenta a dos mundos opuestos, uno de los cuales representa la verdad que lo identifica esencialmente, mientras que el

contrario encierra todos los valores negativos que pueden llegar a causar su destrucción.

- c) Recorrido espacial. La acción se organiza en función de los diversos cambios de espacio por los que van atravesando los personajes, estas variaciones configuran planos o cuadros independientes, de los que se desprenden puntos de vista, formadores de la visión de la realidad que transmite el texto.
- d) Recorrido iniciático. El personaje avanza por un espacio conformado como una serie de círculos concéntricos que atraviesa, modificando parte de su realidad y añadiendo a la misma nuevas perspectivas que se incorporan a la acción argumental.
- e) Disolución del espacio. Se diluye, pierde sus particularidades.

El espacio como factor del desarrollo de la historia:

Al margen de la propiedad organizativa, hay ocasiones en que el espacio se inmiscuye en el desarrollo de las líneas argumentales.

- a) Identidad del espacio: configurado como un organismo vivo, como una realidad pensante y sensible que atrapa en su interior las vidas de los personajes.
- b) Personificación del espacio: casos en que las fuerzas que el marco desata acaban por interferir en las vidas de los personajes y el espacio adquiere caracteres de ser viviente.
- c) Identificación espacial: ocurre cuando el marco actúa de indicio caracterológico del personaje.
- d) El espacio como enigma. Son lugares a los que se llega, personaje y lector fundidos en la misma ignorancia, y en los que se presienten secretos que van transformando radicalmente la existencia de los seres allí atrapados.

Espacio mágico: espacio etéreo y evanescente, lugares de términos imprecisos, de difícil localización, de dudosa existencia.

EL MUNDO DRAMÁTICO Y SU ESTRUCTURA

El mundo dramático está constituido por los personajes, la acción y el espacio, los que constituyen elementos estructurantes del drama.

Drama de personaje

- Las características de la acción dramática se determinan por su correspondencia con el personaje estructurante.
- Todos los acontecimientos giran y se subordinan al personaje central.
- Cada situación no siempre deviene de la anterior y no es antecedente imprescindible de la siguiente.
- Existe una acción dramática relajada, ya que el conflicto principal tiende a desvanecerse frente a la potencia del personaje.
- La unidad radica en el personaje.

- El drama del personaje permite la entrega del desenlace al comienzo de la obra.
- No interesa el fin del personaje, sino quién fue y cómo llegó a ese fin.
- Hay libertad para distorsionar el tiempo.
- Se puede conformar por episodios. Cada fase o episodio tiende a mostrar algún rasgo del personaje.
- Admite conflictos secundarios.

Drama de acción

- La acción dramática es única, desaparecen los conflictos secundarios.
- Todo conduce a que la acción sea tensa y única.
- Está conformada por un número mínimo de personajes.
- El manejo del tiempo colabora para provocar tensión.
- Cada situación es consecuencia de la anterior y, a la vez, antecedente de la siguiente.
- El desenlace es lo que interesa, por consiguiente el avance hacia él.

Drama de espacio

- La obra dramática de tipo espacial es un ir mostrando y caracterizando los sectores de mundo.
- Entrega un mundo a la contemplación del lector.
- La acción dramática es más relajada y sirve de soporte para la representación de espacios.
- Permite la incorporación de conflictos secundarios y cada uno de ellos ilumina un sector del espacio.
- La carencia de prisa hace que la tensión sea relajada.
- Hay libertad para distorsionar e tiempo.

Drama de espacio	Es aquel cuyo sustento son los personajes en cuanto portadores de espacio. La intriga se ramifica en una multiplicidad de personajes y conflictos secundarios, por lo que no es totalmente paralela en su desarrollo con la acción cuya función es iluminar diversos aspectos del personaje central y de su evolución. De tal modo, la intriga se aparta en su desarrollo de la acción.
Drama de personaje	Aquel sustentado por el personaje central como individuo. La intriga se ramifica en personajes y conflictos secundarios cuya función es iluminar diversos aspectos del personaje central y de su evolución. De tal modo, la intriga se aparta en su desarrollo de la acción.
Drama de acción	Aquel cuyo sustento es la acción misma. Se caracteriza por el paralelismo entre intriga y acción. Tiende a estructurarse en torno a un conflicto único y con el mínimo de personajes, así como un desarrollo lineal de la acción.

LA OBRA DRAMÁTICA Y SU CONSTRUCCIÓN

La construcción de la obra dramática puede estar sustentada en la línea aristotélica, dialéctica o del absurdo, pues a un cambio en la visión de mundo corresponde necesariamente una alteración en la escritura y técnica de la obra dramática.

En el *drama aristotélico* la obra expone un conflicto que se va construyendo en las escenas que se encadenan las unas con las otras, según un orden secuencial, lógico y cronológico, se sigue una progresión lineal. El tiempo permite el desarrollo de los personajes, su maduración interior. La tensión crece y va manteniendo una expectación por lo que adviene. Se tiene en cuenta la ilusión y virtualidad dramática, se procura la visión intensa de las pasiones. Es un drama indiferente a lo político, su interés es lo humano y eterno. Describe así la naturaleza humana que cree universal e inmutable. Muestra lo que todos los hombres hacen, sienten y comprenden. Desde el punto de vista temático su tema es el hombre y la mujer, se dedica al estudio de los caracteres, a la explosión de los instintos, vicios o pasiones, el choque con los principios, la moral y la religión. Se muestra al hombre aislado de las preocupaciones mundanas de subsistencia, sólo su interioridad es exaltada. Es una visión idealista, que supone que el pensamiento condiciona el ser, representa el mundo tal como lo ven las clases dominantes.

En el *drama épico o dialéctico* la obra narra una historia, muestra como seres y cosas se transforman, se realiza por medio de escenas discontinuas, el orden no es lineal y el tiempo trae siempre algo nuevo al suceder. Cada escena aparece por sí misma, acumulando nuevas informaciones sobre el personaje y el mundo en que vive. La progresión dramática es débil, el movimiento que conduce la historia —el suceder— es más importante que el conflicto. La atención, por tanto, permanece relativamente igual desde el principio al fin. Interesan los antecedentes que se aporten a la historia. Es un drama que le interesa el hombre y la mujer insertos en la sociedad, con sus necesidades mundanas y diarias, de sustento carnal e espiritual, lo muestra tal como lo encuentra en la calle, en el estadio, en la industria, en sus diferencias con otras clases sociales, en sus contradicciones vitales. Da lugar a las condiciones materiales de la existencia (sueldos, huelgas) y a la división de clases sociales.

En el *drama del absurdo*, el patrón estético del drama del absurdo está centrado en la presentación de imágenes escénicas concretas. El lenguaje discursivo es devaluado. El hombre sufre el proceso de incomunicación y este es mostrado plenamente en las situaciones: lenguaje codificado, pobre, estereotipado, reducido a cháchara incoherente, juego de palabras, diálogos sin sentido, repeticiones, salidas lingüísticas inesperadas. La renuncia a argüir sobre la existencia y el vivir del hombre y de la mujer se materializa en la muestra de escenas cotidianas de su naufragio cotidiano, se le muestra al desnudo en su estupidez, en su incapacidad de comprender lo más simple; la lógica lingüística es devaluada del mismo modo que la lógica inferencial. Se recurre al uso de alegorías, de elementos oníricos, de la proyección de realidades psicológicas, de símbolos, etc.

Cada uno de estos elementos contribuye en la elaboración de la magia que se suscita en la concatenación alógica de las palabras, hay otro ritmo en esta deriva.

El conflicto que vive el hombre absurdo enfrenta, por un lado, la escala de valores que fundamenta su propia cultura; y por otro, la fidelidad a la propia conciencia, lo que para ésta es verdadero. Ambos valores son básicos: el primero contenido en la cultura que integra la identidad y contiene las respuestas a los anhelos más profundos; el segundo, la autenticidad y el modo de vivir que se asume. El hombre absurdo vive el conflicto del deseo de verdad y claridad en un mundo irracional y contradictorio. En un mundo falto de unidad donde los opuestos se justifican y aparecen al mismo tiempo ambos como válidos. En la realidad absurda, no existe una verdad sino una pluralidad de fragmentaciones que tienen el mismo grado de validez. La pregunta carente de respuesta, formulada sin esperanza, emana del personaje agonista.

NIVELES DE ANÁLISIS EN LA OBRA DRAMÁTICA

Es posible distinguir tres niveles de análisis en la obra dramática, el secuencial, el actancial y el indicial, teniendo siempre en cuenta que la acción constituye el eje de organización del cosmos dramático.

- a) Nivel *secuencial*: el objetivo del análisis de este nivel es el conocimiento de las relaciones que es posible establecer entre los diferentes proyectos de los personajes; su consecuente organización por afinidad u oposición en conjuntos de proyectos.

El estudio del nivel secuencial está basado en los supuestos de Claude Bremond, quien sostiene “...es sólo en relación con un proyecto humano que los acontecimientos adquieren sentido y se organizan en una serie temporal estructurada”.⁴ Es preciso dar cuenta de los proyectos de los personajes, de su identificación, relevancia y organización en el desarrollo de la intriga.

- b) Nivel *actancial*: permite reconocer las diversas situaciones dramáticas que despliega el desarrollo del acontecer, a la luz de la asunción de las funciones actanciales por parte de los personajes. El modelo escogido es el de Greimas, quien distingue tres categorías actanciales de acuerdo a tres ejes semánticos:

- el eje de búsqueda o deseo
- el eje de comunicación
- y el eje de prueba o lucha

Al eje de búsqueda le corresponde la categoría actancial <i>sujeto vs. objeto</i> .

Al eje de comunicación le corresponde la categoría <i>destinador vs. destinatario</i> .

Al eje de prueba le corresponde la categoría <i>auxiliar vs. oponente</i> .

De este modo, resulta un modelo de seis actantes: el sujeto de la búsqueda, de la pregunta, de la acción; el objeto de esa búsqueda, de esa pregunta, de esa acción; el destinador del objeto, el destinador del mismo; el opositor al sujeto y el auxiliar de éste.

⁴ Bremond (1970): *Análisis estructural del relato*.

Estos actantes constituyen una definición de los personajes por su estatus dentro del sistema de relaciones establecido en el cosmos dramático.

- c) Nivel *indicial*: permite la comprensión de la estructura del mundo dramático sobre la base de los elementos caracterizadores de los personajes y del espacio.

Los indicios pueden ser muy numerosos en el texto dramático, pues todos son significativos en el nivel semiótico. Debido a ello, la mirada puede dirigirse a aquellos que están ‘marcados’, es decir los que están más explicitados en el texto. Los indicios se pueden analizar en sus oposiciones sémicas que sintetizan el contenido del texto dramático.

La validez del análisis estará en la coherencia de los resultados obtenidos en cada nivel respecto de los otros.

EL DRAMA Y LA CONSTRUCCIÓN DEL IMAGINARIO

La obra dramática construye un imaginario social del mundo de los personajes. En el nivel ideológico es imprescindible la consideración del significado filosófico, simbólico o moral del personaje y de su energía motivadora.

En el texto dramático aparecen intertextos e ideologemas, es decir, textos del ambiente cultural (presente, pasado), textos de prácticas discursivas no literarias o artísticas (noticias, TV., periódicos, etc.) y enunciados que remiten a otras prácticas textuales.

Intertextualidad literaria	Elementos retóricos. Adaptación y fragmentos de textos literarios.
-----------------------------------	--

Intertextualidad histórica	Evento histórico que se ficcionaliza.
-----------------------------------	---------------------------------------

El texto dramático provee de todos los materiales para la cosmovisión y sentido de la obra.

CONCLUSIÓN

En el plano del estudio de la obra dramática la tendencia ha ido del texto al espectáculo, de la historia a la funcionalidad. En las variantes en los estudios literarios han predominado dos tendencias. Por un lado, la textual, en la cual el texto es considerado como un objeto autónomo, cuyo significado se constituye por su propia estructura y cuyo valor trasciende su circunstancia histórica. Interpreta el valor estético como una esencialidad del texto, una condición ontológica del mismo, ya sea que la mirada esté en el texto dramático o en el texto teatral.

En cambio, por otro lado la visión historicista del sistema de valores estéticos es una dimensión de una percepción del mundo en un determinado momento de la historia.

La mirada que hemos reseñado invita a considerar la obra dramática adscrita tanto al género de su pertenencia como a la cultura y momento histórico que la originó. Esta es una propuesta de estudio que enriquecerá tanto la lectura, el análisis y la enseñanza.

GLOSARIO

ACCIÓN

Sucesión de hechos que se relacionan entre sí y que constituyen el núcleo de otros sucesos secundarios. Estos hechos son susceptibles de análisis desde el punto de vista de la estructura dramática.

Acción ascendente

Es la parte de la acción que abarca desde el comienzo hasta el clímax. Se compone de exposición, preparación y complicación.

Acción básica

Es el desarrollo del conflicto básico en términos de planteamiento del conflicto, pugna de fuerzas y resultado o desenlace.

Acción descendente

Parte de la acción que se extiende del clímax al fin; está compuesta de inversión y desenlace.

Acción paralela

Es aquella acción que acompaña a la acción central, pero sin converger hacia ella.

Acción subsidiaria

Aquella que siendo central converge a ella.

ACOTACIÓN

Es una anotación que da el autor de un texto teatral para indicar la forma que ha de adoptar el escenario, o los movimientos, gestos, tonos, u otras particularidades interpretativas que, a su entender, debe realizar el actor. La forma de la acotación puede variar desde una simple indicación de entradas y salidas, hasta el planteamiento de instrucciones muy detalladas, como la descripción física de los personajes. La acotación es la palabra del autor fuera del mundo de los personajes, siendo éste el emisor de la acotación. El receptor suele ser el director y a veces los actores y hasta el espectador.

ACOTADOR

Es una especie de hablante dramático básico que proporciona información objetiva destinada a la representación de la obra dramática. Su discurso es tan variado que va desde el título, la nominación de los personajes hasta las indicaciones gestuales.

Al acotador se le debe entender de dos modos distintos; cuando se trata de una obra dramática u de una obra teatral:

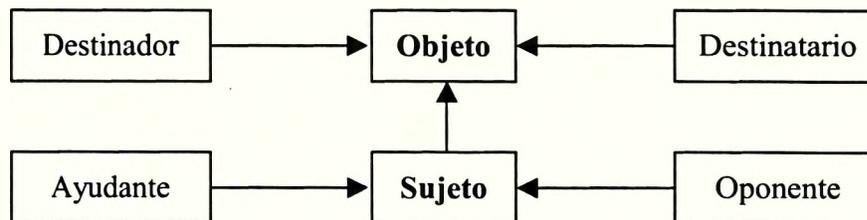
Cuando la situación comunicativa es de lectura, el acotador adquiere el estatus ontológico de hablante básico ficticio paragonable al de la narrativa. Si la situación comunicativa es la de una obra teatral, el lenguaje del acotador es discurso en la situación comunicativa real entre el autor y los productores del espectáculo. Desaparece como lenguaje y se transforma en lenguaje gestual de los personajes y demás elementos del montaje escénico, complementarios del lenguaje dialógico.

ACTANTE

En el análisis estructural del relato los personajes se caracterizan como unidades semánticas sintácticas complicadas en cualidades de los sujetos o de los objetos en un proceso o función narrativa. Propp propone siete personajes: el héroe, la princesa, el agresor, el mandatario, el auxiliar, el donador y el falso héroe. Souriau intentó darles un carácter más abstracto y las redujo a seis: la fuerza orientada, el bien deseado, el obtenedor, el oponente, el árbitro de la situación y el adyuvante. Greimas distingue seis actantes— que no se corresponden exactamente con los de Propp y Souriau —y extiende estas nociones a entidades más abstractas; toma como ejemplo la filosofía de los tiempos clásicos:

Propp	Greimas	Ejemplo
héroe	sujeto	filosofía
princesa	objeto	mundo
mandador	destinador	Dios
	destinatario	humanidad
agresor	oponente	materia
falso héroe		
auxiliar	ayudante	espíritu
donante		

Estos actantes se pueden colocar en relación con el siguiente modelo:



El esquema está abierto a muy variados recubrimientos semánticos. El ayudante socorre al sujeto en la pruebas que debe superar para conseguir el objeto anhelado y en las que es obstaculizado por el oponente; el destinador plantea el objeto como término de deseo y de comunicación, mientras que el destinatario es el que se beneficia de aquel. Greimas, como se ve, hace referencia a una clase de actor, un actor funcional, que puede definirse en la obra literaria prescindiendo del concepto psicologista de los personajes. El actor es la encarnación concreta del actante, aunque el número de actantes no suele coincidir con el de actores.

ACTO

Especie de hablante básico del drama que proporciona información objetiva destinada exclusivamente a la representación de la obra dramática.

Parte de una obra dramática que se establece en función del tiempo y del desarrollo de la acción. Un acto termina cuando se produce un cambio importante en la continuidad espacio temporal.

La división en actos se relaciona con la disposición que se desea dar a la forma interior, y ésta con la concepción del drama que sustenta el autor. La división en tres actos proviene de las partes que Aristóteles distingue en la tragedia, las que, prescindiendo del Coro, se reducen a tres: Principio, Medio y Fin, y corresponden a la disposición de la forma interior en exposición, desarrollo y desenlace del conflicto dramático. La otra división tradicional del drama es en cinco actos. Freitag basaba la división en cinco actos en la distinción de cinco partes inherentes a la acción dramática: exposición, intensificación dramática (rising actino), culminación con “peripecia” (clímax), declinación (falling acton) y desenlace (katastrophe). A su juicio, eran éstas las naturales de la estructura interna que habían de reflejarse una de las unidades mayores en que se divide la forma externa de en la externa.

ACTOR

Persona que interpreta un papel de la obra dramática y pone en relación al autor con el público al recitar el texto. Para Greimas, el actor es el personaje individualizado y caracterizado por un conjunto de acciones que se diferencia del actante por ser un conjunto antropomórfico.

AGENTE

El que realiza la acción, en tanto función de ésta; no debe confundirse con el personaje.

APARTE

Palabras que pronuncia un personaje en voz baja en las que manifiesta su verdadero modo de sentir o pensar. Convencionalmente se supone que sólo los espectadores las escuchan y no los demás personajes de la obra.

ANTAGONISTA

Personaje de una obra que está en conflicto con uno o más personajes. En la estructura actancial, es el oponente, su papel resulta antitético respecto al del héroe.

ARGUMENTO

En la lingüística textual, el argumento o tema o topic es aquello de lo que se habla. El argumento común a dos o más frases produce la coherencia temática del texto.

Por argumento se entiende también el resumen más o menos extenso de una obra literaria, bien siguiendo la historia, bien siguiendo el orden de la trama.

En un tercer sentido, la retórica clásica denominaba argumento al razonamiento que se utilizaba para probar una proposición o convencer de una aserción a un auditorio.

CARÁCTER

Conjunto de cualidades psicológicas y morales que bosquejan a un personaje. También es el modo de ser peculiar y privativo de una persona; el aspecto físico, la clase social y el estado mental determinan el carácter del personaje. La acción resulta más orientadora que lo que el personaje dice. El teatro moderno ha abandonado los caracteres teatrales convencionales, ya no le interesan los personajes hechos a la medida, de rasgos invariables, sino aquellos que nos descubren la complejidad del ser humano.

CARACTERIZACIÓN

En un sentido amplio, la caracterización es el proceso crítico con el que se define la fisonomía distintiva de un texto, de un tema o de un personaje. También es el proceso creador por el que un texto, un tema o un personaje reciben un valor distintivo.

Es la forma en que los personajes se configuran en la enunciación total de la obra dramática fundada en la perspectiva del discurso de los personajes y el del acotador.

CLÍMAX

Enumeración de términos semánticamente complementarios, ya que el término siguiente amplifica el valor del anterior, de manera que todos mantienen una relación gradualmente significativa con el último elemento de la serie. El clímax o gradación provoca una elevación tonal. El término clímax designa el momento de máximo interés, de máxima tensión entre las fuerzas enfrentadas en el universo dramático o narrativo. A partir del clímax, comienza el proceso que desembocará en el desenlace. Crisis máxima.

CÓDIGO

Es una regla convencional que vincula el significante con el significado. Umberto Eco define el código como *“un sistema de posibilidades superpuesto a la igualdad de probabilidades del sistema en su origen, para facilitar su dominio comunicativo”*. A su vez Max Bense, influenciado por las enseñanzas de Peirce y Morris, concibe el código como un *“sistema para la codificación de signos o bien conjuntos de signos con ayuda de otros signos”*.

CONFLICTO

Suceso propio de la acción y de las fuerzas antagónicas de la obra dramática. El conflicto se produce cuando un sujeto impide a otro hacer lo que se propone. Esto ocasiona un enfrentamiento individual o colectivo con resultados cómicos o trágicos.

Tensión entre las fuerzas que se oponen; estas fuerzas son portadas por agentes y llevan a una crisis.

COMPLICACIÓN

Parte del nudo en la que se desarrolla la pugna de las fuerzas en conflicto, culmina en el clímax –si lo hay– o se resuelve directamente en el desenlace.

CORO

Personaje colectivo del teatro que toma la palabra para comentar la acción. Lo componen participantes no individualizados (actantes) que expresan sentimientos generales. El coro es la forma más primitiva del género dramático. Grupo de doce o quince personas que baila y canta en determinadas partes de la obra. Funciona como un personaje colectivo.

CUADRO

Unidad narrativa y dramática, suele ser menor que la escena y en él se describen ambientes y situaciones diversos. En teatro, el cuadro es una unidad especial y ambiental de la obra. Cada cuadro suele tener un decorado particular.

DESENLACE

Episodio situado al final de la obra dramática en el que eliminan definitivamente los conflictos. En la dramaturgia clásica el desenlace ha de aclarar al espectador todas las interrogantes que éste se plantea sobre el destino de los personajes y sobre el mensaje de la obra; sin embargo, la dramaturgia abierta (épica o absurda) evita los finales definitivos.

DIÁLOGO

Es la forma estilística en la cual el emisor se dirige a un destinatario. Según Ducrot - Todorov el diálogo se describe como un discurso que pone el énfasis en el hablante como interlocutor; se refiere abundantemente a la situación elocutiva; se remite simultáneamente a varios marcos de referencia; se caracteriza por la presencia de elementos metalingüísticos y por la frecuencia de las formas interrogativas. Carmen Bobes enseña que el diálogo es un modo especial de creación de sentido, porque éste significa de dos maneras: directamente (diálogo textual) y simulando en el escenario mediante los signos lingüísticos del diálogo mismo (diálogo escénico, signos paralingüísticos, mímicos, etc). Discurso en el que intervienen dos interlocutores que son alternadamente emisores y receptores de la enunciación.

DISCURSO DRAMÁTICO

Discurso literario que comprende en un todo la relación complementaria del discurso de los personajes y el del acotador.

DISCURSO DEL ACOTADOR

Se caracteriza por ser un discurso fragmentario, indicial o informativo cuyo referente es el discurso de los personajes y su situación.

Comprende aquellos enunciados que van desde el título de la obra, acotaciones escenográficas, nominación de los personajes, caracterización de los mismos, comportamientos, gestos, movimientos, descripción del vestuario, etc., hasta la ubicación temporal y espacial de la obra. Está destinado exclusivamente a la representación teatral.

DISCURSO DE LOS PERSONAJES

Está constituido por los actos de enunciación. Es un discurso dialógico.

DIDASCALIA (Ver acotación)

DRAMA

Texto literario que se caracteriza, frente a la lírica y a la narrativa, por la exigua participación del hablante básico único y por la pluralidad de hablantes fundamentales. Éstos son personas (personajes) cuyo discurso es esencialmente una acción pragmática. Por esta razón, el drama constituye el grado máximo de la directez de la mimesis; mientras que en el grado medio de directez el narrador tiene que encarnar sucesivamente varios personajes. El grado máximo sustenta la entrega del mundo en el diálogo. El lenguaje del drama es, en consecuencia, fundamentalmente apelativo, por cuanto está compuesto por frases de agonistas, instrumentos de la interacción dramática. Una narración o una efusión expresiva, en boca de personajes, son dramáticas sólo si actúan apelativamente en el ámbito en que ellos viven, si se subordinan a la acción. Caracterizan también al drama la entrega en presente y la “virtualidad teatral”, esto es; la capacidad de ser llevado a la escena.

ESTRUCTURA DRAMÁTICA

A raíz de la aparición del método estructuralista, se tiende a analizar los diversos niveles de la obra y adaptar cada uno de ellos en el esquema integral de la misma. Por estructura se entiende las distintas partes de la obra, organizadas de tal forma que ofrezcan una visión total de ésta. La acción, personajes, las relaciones espacio-temporales, la configuración del espacio escénico, el lenguaje, etc. constituye el entramado general, a partir del cual surgirá la representación como una expresión de un todo global.

ETOPEYA

Recurso expresivo utilizado para describir psicológicamente a una persona, o dicho de otro modo, hacernos un retrato moral de la misma, mostrándonos sus gustos, cualidades, ideas, costumbres, y rasgos más relevantes de su carácter: alegre, autoritario, cruel, bondadoso, astuto.

ESCENA

Fragmento del drama cuyo principio y fin está determinados por la entrada y salida de personajes. De tal manera, dentro de una misma escena hay el mismo número de personaje. Cuando la escena coincide con la entrada y salida de personajes agentes en el conflicto, coincide también con unidades de la acción interna.

EXPECTATIVA

Interés relativo al “cómo” se producirán los acontecimientos, y no al “qué” se producirá. Ocurre en la relectura o en obras con asunto conocido.

EXPOSICIÓN

Parte de la acción destinada a informar sobre quiénes son y dónde están los personajes; cuándo ocurre la acción y qué causará el conflicto.

FUNCIÓN

Acción de un personaje definido desde el punto de vista de su significación en el desarrollo de la intriga o su posición en el desarrollo del conflicto.

HISTORIA

Ordenamiento cronológico de los acontecimientos de la intriga, reducidos a incidentes.

INCIDENTES

Unidad mínima de la historia. Se obtiene por análisis de los acontecimientos en sus hechos más relevantes, sean narrados o presentados en dichos acontecimientos.

INTENCIONALIDAD

La intencionalidad artística, entendida no en el sentido que le dio la crítica idealista de “mundo intencional” (los propósitos supuestos no realizados en el poema concreto), sino en el concepto moderno de poética, pertenece a la esfera de la literaturidad estudiada por los críticos formalistas y estructuralistas. La obra de arte, además de proponerse comunicar un determinado mensaje, actualiza también algunos criterios internos de desciframiento, señalando en el texto su voluntad de significar por medio de ciertos códigos o de ciertas formas ideológicas (por ejemplo, refiriéndose a alguna tradición, o violándola): a este fenómeno lo llamamos intencionalidad inmanente del texto.

INTRIGA

Entramado de los acontecimientos a través de los cuales se realiza la acción total.

LECTURA TEATRAL

En un sentido figurado presupone imaginar e interpretar los posibles sentidos que la obra ofrece. No se trata solamente de leer en sentido literal el texto hablado, sino de percibir todos los mensajes que los diversos signos o significantes escénicos nos ofrecen.

MOTIVO

Cada una de las unidades menores que configuran el tema o dan a éste la formulación precisa en un determinado momento del texto. El motivo puede ser recurrente —es el leitmotiv—, expresarse en el discurso con las mismas palabras, y modificar su función y significación al combinarse con otros motivos.

MOTIVACIÓN

Fuerza impulsora de los personajes.

PERIPECIA

Es la inversión brusca en la línea del desarrollo de la acción.

TEATRO

Término polisémico que alude al espectáculo teatral, edificio destinado a la representación de las obras dramáticas, escena o escenario, etc. Como dice J.M. Díez Borque, el teatro es un hecho cultural, su esencia es la integración de elementos (literariedad, especialidad, forma de comunicación, etc).

Es un espectáculo de actuación (el público asiste y participa en la creación misma) como tal se produce en el presente, en presencia del espectador y con su participación en la creación misma de la obra. Pavis (1983) pone de manifiesto que: *“el teatro es el único arte figurativo que se presenta al espectador sólo una vez, aunque utilice como medios de expresión los de una multitud de sistemas exteriores”*.

TEATRALIDAD

Es un conjunto de signos textuales, corporales y audiovisuales presentes en un espacio, textual o escénico y que interactúan entre sí ante un lector o espectador.

TENSIÓN DRAMÁTICA

“La tensión es la reacción del espectador ante un acontecimiento inminente de la obra”, según lo señala Pavis en 1983. Es una propiedad de la forma dramática, se centra en la sucesión, en el suceso y concentra todo en las fuerzas que conducen al epílogo.

En la obra dramática los sucesos acumulan tensión en los momentos culminantes de la situación dramática, usualmente en las escenas finales de cada acto.

TEXTO DRAMÁTICO

Ver obra dramática o drama.

APÉNDICE

ESQUEMA DE ANÁLISIS DEL TEXTO DRAMÁTICO⁵

Información básica:

1. Datos básicos sobre el autor.
2. Fecha de edición.
3. Grupos o tendencias de la época.
4. El contexto social y el contexto cultural.

Análisis dramático:

1. El mensaje: lo comunicado.
2. La historia: fábula y sujet.
3. Disposición temporal. Tratamiento del tiempo.
4. Construcción dramática: instancias, fases y subfases.
5. El conflicto, factores determinantes en su constitución.
6. La acción dramática. Motivos básicos.
7. Códigos: teatrales, culturales, estáticos.
8. Hablante dramático básico: caracterización, lenguaje, función.
9. Personajes: representatividad, técnicas de caracterización, función en la comunicación del mensaje, relaciones entre los personajes, su inserción en el imaginario social del texto, motivos asociados con los personajes.
10. El lenguaje: clase de lenguaje, lenguajes de los personajes, lenguajes y sectores sociales, lenguajes y grupos culturales.

Análisis textual:

1. El imaginario social.
2. Estructura del mundo.
3. Sistema de valores que sustenta el mundo explica el comportamiento de los personajes.

⁵ Esta es una visión reducida del esquema propuesto por Villegas (2000) para la interpretación del teatro como construcción visual.

APLICACIÓN DE LA TEORÍA

Análisis de *Casa de Muñecas* (Ibsen), elaborado en un trabajo de grupo por estudiantes de Pedagogía en Castellano.

El hablante básico dramático se muestra bastante activo en el desarrollo de la obra; en primer lugar nos sitúa en un lugar específico "*Noruega, en casa de los señores Helmer*" en un tiempo determinado "*época actual*" "*en vísperas de navidad*" "*es un día frío de invierno*".

Es un hablante dramático básico muy detallista, ocupó toda la primera plana del libro para describir donde suceden los acontecimientos, además de intervenir variadas veces en las escenas:

"(El mozo saluda y vase. Nora cierra la puerta. Continúa sonriendo alegremente mientras se despoja del sombrero y del abrigo. Después saca del bolsillo un cucurucho de almendras y come dos o tres, se acerca de puntillas a la puerta izquierda del foro y escucha) ¡Ah! Está en el despacho. (Vuelve a tararear, y se dirige a la mesa de la derecha.)"

Cumple a la perfección el rol de organizador del mundo, informa sobre los cambios y comportamientos de los personajes e incluso de detalles que casi no se podrían apreciar en representación, pero que son muy significativos para la obra. Pone bastante énfasis en mostrar las actitudes adoptadas por Nora:

*"-Nora (riendo y agitando la pandereta)
¿Qué te decía yo?"*

Prepara el ambiente de la situación dramática, invita a observar esa sala donde ocurrirá toda una transformación de los personajes, pero no de espacio. Por ello, cuando pensamos en los personajes de *Casa de Muñecas* no podemos dejar de asombrarnos al descubrir en ellos cambios tan grandes a lo largo de la obra, una obra que está planteada con un tiempo de acción del acontecer de tres días.

Hemos de reconocer a nuestra protagonista en Nora, una mujer que contrajo matrimonio con Helmer hace ya ocho años (tiempo de la fábula), y ha de ser madre de tres hijos: Ivar, Bob y Emmy. Se constituye en personaje evolutivo, protagónico y en relieve. El nivel secuencial dice relación con los proyectos que emprenden los personajes, por ejemplo Nora tiene a nivel global el profundo proyecto existencial de ser ella misma, la forma de llegar a él será vía renuncia del antiguo mundo de certezas en las que ha vivido engañada (mujer muñeca, esposa adorno). Previo a este proyecto final hubo proyectos anteriores, por mencionar:

- la solicitud del préstamo
- el ocultamiento de la situación a su esposo
- enmascaramiento vital

- pago de la deuda y
- enfrentamiento y comunicación
- asunción de sí misma.

A nivel actancial, el actuar de Nora persigue objetivos que apuntan a salvar su mundo (estable, de apariencia y seguridad), a salvar a Helmer y, por otro lado objetivos que representan el camino de asunción de su “yo”, enfrentar la vida y las situaciones que ella implican. De acuerdo a los ejes semánticos, el eje de deseo o búsqueda, el de comunicación y el de prueba o lucha.

La progresión dramática se realiza a partir de la instancia de presentación del conflicto, desarrollo de la acción y desenlace. Dentro de la primera corresponde el conocimiento de Nora y de Helmer, un abogado que fue, en los días anteriores, nombrado director del banco, lo que causa una gran felicidad en Nora. Helmer es un personaje posesivo y manifiesta una fuerte manipulación sobre el personaje de Nora, usa diminutivos para referirse a ella, tales como *alondra*, *ardilla*, *manirrota*, *atolondradilla*:

“Otra vez ha encontrado la niñita modo de gastar dinero.”

Y de cierta forma, menosprecia las cosas que hace Nora por la felicidad del hogar, recordando lo que ocurrió hace un año, en la última navidad, mientras Nora hacía flores para el árbol de navidad y a preparaba sorpresas, tomándolo Helmer cómo una época aburrida de su vida, desvalorando las labores de su esposa:

“¡Uf! Es la época más aburrida de que me acuerdo.”

A medida que avanza la obra (desarrollo del conflicto) el carácter de Helmer se va definiendo cada vez, intensificando, sus personales apreciaciones con respecto al rol de la mujer, observaciones machistas que limitan a la fémica al hogar y al renunciamiento del pensar propio. Es un personaje secundario, estático y plano. Sumergido en su egoísmo y limitado en sus apreciaciones. Tiene un carácter irascible, se enfada fácilmente. Siendo al final, un grito desesperado por que se derrumba su mundo:

*“Helmer
¡Desgraciada! ¿Qué has tenido valor de hacer?”*

*Helmer (paseándose agitado).
¡Oh, terrible despertar! ¡Durante ocho años...ella, mi alegría y orgullo,
una hipócrita, una embustera! [...] todavía peor, ¡una criminal!”*

Cambia los apelativos de *alondra*, *ardilla*, *manirrota* y *atolondradilla* por hipócrita, embustera y criminal, al enterarse del contenido de la primera carta que Krogstad le envió. Sin embargo, después de leer la siguiente carta cambiaría nuevamente de actitud. Se da a conocer una de las facetas más importantes de Helmer: lo que le importa son las apariencias.

Rank es un médico muy amigo de la familia, en especial de Nora, a quien ama en secreto. Es un personaje muy gentil, amable y, en especial, amistoso. Durante el desarrollo de la acción dramática se van descubriendo ciertos secretos sobre su persona que dan a entender su comportamiento: en primer lugar, se da a conocer su enfermedad y, más tarde, confiesa éste su amor por la protagonista, colocándola en una posición que ella no esperaba. En muchas partes se hacen referencias acerca del problema de Rank a lo largo de la obra.

“Nora

¡Oh doctor! Tengo seguridad de que usted tiene también mucho apego a la vida.

Rank

Vaya si lo tengo. Misero y todo como soy, tengo decidido empeño en sufrir el mayor tiempo posible.”

Cristina es una vieja amiga de Nora, y vuelven a reencontrarse después de muchos años. Cristina ha quedado viuda y, al retornar a su antigua ciudad le solicita a Nora que intervenga por ella, desea conseguir un empleo en el banco donde Helmer ha sido nombrado director. Este es un personaje bastante característico, y porque no decir simbólico, pues de cierta forma es un opuesto a Nora, ya que ella ansía poseer algo porque vivir, una familia, un marido, unos hijos... todo lo que posee su amiga:

“Cristina

Tú eres la que no ha de enfadarse conmigo, querida Nora. Lo peor que tiene una situación como la mía es que agria tanto el carácter... No se tiene a nadie por quien trabajar, y, a pesar de todo, hay que ganarse la subsistencia: ¿no es preciso vivir? Esto hace a una egoísta. ¿Qué quieres que te diga? Cuando me participaste hace un momento nuestro cambio de fortuna, me he alegrado por mi más que por ti.”

“Cristina

Yo necesito alguien a quien servir de madre, y los hijos de usted necesitan madre. Nosotros también nos sentimos inclinados uno hacia otro. Tengo fe en lo que hay en el fondo de usted, Krogstad... con usted nada me asustará.”

Cristina encuentra finalmente lo que busca en el antagonista de Nora: Krogstad, en el encuentra los hijos por quienes velar y una razón por la cual seguir viviendo.

Krogstad, como ya se mencionó, es el antagonista de Nora. Pero su desenvolvimiento dentro de la obra tomará matices inesperados (esto gracias a Cristina). Krogstad es un empleado del banco que es despedido por Helmer, y recurriendo a la deuda que mantenía con Nora, la obliga a que cambie de la decisión de su esposo, de lo contrario todo se sabrá. Hasta ese entonces las únicas personas que sabían del secreto de Nora eran Cristina y Krogstad:

“Nora

Papá no nos dio un céntimo. Yo fui la que me procuré el dinero.

*“Cristina
¿Y después no has revelado nada a tu marido?”*

*“Nora
¡No, Santo Dios! ¡Qué desatino! ¡A él, tan severo respecto a ese punto! Y luego que, con su amor propio de hombre, se le haría muy cuesta arriba. ¡Qué humillación! ¡Saber que me debía algo! Eso hubiera transformado todas nuestras relaciones; nuestra vida doméstica, tan venturosa, no sería ya lo que es.”*

§

*“Krogstad
Lo que le falta a usted es voluntad, pero tengo medios de obligarla.*

*Nora
¿Va a usted a decir a mi marido que le debo dinero?*

*Krogstad.
¡Caramba! ¿Y si lo hiciera?*

*Nora
Sería una infamia. (Con voz llorosa) ese secreto que es mi alegría y mi orgullo [...] saberlo el de una manera tan villana [...] por usted. Me expondría a los mayores disgustos...*

Nora. (Con voz ahogada) ¿Qué va en ese sobre?

*Helmer
La cesantía de Krogstad.*

*Nora
¡Recógela, Torvaldo! Todavía es tiempo. ¡Oh! Torvaldo, ¡recógela! ¡Hazlo por mí, por ti, por los niños! ¡Óyeme, Torvaldo! [...] ¡haz eso! No sabes la desgracia que puede acarrearlos a todos.*

*Helmer
...Es demasiado tarde.”*

Krogstad, en sus intentos por mantener su trabajo, habla un par de veces con Nora, percatándose de una de ellas Helmer, advirtiéndole a su esposa del mal que ha hecho al recibirle. Sermoneándola realiza una acusación contra Krogstad que se convertiría en una espada de doble filo:

*“Helmer
¡Nora, Nora! ¿Y has podido obrar así? ¡Entablar conversación con semejante persona y hacerle una promesa! ¡Y, para colmo, mentirme!*

Nora

¿Mentir?...

Helmer

¿No me has dicho que no había venido nadie? (la amenaza con el dedo). Eso no lo volverá a hacer mi pajarito cantor, ¿verdad? Las aves canoras deben tener el pico puro y limpio para gorjear bien...sin desafinaciones. (la agarra de la cintura) ¿No es verdad?, sí, ya lo sabía yo. (La suelta) y ni una palabra más respecto a este asunto.

Helmer

Porque semejante atmósfera de mentira contagia con principios malsanos a toda la familia. Cada vez que respiran los hijos absorben gérmenes de mal

Nora (acercándose a él)

¿Es eso cierto?

Helmer

¿No ha de serlo, querida? He tenido mil ocasiones de comprobarlo como abogado. Casi todas las personas depravadas han tenido madres mentirosas". (p. 72)

De esta manera es que se plantea el conflicto, la lucha de Nora por evitar que se sepa su secreto; la lucha que mantiene con Krogstad para que no cuente nada y sus repetidos y fallidos intentos por convencer a su esposo de que restituya a Krogstad en su antiguo empleo forman parte del desarrollo del conflicto:

Helmer no se daba cuenta en ese momento del peso de sus palabras, no se daba cuenta que cuando hablaba de madres mentirosas lo también de su propia esposa, la cual guardaba un secreto del cual decía que "*puedo estar orgullosa y satisfecha [pues con el] salve la vida de Torvaldo.*" (p. 33). Las palabras de Helmer de todas formas quedaron plasmadas en la conciencia de Nora apelando a ella varias veces:

"Nora (pálida de terror).

¡Depravar a mis niños!... ¡Envenenar el hogar! (levanta la cabeza.)

No es cierto. ¡Es falso! ¡No puede ser cierto!"

Es con estas palabras que se cierra el telón en el primer acto, se deja el conflicto planteado (el conflicto de Nora consigo misma, Nora con el mundo, y, en apariencia, Nora versus Krogstad, Nora versus Helmer). La primera instancia muestra las facetas iniciales de los personajes; que puede, cambiar radicalmente con el suceder posterior. Pero lo que nos llama la atención ahora son los múltiples intentos que Nora realiza para evitar que su esposo sepa la verdad:

"Nora

Yo quiero hacer todo lo que tú quieres. Torvaldo; bailaré por complacerte, cantaré..."

Nora crea un juego, crea una situación, aprovecha los elementos para aumentar las probabilidades de evitar un final catastrófico, pero huye de un inevitable [...] ocupa el baile como excusa para extender el tiempo, ella misma aumenta la angustia, aumenta la desesperación. Sabe muy bien que su treta tiene un límite fijado:

*“Nora
Quedarás en libertad.*

Nora (permanece inmóvil un momento como para recogerse; luego mira el reloj) Las cinco. Faltan siete horas para la media noche, y otras veinticuatro horas para la media noche siguiente. Entonces se habrá bailado la tarantela ¿Veinticuatro y siete? Tengo 31 horas de vida.”

Pero las situaciones ocurridas mientras transcurre el tiempo no son minoritarias, al contrario, van preparándonos hacia la escena final, es como si se presentaran para distraer, pero, en el fondo, están para aumentar la tensión, tanto en Nora como en el lector. Y de cierta manera, casi curiosa, se prestan para develar esos pequeños secretos que salen al aire en silencio, apareciendo por medio de acciones o miradas:

*“Rank
Permíteme que me siente al piano.*

Helmer (levantándose) con mucho gusto, así podré dirigirla mejor (Rank se sienta al piano y toca. Nora baila de una manera más desatentada cada vez...”

Rank ansiaba servir a Nora, serle útil en lo que fuera, la amaba, y, por un instante, al sentarse en el lugar de Helmer, fue él el marido de Nora.

Se percibe que el personaje de Rank es bastante importante en el desarrollo de la obra, pues al estar inevitablemente condenado a una muerte segura, invita a la reflexión, invita irónicamente al resto de los personajes a que muestren sus facetas... él ya las conocía bastante bien:

*“Nora
Díganos: ¿Qué disfraz vamos a ponernos la vez primera que nos vistamos de máscara usted y yo?*

*Helmer
¡La muy locuela! ¡Pues no está pensando ya en otro baile!*

*Rank
¿Usted y yo? Le diré: usted irá de mascota.*

*Helmer
Bien, pero, a ver, un traje bonito de mascota.*

Rank

Tú mujer puede presentarse tal y como la vemos todos los días.

Helmer

¡Mucho! Pero, ¿y tú? ¿Tienes algún pensamiento respecto a tu disfraz?

Rank

Eso, amigo mío, es cosa resuelta.

Helmer

Sepamos.

Rank

En el próximo baile de mascarar seré invisible.”

Después de esto se retira por última vez, y comienza lo que será la última escena de la obra, donde se desatará finalmente el nudo, donde Nora se dará cuenta de su realidad. Helmer saca las cartas del buzón. Lo primero que encuentra es una tarjeta de Rank con una cruz negra, Nora recuerda lo que le dijo éste.

“Rank

... tan pronto como tenga la certidumbre de la catástrofe, le enviaré a usted mi tarjeta de visita con una cruz negra, y así sabrá usted que ha empezado el desastre.”

Se lamenta de lo ocurrido, pero en ese momento había otra cosa que le preocupaba más: la carta de Krogstad, estaba en las manos de su marido y sabría la verdad, sabría que clase de mujer era:

“Nora (tanteado alrededor de sí, con ojos extraviados toma el dominó de Helmer y se cubre con él, diciendo con voz breve estertorosa y sacudida).

¡No volver a verlos jamás! ¡Jamás, jamás, jamás! ¡Y los niños [...] no volver a verlos tampoco! [...]. ¡Oh! Aquel agua helada, negra...aquel abismo [...] aquel abismo sin fondo... ¡Ah! Si siquiera hubiese pasado ya!... Ahora la toma, la lee. No, no, todavía no. ¡Adiós, Torvaldo! ¡Adiós, hijos!”

Tras saber la verdad Helmer se enfureció y la insultó... al instante reciben otra carta, también era de Krogstad, el cual pide disculpas a la señora y le devuelve el pagaré, queda todo resuelto para Helmer, pero Nora reacciona de una manera inesperada, pero finalmente sincera, sincera con ella misma:

“Nora

Lo que te digo, Torvaldo. Cuando estaba al lado de papá, el me exponía sus ideas, y yo las seguía. Si tenía otras distintas, las ocultaba; porque no le hubiera gustado. Me llamaba su muñequita, y jugaba conmigo como yo con mis muñecas. Después vine a tu casa...

Nora

... he sido muñeca grande en tu casa, como fui muñeca pequeña en casa de papá. Y nuestros hijos, a su vez han sido mis muñecas.

Nora

No creo ya en eso. Ante todo soy un ser humano con los mismos títulos que tú [...] o, por lo menos, debo tratar de serlo."

Nora se aclara y aclara a Helmer, se llena de una luz que le mostró por medio de un conflicto, otro más profundo, ella tenía a alguien escondida bajo esa apariencia sumisa, alguien que tendría el valor de decir que estaba en desacuerdo con su forma de vida, alguien que se sentía desdichada por no poder elegir su camino y que ahora, después de años de matrimonio, reaccionaba.

Los grandes cambios que sufrieron los personajes no se deben a un cambio radical de actitud, sino que eran sentimientos que estuvieron siempre ahí, amontonándose dentro de sus cuerpos, eran sentimientos de frustración, de soledad. Rank sabía que moriría, Nora comprendió lo que era y Cristina siempre quiso volver por Krogstad.

CONCLUSIÓN

El tema que se toca en esta obra de Ibsen, nos llega a lo más íntimo de nuestra esencia de hombres y mujeres, es un tema que ha de repercutir no sólo en ése 1873, cuando se publicó la obra, sino que hoy también nos impacta.

Nora finalmente se dio cuenta de lo que debía hacer, tomar sus maletas y encontrar su destino.

BIBLIOGRAFÍA

Aristóteles: *Arte poética*.

Ayuso de Vicente y otros (1990): *Diccionario de términos literarios*. Madrid, Akal.

Cuadra, Fernando (1988): *La estructura dramático teatral*. Santiago, Universitaria.

Desuche, Jacques (1963): *La técnica teatral de Bertolt Brecht*. Barcelona, Oikos-Tau.

Ducrot y Todorov (1987): *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*.
Decimoterceta edición en español. México, Siglo XXI.

Eco, Umberto (1975): *Introducción a la semiótica*. Barcelona, Lumen.

Esslin, Martin (1966): *El teatro del absurdo*. Barcelona, Seix Barral

Gouhier, Henri (1956): *La esencia del teatro*. Buenos Aires, Ediciones del Carro de
Tepsis.

Gouhier, Henri (1958): *La obra teatral*. Buenos Aires, Eudeba.

Greimas, A. J. (1976): *Semántica estructural*. Madrid, Gredos.

Kayser, Wolfgang (1958): *Análisis e interpretación de la obra literaria*. Madrid, Gredos.

Marchese y Forradellas (1989): *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*.
Barcelona, Ariel.

Martínez Bonati (1972): *La estructura de la obra literaria*. Barcelona, Seix Barral.

Villegas, Juan (1971): *La interpretación de la obra dramática*. Santiago, Universitaria.

Villegas, Juan (2000): *Para la interpretación del teatro como construcción visual*. Irvine,
California, Ediciones de GESTOS.

Publicaciones de la Facultad de Historia, Geografía y Letras

CATÁLOGO 2008

Revista contextos

ESTUDIOS DE HUMANIDADES Y CIENCIAS SOCIALES

1	Marzo 1998	<i>INTEGRACIÓN DE LAS HUMANIDADES EN LA EDUCACIÓN CHILENA ACTUAL</i>
2	Marzo 1998	<i>HUMANIDADES Y COMUNICACIÓN</i>
3	Diciembre 1998	<i>COMUNICACIÓN Y EDUCACIÓN</i>
4	Diciembre 1999	<i>LA UNIVERSIDAD FRENTE A LA CRISIS DEL HOMBRE CONTEMPORÁNEO I</i>
5	Diciembre 1999	<i>LA UNIVERSIDAD FRENTE A LA CRISIS DEL HOMBRE CONTEMPORÁNEO II</i>
6	Diciembre 2000	<i>EDUCACIÓN Y LITERATURA</i>
7	Diciembre 2001	<i>REFLEXIONES SOBRE LA UNIVERSIDAD Y UN PROYECTO EDUCATIVO NACIONAL</i>
8	Diciembre 2001	<i>LITERATURA, LINGÜÍSTICA Y EDUCACIÓN</i>
9	Abril 2003	<i>HUMANIDADES Y EVALUACIÓN I</i>
10	Octubre 2003	<i>HUMANIDADES Y EVALUACIÓN II</i>
11	Julio 2004	<i>LAS HUMANIDADES EN LA CREACIÓN</i>
12	Diciembre 2004	<i>PRESENCIA DE LAS HUMANIDADES EN LA EDUCACIÓN FORMAL E INFORMAL</i>
13	Abril 2005	<i>HUMANIDADES: HERENCIAS Y DESAFÍOS I</i>
14	Octubre 2005	<i>HUMANIDADES: HERENCIAS Y DESAFÍOS II</i>
15	Julio 2006	<i>PALABRA Y CULTURA EN AMÉRICA LATINA I</i>
16	Noviembre 2006	<i>PALABRA Y CULTURA EN AMÉRICA LATINA II</i>

17	Agosto 2007	<i>HUMANIDADES E IMAGINARIO I</i>
18	Noviembre 2007	<i>HUMANIDADES E IMAGINARIO II</i>
19	Abril 2008	<i>HUMANIDADES E IMAGINARIO III</i>
20	Agosto 2008	<i>HUMANIDADES E IMAGINARIO IV</i>

CUADERNOS DE LA FACULTAD

Colección Monografía Temática

- | | |
|-----------|--|
| 1 | <i>Literatura española medieval</i>
Irma Céspedes B., César García Á., John Toro A. |
| 2 | <i>Poética de dos mundos. Chile y España en la magia creadora del lenguaje</i>
Editores: Carmen Balart C., Irma Céspedes B. y César García Á. |
| 3 | <i>Literatura hispanoamericana moderna</i>
Carmen Balart C. y Claudia Maureira G. |
| 4 | <i>Poesía chilena contemporánea: Pedro Prado</i>
Carmen Balart C. e Irma Céspedes B. |
| 5 | <i>Estudios sobre poesía chilena contemporánea</i>
Editoras: Carmen Balart C. e Irma Céspedes B. |
| 6 | <i>Poesía de tres mundos: Grecia, España, Chile</i>
César García Á. |
| 7 | <i>Documento para el estudio de la historia indígena de Chile</i>
Cristián Vergara O. |
| 8 | <i>Estudios de fonética y literatura inglesas</i>
Editor: Héctor Ortiz L. |
| 9 | <i>Los términos Dios, luz, palabra, vida, en Heráclito. El Logos</i>
Giuseppina Grammatico A. |
| 10 | <i>Historia de Chile: 1830-1900</i>
Guillermo Bravo A. |
| 11 | <i>Poetas chilenos contemporáneos I: Gabriela Mistral y Pablo Neruda</i>
Carmen Balart C. |
| 12 | <i>Poetas chilenos contemporáneos II: Vicente Huidobro y Nicanor Parra</i>
Carmen Balart C. e Irma Céspedes B. |

- 13** *Los Estados Unidos de Norteamérica: 1861-1865. Secesión y Guerra Civil*
Diana Veneros R.
- 14** *La cosmovisión literaria de linaje, familia y hogar en Esquilo, Sófocles y Eurípides*
Carmen Balart C. e Irma Céspedes B.
- 15** *Mitos y palabra creadora de mundo en la literatura hispanoamericana*
Carmen Balart C. e Irma Céspedes B.
- 16** *Word stress and sentence accent*
Héctor Ortiz L.
- 17** *Los términos Dios, luz, palabra, vida, en Heráclito. 2ª parte. El hombre y la palabra*
Giuseppina Grammatico A.
- 18** *Seminario de poesía lírica chilena. El hombre y su existencia*
Editoras: Carmen Balart C. e Irma Céspedes B.
- 19** *Seminario de poesía lírica chilena. El hombre y su espacio*
Carmen Balart C. e Irma Céspedes B.
- 20** *Seminario de poesía lírica chilena. El hombre y su teoría*
Editoras: Carmen Balart C. e Irma Céspedes B.
- 21** *De Cicerón a César*
Erwin Robertson R.
- 22** *Orígenes del hombre y de la cultura paleoindia en América y Chile*
Cristián Vergara O.
- 23** *Planificación y desarrollo regionales en Chile y su impacto en el bienestar social de la población.* Héctor Toledo R.
- 24** *Practical English phonetics*
Abelardo Avendaño Z. y Héctor Ortiz L.
- 25** *Literatura medieval. El mundo medieval I*
Irma Céspedes B.
- 26** *Literatura medieval. El mundo medieval II*
Irma Céspedes B.
- 27** *Manual de estética*
Jaime Blume S.
- 28** *Grupos y organizaciones de la Resistencia en Alemania durante el Nacionalsocialismo*
Sor Úrsula Tapia G.
- 29** *Chile y los chilenos en 'Selva Lírica'*
Jaime Blume S.
- 30** *Cinco siglos de reflexión en torno al arte: el pensamiento estético desde el Renacimiento hasta el siglo XIX.* Jaime Blume S.
- 31** *Grandes escritores cristianos del siglo XX*
César García Á.
- 32** *La literatura de la reunificación alemana*
Sor Úrsula Tapia G.

33	<i>De la monia que sse foi do moesteiro. "Memoria feroz" de una leyenda</i> Jaime Blume S.
34	<i>Cervantes y otros ensayos</i> César García Á.
35	<i>Imperio y democracia. Hegemonía imperial y gobierno del pueblo en la Atenas del siglo V a.C.</i> Erwin Robertson R.
36	<i>Ergänzungstexte für die Landeskunde der deutschsprachigen Länder</i> Sor Úrsula Tapia G.
37	<i>Practical English text grammar</i> Pablo Corvalán R.
38	<i>Literatur der DDR</i> Sor Úrsula Tapia G.
39	<i>L'impressionnisme. Rupture d'une tradition et anticipation de l'esthétique du XX^{ème} siècle.</i> María T. Labarías A.

Colección Metodología

1	<i>Estrategias para estimular la creatividad a través de la enseñanza de la lengua materna.</i> Carmen Balart C. e Irma Céspedes B.
2	<i>La transposition</i> Olga M. Díaz
3	<i>Ortografía aplicada I: Ortografía acentual</i> Teresa Ayala P. y Liliana Belmar B.
4	<i>Ortografía aplicada II: Ortografía literal</i> Teresa Ayala P. y Liliana Belmar B.
5	<i>La problématique de l'orthographe. L'orthographe Niveau I</i> Olga Dreyfus O.
6	<i>La dérivation</i> Olga M. Díaz
7	<i>Écrivons... Des contes, des légendes, des nouvelles</i> Olga M. Díaz
8	<i>Manual de materiales didácticos para la enseñanza de la Historia y Geografía a nivel Básico y Medio.</i> Silvia Cortés F. y Ana María Muñoz R.
9	<i>Redacción informativa</i> Teresa Ayala P. y Liliana Belmar B.
10	<i>Aspectos morfosintácticos de la redacción</i> Teresa Ayala P. y Liliana Belmar B.
11	<i>Cultura y lengua latina. Autores y antología</i> Hernán Briones T.

12	<i>L'organisation phrastique à travers les relations logiques. Volume I</i> Olga M. Díaz
13	<i>L'organisation phrastique à travers les relations logiques. Volume II</i> Olga M. Díaz
14	<i>Enfoque semiótico y didáctico de la publicidad</i> Teresa Ayala P.
15	<i>Français en Marche I. Éléments didactiques pour l'enseignement du Français</i> Olga M. Díaz
16	<i>Français en Marche II. Éléments didactiques pour l'enseignement du Français</i> Olga M. Díaz
17	<i>Français en Marche III. Éléments didactiques pour l'enseignement du Français</i> Olga M. Díaz
18	<i>Français en Marche IV. Éléments didactiques pour l'enseignement du Français</i> Olga M. Díaz
19	<i>Français en Marche V. Éléments didactiques pour l'enseignement du Français</i> Olga M. Díaz
20	<i>Français en Marche VI. Éléments didactiques pour l'enseignement du Français</i> Olga M. Díaz
21	<i>Coordination and subordination</i> Pablo Corvalán R.
22	<i>Mi país y mi región</i> Adela Fuentes A.
23	<i>Ortografía acentual</i> Teresa Ayala P., Liliana Belmar B. y Manuel Quiroz G.
24	<i>Hören/Verstehen und Sprechen</i> Patricia López B.
25	<i>Lingua Latina I</i> Carmen Avaria de La F.
26	<i>Materiales didácticos y propuestas metodológicas para la enseñanza de la Historia y las Ciencias Sociales.</i> Cristina Martínez Q. y Ana M. Muñoz R.
27	<i>Lingua Latina II</i> Carmen Avaria de La F.
28	<i>Desarrollo de la competencia lectora en alemán como lengua extranjera</i> Ramiro Aguilar B.

Colección Tecnología Educativa

1	<i>El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha</i> Irma Céspedes B.
2	<i>El Ingenioso Caballero Don Quijote de la Mancha</i> Irma Céspedes B.
3	<i>Glosario de términos más usados en comunicación y lenguaje</i> Carmen Balart C. e Irma Céspedes B.
4	<i>English idioms including animals and a selection of idiomatic expressions</i> José Yñesta C.
5	<i>Jorge Luis Borges: temas recurrentes y análisis de cuentos</i> Carmen Balart C. e Irma Céspedes B.
6	<i>Diccionario crítico-filológico de la Tragedia</i> César García Á.

Colección Teoría Pura y Aplicada

1	<i>La investigación científica en los estudios geográficos</i> Adela Fuentes A.
2	<i>Claves de la estructura narrativa: de Maupassant a Borges</i> Carmen Balart C. e Irma Céspedes B.
3	<i>Der Dativ: Typen, Merkmale und Funktionen</i> Luz Cox M.
4	<i>Die Satzbaupläne im Vergleich Deutsch - Spanisch</i> Ángel Bascuñán V.
5	<i>La représentation dans l'abstraction</i> Olga M. Díaz
6	<i>Metodología de la investigación</i> Orlando Vidal L.
7	<i>El verbo en alemán</i> Ramiro Aguilar B.
8	<i>Maupassant mythologue?</i> Olga M. Díaz
9	<i>Deutsch als Fremdsprache. Übungsheft zur Deutschen Grammatik. Grundstufe</i> Luz Cox M.
10	<i>Hauptpläne</i> M. Georgina Maturana P.
11	<i>Teoría del drama y glosario de apoyo</i> Cynthia González K.
12	<i>Form, Funktion und Bedeutung der deutschen Nebensätze</i> Luz Cox M.

Colección Bibliografía

- | | |
|---|---|
| 1 | <i>Documentos auténticos de Rodolfo Lenz. Catálogo crítico</i>
María T. Labarías A. y Juan H. Cárdenas |
| 2 | <i>Índice de Revista Contextos y Cuadernos de la Facultad. 1998-2008</i>
Sor Úrsula Tapia G. |

Colección Aula

- | | |
|---|---|
| 1 | <i>Sugerencias para estimular el crecimiento e integración del alumno, de la alumna, a través de la Clase-Taller.</i> Irma Céspedes B. y Carmen Balart C. |
| 2 | <i>Los recursos didácticos para la enseñanza de la Historia y la Ciencias Sociales</i>
Silvia Cortés F. y Ana María Muñoz R. |
| 3 | <i>Novela chilena actual: temas y estructuras</i>
Carmen Balart C. e Irma Céspedes B. |
| 4 | <i>El pensamiento hablado: Estrategias para desarrollar el razonamiento lógico-verbal I</i>
Nelly Olguín V. y José L. Rozas R. |
| 5 | <i>El pensamiento hablado: Estrategias para desarrollar el razonamiento lógico-verbal II</i>
Nelly Olguín V. y José L. Rozas R. |
| 6 | <i>Mi francés en tercer año de Enseñanza Media</i>
Olga M. Díaz |
| 7 | <i>Los problemas ambientales en Chile</i>
Silvia Cortés F. |
| 8 | <i>Mi francés en la universidad (I)</i>
Olga M. Díaz |
| 9 | <i>Mi francés en la universidad (II)</i>
Olga M. Díaz |

