Los géneros dramáticos[1]

B. V. Tomashevskii

La literatura dramática se caracteriza por adaptarse a la interpretación escénica. Su rasgo fundamental es su designación para el espectáculo teatral. De donde se evidencia la imposibilidad del aislamiento total en el estudio de la obra dramática, del estudio de las condiciones de su realización teatral, al igual que la dependencia constante de su forma, de las formas de la puesta en escena.

La presentación del espectáculo está constituida por la actuación de los artistas y por la ambientación escénica que los rodea (escenografía). La actuación de los artistas está constituida por discursos y movimientos.

El discurso en la escena lo dividimos en monológico y dialógico. Monólogo se denomina el discurso del actor en ausencia de otros personajes, es decir, el discurso que no está dirigido a alguien. Sin embargo, en la práctica escénica, también se denomina monólogo al discurso desarrollado y conectivo, incluso si éste se pronuncia en presencia de otras personas y está dirigido a alguien. En tales monólogos encontramos efusiones del alma, relatos, predicaciones sentenciosas, etcétera.

El dialogo es el intercambio verbal entre dos actantes. El contenido del diálogo son las preguntas y respuestas, las discusiones, etcétera. En tanto el monólogo dirigido (el emitido en presencia de otros personajes), siempre prescinde un poco de la persona, del escucha y, de común, no está dirigido a alguno, sino a algunos escuchas, el diálogo, a su vez, contiene en sí la colisión directa entre dos interlocutores.

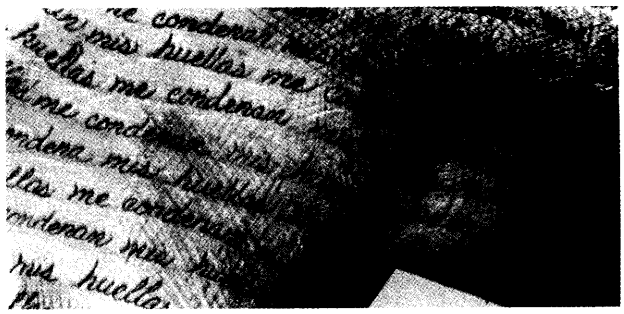
El concepto de diálogo también es extensivo a la conversación cruzada entre tres o más actantes, lo cual es típico para el nuevo drama.[2] En el viejo drama, preeminentemente se cultivaba el diálogo puro: la conversación entre dos interlocutores.

Se denominan réplicas a los discursos breves, particulares, de los interlocutores que constituyen el diálogo. La réplica desarrollada ya limita con el monólogo, debido a que el discurso ininterrumpido presupone ya un escucha pasivo que sólo de oídos, en tanto la construcción del discurso se acerca al monológico, es decir, a aquél en el que la temática del discurso se desarrolla por sí misma, y no por el cruzamiento de los motivos, suscitados por los interlocutores participantes del diálogo.

Los discursos son acompañados por la actuación, es decir, por el movimiento. Cualquier recitado de

[1] "Yandrie dramaticheskie", en el cap. "Litieraturnie yandry", sección "Tiemática" de Boris Tomashevskii: *Tieoria Litieraturi, Poetika.* Moskva–Lieningrad, Gosudarstviennoe Izdatielsvo, 1928, pp. 162-180. Johson Reprint Corporation, N. Y. and London, 1967.
Las notas son del traductor, excepción hecha de las del autor, presentadas como citas.

[2] Hay que tomar en consideración el hecho de que, la primera edición de este texto se efectuó en 1925.



un discurso es acompañado por la mímica, es decir, por el conocido movimiento de los músculos faciales que armonizan con el contenido emocional de lo recitado. La mímica de la cara se acompaña por gestos mímicos, es decir, por movimientos de mano, cabeza, por todo el cuerpo, en correlación con aquellos momentos emocionales del discurso. A veces esta mímica expresiva puede ser el equivalente (la substitución) del discurso. Así, los movimientos conocidos de cabeza, manos, sin palabra alguna, pueden expresar aseveración, negación, asentimiento, disentimiento, estado de ánimo, etcétera.[3] Tan sólo con mímica (pantomima) se puede construir toda una representación escénica. La mímica en el cinematógrafo, es la temática fundamental de la composición en los denominados "dramas psicológicos".[4]

Pero, junto con estos movimientos expresivos, la actuación de los artistas puede reproducir comportamientos cotidianos. El personaje come, bebe, pelea, roba y demás en la escena. Aquí ya no tenemos una actuación expresiva, sino temática y, cada uno de tales comportamientos escénicos resultan ya un motivo independiente que se entrelaza con la fábula de la representación escénica al mismo nivel con el discurso de los personajes.

El espectáculo se completa con escenografía, utilería, es decir, siendo fenómenos inanimados, participan en las acciones. Aquí pueden jugar su papel las cosas (los accesorios en el sentido exacto de la palabra), la disposición de las habitaciones, el mobiliario, objetos particulares indispensables para el juego (armas, etcétera) y demás. Junto con estos objetos participan en el espectáculo los así llamados "efectos" –efectos visuales, por ejemplo, lumínicos: el alba, el encendido y apagado de lámparas, la salida del sol, iluminación lunar, etcétera; efectos sonoros: el trueno, el ruido de la lluvia, timbres, disparos, cualquier ruido en general, tocar instrumentos y demás. También es posible imaginar efectos olfativos, por otra parte, empleados rara vez en la práctica teatral: incensar durante la representación de servicios religiosos, etcétera.

La obra literaria adecuada para ser reproducida de tal manera, es una obra dramática.

El texto de la obra dramática se desmembra en dos partes, en los *discursos* de los *personajes* que se presentan completos, cómo deben ser pronunciados y, las *didascalias* que señalan al encargado del espectáculo –el *director* de escena– qué recursos escénicos deberán emplearse en la realización del espectáculo.

En las didascalias hay que diferenciar las indicaciones para la escenografía y la disposición, y las didascalias para la representación, señaladas en las acciones, gestos y mímica de personajes particulares.

[3] Paraling. Kinesis.

[4] De nuevo hay que recordar la fecha en que este texto fue escrito.

El texto de los discursos presentan, en sí mismos, la única parte artístico–literaria de la obra dramática. Las didascalias tienen un papel auxiliar de la comunicación sobre la concepción artística para los actores y el director y, por ello, generalmente se enuncian con un lenguaje prosaico y común. Son raras las veces que encontramos la utilización de un estilo artístico en las didascalias, con fines de una gran convicción emocional de las indicaciones.

Las obras escritas en forma de discursos de los personajes y las didascalias, son obra de "forma dramática". Esto es extensivo también para aquellas obras que recurren a esta forma sin cálculo alguno en la interpretación escénica (*Nieboyestviennaya komedia*, fragmentos de *Tsigany*).

Hay que señalar que, en general, la forma dramática no certifica aún sobre la posibilidad de la interpretación escénica. Con mucha frecuencia recurren a la forma dramática, sin cálculo en el espectáculo;[5] por otra parte, casi cada obra dramática designada para la escena, el autor la imprime *para la lectura*. Pero las condiciones de la lectura y las condiciones del espectáculo, son del todo distintas. En la lectura no recibimos las indicaciones complementarias de la actuación, de la interpretación del director y de la concreción de la acción, más que a través de didascalias muy deficientes y escasas.

Por otra parte, en la lectura del texto dramático con los ojos, no estamos ligados al *tempo*[6] del espectáculo que determina una tensión menor o mayor en el desarrollo de la acción.

Esta diferencia de la lectura y del espectáculo, de ordinario predetermina una diferencia substancial entre un texto, destinado al escenario, y un texto determinado para la actuación. De aquí queda claro por qué en los dramaturgos experimentados, siempre chocamos con el hecho de la existencia de una redacción peculiar escénica y literaria. La redacción escénica es la confrontación de la literatura con el escenario, el autor y el director. Con frecuencia, los directores efectúan una serie de cambios en el texto literario para favorecer al espectáculo.[7]

El estudio de la redacción escénica, su construcción específica y demás, pertenece a la historia y teoría del teatro. Aquí nos interesan los elementos escénicos sólo en la medida en que determinan la construcción del texto dramático.

Los intereses del escenario requieren la desmembración del material. Grandes partes de la obra dramática, son *actos*. Un acto es la parte ejecutada en el escenario sin interrupción, en una relación compacta entre los discursos y la actuación. En el espectáculo los actores se apartan unos de otros por intervalos: por los entreactos. La división en actos es el resultado de diversas causas. En primer lugar, el acto es una unidad, utilizada para el límite psicológico de la atención sin fatigar al espectador. El acto que se prolonga cerca de 30-40 minutos, aproximadamente, satisface esta condición. En seguida, la necesidad técnica en la pausa del espectáculo para el cambio de escenografía, cambio de vestuario de los artistas, requiere de entreactos, determinados por la división en partes. Junto con estas causas técnicas, también influyen consideraciones de orden temático. Cada acto da cierta unidad temática[8] acabada de la obra, tiene una extremada reserva interna temática.

[5] En la teoría teatral más reciente se habla ya de la presencia de dos tipos de textos que conforman la obra dramática: el *texto dramático* y, el *texto espectacular*, que vendrían a ser inherentes a ésta; al mismo tiempo que determinan la especificidad del género dramático, frente al de la épica y la lírica. Desde el punto de vista de los géneros literarios primigenios.

[6] En todos los diccionarios esta palabra se traduce como *ritmo*, sin embargo, ésta se refiere a lo que musicalmente se refiere a *tempo*; palabra que tiene un significado particular, en tanto la palabra *ritmo*, tiene musicalmente otro significado. Mismos a los que en ruso se refieren a la puesta en escena y a la actuación.

[7] Desde la perspectiva contemporánea, es indudable que está refiriéndose al *texto espectacular*, mencionado anteriormente.

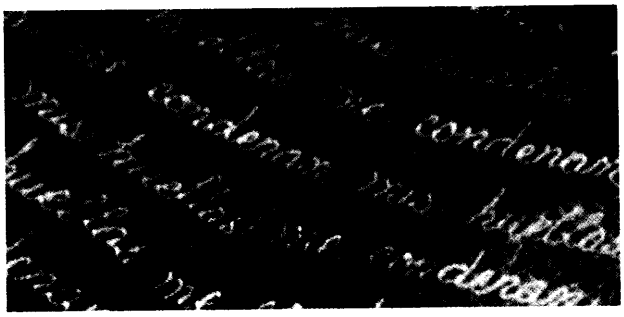
[8] *Cf.* B. Tomashevskii. "Temática". *Apud* Tzvetan Todorov *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Antologador. Buenos Aires: Signos, 1970 (Biblioteca del Pensamiento Crítico), pp. 199-232.

Hay que señalar que, a veces, en el curso del espectáculo se requiere del cambio de escenografía (descenso del telón) dentro del acto. Estas partes se denominan "cuadros" o "escenas". En principio, no existe una frontera exacta entre "cuadros" y "actos" y la diferencia entre éstos es puramente técnica (habitualmente el entreacto entre cuadros es breve, y los espectadores no abandonan sus lugares).

Dentro del acto, la división ocurre por las salidas y entradas de los personajes. La parte del acto, en que los personajes no cambian en el escenario, se llama *yavlienie*[9] (a veces "escena". El último término tiene un significado doble, a veces coincide con el término *yavlienie,* a veces con el término "cuadro". Ya que esta palabra tiene, además, su significado por sí misma [fenómeno], es mejor evitarla en estas aplicaciones particulares).

Inmediatamente la *yavlienie* [es decir el cuadro], se divide en réplicas.

La particularidad del desenvolvimiento fabulatorio de la obra dramática, consiste en que la acción tiene lugar ante los espectadores, es decir, los momentos más decisivos de la fábula, se desarrollan con plenitud total, al mismo tiempo su autor ha sido constreñido por el lugar y el tiempoen el desarrollo. Y esto y lo otro, coincide aproximadamente conel lugar y la acción del espectáculo, es decir, se supone que los personajes en los límites del acto o del cuadro, no salen de los límites de la superficie, igual a la del escenario, y la acción ocupa tanto tiempo como el que se prolonga en la ejecución del acto. Sólo los entreactos dan la posibilidad del cambio de lugar y presuponen el transcurso de un término indeterminado de tiempo. Además, casi todo debe transcurrir ante los ojos del espectador y, en lo posible, deberá informarse lo menos en los discursos sobre lo que acontece fuera de los límites del escenario. Todas estas reglas son aproximadas, es decir,



la superficie convencional del escenario, puede suponerse mucho más ancha de lo que es en realidad, el tiempo del espectáculo puede no coincidir del todo con el tiempo que transcurre en la fábula (así, no habrá nada de especial, si el reloj en la pared suena cada cuarto de hora), exactamente por igual, los personajes pueden relatar sobre mucho sólo en el escenario. Pero todas estas digresiones del principio dramático ("la convención escénica") están restringidas por la tradición teatral y, el exceso de transgresiones a la ilusión, puede destruir el efecto teatral.

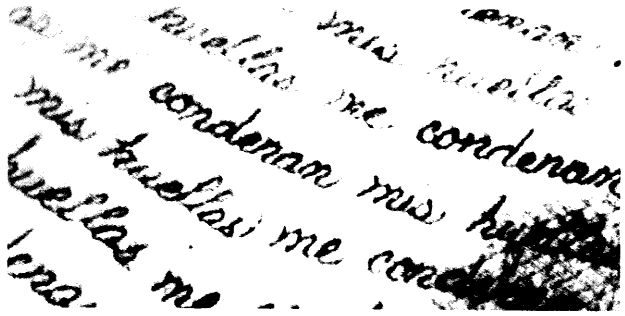
Por otra parte, la temática de la fábula se desarrolla casi exclusivamente en los diálogos, por lo que existe un complejo sistema de la motivación dramática del diálogo, inducido para la justificación de la ilusión de la necesidad de semejante diálogo en el escenario.

La factura[10] dramática excluye del todo la posibilidad del relato abstracto, lo que restringe considerablemente el círculo de temas que se cultivan en el drama, y añade un carácter específico a los motivos insertados (todo motivo[11] debe ser objeto de la conversación).

[9] En español se traduce por igual como acto. "2. Parte del acto, de la acción [por igual acto en castellano] (en la pieza), en la que la no cambia la composición de los personajes." *Slovar'Russkogo Yazyka, IV.* Moskva: "Russkii Yazyk", 1988, p. 777.

[10] Aquí conservamos la palabra rusa en su significado en castellano, debido a que otro posible sería el de composición el cual no correspondería, por estar más cercano al significado de ejecución o hechura.

[11] Aquí nos encontramos de nuevo con otro término utilizado



La delimitación del tiempo del espectáculo (2-3 hrs.) no brinda la posibilidad de incorporar largas cadenas de acontecimientos: si el autor introdujera una gran cantidad de acontecimientos que reemplazaran unos a otros, éste "haría caer" el ritmo del espectáculo, al no dar posibilidad a cada acontecimiento de desarrollarse con una duración más o menos natural. Por otra parte, la línea fabulatoria común retardaría el ritmo y debilitaría el interés. Para llenar las escenas con acción se introduce un hilo paralelo de la fábula, o varios, o, hablando de otra manera: algunas intrigas paralelas. En tanto en los límites de un hilo de la fábula tiene lugar la "preparación" de la siguiente peripecia, la acción se colma por los acontecimientos de otra línea de la intriga. De esta manera, en lugar del desarrollo consecuente de motivos, la factura dramática recurre con frecuencia a la trayectoria paralela de una fábula compleja.

Hay que considerar, por igual, las dificultades técnicas de los cambios de los tiempos del asunto [*siujet*].[12] Es posible evitar estas complicaciones en el desenvolvimiento del asunto con ayuda de recursos[13] dramáticos particulares, sobre los cuales se expone más adelante.

La presencia en el escenario de personas vivas con sus discursos, obliga a poner atenciónen elpapel individual de éstos. Para la literatura dramática es característica la preocupación por concretar el perfil espiritual del héroe,[14] el "desenvolvimiento del carácter". En la tradición de la actuación actoral del siglo XIX, ésta "tipicidad", es decir, la motivación consecuente de los discursos y los actos de los personajes con algún carácter preciso y de relieve, se consideraba un signo que aseguraba el éxito de la pieza[15] sobre el escenario.

Todo lo expresado es justo, ciertamente, mas no respecto en todas las obras dramáticas. Hablando en general, el desarrollo de la técnica dramática debe ir mano a mano con el desarrollo del estilo escénico.

En el momento actual estamos sufriendo, para la literatura dramática, una crisis difícil del arte escénico. Los recursos teatrales cambian muy rápido uno al otro. Progresa la dirección escénica, evoluciona el sistema de puesta en escena. Padecimos el período de la pasión por las puestas en escena "con paños", "la destrucción de las candilejas", ahora tiene lugar la pasión por las escenografías constructivistas y la actuación excéntrica (junto con el no hace tiempo gastado recitativo lírico del estilo maeterlinckiano), pero la dramaturgia no está a punto tras el director de escena. No hace tanto tiempo Ibsen, Chejov, Maeterlinck caminaban mano a mano con la reforma del escenario, el director de escena apenas maduraba tras el autor. Ahora el au-

en música, utilizado en la teoría literaria como el componente mínimo significativo del relato, como la parte componente más simple del sujeto (*cf. infra*) de una obra literaria.

[12] *Cf.* Victor Herlich. *Russian formalism, History Doctrine.* The Hage: Mouton, 1969. Tzvetan Todorov. *Teoría de los formalistas rusos.* B. A.: Signos, 1970. Boris Tomashevskii, *op. cit.* Emil Volek *Metaestructuralismo, Poética moderna, semiótica, narrativa y filosofía de las ciencias sociales.* Madrid: Fundamentos, 1985.

[13] La traducción literal de esta palabra, aplicable en este caso, es la de *procedimiento,* pero en el discurso teatral se utiliza el de *recurso* o *recursos.*

[14] En este caso utilizamos la traducción literal de esta palabra, puesto que el de *protagonista,* como se tradujo en la primera parte de éste capítulo, no siempre coincide con el papel que desempeña cualquier personaje denominado como tal.

[15] Aquí, y a lo largo de este texto, el término pieza se utiliza como sinónimo de obra dramática, no con el concepto contemporáneo de *pieza,* como subespecie del género dramático.

tor quedó atrás del director de escena. Contamos con un nuevo escenario y no contamos con una nueva dramaturgia.

Podrían clasificarse los géneros dramáticos separando las obras en verso y en prosa, pero en el drama este signo no es determinante. Los recursos de la composición son aproximadamente iguales tanto para los dramas en verso como en prosa, ya que la forma rítmica del discurso sólo influye en la estructura de réplicas aisladas, raramente en los diálogos, e influye poco en la estructura de la fábula y del sujeto, a menos en el caso que ejerza influencia en el ritmo del espectáculo. Hay que tomar en consideración que el drama contemporáneo se formó del drama en verso y, lo paulatino del paso de la forma en verso a la prosa propició la unidad de la factura composicional.

En el punto de partida del drama contemporáneo (el siglo XVII, el neoclasicismo francés), el drama se dividía en tragedia y comedia. Los indicios distintivos de la tragedia eran: héroes históricos (preeminentemente héroes de Grecia y Roma, en particular los héroes de la Guerra troyana) temática "excelsa", desenlace "trágico" (es decir, infeliz: habitualmente la destrucción de los héroes). La singularidad de la factura resultaba preeminentemente el monólogo, lo que junto al discurso en verso, creaba un estilo particular a la declamación teatral. La actuación, en el amplio sentido de esta palabra, faltaba del todo.

A la tragedia se contraponía la comedia que había elegido la temática contemporánea: episodios "bajos" (es decir, que provocaban la risa), desenlace feliz (característicamente, una boda). En la comedia predominaba el diálogo, por lo que era importante el humor común de la actuación, la "armoniosidad" de la compañía, y no sólo las altas cualidades de intérpretes aislados, como en la tragedia. Además, en la comedia había un saturado caneva interpretativo, que exigía un gran tráfico de los personajes.

El número de géneros aumenta en el siglo XVIII. Junto a los rigurosos géneros teatrales destacan los bajos: "feéricos", la comedia–bufonada italiana, el vodevil, la parodia, etcétera. Estos géneros son la fuente de la farsa contemporánea, el grotesco, la opereta, la miniatura. La comedia se resquebraja desprendiéndose de ésta "el drama", es decir, la pieza[16] con tema contemporáneo de costumbres, pero sin la "comicidad" específica de la situación ("tragedia burguesa" o "comedia lacrimógena"). Al finalizar el siglo, el conocimiento de la dramaturgia shakespereana ejerció influencia en la factura de la tragedia. El romanticismo de principios del siglo XIX incorpora recursos en la tragedia, originados en la comedia (la presencia del juego, la gran complejidad de los personajes, el predominio del diálogo, un verso más libre, que requería de una declamación más disminuida), se vuelve al estudio e imitación de Shakespeare y del teatro español, se destruye el canon de la tragedia, que proclamaba tres unidades teatrales (unidad de lugar, es decir, la invariabilidad de la escenografía,[17] de tiempo –24 horas como regla, lo cual requería que el tiempo de la fábula no sobrepasara una jornada– y, la de acción –una regla muy insubstancial, la cual cada autor interpretaba a su manera).

En el siglo XIX el drama desplaza decididamente a los otros géneros, armonizando con la evolución de la novela psicológica y de costumbres. Las crónicas históricas son herederas de la tragedia (del género de la *Trilogía* de Alexei Tolstoi[18] o la crónica de Ostrovskii).[19] Al inicio del siglo el melodrama gozó

[16] Como puede deducirse por la fecha de escritura de este ensayo, el significado de pieza no corresponde al concepto contemporáneo. Esta palabra en ruso se refiere a: 1. Pieza: musical, obra teatral. 2. Obra literaria corta (arcaísmo).

[17] "Por otra parte la unidad de lugar permitía la omisión de forma tan rigurosa; era permisible el traslado del lugar de la acción, pero sólo en límites muy estrechos, por ejemplo: en los límites de un edificio (habitaciones distintas) o de la propiedad (por ejemplo: el parque, el bosque, colindantes al castillo), etcétera".

[18] 1883-1945, entre sus dramas escritos hasta la fecha de la publicación de esta obra de Tomashevskii, se encuentran: *El amor* (1918), *La muerte de Dantón* (1919), *Azev* (1926) y *La conspiración de la zarina* –sobre Rasputín– (1924).

[19] Ostrovskii, Alexander (1823-1886). De seguro se refiere a sus dramas históricos: *Kosma Minin* (1862), *El falso Demetrio* (1865) y *Vassilissa Malientieva* (1867), en los que siguiera el modelo de Shakespeare.

de gran difusión (al parecer, hasta el día de hoy, la pieza renovadora de Ducange *Treinta años o la vida de un jugador*).[20] En los años 70 y 80 se intentó la creación de un género particular de relatos dramáticos o comedias de magia: piezas espectaculares (*cf. Sniegóruchka*, de Ostrovskii).[21]

En general, es característico para el siglo XIX la mezcla de géneros dramáticos y la destrucción de las fronteras inconmovibles entre éstos. Paralelamente se observa la caída lenta, pero incesante, de la técnica escénica.[22] Sólo ahora, al parecer, nos encontramos en el umbral de un nuevo florecimiento del arte escénico, porque aumenta el interés artístico por el teatro.

Pasemos a la cuestión sobre la construcción del sujeto dramático.

1) **La exposición.** La exposición, como todo en el drama, se da en forma de conversaciones. De aquí la necesidad en el drama de utilizar al principio una situación, que justifique la posibilidad de narraciones detalladas. En el drama primitivo esto se sorteaba con la introducción de un prólogo, en el viejo significado de este término, es decir, un actor particular, antes del espectáculo exponía la fábula inicial de la situación. Con la entronización del principio de la motivación realista, el prólogo fue introducido en el drama, y su papel fue encomendado a uno de los personajes. En el drama, como toda exposición de una fábula, ésta puede ser simple o retardada, directa o indirecta. En la exposición dramática hay que diferenciar: la exposición de la disposición –la información sobre el entorno cotidiano y sobre las circunstancias colaterales que determinan la acción; la exposición de los caracteres –y con eso, además, al mismo tiempo se da la característica interna (los rasgos típicos de los héroes) y la externa emocional (la predisposición de simpatía de los espectadores con relación a los héroes de la pieza); la exposición de las relaciones entre los personajes.

La exposición da cuenta del cartel, en el que se enuncian los nombres de los personajes, sus parientes o relaciones cotidianas ("esposa", "hija", "sirviente", "amante", "amigo", etcétera) y, por igual, el lugar y época de la acción.[23] Ya que los nombres tradicionalmente dramáticos confieren, ya la máscara que caracteriza a los héroes (en la comedia: nombres máscara, en la tragedia: nombres de personajes históricos), la exposición posterior en los discursos sólo precisa los indicios dados en el cartel. No hay que descartar que, con frecuencia, en el autor está presente el cálculo de un conocimiento previo de los espectadores con el cartel, por lo que no hay que menospreciar el papel compositivo del cartel en la obra dramática.

A veces, se le dedica a la exposición todo un acto, separado de la cadena del sujeto de la obra, más o menos, por un lapso considerable de tiempo. Tal acto, origina el *Vorgeschichte* de los héroes, lleva el nombre de *prólogo*, en el sentido contemporáneo de esta palabra.

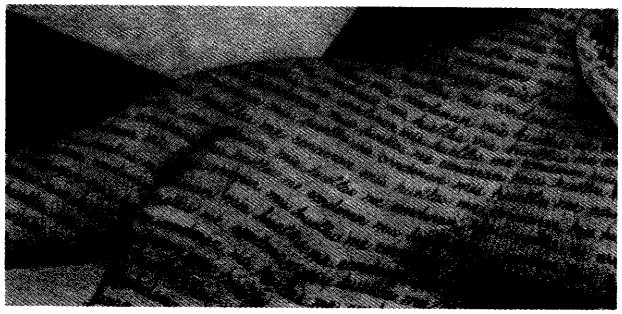
Los recursos directos de esta exposición son el relato (motivado, por ejemplo, la introducción de un nuevo personaje, recién llegado, o la información de un secreto escondido hasta el último momento, por recuerdos, etcétera), confesión, autocaracterística (en forma, por ejemplo, de efusiones amistosas). Recursos indirectos: alusiones, informaciones al paso (para el "pedaleo", es decir, para atraer la atención), estos motivos de las alusiones indirectas, se repiten sistemáticamente. La repetición en el drama es un recurso de reforzamiento, junto con el

[20] Victor Ducange (1783-1833), dramaturgo francés que gozó de amplia popularidad en el período de la Restauración, con este melodrama (1827) alcanzó enorme éxito en los escenarios de todos los teatros europeos. Después de la revolución de 1830, Ducange dió a conocer dos melodramas expresamente anticlericales: *El jesuita* y *El convento de Tonnington*. G. N. Boiadzhiev, A. Dzhivelegov, Y. S. Ignatov. *Historia del teatro europeo II*. La Habana: Arte y Literatura, 1976, p. 250.

[21] Esta fantasía, basada en el folklore ruso, se traduce como *La hija de las nieves* o *La niña de las nieves* (1872), más tarde convertida en ópera por Rimsky–Korsakov.

[22] "Así, tras el siglo XIX, el arte de la pronunciación de los versos es perdido por los artistas de la escena, como consecuencia del desplazamiento del repertorio en verso por el de prosa".

[23] Función que en la actualidad cumple el programa de mano.



subrayado de los discursos con efectos de la actuación). En dependencia de la selección de tal o cual curso tenemos un comienzo diverso en el drama.

No hay que dejar pasar el caso bastante frecuente de la exposición falsa, cuyo fin es el de distraer la atención del curso directo de la fábula que, de repente, se pone de manifiesto en el momento en una tensión fuerte.

Debido a lo comparativamente difícil de la motivación realista de la exposición, existe una cantidad relativamente limitada de recursos escénicos de la exposición que constantemente regresan. Así, para Ostrovskii y su escuela, es característica la exposición en la conversación de la servidumbre (*Nie v svoi sani ne sadis, Biespriedannitsa, Nievol'nitsy, Svietit da nie griiet*).

2) **Nudo.** Independientemente de la exposición hay que considerar el desenlace, es decir, la inserción de un motivo dinámico que determina el desarrollo de la fábula. Por costumbre, el nudo en el drama no es un incidente inicial que conduzca a una larga cadena de situaciones cambiantes, sino la tarea que determina todo el curso del drama. Un nudo típico es el amor de los héroes, que se enfrenta a impedimentos. El nudo "(se) llama entre sí" directamente con el desenlace.[24] En el desenlace tenemos la resolución de la tarea del nudo. El nudo puede ser dado en la exposición, pero puede ser también desplazado hacia el fondo de la pieza. A veces, algunas acciones saturan los episodios colaterales, que juegan el papel de una exposición indirecta y del desenvolvimiento de los caracteres y, sólo en medio de la pieza, tiene lugar la introducción del primer motivo dinámico de la fábula.

3) **Desarrollo de la intriga.** Por lo general, en la literatura dramática vemos en la representación la superación de los obstáculos. En ello juegan un gran papel en el drama los *motivos de la ignorancia*, que cambian consigo el avance del tiempo en el sujeto épico. La resolución de esta ignorancia, o *reconocimiento*, brinda la posibilidad de detener la introducción del motivo y, comunicarlo con retardo en el curso del tiempo de la fábula.

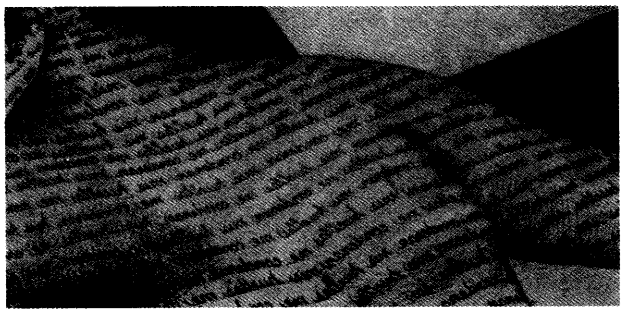
De ordinario, este sistema de ignorancias es complejo. A veces el espectador desconoce lo acontecido y sabido por los personajes, con mayor frecuencia sucede lo contrario: el espectador está enterado de lo que se presupone es desconocido para el personaje o grupo de personajes (*cf.* el papel de Xliestakov en *Rievizor*,[25] el amor de Sófia y Molchalin en *Gorie ot uma*. En la obra contemporánea de Trietiakov *Protivogazy* la ignorancia se extiende al contenido de las cajas que figuran en el escenario: no se sabe si son máscaras antiguas o vino). Al desenredarse estas incógnitas, son característicos tales motivos como el de escuchar a hurtadillas, la intercepción de cartas, etcétera.

[24] Si el sujeto de la acción dramática, de la situación inicial, se encuentra en el nudo, ineludiblemente lo encontraremos en el desenlace; si la obra dramática está bien construida, y se encuentra bien definido y delimitado su sujeto de acción dramática.

[25] *El inspector* (1836), de Nikolai Gogol (1809-1852). "...sátira social de estructura perfecta y sencilla, en la que se mezcla la observación implacable de la realidad, con cierta comprensión irónica de las debilidades humanas. A pesar del tema, propuesto a Gogol por su amigo Pushkin, la comedia no tuvo dificultades de censura y fue estrenada con gran éxito". Genoveva Dieterrich. *Pequeño diccionario del teatro mundial*. Madrid: ISTMO, 1974 (Fundamentos, 38), pp. 108-9.

4) **Sistema de discursos.** El drama clásico nos presenta de manera muy desnuda los recursos de la motivación de las conversaciones. Así, para la introducción de los motivos relacionados con lo que sucede fuera del escenario, se introducían *mensajeros* o correos. Para las confesiones se utilizaron ampliamente monólogos frecuentes o apartes (*"à part"*), los cuales se presuponía no los oían los presentes en el escenario. Con frecuencia los monólogos se alternaban con conversaciones de los héroes con sus confidentes o confidentas –personajes que no tenían un papel en la fábula y que eran introducidos exclusivamente para justificar las largas informaciones de los héroes sobre sus propósitos. El papel de confidente era el de escuchar a su héroe y dirigir con réplicas su discurso. Para la introducción de material extraliterario (en la comedia) se introducía un razonador –un portavoz singular de los apotegmas autorales. En el siglo XIX, con la caída del sistema neoclásico de los personajes, no murió su función y, el mismo papel, del mensajero, confidentes y razonadores, son interpretados por personajes episódicos, indispensables para el desarrollo natural del diálogo. En casi toda obra dramática pueden encontrarse confidentes y mensajeros en medio de los personajes transformados, al igual que motivados por la fábula.

5) **Sistema de entradas.** Un momento crucial en la obra dramática, es la motivación de las entradas y salidas de los personajes. En la tragedia vieja se insistía en la unidad de lugar, esto llevaba a la utilización de lugares abstractos (rechazo a la motivación), hacia donde, sin alguna necesidad particular, llegaban los héroes unos tras otro y, habiendo pronunciado lo que les correspondía, así sin motivación alguna se retiraban. Conforme fue surgiendo la exigencia de motivaciones realistas, el lugar abstracto comenzó a cambiarse por un lugar común, en forma de posadas, plazas, restoranes, etcétera, donde naturalmente podían reunirse los héroes. En el drama del siglo XIX, predomina *l'intériur*, es decir, una de las habitaciones, donde vive algún héroe pero, en calidad de episodios fundamentales, se seleccionan aquellos que fácilmente motivan la reunión de



los personajes –cumpleaños, bailes, llegada de un conocido común, etcétera.

6) **Desenlace.** En el drama predomina, de ordinario, el desenlace tradicional (la ruina de los héroes, o la así llamada catástrofe trágica, bodas, etcétera). La transformación del desenlace no cambia la agudeza de la percepción, pues, por lo visto, el interés del drama no está centrado en el desenlace, por lo general predecible, sino en el desenredar la madeja de obstáculos.

Debido a lo inveterado del desenlace dramático, el momento de la tensión que antecede al desenlace –de ordinario predeterminante de la posibilidad de varias salidas– tiene un significado especial en el drama. Mientras más aguda y artística es la construcción del *Spannung*, más fuerte la obra dramática.

El desenlace no siempre coincide con el epílogo. A modo de conclusión, habitualmente se introducen discursos particulares "bajo telón": dependiendo del carácter de la pieza, en estos discursos se encierra un apotegma, como si resumiera el significado moral de la pieza, o la réplica característica para el personaje cómico principal (*cf.* las palabras conclusivas de Sganarel en *Don Juan*, de Molière), etcétera.

No hay que olvidar que al teatro se va no sólo para ver una pieza sino también para ver la actuación de los actores. El sujeto del drama es sólo la motivación para la introducción de episodios notables que brindan la posibilidad de desarrollar en éstos, efec-

tos de la actuación y de la puesta en escena. Material de la pieza es este elemento de la actuación, ya que desde el siglo XIX la técnica escénica fue dirigida al desarrollo de una serie de situaciones "ventajosas" para el actor, es decir, que dan la posibilidad de articular el papel caracterizándolo, mostrando los rasgos particulares del carácter del héroe. Del actor no se exigía la comprensión del carácter de la persona representada. Y, mientras más variadas eran las circunstancias que desenmascaraban un mismo carácter, más ventajoso resultaba el papel.

Desde el punto de vista de la interpretación escénica de la obra dramática, el sujeto del drama, en general, podía considerarse sólo como el así llamado "guión", es decir, un cierto canevá, en el cual se desarrollaban circunstancias escénicas. La naturaleza de estas circunstancias escénicas depende del todo de las condiciones del espectáculo.

Recurramos a algunas obras dramáticas, en cuyo análisis se esclarecen los momentos fundamentales de la técnica dramática. Tomemos en calidad de ejemplo la tragedia neo–clásica *Andrómaca*, de Racine (1667).

El sistema de personajes es claro y sencillo. Así:

Orestes – Hermione – Pirro – Andrómaca – (Astianax)
Pílades – Cleona– Fénix– Cefisa

Algunos de los actantes[26] fundamentales: los héroes, están topográficamente escritos con cursivas, bajo cada uno de ellos se encuentra su confidente. Entre paréntesis se encuentra Astianax, hijo de Andrómaca –actante temático que no aparece en el escenario, pero que toma participación pasiva en los motivos de la tragedia.[27] La cadena de personajes tiene la particularidad de que cada personaje fundamental, comenzado desde la izquierda, experimenta amor hacia su vecino de la derecha: Orestes ama a Hermione, ésta a Pirro, Pirro a Andrómaca, la propia Andrómaca sólo se preocupa por el destino de Astianax. También se cuenta con el movimiento a la inversa: Pirro en el momento que Andrómaca lo rechaza, está dispuesto a considerar a Hermione, en tanto Hermione, cuando Pirro se aparta de ella, busca la protección de Orestes. De esta manera tenemos una cadena unida por personajes en los extremos: Orestes y Andrómaca, además, al mismo tiempo con esto, la situación determina la posición de Andrómaca. Para cerrar del todo la cadena de los personajes sirve de eslabón auxiliar Astianax, quien es el objeto de las pretensiones de Orestes. De esta manera, cada acción de Orestes determina la conducta de Andrómaca, y tras ella, la conducta de los demás eslabones de la cadena.

El sujeto de la tragedia está construido de la siguiente manera:

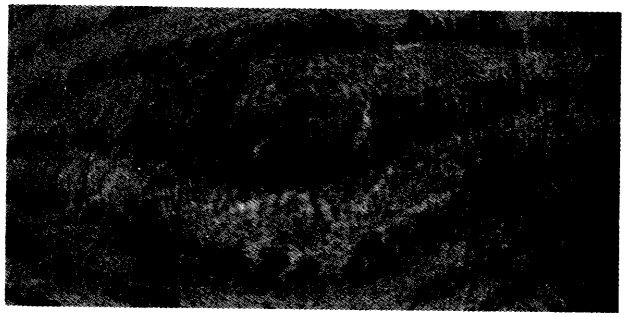
Acto I, escena I. Orestes, al llegar a Epiro, donde reina Pirro, encuentra a su amigo Pílades. La conversación de los amigos viene a ser la exposición de la tragedia (la motivación –el conocimiento mutuo sobre las circunstancias, desconocidas uno al otro). Sabremos que a Orestes lo atrajo a Epiro su amor por Hermione, novia de Pirro, despreciada por el rey, a causa del amor del último por Andrómaca, quien encubre a Astaniax, hijo de Héctor, en Epiro. El pretexto de la llegada de Orestes es la misión que le asignaran los griegos, de exigir de Pirro la entrega de Astaniax, como hijo del enemigo. El propósito de Orestes es el de raptar a Hermione. Por consejo de Pílades está preparado a insistir en la exigencia de la extradición de Astaniax, para una vez recibida la denegación, despertar en Pirro un arrebato amoroso por Andrómaca y, con esto, separar a Pirro y a Hermione.

Escena II. Pirro rechaza la pretensión de Orestes y le permite una entrevista con su novia Hermione.

Escena III–IV. Tiene lugar una conversación de Pirro con Adrómaca, en la que Pirro plantea el consentimiento de Andróma en la nupcias como condición para proteger ulteriormente a Astianax, pero no recibe respuesta.

[26] Aquí preferimos utilizar este término contemporáneo que corresponde al significado de la traducción literal: *persona*, y no la de *personaje* que, en ruso, tiene su correspondiente, presente varias veces en los siguientes análisis del autor.

[27] En el texto francés no aparece entre los *personajes*.



Acto II. Escena I–II. Hermione, atormentada por los celos, se entrevista con Orestes y le comunica que abandonará Epiro en caso de que Pirro se niegue a contraer nupcias con ella.

Escena II–IV. De antemano Orestes da por seguro que Pirro renuncia a Hermione, mas Pirro, por influencia de la negativa de Andrómaca a contraer matrimonio con él, anuncia su disposición de entregar a Astianax a los griegos, además de anunciar el deseo de contraer nupcias con Hermione.

Escena V. La conversación de Pirro y Fénix pinta el estado de ánimo de Pirro, y la lucha de sentimientos contradictorios que lo embargan.

Acto III. Escena I. Orestes le expone a Pílades su plan de raptar a Hermione.

Actos II–III. Hermione se niega a seguir a Orestes y se prepara para contraer matrimonio con Pirro.

Escenas IV–V. Andrómaca le suplica a Hermione protección ante Pirro en defensa de Astianax, pero recibe una respuesta evasiva, equivalente a un rechazo.

Escenas VI–VII. Conversación de Andrómaca con Pirro, quien de nuevo repite las condiciones para la protección de Astianax.

Escena VIII. La conversación de Andrómaca con su confidenta, pinta las vacilaciones espirituales de Andrómaca.

Acto IV. Escena I. De la conversación de Andrómaca con su confidenta nos enteramos de la anuencia de Andrómaca a contraer nupcias con Pirro.

Escenas II, III–IV. Hermione recurre a Orestes con la exigencia de vengarla, al conocer la negativa de Pirro a contraer nupcias con ella, consiente en seguirlo, una vez que se le haya quitado la vida a Pirro.

Escenas V–VI. Pirro anuncia su voluntad a Hermione, la cual con reproches manifiesta su ira y celos.

Acto V. Escenas I–II. En el monólogo de Hermione y su conversación con Cleona, nos enteramos de las nupcias de Andrómaca con Pirro que tienen lugar tras el escenario y sobre las vacilaciones espirituales de Hermione.

Escenas III–IV. Orestes se presenta a informar a Hermione sobre la ejecución del asesinato de Pirro pero, en lugar de su anuencia a seguirlo, se encuentra con la manifestación de odio por parte de Hermione.

Escena V. Llegá Pílades quien informa sobre el suicidio de Hermione sobre el cadáver de Pirro y la transición del poder a manos de Andrómaca. Orestes pierde la razón, su séquito se lo lleva.

Las etapas fundamentales en el desarrollo del sujeto son: 1) la situación inicial (acto 1) o el nudo; 2) el primer obstáculo es la voluntad de Pirro a contraer nupcias con Hermione (acto II, escenas IV–V, acto III); 3) preparación para el desenlace, el consentimiento de Andrómaca al matrimonio con Pirro, la exigencia de Hermione sobre vindicarla (acto IV); la catástrofe, la destrucción de los héroes (acto V).

La motivación del desarrollo de la acción y del tema principal es la lucha interna de los héroes entre los sentimientos contrapuestos: en Andróma el amor por su hijo y el odio hacia Pirro; en Pirro el amor

hacia Andrómaca y su disposición a sacrificar a Astianax en caso de rechazo; en Hermione el amor y la venganza, en Orestes: el amor hacia Hermione y el deseo de evitar un desenlace sangriento. Excepto los actantes episódicos, todos los héroes de la tragedia neoclásica siempre nos muestran el cuadro de las contradicciones internas de los sentimientos contrapuestos, lo que brinda la posibilidad del desarrollo de los discursos en monólogos líricos. La tragedia neoclásica era versificada (siempre escrita en versos alejandrinos); por lo que el lirismo de los monólogos se desenvolvía fácilmente en el discurso versificado.

En el sistema de personajes es característica la sencillez, la unidad de sus intereses, la economía en los episodios. Por otra parte, en el curso declamatorio los héroes hablan, pero no actúan (las nupcias, el homicidio, el suicidio, todo ocurre fuera del escenario y, al respecto, sabemos por las comunicaciones). Las entradas y salidas son del todo inmotivadas. Es difícil establecer el lugar de la acción (una de las habitaciones en el palacio de Pirro). El principio de la unidad de tiempo torna por igual abstracto el tiempo de la acción: son del todo indeterminados los lapsos que separan un acto de otro. Con la interpretación canónica de que todo tiene lugar en 24 horas, hay que reconocer como no motivada la sucesión rápida de acontecimientos (Pirro, en un mismo día, no sólo en dos ocasiones cambia su decisión en contraer nupcias, sino además alcanza a contraerlas) o el rechazo consciente a la motivación temporal.

En calidad de ejemplo de la comedia neoclásica tomemos el *Tartufo* de Molière (escrito el mismo año que *Andrómaca*, en 1667).

Los personajes se agrupan de manera más complicada, por lo que resulta más cómodo agruparlos genealógicamente:

Mme. Pernelle, madre de Orgón – Flipote, sirvienta de Mme. Pernelle,
l
Orgón – Elmira, su mujer – Cleanto, hermano de Elmira,
l
Damis, hijo de Orgón, Marianne, hija de Orgón
Valerio, enamorado de Marianne.
Dorine, doncella de Marianne.
Tartufo.
Personajes episódicos M. Loyal, oficial.
La acción en casa de Orgón en París.

Acto I. Escena I. La madre de Orgón, Mme. Pernelle, lee irritada una notación a todos los miembros de la familia de Orgón (excepto el propio ausente Orgón). En el fondo, por las réplicas cruzadas, nos enteramos de que en su enojo hacia todos, experimenta un sentimiento particular de respeto hacia cierto Tartufo, odiado por todos los demás. En la familia de Orgón se pone de manifiesto la existencia de dos grupos: el de Tartufo –Orgón y su madre– por una parte, el resto en el otro.

Escena II. Todos salen a acompañar a Mme. Pernelle, excepto Dorine y Cleanto. En el discurso de Dorine se dan las características de Tartufo, un hipócrita fingido que, con maña, se ha ganado la confianza de Orgón, y que se ha instalado en la casa de Orgón, donde gobierna a todos.

Escenas III–IV. Por medio de réplicas breves nos enteramos del amor de Marianne y Valerio (al igual que del amor de Damis por la hermana de Valerio –paralelo tradicional de las comedias francesas), cuyo obstáculo es Tartufo.

Escenas V–VI. De la conversación de Orgón que ha llegado con Dorine y Cleanto, se esclarece, en forma de réplicas cómicas, el deslumbramiento de Orgón por Tartufo y su falta de voluntad a escuchar los consejos sensatos de Cleanto. A la pregunta de Cleanto sobre el destino de Marianne, al matrimonio con Valerio, al que anteriormente Orgón había consentido, responde con evasivas.

Acto II. Escenas I–II. Orgón explica a Marianne su decisión de darla en matrimonio a Tartufo. Dorine (es el tipo de sirvienta de comedia, que pone en movimiento el diálogo y los "resortes" fundamentales de la intriga), se enfrasca en una discusión cómica con Orgón, acompañada por un juego (la persecución de Dorine por Orgón).

Escenas III–IV. El desarrollo de la intriga amorosa de Marianne y Valerio, con las discusiones caracte-

rísticas, reconciliaciones (por el concurso de la acción de Dorine), confesiones, explicaciones, etcétera.

Acto III Escena I, Damis manifiesta a Marianne su odio hacia Tartufo.

Escena II. La aparición de Tartufo. (La comedia *El Tartufo* representa un fenómeno extraordinario de la aparición tardía del héroe. En el transcurso de dos actos sólo se ha hablado de Tartufo, sin aparecer él mismo). El diálogo entre Tartufo y Dorinne caracteriza la modestia desmesuradamente mercantil de Tartufo.

Escena III–IV. Tartufo y Delmira (preparación del desenlace). Inesperadamente se descubre la pasión secreta de Tartufo por Elmira. Él le declara su amor (Damis escucha en la habitación contigua, detrás de las puertas). Damis manifiesta sus intenciones de desenmascarar a Tartufo.

Escena V–VI. Orgón, que ha aparecido, le cree todo a Tartufo, toma las palabras del hijo como una calumnia, lo execra, lo echa de la casa, y aquí mismo le hace entrega a Tartufo de sus bienes, como un presente.

Acto IV. Escena I. Cleanto quiere conseguir que Tartufo interceda por Damis ante Orgón, pero se encuentra con una negativa. Tartufo sale.

Escenas II–IV. Orgón comunica a la familia su voluntad de dar a Marianne en matrimonio a Tartufo, pero Delmira le propone convencerse personalmente de la hipocresía de Tartufo. Orgón se esconde debajo de la mesa, Edelmira queda sola y llama a Tartufo.

Escenas V–VII. Orgón escucha a hurtadillas la conversación entre Tartufo y Edelmira, se convence del fingimiento de éste y lo echa de la casa. Tartufo se marcha amenazándolo.

Escena VIII. Orgón le confiesa a su mujer haberle entregado sus bienes a Tartufo y expresa su preocupación a causa de cierto cofrecillo.

Acto V. Escenas I–II. Orgón explica la historia del cofrecillo, en el que guardó las instrucciones que le encomendara un amigo –un desterrado político– documentos comprometedores, que han caído en manos de Tartufo (preparación para un falso desenlace). Damis, reconciliado con su padre, quiere vengarse de Tartufo.

Escena III. Diálogo cómico de Orgón con su madre, en el cual Orgón se ve obligado a demostrar la hipocresía de Tartufo. Mme. Perelle porfiadamente no cree.

Escena IV–V. Monsieur Loyal –alguacil– trae a Orgón la orden de desalojar la casa y entregar los bienes en manos de Tartufo. Mme. Perenelle se convence de la fechoría de Tartufo.

Escena V–VI. Valerio le comunica a Orgón sobre el arresto que le amenaza, ya que los documentos que lo comprometen fueron entregados por Tartufo a las autoridades. Valerio contribuye en la huida de Orgón, el cual es detenido por el oficial que aparece con Tartufo (*Spannung* en forma de desenlace falso). Después del discurso de Tartufo, el oficial interviene, arresta a Tartufo, en el cual la policía descubre a un delincuente escabullido, y le hace saber a Orgón del perdón real.

Escena VIII (desenlace). Orgón se preparara para el matrimonio de Valerio y Marianne.

En la factura del sujeto de la comedia, es característica su complejidad en comparación con el sujeto trágico. Aquí tenemos una serie de líneas fabulatorias paralelas que se entretejen entre sí: el amor de Marianne y Valerio (la intriga amorosa tradicional de la comedia), el choque entre padre e hijo, el episodio de Tartufo y Edelmira, conducente al desenmascaramiento de Tartufo, la historia y descripción de Tartufo comunicadas en los discursos, el último episodio con el cofrecillo, conducente a un desenlace falso, etcétera. La línea central de la fábula, que cierra el desenlace, apenas es preparada e introducida en virtud de la tradición, que requiere de la intriga amorosa en la comedia.

Los actantes episódicos (Dorinne, Cleanto –el razonador–, Mme. Pernelle), juegan un papel decisivo en el desarrollo de los episodios dialógicos y, a veces, guían el movimiento escénico. La colisión del todo evidente de los intereses propuestos, en lugar de la lucha espiritual y de las vacilaciones internas. Los motivos de la ignorancia, del escuchar a hurtadillas, etcétera, son utilizados ampliamente. Se ha intensificado el lado de la actuación. Los monólogos casi están ausentes, ante nosotros tenemos diálogos, a veces cruzados (particularmente en la escena I, en la

que Mme. Pernelle habla con todos, presentándoles sucesivamente réplicas a todos los presentes).

El ritmo es acelerado. El tiempo y el lugar participan en forma mucho más concreta (la inclinación a la motivación naturalista. Hay que señalar que la comedia comenzó a transgredir la "unidad", antes que la tragedia).

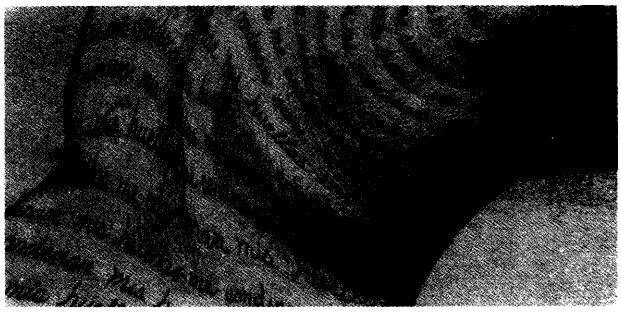
Aunque la comedia fuera escrita por igual en versos alejandrinos, resulta mucho más libre, con diversidad de ritmos, cesura menos clara, con el verso cortado por réplicas, por ejemplo:

Orgón.
¿Eh?
Marianne
¿Eh?
Orgón
¿Qu'este-ce?
Marianne
¿Plait-il?
Orgón
¿Quoi?
Marianne
¿Me suis-je méprise?
Orgón
¿Comment?
Marianne
Que voulez-vous, mom père, qui je dise...

El primer verso está cortado en seis replicas separadas.

Hay que señalar que, junto al verso alejandrino, Molière utiliza en otras comedias el verso libre y la prosa.

La agudeza de la comedia de Molière radica en su anticlericalismo. Esto lo tuvieron en cuenta los clérigos de su tiempo, quienes armaron una campaña en contra de la pieza y lograron entonces su prohibición. Es típico de la comedia el presentar cuestiones concretas de la vida cotidiana, de la política, etcétera; en tanto a la tragedia pertenecen, fundamentalmente, la interpretación de los problemas humanos: el amor, el odio, el sentido del deber, etcétera. Sólo Voltaire, a partir del siglo XVIII, hizo la tragedia afín a la propaganda política y filosófica, con lo cual, siguiera tras él, el teatro de la



época de la Revolución (en las tragedias de Marie-Joseph Chérnier y otros). Pero este cambio de la función ideológica de la tragedia, ocurrió en la víspera del derrumbe del canon neoclásico y de la mezcla de la composición resueltamente cómica y trágica, consumada en la tragedia alemana y francesa de la época del romanticismo (finales del siglo XVIII en Alemania, en los años veinte del siglo XIX en Francia). La tragedia francesa en su reforma, devino de las enseñanzas de Shakespeare. El teatro de Shakespeare, que ya en el siglo XVIII ejerciera influencia en la dramaturgia continental, determinó la evolución del drama del siglo XIX.

En calidad de ejemplo de la tragedia shakespereana, tomemos su *Hamlet* (1603-1604). Los personajes en *Hamlet*, son múltiples, y hay que dividirlos en grupos. En primer lugar tenemos al príncipe Hamlet, el hijo del fallecido Hamlet –el rey de Dinamarca; a la reina Gertrudes –madre de Hamlet– y al rey Claudio –su esposo y hermano del difunto rey Hamlet. Al príncipe Hamlet se encuentran unidos su amigo Horacio y el grupo de oficiales (Marcelo y Bernardo). En seguida tenemos la familia de Polonio, el Lord Chamberlán, su hija Ofelia y su hijo Laertes. Además de estos participan múltiples miembros de la corte, comediantes –indispensables para el desenlace–, Fortimbras –príncipe de Noruega–, y actantes episódicos –el séquito, marineros, sepultureros, etcétera.

Acto I. Escena I. Los oficiales de guardia (Horacio y otros) ven la sombra de Hamlet, el difunto rey de



Dinamarca, quienes deciden informar sobre esto al príncipe Hamlet. Por el discurso de Horacio nos enteramos que el rey Hamlet obtuvo Dinamarca como resultado de un duelo con Fortimbras, en que el último cayera y, su hijo, el príncipe Fortimbras, encabezando los soldados por él reclutados, se prepara a invadir Dinamarca.

Escena II. En el castillo. El rey Claudio expone las circunstancias de su reciente advenimiento al trono, los esponsales con la viuda del fallecido rey y envía una embajada al tío de Forntinbras, con el fin de prevenir la caída de las tropas de Fortimbras en Dinamarca. Después permite a Laertes, hijo de Polonio, ausentarse a Francia. De la conversación con el príncipe Hamlet, se hacen notorios los sentimiento hostiles del último hacia el rey. Hamlet queda solo y pronuncia un monólogo, en el que juzga la conducta de su madre. Llega Horacio y le informa sobre la aparición de la sombra del padre.

Escena IV. En casa de Polonio. Laertes parte a Francia, se despide de su padre y de su hermana Ofelia. De las conversaciones se elucida que Hamlet le ha declarado su amor a Ofelia. Polonio previene a la hija.

Escena IV. En la terraza del castillo y, la escena V, en otra terraza. Hamlet se encuentra con la sombra del padre, la cual le informa sobre las circunstancias de su asesinato, ejecutado por Claudio, con el fin de usurpar el poder, y exige de Hamlet la venganza de su muerte. Hamlet hace jurar a sus amigos que callen sobre la aparición de la sombra, y no revelen su secreto, en caso de que considere necesario que finja locura.

Acto II. Escena I. En casa de Polonio. Polonio envía a su sirviente a Francia para que vigile al hijo. De las conversaciones con Ofelia nos enteramos de la demencia fingida de Hamlet, la cual Polonio explica por el amor no correspondido por Ofelia.

Escena II. El rey encomienda a los cortesanos vigilar a Hamlet. El embajador regresa de Noruega con la comunicación de que las tropas no serán enviadas en contra de Dinamarca, y con la petición de permitir el paso de éstas a través de Dinamarca, rumbo a Polonia. En la conversación con Polonio el rey y la reina discuten la locura de Hamlet y deciden enviarlo con Ofelia para la aclaración de su locura. Entra Hamlet y sostiene una larga conversación con Polonio y los cortesanos, lleno de réplicas contradictorias de doble sentido. Arriba una compañía de actores; Hamlet les encarga la representación de una pieza, en la cual inserta escenas escritas por él.

Acto III. Escena I. El rey comienza a sospechar del fingimiento de Hamlet y comienza recelar de él. Para probarlo organiza un encuentro de Hamlet con Ofelia. Hamlet le dice a Ofelia que nunca la amó. El rey decide enviar a Hamlet a Inglaterra, al convencerse de que el amor no es la causa de la locura.

Escena II. Los actores representan la pieza escrita por Hamlet, la cual reproduce las circunstancias del asesinato del padre de Hamlet. El rey ordena suspender la representación y, con su perturbación, se traiciona ante Horacio y Hamlet, quienes lo observan. En el escenario sólo permanecen Horacio y Hamlet. Vienen los cortesanos a llamar a Hamlet ante la reina. El rey a solas experimenta remordimientos de conciencia, reza. Hamlet entra y ve al rey orando, aplaza la venganza.

Escena III. El rey le informa a los cortesanos su decisión de enviar a Hamlet a Inglaterra. Polonio informa sobre sus intenciones de esconderse y escuchar a hurtadillas la conversación de Hamlet con la reina. La conversación de Hamlet con la reina. Hamlet se percata de un movimiento de la cortina, tras la cual se escondió Polonio y, como si persiguiera un ratón, le asesta a Polonio una estocada; después de lo cual, trata con reproches a su madre. Aparece

la sombra, visible para Hamlet e imperceptible para la reina. Hamlet le descubre a la madre la causa de su fingimiento y la deja, llevándose el cadáver de Polonio.

Acto IV. Escena I. La reina informa al rey de la muerte de Polonio. Este se apresura a acelerar la partida de Hamlet.

Escena II. Conversación de Hamlet y cortesanos, quienes quieren arrancarle la lengua: dónde se encuentra el cadáver de Polonio.

Escena III. El rey le comunica a Hamlet su partida a Inglaterra.

Escena IV. Llanura. Hamlet se encuentra con Fortinbras y sus tropas, que se dirigen a Polonia.

Escena V. En el castillo. Ofelia –demente–, llega con la reina. El rey le encomienda a Horacio custodiarla. Laertes armado, con una multitud de daneses, irrumpe en el castillo para vengar la muerte de su padre. El rey le demuestra su no participación en el asesinato. Entra de nuevo la demente Ofelia, Laertes sale.

Escena VI. Horacio recibe una carta de Hamlet, por la cual se entera de que el barco en el cual se dirigía a Inglaterra, fue abordado por una fragata de corsarios, a la cual se pasó durante la refriega. En esta fragata regresó a Dinamarca y lo requiere.

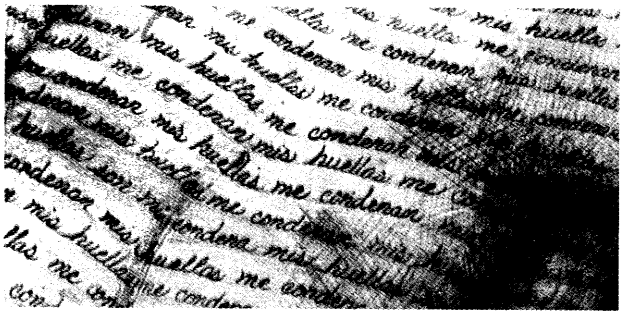
Escena VII. El rey le informa a Laertes quien es el asesino de su padre. Un mensajero trae una carta que informa sobre el regreso de Hamlet. El rey provoca a Laertes a batirse con Hamlet. Ambos deciden untar las espadas con veneno y envenenar una bebida, en caso de que Hamlet quiera beber en un descanso. Entra la reina, informando que Ofelia se ahogó.

Acto V. Escena I, En el cementerio. Conversación de los sepultureros que cavan la tumba de Ofelia. Conversación de Hamlet con Horacio. Entra la procesión con el ataúd de Ofelia. Choque entre Laertes y Hamlet.

Escena II. En el castillo. Hamlet informa a Horacio sobre su viaje: en el camino descubrió una ordenanza del rey, en la que se disponía la ejecución inmediata de Hamlet en cuanto arribara a Inglaterra. Hamlet reemplazó la ordenanza por otra, con la disposición de ejecutar a los embajadores, legalizándola con el sello de su fallecido padre. Más adelante sigue la conversación de Hamlet con los cortesanos, en el plano de la demencia, con réplicas contradictorias. El lance, después de la reconciliación fingida: la competición con floretes de Laertes con Hamlet (el florete de Laertes está envenenado). Durante la esgrima la reina bebe el veneno preparado para Hamlet. Laertes hiere a Hamlet, en la refriega de la lucha éstos cambian de floretes, Hamlet infiere una herida a Laertes. Aquí Hamlet se entera por Laertes sobre la conspiración y la muerte inminente. Hiere al rey y lo hace apurar el veneno. Mueren sucesivamente el rey, Laertes, Hamlet. En esto regresa Fortinbras de Polonia, con sus tropas, a quien por derecho le pertenece el trono de Dinamarca, que le lega Hamlet antes de morir. Después de la muerte de todos los héroes, sólo permanece Horacio, a quien le es conocido todo lo ocurrido.

La tragedia shakespereana es mucho más compleja que la neoclásica francesa. Aquí nos encontramos con varias cadenas paralelas de la fábula: la historia del asesinato del padre de Hamlet y su venganza, la historia de la muerte de Polonio y la venganza de Laertes, la historia de Ofelia, la historia de Fortinbras, el desarrollo del episodio con los actores, con el viaje de Hamlet a Inglaterra.

En el transcurso de la tragedia cambia veinte veces el lugar de la acción. En los límites de cada escena presenciamos cambios rápidos de los mismos personajes. hace abundante el elemento de la actuación (en el escenario se baten, mueren, esconden, escuchan a hurtadillas, una sombra camina por el escenario: en Francia no se permitían fantasmas sobre el escenario, y la tragedia de Voltaire, en donde introdujo una sombra, fue un fracaso). Hay muchas conversaciones que no guardan relación con el tema de la intriga (las conversaciones constantes de Hamlet con los cortesanos, en los que la locura motiva la agudeza imprevista del diálogo), en general, el desarrollo de los diálogos que interrumpen la acción (las conversaciones de los sepultureros no están ligadas a la fábula). Este abigarramiento de la "tematicidad", la implantación libre de motivos de la fábula, la actuación puramente discursiva –los juegos de palabras, sentencias, monólogos líricos, can-



cioncillas, agudezas–, todo esto les parecían escandalosos a los franceses en los siglos XVII y XVIII, asombrados de los "defectos" de Shakespeare. En la época de la descomposición del neoclásico utilizaron el teatro de Shakespeare como contrapeso al neoclasicismo, como forma de mezcla de estilos dramáticos.

Me limito al análisis de estos tres ejemplos, ya que dan una idea de los recursos generales del desenvolvimiento del sujeto en la dramaturgia y sobre las posibilidades particulares. El siglo XIX se diferencia de estas formas principalmente por la simplificación de los esquemas del sujeto y el reforzamiento del papel de la motivación realista de la forma de encausar el sujeto y el diálogo.

El teatro contemporáneo se caracteriza por el desarrollo rápido de la técnica escénica (de la puesta en escena y del montaje escénico), la cual tiende a cambiar el material de actuar viejo, por nuevo. El desarrollo de la técnica escenográfica, a finales del siglo XIX, la afición por el realismo y el impresionismo (el Moskovskii Xudoyestviennii Teatr en las puestas en escena de Chejov y Shakespeare), las reformas de Reinhardt y Gordon Craig, la actividad de Meyerhold, con nosotros aquí en Rusia (y movimientos análogos en Occidente), todo esto presenta un camino complejo y tortuoso de la evolución del teatro.

En la actualidad, en lugar del actor aislado, del tipo verbal y mímico (a la manera de los artistas más connotados del drama ruso del siglo XIX), en el escenario domina la actuación en masa. En lugar de recitado y mímica se incorpora el excentricismo, los recursos circenses. La escenografía –plana y entre bastidores– ha sido llevada hasta los límites por puestas en escena con "paños", sin profundidad del escenario, ha sido substituida por "construcciones" [estructuras], sobre el escenario se utiliza cualquier medio de movimiento (ruedas y molinos en *El magnífico cornudo*, en Meyerhold, el escenario giratorio en *Lizístrata*, en el MXAT), etcétera.

El material de la actuación cambia radicalmente. En tanto la literatura sigue siendo vieja. Por ello es del todo natural la tendencia de los directores a la "adaptación" de los textos viejos para nuevas necesidades y la proclamación del liderazgo en la dramaturgia, no del momento literario sino del escénico. Este principio es el resultado de la crisis escénica contemporánea. Cuando se establezcan nuevos principios de la interpretación escénica, es imprescindible esperar una dramaturgia nueva, que contenga nuevo material escénico.[28]■

[28] De cierta manera, esta nueva dramaturgia sería posible con el advenimiento del teatro épico y didáctico de Brecht y el teatro del absurdo, que requirieron de nuevas formas de escenificación.

