

La escritura creativa de textos dramáticos

Inmaculada González García

La propuesta que aquí se presenta surge de la necesidad de cubrir dos objetivos básicos del currículo de la ESO: conocer y comprender los elementos estructurales del género dramático y fomentar el uso creativo de la lengua, potenciando la imaginación de los alumnos. Es, por tanto, un acercamiento a la literatura desde una concepción no historicista aunque no desdén, como se verá, el conocimiento de autores y obras significativas de la historia de la literatura, que se presentan como modelo.

Parte de una idea simple: la necesidad de que los alumnos, en el periodo de enseñanza obligatoria, conozcan para poder comprender y conozcan para poder expresarse. No se pretende con ella convertir a estos alumnos en escritores avezados en el género dramático pero sí que sean capaces, a través del análisis y la creación, de entender de una manera más eficaz para qué sirve la literatura y qué podemos, como usuarios no privilegiados, hacer con ella.

La propuesta que se presenta surge de la necesidad de conocer y comprender los elementos estructurales del género dramático y fomentar el uso creativo de la lengua, potenciando la imaginación de los alumnos.

No es un taller de teatro porque no basa su enfoque en la representación teatral y todo lo que ella lleva consigo: técnica actorial, papel del director, música, decorado... Por el contrario, lo que en esta propuesta se aborda es el texto dramático que la precede y que va a ser la base de la representación teatral.

La actividad está planteada de manera que el alumno vaya conociendo en diversas fases las características específicas de este género. Para ello, en cada una de las fases se presentan textos que sirven de modelo, textos que van acompañados de una breve información teórica. Después se solicita al alumno dos tipos de ejercicios: que compruebe en el texto modelo la información teórica que se le ha ofrecido para que, posteriormente, cree un texto propio que refuerce lo que acaba de conocer y que le sirva como práctica previa para la actividad final que se le propone.

La propuesta

El acercamiento al texto dramático y la posterior creación de textos que aquí se propone parte de las características específicas de la enunciación propias de este género:

En el interior del texto dramático coexisten dos estratos textuales distintos, el primero tiene al enunciador como sujeto *inmediato* de la enunciación y comprende la totalidad de las didascalias (indicaciones escénicas, nombres de lugar, nombres de los personajes); el segundo comprende el conjunto de diálogos y monólogos y tiene como sujeto *mediato* de la enunciación a los personajes.

Dicho de otro modo, el sujeto en el texto dramático está dividido.

Estamos frente a un enunciador que se dirige al enunciatario expresándose *directamente* en las notas y observaciones que acompañan al diálogo (didascalias). Enunciador que, en el diálogo, se dirige al enunciatario *indirectamente* a través de los sujetos imaginarios (personajes) a quienes les asigna los discursos, situándose en un segundo plano.

Esta doble enunciación nos permite abordar el estudio de este género en torno a dos ejes fundamentales:

1. Las didascalias. Espacio y tiempo.
2. Los personajes. Diálogo y Monólogo.

Alguien	presenta a	Alguien
Enunciador	(<i>Didascalias</i>) Unos personajes que actúan (<i>Diálogos y monólogos</i>)	Enunciatario

¿Qué es una didascalia?

Lee con atención los siguientes textos.

Texto A

Zaguán en el Ministerio de la Gobernación. Estantería con legajos. Bancos al filo de la pared. Mesa con carpetas de badana mugrienta. Aire de cueva y olor frío de tabaco rancio. Guardias soñolientos. Policías de la Secreta. —Hongos, garrotes, cuellos de celuloide, grandes sortijas, lunares rizosos y flamencos—. Hay un viejo chabacano —bisoñé y manguitos de percalina—, que escribe, y un pollo chulapón de peinado reluciente, con brisas de perfumería, que se pasea y dicta humeando un veguero. DON SERAFÍN, le dicen sus obligados, y la voz de la calle, SERAFÍN EL BONITO. —Leve tumulto. Dando voces, la cabeza desnuda, humorista y lunático, irrumpe MAX ESTRELLA. —DON LATINO Le guía por la manga, implorante y suspirante. Detrás asoman los cascos de los Guardias. Y en el corredor se agrupan, bajo la luz de una candileja, pipas, chalinas y melenas del modernismo.

MAX.- ¡Traigo detenida a una pareja de guindillas! Estaban emborrachándose en una tasca y los hice salir a darme escolta.

SERAFÍN EL BONITO.- Corrección, señor mío.

MAX.- No falto a ella, señor Delegado.

SERAFÍN EL BONITO.- Inspector.

MAX.- Todo es uno y lo mismo.

SERAFÍN EL BONITO.- ¿Cómo se llama usted?

MAX.- Mi nombre es Máximo Estrella. Mi seudónimo, Mala Estrella. Tengo el honor de no ser académico.

SERAFÍN EL BONITO.- Está usted propasándose. Guardias, ¿por qué viene detenido?

UN GUARDIA.- Por escándalo en la vía pública y gritos internacionales. ¡Está algo briago!

SERAFÍN EL BONITO.- ¿Su profesión?

MAX.- Cesante.

SERAFÍN EL BONITO.- ¿En qué oficina ha servido usted?

MAX.- En ninguna.

SERAFÍN EL BONITO.- ¿No ha dicho usted que cesante?

MAX.- Cesante de hombre libre y pájaro cantor. ¿No me veo vejado, vilipendiado, encarcelado, cacheado e interrogado?

R.M. Valle-Inclán, *Luces de Bohemia*. Col. Austral

Texto B

CALISTO.- Oh triste, ¿y cuándo veré yo eso entre mí y Melibea?

SEMPRONIO.- Posible es; y aunque la aborrezcas, cuando agora la amas; podrá ser, alcanzándola y viéndola con otros ojos, libres del engaño en que agora estás.
{...}

CALISTO.- ¿Cómo has pensado de hacer esta piedad?

SEMPRONIO.- Yo te lo diré. Días ha grandes que conozco en fin de esta vecindad una vieja barbuda, que se dice Celestina, hechicera, astuta, sagaz en cuantas maldades hay; entiendo que pasan de cinco mil virgos los que se han hecho y deshecho por su autoridad en esta ciudad. A las duras peñas promoverá y provocará a lujuria, si quiere.

CALISTO.- ¿Podrías yo hablar?

SEMPRONIO.- Yo te la traeré hasta acá; por eso, aparéjate, séle gracioso, séle franco, estudia, mientras voy yo, a le decir tu pena tan bien como te dará el remedio.

CALISTO.- ¿Y tardas?

SEMPRONIO.- Ya voy; quede Dios contigo.

CALISTO.- Y contigo vaya. ¡Oh todo poderoso, perdurable Dios! Tú, que guías los perdidos, y los reyes orientales por la estrella precedente a Belén trujiste, y en su patria los redujiste, humildemente te ruego que guíes a mi Sempronio, en manera que convierta mi pena y tristeza en gozo y yo indigno merezca venir en el deseado fin.

CELESTINA.- ¡Albricias, albricias, Elicia! ¡Sempronio, Sempronio!

ELICIA.- ¡Ce, ce, ce! (1).

CELESTINA.- ¿Por qué?

ELICIA.- Porque está aquí Crito (2).

CELESTINA.- ¡Mételo en la camarilla de las escobas, presto; dile que viene tu primo y mi familiar!

ELICIA.- Crito, ¡retráete ahí, mi primo viene; perdida soy!

CRITO.- Pláceme. No te congojes.

SEMPRONIO.- Madre bendita; ¡qué deseo traigo! Gracias a Dios, que te me dejó ver.

CELESTINA.- ¡Hijo mío, rey mío, turbado me has! No te puedo hablar; torna y dame otro abrazo. ¿Y tres días pudiste estar sin vernos? ¡Elicia, Elicia, cátales aquí!

ELICIA.- ¿A quién madre?

CELESTINA.- A Sempronio.

(1) ¡Ce, ce, ce!: esta C en la época se pronunciaba como una S prepalatal africada sorda, produciendo un sonido siseante indicativo de silencio.

(2) Cuando Sempronio llega a casa de Celestina, se encuentra a su amiga Elicia en brazos de otro.

Fernando de Rojas, *La Celestina*. Ed. Burdeos

Lo primero que observamos ante la lectura del texto A es la existencia de dos componentes: *el diálogo y las acotaciones escénicas*.

El texto segundo no tiene acotaciones. Ahora bien, la ausencia de acotaciones no debe hacernos pensar que el texto carece de didascalias ya que éstas se encuentran también en el interior del diálogo designando el contexto de la comunicación.

Las didascalias están constituidas tanto por las *acotaciones escénicas* como por las *observaciones que en el interior del diálogo*, señalan los nombres de los personajes o las indicaciones del lugar. A través de ellas se designa el contexto de la comunicación. Estas didascalias sirven para preparar la práctica de la representación en la que no figuran como "palabras".

Lee con atención la acotación escénica que constituye el siguiente texto:

Rincón de Madrid cercano a la Casa de las siete chimeneas, donde tiene su morada el marqués de Esquilache. Un alto muro asoma apenas por el lateral izquierdo, dejando paso por el primero y el segundo término. Adosado a él y a buena altura, un farol se proyecta hacia la escena. En el lateral derecho, la estrecha fachada de una casa vieja muestra oblicuamente su chaflán y deja también paso por el primero y el segundo término. Un portalillo misérrimo en ella y encima un balcón. En la esquina posterior de esa fachada y también hacia la escena, pero más bajo, otro de los faroles del alumbrado público que el marqués de Esquilache diera a la Villa y Corte. {...}

Una estilizada arquitectura sin techo forma estos dos gabinetes. El de Esquilache tiene en la pared de la izquierda una puerta de una hoja; en la del fondo, hacia la derecha, puerta de dos hojas, en la pared de la derecha, un ventanal, bajo el que luce una consola con el reloj. {...}

Aunque de la misma planta, el gabinete opuesto se distingue del anterior por el color y las formas ornamentales: una armonía de tonos azulados que cortan los dorados brillantes de las molduras y las medias arañas. {...}

En el fondo y entre los resquicios de toda la estructura se columbra un panorama urbano del Madrid dieciochesco. El resto es alto cielo.

Antonio Buero Vallejo, *Un soñador para un pueblo*. Col. Escélicer

Las acotaciones escénicas

Tienen una dimensión variable. En ocasiones adquieren un volumen considerable hasta el punto de formar pasajes tan largos como los del diálogo, informan sobre el espacio, tiempo, situaciones, gestos, etc. En la mayor parte de las obras, tienen un valor meramente descriptivo, incluso las que se refieren a la acción. Sus características más sobresalientes son:

- A) Utilización del tiempo presente más que el pasado.
- B) Uso de construcciones sintácticas fragmentadas.
- C) Utilización de la técnica de la enumeración.

1. Comprueba si en el texto de Buero Vallejo se cumplen las características que acabamos de señalar. Realiza la misma operación con el texto de Valle-Inclán.

Las observaciones en el interior del diálogo

Normalmente informan sobre el "quién" y el "dónde" y el "cuándo". Estarían, por tanto, constituidas por los nombres de los

personajes y las indicaciones de espacio y tiempo.

2. Construye las acotaciones que le faltan al texto de *La Celestina* extrayendo la información del diálogo que acabas de leer. Para hacerlo recuerda las características que debe tener una acotación.
3. Escribe ahora una acotación extensa (para el inicio de una obra) con indicaciones de espacio y tiempo. Ten presente que lo que escribas se va a tener en cuenta en una posterior representación teatral.

Las didascalias: el tiempo y el espacio

El tiempo

Todos los textos que has leído transcurren en presente aunque los personajes recuerden un tiempo pasado.

A diferencia de la novela, el teatro, debido a su forma básica de expresión: el diálogo, dispone solamente del *tiempo presente del personaje* aunque eso no supone que le esté vedado totalmente el pasado ya que el personaje cuenta con un pasado que puede incorporarse al presente a través de la palabra del diálogo o del monólogo. Este pasado

no es representable como tal pasado ya que si se escenificase se convertiría en presente.

Podemos considerar al tiempo dramático como la relación entre dos tiempos:

El tiempo del discurso:

El tiempo de la historia:

Es el tiempo literario, que transcurre en presente a través de la forma dialogada.

Es el del universo descrito por el texto. La historia, por lo general, es temporalmente más amplia que el discurso y la representación.

Elementos que debemos tener en cuenta:

- *El orden:* el tiempo seguirá un orden determinado que puede ser:

- A) *Progresivo:* Del presente al futuro.
- B) *Regresivo:* Del presente al pasado.

A) Tiempo continuado o *lineal:* hay una coincidencia entre el desarrollo de la historia y el discurso.

B) Tiempo segmentado o *salteado:* da lugar a obras de cuadros sueltos, dándose "vacíos" temporales entre un cuadro y otro.

- En la *relación historia / discurso* podemos hablar de:

Lee atentamente el siguiente texto:

Personajes

DON JUAN TENORIO

LUCÍA

DON LUIS MEJÍA

LA ABADESA DE LAS

DON GONZALO DE ULLOA

CALATRAVAS DE SEVILLA

Comendador de calatrava

LA TORNERA DE ÍDEM

DON DIEGO TENORIO GASTÓN

DOÑA INÉS DE ULLOA MIGUEL

DOÑA ANA DE PANTOJA

UN ESCULTOR {...}

Caballeros sevillanos, encubiertos, curiosos, esqueletos, estatuas, ángeles, sombras, justicia y pueblo.

La acción en Sevilla, por los años de 1545, últimos del emperador Carlos V. Los cuatro primeros actos pasan en una sola noche. Los tres restantes, cinco años después y en otra noche.

José Zorrilla, *Don Juan Tenorio*. Col. Austral

El texto que acabas de leer corresponde a la acotación escénica con que se inicia la obra, observa que en ella están presentes ciertos *indicadores temporales* que informan tanto acerca del tiempo histórico en el que se desarrolla la historia (*por los años de 1545, últimos del emperador Carlos V*) como de su duración (*una sola noche, cinco años después y en otra noche*).

Los indicadores temporales

Sólo en virtud de ciertos signos, el tiempo se percibe como duración. Estos signos están presentes tanto en las acotaciones escénicas como en el diálogo.

- *Las acotaciones escénicas:*

A) Marcan un momento determinado de la historia a través de:

— los nombres de los personajes (históricamente conocidos);

— del periodo o momentos mencionados: "la acción transcurre en el año...";

B) Indican el paso del tiempo": dos años después..."; cambios de estación, de horario (paso del día a la noche); cambios de decorados que, salvo indicación en contra, señalan un desplazamiento en el tiempo.

- *Los diálogos:* El discurso de los personajes presenta secuencias que anuncian la progresión temporal": seis meses ha que...", "dos años ya que".

1. Introduce en el Texto de Buero Vallejo indicadores temporales.
2. Vuelve a la acotación inicial que has escrito. Si no lo has hecho, introduce indicadores temporales.

El espacio

Lee con atención los siguientes textos.

Rincón de Madrid cercano a la Casa de las siete chimeneas, donde tiene su morada el marqués de Esquilache. Un alto muro asoma apenas por el lateral izquierdo, dejando paso por el primero y el segundo término. Adosado a él y a buena altura, un farol se proyecta hacia la escena. En el lateral derecho, la estrecha fachada de una casa vieja muestra oblicuamente su chaflán y deja también paso por el primero y el segundo término. Un portalillo misérrimo en ella y encima un balcón. En la esquina posterior de esa fachada y también hacia la escena, pero más bajo, otro de los faroles del alumbrado público que el marqués de Esquilache diera a la Villa y Corte. {...}

Una estilizada arquitectura sin techo forma estos dos gabinetes. El de Esquilache tiene en la pared de la izquierda una puerta de una hoja; en la del fondo, hacia la derecha,

puerta de dos hojas, en la pared de la derecha, un ventanal, bajo el que luce una consola con el reloj. {...}

Aunque de la misma planta, el gabinete opuesto se distingue del anterior por el color y las formas ornamentales: una armonía de tonos azulados que cortan los dorados brillos de las molduras y las medias arañas. {...}

En el fondo y entre los resquicios de toda la estructura se columbra un panorama urbano del Madrid dieciochesco. El resto es alto cielo.

Antonio Buero Vallejo, *Un soñador para un pueblo*. Col. Escélicer

Acto primero

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

* * *

Acto segundo

Habitación blanca del interior de la casa de Bernarda. Las puertas de la izquierda dan a los dormitorios. Las hijas de Bernarda están sentadas en sillas bajas cosiendo. MAGDALENA borda. Con ellas está LA PONCIA.

* * *

Acto tercero

Cuatro paredes blancas ligeramente azuladas del patio interior de la casa de Bernarda. Es de noche. El decorado ha de ser de una perfecta simplicidad. Las puertas iluminadas por la luz de los interiores dan un tenue fulgor a la escena.

En el centro, una mesa con un quinqué, donde están comiendo BERNARDA y sus hijas. LA PONCIA las sirve. PRUDENCIA está sentada aparte.

Al levantarse el telón hay un gran silencio, interrumpido por el ruido de platos y cubiertos.

F. García Lorca, *La casa de Bernarda Alba*. Ed. Cátedra

Los Textos que acabas de leer, contienen indicaciones precisas para que el lector construya el *espacio dramático*: indicaciones de lugar, gestos, movimientos.

1. Señala en el texto de Buero Vallejo los datos que ofrece el autor para configurar

el espacio dramático. Realiza un boceto que muestre su posible conversión en espacio teatral.

2. Imagina qué acción puede llevarse a cabo a partir de la acotación inicial del texto de García Lorca. Escribe un breve texto que la resuma.

Espacio dramático

Es un espacio construido por el lector para fijar el marco de evolución de la acción y de los personajes. Pertenece al texto literario.

Este *espacio dramático* lo construimos a partir de:

- Las *acotaciones* que proporcionan:
 - a) Indicaciones de lugar más o menos precisas según los textos teatrales: nación, ciudad, lugares comunes (habitación, palacio, bosque...).
 - b) Indicaciones de gestos y movimientos que permiten imaginar el modo de ocupación del espacio.
- Las indicaciones indirectas en los *diálogos*. Debemos tener presente que, como ya hemos visto, en ciertos periodos literarios la existencia de acotaciones es casi inexistente y, en consecuencia, todos estos datos aparecen en el interior del diálogo.

Los personajes. Diálogo y monólogo

A aparece un diálogo narrativo. Y el Texto B es un diálogo dramático.

Diálogo

Lee detenidamente los diálogos de las págs. 91 y 92. Como podrás observar, en el Texto

Texto A

Abri las puertas correderas y les oí revolverse, momentáneamente sobresaltados.

— ¿No os he dicho mil veces —accioné el conmutador— que no se debe ver la televisión a oscuras?

— Oh, tío Javier —dijo Leles—, nos has estropeado en lo mejor.

— Pues ya sabéis que...

Enrique se había levantado. Después de encender una lámpara de pie, apagó la luz indirecta del techo.

— Bien —continuó—. Por lo menos, una bombilla, aunque sea pequeña. Si no terminaréis ciegos por...

— Calla —dijo Martita.

Me senté en el diván y encendí un cigarrillo. Cuando el sheriff, desde su caballo, batió a disparos al cuatrero, los niños aplaudieron. Sentados en el suelo, con las piernas cruzadas y los cuellos estirados, me olvidaron. Me incliné, con los brazos apoyados en las piernas, hacia Joaquín.

— ¿Cómo va tu tesoro?

— Bien.

— ¿Habéis estado en la playa?

— Sí.

— ¿Te has divertido?

— Chist.

— Papá —dijo Dorita.

— Con los mayores —dijo José— es muy difícil ver la televisión en paz.

— Si queréis que me vaya...

— No te vayas —dijo Asun—. Pero estate callado.

J. García Hortelano, *Tormenta de verano*. Seix Barral

Texto B

(DIONISIO va a sentarse junto a ella.)

DIONISIO.— ¡Yo haré algo extraordinario para poder ir contigo!...¡Siempre me has dicho que soy un muchacho maravilloso!...

PAULA.— Y lo eres. Eres tan maravilloso, que dentro de un rato te vas a casar, y yo no lo sabía...

DIONISIO.— Aún es tiempo. Dejaremos todo esto y no iremos a Londres...

PAULA.— ¿Tú sabes hablar inglés?

DIONISIO.— No. Pero nos iremos a un pueblo de Londres. La gente de Londres habla inglés porque todos son riquísimos y tienen mucho dinero para aprender esas tonterías. Pero la gente de los pueblos de Londres, como son más pobres y no tienen dinero para aprender esas cosas, hablan como tú y como yo... ¡Hablan como en todos los pueblos del mundo!...¡Y son felices!...

PAULA.— ¡Pero en Inglaterra hay demasiados detectives!...

DIONISIO.— ¡Nos iremos a La Habana!

PAULA.— En La Habana hay demasiados plátanos...

DIONISIO.— ¡Nos iremos al desierto!

PAULA.— Allí se van todos los que se disgustan, y ya los desiertos están llenos de gente y de piscinas.

DIONISIO.— (*Triste*). Entonces es que tú no quieres venir conmigo.

PAULA.— No. Realmente yo no quisiera irme contigo, Dionisio...

DIONISIO.— ¿Por qué?

Miguel Mihura, *Tres sombreros de copa*. Ed. Cátedra

Diálogo narrativo

- El diálogo narrativo es un discurso entre los personajes que dirige un narrador, conservando sus formas originales (estilo directo) o introduciéndolo en su propio discurso (estilo indirecto) pero en todos los casos el narrador interviene, en mayor o menor medida, para decir quiénes son los que hablan cómo, dónde, cuándo.
- El diálogo narrativo se interrumpe y admite pausas de la longitud que se quiera.

Diálogo dramático

- En el diálogo dramático el enunciador puede identificarse con un personaje y hablar a través de él pero no puede dejar oír su voz como narrador porque no hay espacio para nadie entre los personajes y los espectadores.
- La articulación de los turnos es más rigurosa por exigencia del tiempo presente en que siempre discurren y por la falta de una tercera persona que los organice desde fuera.

1. Señala las marcas que indican la presencia del narrador en el Texto A. ¿Se da en este mismo texto el segundo rasgo característico del diálogo narrativo?
 2. Transforma el diálogo dramático de *Tres sombreros de copa* en un diálogo narrativo. Recuerda que debes crear la figura de un narrador que se manifieste con sus correspondientes marcas.
 3. Transforma el diálogo narrativo de *Tormenta de verano* en un diálogo teatral. Escribe también las acotaciones que precisas.
- Observa con atención el siguiente texto:

Texto C

(La batalla hace furor. Se oyen tiros, bombazos, ráfagas de ametralladora. ZAPO, solo en escena, está acurrucado entre los sacos. Tiene mucho miedo. Cesa el combate. Silencio. ZAPO saca de una cesta de tela una madeja de lana y unas agujas. Se pone a hacer un jersey que ya tiene bastante avanzado. Suena el timbre del teléfono de campaña que ZAPO tiene a su lado.)

ZAPO.— Diga... Diga... A sus órdenes mi capitán... En efecto soy el centinela de la cota 47... Sin novedad, mi capitán... Perdona, mi capitán, ¿cuándo empieza otra vez la batalla?...Y las bombas, ¿cuándo las tiro?...¿Pero, por fin, hacia dónde las tiro, hacia atrás o hacia adelante?...No se ponga usted así conmigo. No lo digo por molestarle... Capitán, me encuentre muy solo. ¿No podría enviarme un compañero?...Aunque sea la cabra... *(El capitán le riñe)*. A sus órdenes... A sus órdenes, mi capitán. *(ZAPO cuelga el teléfono. Refunfuña.)*

(Silencio. Entra en escena el matrimonio TEPÁN con cestas, como si vinieran a pasar un día en el campo. Se dirigen a su hijo, ZAPO, que, de espaldas y escondido entre los sacos, no ve lo que pasa.)

SR. TEPÁN.— *(Ceremoniosamente)*. Hijo, levántate y besa en la frente a tu madre. *(ZAPO, aliviado y sorprendido, se levanta y besa en la frente a su madre con mucho respeto. Quiere hablar. Su padre le interrumpe.)* Y ahora, bésame a mí. *(Lo besa en la frente.)*

ZAPO.— Pero papaitos, ¿cómo os habéis atrevido a venir aquí con lo peligroso que es? Iros inmediatamente.

SR. TEPÁN.— ¿Acaso quieres dar a tu padre una lección de guerra y de peligros? Esto para mí es un pasatiempo. Cuántas veces, sin ir más lejos, he bajado del metro en marcha.

SRA. TEPÁN.— Hemos pensado que te aburrirías, por eso te hemos venido a ver. Tanta guerra te tiene que aburrir.

ZAPO.— Eso depende.

SR. TEPÁN.— Muy bien sé yo lo que pasa. Al principio la cosa de la novedad gusta. Eso de matar y tirar bombas y de llevar casco, que hace tan elegante, resulta agradable, pero terminará por fastidiarte. En mi tiempo hubiera pasado otra cosa. Las guerras eran mucho más variadas, tenían color. Y, sobre todo, había caballos, muchos caballos. Daba gusto: que el capitán decía: "al ataque", ya estábamos todos allí con el caballo y el traje de color rojo. Eso era bonito. Y luego, unas galopadas con la espada en la mano y ya estábamos frente al enemigo, que también estaba a la altura de las circunstancias, con sus caballos —los caballos nunca faltaban, muchos caballos y muy gorditos— y sus botas de charol y sus trajes verdes.

SRA. TEPÁN.— No, no eran verdes los trajes del enemigo, eran azules. Lo recuerdo muy bien, eran azules.

SR. TEPÁN.— Te digo que eran verdes.

SRA. TEPÁN.— No, te repito que eran azules. Cuántas veces, de niñas, nos asomábamos al balcón para ver batallas y yo le decía al vecinito": Te apuesto una chocolatina a que ganan los azules." Y los azules eran nuestros enemigos.

SR. TEPÁN.— Bueno, para ti la perra gorda.

SRA. TEPÁN.— Yo siempre he sido muy aficionada a las batallas. Cuando niña, siempre decía que sería, de mayor, coronel de caballería. Mi mamá se opuso, ya conoces sus ideas anticuadas.

SR. TEPÁN.— Tu madre siempre tan burra.

ZAPO.— Perdonadme. Os tenéis que marchar. Está prohibido venir a la guerra si no se es soldado.

SR. TEPÁN.— A mí me importa un pito. Nosotros no venimos al frente para hacer la guerra. Sólo queremos pasar un día de campo contigo, aprovechando que es domingo.

Fernando Arrabal, *Pic-nic*. Ed. Cátedra

Comprobarás que dentro de él se pueden distinguir dos tendencias o *tipos de diálogo*:

- A) *Largos parlamentos* de los personajes en los que cada cual expone de una manera lógica su punto de vista ante el cual su interlocutor puede responder también de una manera extensa. Tendencia frecuente en el teatro clásico y que está muy próxima al monólogo.
- B) *Rápido intercambio verbal* entre los personajes que produce un efecto de

duelo verbal entre los protagonistas y es muy apropiado, por tanto, en el clímax del conflicto. Es una técnica muy frecuente en el drama naturalista y en el denominado teatro psicológico.

1. Señala estas dos tendencias en el texto que acabas de leer.
2. Construye un diálogo dramático en el que predomine el rápido intercambio verbal. Añade las acotaciones que precisas.

Lee además el siguiente texto:

Texto D

(Un proyector ilumina la figura de JAVIER, en la guardia. Capote con el cuello subido y fusil entre las manos enguantadas. Sus labios se entreabren y su voz suena monótona.)

JAVIER.— No se ve nada... Sombras... De un momento a otro parece que el bosque puede animarse..., soldados..., disparos de fusiles y griterío..., muertos, seis muertos desfigurados, cosidos a bayonetazos..., es horrible... No, no es nada... Es la sombra del árbol que se mueve... Estas gafas ya no me sirven..., nunca podré hacerme otras...

Esto se ha terminado. ¿Son pasos? Será Adolfo, que viene al relevo. Ya era hora. *(Grita.)* ¿Quién vive? *(Nadie contesta. El eco en el bosque.)* ¿Quién vive? *(JAVIER monta el fusil y mira, nervioso.)* No es nadie..., nadie... Me había parecido... Será el viento... No viene Adolfo. ¿Qué pasará? ¿Le habrá pasado algo? Puede que los hayan sorprendido en la casa. Yo no he oído nada, pero puede... Es posible que a estas horas esté yo solo, rodeado... Tengo miedo... Hay que pensar en otra cosa. Hay que pensar en otra cosa. Hay que pensar en otra cosa. Es Navidad. Sí, ha llegado el tiempo..., diciembre... Mamá estará sola. Mañana es la víspera de Navidad. Si me pongo a pensar en esto voy a llorar... No importa... Necesito llorar... Me hará bien... Me he aguantado mucho... Llorar... Estoy llorando... Hace mucho frío... Mamá me ponía una bufanda, me decía que cerrara la boca al salir... "No vayas a coger frío". Si

supiera que estoy muerto de frío... Este puesto de guardia... El viento se le mete a uno hasta los huesos... ¿Por qué no viene Adolfo? ¿Por qué no viene? Han pasado dos horas y más. ¡Un, dos! ¡Un, dos! Una escuadra hacia la muerte. ¡Un, dos! Lo éramos ya antes de estallar la guerra. Una generación estúpidamente condenada al matadero. Estudiábamos, nos afanábamos por las cosas, y ya estábamos encuadrados en una gigantesca escuadra hacia la muerte. Generaciones condenadas... Hace frío... Esto no puede durar mucho... Estamos ya muertos... No contamos para nadie... ¡Un, dos! Nos despeñaremos perfectamente formados, uno a uno. Yo no quiero caer prisionero. ¡No! ¡Prisionero, no! ¡Morir! ¡Yo prefiero... (Con un sollozo sordo.) morir! ¡Madre! ¡Madre! ¡Estoy aquí..., lejos! ¿No me oyes? ¡Madre! ¡Tengo miedo! ¡Estoy solo! ¡Estoy en un bosque, muy lejos! ¡Somos seis, madre! Estamos solos... solos..., solos...!

(La voz estrangulada, se pierde y resuena en el bosque. JAVIER no se ha movido desde la frase "No es nadie".)

Alfonso Sastre, *Escuadra hacia la muerte*. Col Escélizer

En el Texto C estamos, como ya sabes, frente a la forma denominada *Diálogo*: enunciación verbal realizada por dos o más hablantes que se alternan y dirigen sus discursos unos a otros. Podemos considerar al diálogo como la forma que caracteriza al texto dramático. Desde el momento que percibimos el teatro como la presentación de unos personajes actuando, éste se convierte en la forma de expresión más adecuada pues el *efecto de realidad* es mayor.

El Texto D es un *Monólogo*: discurso interrumpido de cierta extensión, enunciado por un personaje y no dirigido directamente a otro. Es percibido como antidramático

por inverosímil: al hombre solo no se le concibe hablando en voz alta.

Podemos distinguir diversos tipos de monólogos según su función dramática:

Monólogo técnico: presentación por parte de un personaje de acontecimientos pasados o que no pueden ser representados.

Monólogo lírico: presentación de las reflexiones o emociones de un personaje.

Monólogo de decisión: ante un dilema, el personaje se presenta a sí mismo los pros y los contra de su conducta.

1. Teniendo presentes las características que se acaban de señalar, indica a qué

tipo de monólogo pertenece el texto de Alfonso Sastre. Analiza las características lingüísticas del monólogo.

2. Construye un monólogo “de decisión” que puedas poner en boca de alguno de los personajes que aparecen en el fragmento de *Pic-nic*.

Los personajes. Su creación

Vuelve a leer los textos de Fernando Arrabal y Alfonso Sastre.

Como habrás observado, estamos frente a la presentación de personajes, para ello se hace uso de:

- *El diálogo y el monólogo*. Su idiolecto: particularidades lingüísticas propias del personaje; competencia cultural; acciones morales; relaciones con los demás; etc.
- *Las acotaciones*. Apariencia física, gestos, movimientos, trajes, etc.

Vemos, pues, que el personaje se define a través del diálogo y el monólogo: Lo que él dice de sí mismo y lo que dicen de él los otros personajes. Conviene tener presente:

El discurso del personaje como extensión de palabras: Extensión cuantitativa (número de líneas) y cualitativa (número y naturaleza de las réplicas. Tipos de discurso del personaje (monólogos, diálogos), extensión de las réplicas, categoría de las intervenciones.

El discurso del personaje como mensaje: En la mayoría de los casos posee características propias: su estilo. En algunas ocasiones muestra las particularidades lingüísticas de una clase social o de una región determinada.

1. A partir de la lectura del texto de Fernando Arrabal, realiza una primera aproximación al personaje de Zepo extrayendo la información que figura tanto en el diálogo como en la acotación.
2. Haz lo mismo con el personaje de Javier del texto de Alfonso Sastre.
3. Habrás observado que los dos personajes están en la misma situación extralingüística: la guerra. Compara los dos personajes: ¿en qué se parecen?, ¿qué les diferencia?

Lee con atención el siguiente texto de Luro Olmo:

(Por el fondo de la calle, y cogidos de la mano, aparecen LOLITA y NACHO. Este viene explicando.)

NACHO.— ¡Que te digo que está tirao, Lolita! ¿Pero no te das cuenta que el marido de mi tía es profesor del Instituto Laboral? Me hago especialista tornero y salgo

por la puerta grande. (*Enlazándola.*) A los seis meses envió desde Alemania un tren especial pa que te recoja. Y allí nos casamos.

LOLITA.— ¿Hay curas en Alemania?

NACHO.— ¡Alguno habrá, chatilla! Ya estoy deseando que me des el "ja".

LOLITA.— ¿El "ja"?

NACHO.— El "sí", tonta. "Ja" es "sí" en alemán. (*Solemne.*) ¡Lolita Martínez! ¿quiere usted a Nacho Fernández por compañerito de toa la existencia?

LOLITA.— (*Solemne también.*) ¡"Ja"!

(*Se echan a reír los dos.*)

NACHO.— Con los primeros cuartos que te envíe te vas a Galerías Preciados y te equipas. Cuando tú aparezcas por allá a los alemanotes tie que caérseles la baba en la cerveza. ¡Que ninguna fraulien pueda compararse con la señora gachí del especialista tornero!

(*Rien.*)

LOLITA.— Y lo del Instituto ese, ¿crees que vas a conseguirlo? ¿Tú sabes de cuentas? ¿Sumar, restar y to eso?

NACHO.— (*Cogiéndole la nariz.*) Domino todos los dedos chatilla.

LOLITA.— Oye, en el "Albarrán" echan una película alemana. Quiero que me lleves. (*Soñadora.*) ¡Se verán casas! Me gustaría tener una en un valle muy verde y al lao de un río claro: que se vieran las piedras blancas del fondo. (*Ilusionada.*) ¡Debe ser muy bonito vivir bien!

Lauro Olmo, *La camisa*. Selecciones Austral

En el texto teatral el personaje aparece como un sujeto espontáneo que construye discursos basándose en su posición en la situación extralingüística. Existe una oposición interna en el personaje, entre su

espontaneidad y su predeterminación. Tanto la una como la otra aparecen en todos los personajes dramáticos aunque suele haber siempre un predominio de la una sobre la otra.

La espontaneidad

Requiere que los atributos de los personajes sean lo más múltiples posibles.

La predeterminación

Por el contrario, tiende a simplificar estos atributos, se crea así el personaje "ad hoc" (el más apropiado) para las necesidades del diálogo dramático.

1. Señala en el texto de Lauro Olmo los rasgos que definen, tanto en el diálogo como en las acotaciones, a Nacho y Lolita.
2. ¿Cuál sería el significado que generan los discursos de estos dos personajes?
3. Señala los rasgos de espontaneidad presentes en los discursos de los personajes y valora si, en su conjunto, predomina más la espontaneidad o la predeterminación.
4. Comienza a construir un personaje. Recuerda que además de los datos que sobre él presentes en las acotaciones, se va a tener que definir por lo que él diga (diálogos y monólogos) pero también por lo que digan de él el resto de los personajes.

Lee los siguientes textos.

Texto A

Sale el JUEZ.

JUEZ.— A Fuente Ovejuna fui
de la suerte que has mandado,
y con especial cuidado
y diligencia asistí.
Haciendo averiguación
del cometido delito,
una hoja no se ha escrito
que sea en comprobación;
porque conformes a una,
con un valeroso pecho,
en pidiendo quién lo ha hecho,
responden: "Fuente Ovejuna".
Trescientos he atormentado
con no pequeño rigor,
y te prometo, señor,
que más que esto no he sacado.
Hasta niños de diez años
al potro arrimé, y no ha sido
posible haberlo inquirido
ni por halagos ni engaños.
Y pues tan mal se acomoda
el poderlo averiguar,
o los has de perdonar,

o matar la villa toda.
Todos vienen ante ti
para más certificarte:
de ellos podrás informarte.

REY.— Que entren, pues vienen, les di.

Salen los dos ALCALDES, Frondoso, las mujeres y los villanos que quisieren.

LAURENCIA.— ¿Aquestos los reyes son?

FRONDOSO.— Y en Castilla poderosos.

LAURENCIA.— Por mi fe, que son hermosos:

¡bendígalos San Antón!

ISABEL.— ¿Los agresores son éstos?

ALC. ESTEBAN.— Fuente Ovejuna, señora,

que humildes llegan agora
para serviros dispuestos.

La sobrada tiranía
y el insufrible rigor
del muerto comendador,
que mil insultos hacía,
fue el autor de tanto daño.

Las haciendas nos robaba
y las doncellas forzaba
siendo de piedad extraño. {...}

Señor, tuyos ser queremos.

Rey nuestro eres natural,
y con título de tal
ya tus armas puesto habemos.

Esperamos tu clemencia,
y que veas, esperamos,
que en este caso te damos
por abono la inocencia.

REY.— Pues no puede averiguarse
el suceso por escrito,
aunque fue grave delito,
por fuerza ha de perdonarse.
Y la villa es bien se quede
en mí, pues de mí se vale,

hasta ver si acaso sale
comendador que la herede.

FRONDOSO.— Su majestad habla, en fin,
como quien tanto ha acertado.

Y aquí, discreto senado,

FUENTE OVEJUNA da fin.

Lope Vega, *Fuente Ovejuna*. Col. Austral

Texto B

(FERNANDO, *abrumado, llega a recostarse en la barandilla. Pausa. Repentinamente se endereza y espera, de cara al público. CARMINA sube con la cacharra. Sus miradas se cruzan. Ella intenta pasar, con los ojos bajos. FERNANDO la detiene por un brazo.*)

FERNANDO.— Carmina.

CARMINA.— Déjeme...

FERNANDO.— No, Carmina. Me huyes constantemente y esta vez tienes que escucharme.

CARMINA.— Por favor, Fernando... ¡Suélteme!

FERNANDO.— Cuando éramos chicos nos tuteábamos... ¿Por qué no me tuteas ahora?

(*Pausa.*) ¿Ya no te acuerdas de aquel tiempo? Yo era tu novio y tú eras mi novia... Mi novia... Y nos sentábamos aquí (*Señalando los peldaños.*), en ese escalón, cansados de jugar..., a seguir jugando a los novios.

CARMINA.— Cállese...

FERNANDO.— Entonces me tuteabas y... me querías.

CARMINA.— Era una niña... Ya no me acuerdo.

FERNANDO.— Eras una mujercita preciosa. Y sigues siéndolo. Y no puedes haber olvidado. ¡Yo no me he olvidado! Carmina, aquel tiempo es el único recuerdo maravilloso que conservo en medio de la sordidez en que vivimos. Y quería decirte... que siempre... has sido para mí lo que era antes.

CARMINA.— ¡No te burles de mí!

FERNANDO.— ¡Te lo juro!

CARMINA.— ¿Y todas... ésas con quien has paseado y... que has besado?

FERNANDO.— Tienes razón. Comprendo que no me creas. Pero un hombre... Es muy difícil de explicar. A ti, precisamente, no podía hablarte..., ni besarte... ¡Porque te quería, te quería y te quiero!

CARMINA.— No puedo creerte.

(Intenta marcharse.)

FERNANDO.— No, no, te lo suplico. No te marches. Es preciso que me oigas... y que me creas. Ven. *(La lleva al primer peldaño.)* Como entonces.

(Con un ligero forcejeo la obliga a sentarse contra la pared y se sienta a su lado, le quita la lechera y la deja junto a él. Le coge una mano.)

A. Buero Vallejo, *Historia de una escalera*. Col. Escélicer

Texto C

JUAN.— También es hora de que yo hable.

YERMA.— ¡Habla!

JUAN.— Y que me queje.

YERMA.— ¿Con qué motivos?

JUAN.— Que tengo el amargor en la garganta.

YERMA.— Y yo en los huesos.

JUAN.— Ha llegado el último minuto de resistir este continuo lamento por cosas oscuras, fuera de la vida, por cosas que están en el aire.

YERMA.— *(Con asombro dramático.)* ¿Fuera de la vida, dices? ¿En el aire, dices?

JUAN.— Por cosas que no han pasado y ni tú ni yo dirigimos.

YERMA.— *(Violenta)* ¡Sigue! ¡Sigue!

JUAN.— Por cosas que a mí no me importan. ¿Lo oyes? Que a mí no me importan. Y es necesario que te lo diga. A mí me importa lo que tengo entre las manos. Lo que veo por mis ojos.

YERMA.— *(Incorporándose de rodillas, desesperada.)* Así, así. Eso es lo que yo quería oír de tus labios. No se siente la verdad cuando está dentro de una misma, pero ¡qué grande y cómo grita cuando se pone fuera y levanta los brazos! ¡No te importa! ¡Ya lo he oído!

JUAN.— *(Acercándose.)* Piensa que tenía que pasar así. Oyeme. *(La abraza para incorporarla.)* Muchas mujeres serían felices de llevar tu vida. Sin hijos es la vida más dulce. Yo soy feliz no teniéndolos. No tenemos culpa ninguna.

YERMA.— ¿Y qué buscabas en mí?

JUAN.— A ti misma.

YERMA.— ¡Eso! Buscabas la casa, la tranquilidad y una mujer. Pero nada más. ¿Es verdad lo que digo?

JUAN.— Es verdad. Como todos.

YERMA.— ¿Y lo demás? ¿Y tu hijo?

JUAN.— (*Fuerte.*) ¿No oyes que no me importa? ¡No me preguntes más! ¡Que te lo tengo que gritar al oído para que lo sepas, a ver si de una vez vives ya tranquila!

YERMA.— ¿Y nunca has pensado en él cuando me has visto desearlo?

JUAN.— Nunca.

(*Están los dos en el suelo.*)

YERMA.— ¿Y no podré esperarlo?

JUAN.— No.

Federico García Lorca, *Yerma*. Akal

Habrás observado que:

Texto A	Texto B	Texto C
Estamos frente a <i>personajes no individualizados</i> (El juez, el rey, la reina) que se definen de acuerdo a una red de determinaciones socioculturales.	Presenta dos <i>personajes individualizados</i> , con "su alma". Es otra tendencia, representativa de ciertas corrientes teatrales como la realista y naturalista.	En él nos encontramos con un <i>personaje</i> , Yerma, que se presenta como la <i>metáfora</i> o representación de diversos órdenes de realidades: la frustración, la esterilidad...

Estamos, por tanto, ante tres tipos característicos de personajes aunque no se agotan aquí todas las posibilidades. La presencia de un tipo u otro dependerá de la época literaria y de la tendencia teatral (teatro naturalista, poético...) a la que se adscriba su autor.

1. Vuelve a leer detenidamente el Texto A y establece los rasgos que definen al personaje del rey. Recuerda que algunas formas de teatro no se preocupan por individualizar al personaje.

2. Analiza los rasgos de los personajes del Texto B (Fernando y Carmina).
3. Escribe un final para la acción planteada en el Texto B, respetando los rasgos de los personajes que ya han sido creados.

La crítica semiológica considera al personaje como la suma de una unidad funcional (*Actante*), su representación (*Actor*) y su ser como unidad lingüística (*Nombre propio*).

<p>Actante:</p> <p>Generalmente es una entidad no antropomórfica (la autoridad, eros, la libertad, el poder político...). Un personaje colectivo (el coro antiguo) o una agrupación de personajes (los oponentes del sujeto o de su acción) pueden ser considerados también como actantes.</p>	<p>Actor:</p> <p>Entidad figurativa, individualizada, realizada en la obra (el personaje en el sentido tradicional). Un personaje puede asumir funciones actanciales diferentes a lo largo de la obra.</p>
---	---

El modelo actancial se utiliza en los análisis teatrales con el fin de proporcionar una visión más profunda del personaje. Tiene la ventaja de no separar el carácter del personaje de la acción y de revelar la relación entre uno y otro. Proporciona una nueva visión del personaje ya que no se le asimila a un ser psicológico o metafísico sino a una entidad que pertenece al sistema global de la acción.

Desde esta perspectiva ningún personaje debe ser estudiado por separado a no ser de un modo provisional ya que los rasgos de un personaje están siempre marcados en relación y/o en oposición con otros personajes o con elementos de la acción.

1. Aplica el modelo actancial al Texto C señalando los distintos elementos.
2. Teniendo presente lo estudiado hasta ahora, tanto en este apartado como en los anteriores, construye un diálogo dramático en el que se reproduzca el conflicto entre dos personajes que previamente habrás delimitado.

Actividad final

Escribe una pieza teatral breve en la que pongas en práctica todo lo que has aprendido hasta ahora. Repasa, por tanto, antes de escribirla, todos los ejercicios parciales que has realizado. Debes, antes de ponerte a escribir, elaborar un proyecto:

1. Delimita el conflicto que vas a reflejar y divide el contenido argumental en acciones sucesivas. Puedes utilizar para ello el modelo actancial.
2. Crea los personajes más adecuados. Para ello ten en cuenta que los personajes se definen tanto en las acotaciones como en los diálogos y monólogos y se definen no sólo por lo que hacen sino también por lo que dicen de sí mismos y lo que de ellos dicen el resto de los personajes.
3. Establece el espacio y el tiempo. Recuerda que debe poder ser representada y que, por lo tanto, deberá estar en tiempo presente y que su espacio está limitado por una posible representación teatral.

Resumen

Partiendo de las características teóricas de la enunciación del texto dramático, se formula una propuesta para la enseñanza reglada. En la propuesta se presentan textos de autores significativos que actúan como modelo, se ofrece una breve información teórica y se solicita al alumno que compruebe esa información en los textos modelo para que cree un texto propio. Utiliza una enseñanza graduada o por fases que conduce a una actividad final.

Palabras clave: enunciación del texto dramático, escritura creativa, enseñanza graduada.

Abstract

Taking the theoretical characteristics of the enunciation of a dramatic text as a starting point, we make a proposal for regulated education. In this proposal, some texts by significant authors are presented as models, there is also some theoretical information that students are asked to check in the model texts so that they are able to create their own text. We will be using graded or phased teaching which leads to a final activity.

Key words: enunciation of the dramatic text, creative writing, graded or phased teaching.

Inmaculada González García
Catedrática de Lengua y Literatura
(IES Isaac Newton de Madrid)
E-mail: salamanc@inicia.es