

La estructura DRAMÁTICA

[José Luis Alonso de Santos]



Cuando hablamos de “estructura teatral”, tomamos la palabra “teatral” como un término específico y definido de la realidad, como si dijéramos estructura de un avión o estructura de una organización social, pero ¿en qué sentido es el teatro una entidad real? ¿De qué estamos hablando cuando hablamos de “teatro”? La historia de los estilos, en su relación con los movimientos filosóficos dominantes, ha ido dando diferente valor y significado a la palabra “teatro” dentro de la historia de la cultura, comunicación artística y el espectáculo.

No cabe duda de que el término “teatro” tiene una determinada configuración que lo diferencia de otras realidades como “agua”, “camión” o “amor”. Pero, aún situados en el campo artístico y cultural, nos movemos en un territorio semántico amplio y pantanoso. Por ello hemos de movernos con prudencia al hacer definiciones generales sobre la estructura teatral, que suelen tener que ver únicamente con nuestra subjetividad, es decir, con nuestra formación específica y limitada, intereses y pequeñas obsesiones en torno a lo que entendemos es —o deber ser— el teatro.

Para hablar de teatro, lo primero que hemos de hacer, pues, es centrarnos en su ámbito polisémico y, a la vez, específico, dentro del cual el lenguaje tiene un significado diferente al que tiene en la comunicación general.

De la misma manera que los templos constituyen una abertura hacia otra dimensión, y posibilitan una comunicación “hacia lo alto” con el mundo de los dioses, la comunicación escénica realiza una abertura, un camino hacia realidades artísticas trascendentes, diferentes de las de la vida cotidiana. El ámbito escénico es, durante el tiempo de la representación, el centro del mundo, el lugar donde se comunican entre sí diferentes planos. Todo lo que en él sucede durante una representación ha de tener una lectura especial, ya que en él se da siempre una dimensión más allá de lo natural, es decir, de lo sobrenatural, entendiendo este término como la ruptura de las reglas y leyes del tiempo, espacio, y causalidad del acontecer humano cotidiano de nuestras vidas.

A lo largo de los tiempos, el escenario ha mezclado la abertura al mundo del arte con la abertura al mundo de lo religioso (entendiendo el término religioso en un sentido amplio). El escenario ha sido lugar de creación y comunicación con los mitos y los ritos. Todo ello mezclado con el intento de una creación artística y la comunicación de valores de cada comunidad.

En la creación artística se produce un complejo proceso en el que la dimensión intuitiva e inconsciente del creador provoca las ideas, y su dimensión racional y consciente aporta las formas en que su obra se va a manifestar. Depende de la personalidad del autor que haya una mayor o menor intervención de cada una de esas

partes. Un escritor no decide siempre respecto a las fuentes de su creación (muchos de sus temas vienen de su vida onírica y proceden del sueño y del mito), pero sí selecciona la canalización y utilización de los materiales con los que creará su obra. En la zona fronteriza entre ambas dimensiones se sitúa el lenguaje, ya que en la palabra conviven el corazón y la razón. La búsqueda del conocimiento es una de las constantes básicas en la vida del hombre, y ese tipo de exploración y especulación se da también en los creadores, aún conscientes de los límites y simplificaciones que dichos procesos encierran.

No debemos temer, pues, a pesar de la complejidad que encierra, intentar realizar un acercamiento que trate de ser lo más lógico y riguroso posible al mundo de la creación dramática. Por supuesto que existen elementos de misterio en toda creación, pero ello no impide que hagamos una investigación llena de racionalidad para robarle zonas a la magia. Tratamos así de saber de qué manera se realiza la construcción dramática, indagando en las leyes que componen su estructura interior. No estamos hablando de un saber clausurado y cerrado, ni de la destreza en el uso de las reglas de un oficio para poder aplicarlas sin más, sino de poseer una base de conocimientos específicos que nos ofrezcan un punto de partida desde el cual el creador pueda adentrarse en el misterioso mar de la creación.

En la construcción dramática el autor canaliza sus posibilidades imaginarias por medio de sus herramientas para contar historias: la técnica dramática y las palabras. El escritor por un lado imagina, y, por otro, es capaz de elaborar lo imaginado, organizando los materiales y trasladándolo a un texto. Al realizar este traslado da, inevitablemente, un punto de vista sobre la existencia, y una respuesta filosófica, más o menos consciente, con su obra. Por eso, en el estudio de los procesos de trabajo artístico no sólo debemos incidir en los elementos técnicos, sino interesarnos también por los procesos filosóficos que afectan a cada obra. Cuando los autores escribimos, no sólo hacemos arte, sino que opinamos con nuestro arte. Realizamos algo expresivo, pero también algo significativo. Respondemos así a las provocaciones de la sociedad y el tiempo en que vivimos, pues nuestras ideas se ponen

En la construcción dramática el autor canaliza sus posibilidades imaginarias por medio de sus herramientas para contar historias: la técnica dramática y las palabras.

A lo largo de la historia del teatro ha habido un constante debate en la valoración de la trama dentro de una obra. Mi punto de vista se sitúa con los que creen que es un elemento principal de la estructura teatral.

en movimiento dentro de un marco referencial determinado, como respuesta a las interrogantes que la vida nos plantea y a los conflictos en que estamos inmersos.

Una de las mayores dificultades del trabajo artístico es la lucha por conseguir el orden de elementos que, por su naturaleza, son dispersos y diferentes. La ficción ha de tener la complejidad de la vida, y dar al tiempo la sensación de ser más coherente que ésta. Composición, del latín *compositio*, significa acción y efecto de componer. Aplicado a las artes podríamos definirla como la distribución equilibrada que forma un conjunto armónico, y como la unión de las partes destinadas a configurar un todo. Así, la composición de un poema, una sinfonía, un cuadro o una obra de teatro, consiste en la unión de partes distintas dentro de una entidad superior que les da valor y sentido.

El intento de definir las reglas de la composición ha sido una de las constantes de todos los tiempos. Ya los griegos, quinientos años antes de Cristo, afirmaban que debía existir en la escultura una proporción numérica ideal entre la cabeza humana y el cuerpo, como lo había entre las columnas y el resto del templo. La *Poética de Aristóteles* es el primer texto teórico conocido que recoge normas y preceptos tratando de encontrar modelos que produzcan orden en la escritura dramática, sirviéndose de ejemplos de la creación anterior. Desde entonces se han escrito una serie de reglas y normas para fijar y ordenar la composición teatral, en función del estilo dominante en cada momento histórico, con el fin de fijar un cuerpo teórico que permitiera la acumulación de conocimientos técnicos.

En nuestra época el concepto de composición ha sido sustituido por el de "estructura": complejo orgánico de los elementos de los que una entidad está formada, su disposición y sus relaciones. La actividad estructuralista intenta reconstruir un objeto tratando de que en ese simulacro se manifiesten de forma evidente las reglas de su funcionamiento. Se descompone, pues, lo real para hacer aparecer algo que permanecía oculto en ello. Se produce así "algo nuevo" que, en palabras de Roland Barthes es nada menos que "lo inteligible". Una estructura no son las piezas de un conjunto o algo material de ellas, sino la relación entre las diferentes partes que forman un todo. Las piezas amontonadas

de un coche no son una estructura. Sólo lo será cuando hayan sido ordenadas con arreglo a un esquema existente para su funcionamiento; la estructura del hombre no es su esqueleto, su musculatura o su corazón, sino la relación con arreglo a un esquema necesario entre sus diferentes partes, que es lo que le permite su configuración como ser vivo. Escribe Claude Lévi-Strauss al respecto:

"No es cada objeto lo que es obra de arte, son algunas disposiciones, algunos ordenamientos, algunos acercamientos entre los objetos. Exactamente como las palabras del lenguaje. En sí mismas, tienen un sentido muy desvaído, casi vacío y no cobran verdaderamente sentido más que en un contexto; una palabra como 'flor' o como 'piedra' designan una infinidad de objetos muy vagos, y la palabra no cobra su sentido pleno más que en el interior de una frase.[...] La función de la obra de arte es la de significar un objeto, la de establecer una relación significativa con un objeto".

Entendemos por estructura dramática un modelo organizado de relaciones entre diferentes elementos que nos permiten contar una ficción representada por actores, a fin de que ésta tenga el mayor nivel posible de creatividad y complejidad, y que despierte el interés y la curiosidad del espectador, a partir de una serie de variables aportadas por la tradición y la evolución del arte teatral de todos los tiempos. La estructura teatral no es la mera división de una trama en escenas, cuadros o actos (estructura superficial), sino la relación funcional y causal (estructura profunda) entre las partes que constituyen la obra, en especial entre la trama y los personajes, y sus formas de manifestarse (el lenguaje).

En la vieja disputa sobre cuál de estos elementos es el principal en la estructura dramática, Aristóteles se decantó por la trama, partiendo de los orígenes conocidos del teatro griego. Para él, la acción era la única formulación posible del ser dramático. A los personajes —dijo— se les singulariza sólo por sus acciones. Esta opinión puede no ser compartida en la actualidad, tanto porque se dé un mayor valor al personaje, como porque en la moderna dramaturgia han cobrado relieve otros elementos de la teatralidad (el espacio, el movimiento, el ámbito y los lenguajes expresivos...).

Partiendo del modelo clásico podemos

definir la estructura dramática como una serie de sucesos relacionados con arreglo a una lógica y necesidad determinada (trama), que unos seres (personajes) viven en un lugar (espacio teatral), y un tiempo (con urgencia dramática), que va a dar un sentido específico a todos los diversos elementos que intervienen en ella. Depende, por tanto, de la naturaleza de los incidentes de la fábula, así como del orden y evolución de estos incidentes al desarrollarse en la vida de los personajes.

La trama dramática puede definirse como una serie de sucesos ordenados de la forma más conveniente por el dramaturgo para conseguir el efecto deseado de la acción. Gracias a ella, la ficción adquiere un sentido, un desarrollo espacial y temporal, y se convierte en una metáfora del mundo que da el autor. Crear una trama es, pues, introducir un orden determinado en el material que nos suministra nuestra imaginación, a partir del principio aristotélico de que la trama es el alma del drama, y que dicha trama, no es imitación de la vida, sino de la acción. La esencia de lo dramático estará conformada, pues, no por hechos normales y cotidianos de la vida reproducidos en escena, sino por elementos puestos en conflicto que den lugar a una acción, y que ésta, por su naturaleza, despierte una respuesta emocional en el personaje —y en el espectador—. Esa acción, que provoca el conflicto, será la responsable de canalizar y mostrar el enfrentamiento entre las partes en pugna de la trama.

A lo largo de la historia del teatro ha habido un constante debate en la valoración de la trama dentro de una obra. Mi punto de vista se sitúa con los que creen que es un elemento principal de la estructura teatral, y que lo que está en debate es la utilización que se hace de ella según diferentes corrientes estilísticas. Naturalmente, no hay que dar a la palabra trama un sentido limitado y rígido que impida, por ejemplo, la utilización de subtramas en una obra. Las opiniones negativas, como la de Voltaire sobre las tramas laterales de las obras de Shakespeare —“farsas dignas de los salvajes de Canadá”— no se sostienen siglos después, al modificarse el enfoque del estudio de dichas tramas. Lo mismo sucede con Bernard Shaw cuando dice que sus obras tienen desarrollo, pero que carecen de construcción de tramas; él está dando al término trama un valor diferente al que tiene para nosotros en la actualidad. La

concepción documental de la vida de los autores naturalistas, lógicamente hizo que también se opusieran a la trama como vía estructurada del desarrollo de la acción. Pretendían “ir a la vida misma” con su obra, cosa que la trama trata precisamente de evitar. Un paso más definido aún en la batalla contra la trama lo dio el simbolismo, que no sólo trató de prescindir de los acontecimientos, sino, a veces, de la acción misma. En el otro extremo, uno de los autores de nuestro siglo que más defendió el regreso de la trama al primer plano de la construcción dramática fue Bertold Brecht.

Hay que situar la trama siempre en un sentido amplio y abierto, en función de una dialéctica de fuerzas en pugna que origina la ordenación causal de los acontecimientos, el desarrollo de una incertidumbre dramática, y el significado que aporta el autor a esa lucha. Conectan en ello la mayoría de los grandes maestros del teatro de todos los tiempos: de Sófocles a Miller, de Shakespeare a Stanislavski, de Lope de Vega a Lorca, de Ibsen a Brecht.

Es importante señalar que la palabra trama añade algo peculiar a otros sinónimos que se usan, a veces de forma indistinta, para hablar del mismo contenido en las obras dramáticas, como son argumento e historia, e incluso fábula. Un cuento, o una narración, tienen también un argumento, pero éste no necesariamente encierra una lucha entre contrarios, un enfrentamiento entre fuerzas, una disposición interna “entramada” que es necesario resolver después —es decir, “desentramar”— para llegar al final. Para descubrir la trama de una obra es importante prestar atención a lo que pasa, real y profundamente, en ella. No lo que pasa en su capa superficial, o lo que dicen los personajes en sus diálogos, o incluso el autor en sus acotaciones o prólogo, sino el pensamiento central que ha movido los acontecimientos de principio a fin de la obra, su necesidad, sus luchas y sus conclusiones. La trama, por consiguiente, es una parte importante de la estructura teatral, aunque no puede sustituir o eliminar el valor de otros elementos esenciales (los personajes, el lenguaje, el significado, la expresión artística, etc.).

Llamamos “tensión dramática” al estado en que se sitúa cada personaje al intentar conseguir su meta. Si en la obra no está en peligro algo importante para ellos (el amor, el poder, el futuro, el honor, la vida...), la

Es importante señalar que la palabra trama añade algo peculiar a otros sinónimos que se usan, a veces de forma indistinta, para hablar del mismo contenido en las obras dramáticas, como son argumento e historia, e incluso fábula.

trama no tendrá fuerza. Esa tensión dramática nos mostrará a unos personajes que evolucionan desde el principio hasta el final de la obra, en función de que estén consiguiendo, o no, sus deseos. Porque —y esto es fundamental— el conflicto en que están inmersos revela el interior de los personajes, y los modifica (o reafirma en su esquema originario de personalidad). En el desarrollo del conflicto se van mostrando, por tanto, capas ocultas de su ser; vemos cómo son, cómo evolucionan, cómo cambian según transcurren los acontecimientos en pugna.

Esta transformación del personaje en la acción es una de las principales aportaciones de la tragedia griega, que ha dado base al teatro tal como se ha desarrollado en occidente, al alejarse del rito religioso (en el que la repetición —y la no renovación— es su principal característica). “El guerrero se manifiesta en la acción”, dice un aforismo griego; es decir, el ser se hace en su lucha por conseguir sus metas. El personaje es tal porque emerge en un conflicto concreto. El teatro no nos muestra la cotidianeidad, la rutina, las costumbres en paz y armonía, sino el ser que surge en “la batalla” de la vida. Crear esas luchas en escena, y mostrarnos a los seres que se dibujan y definen en ellas, es la principal tarea del creador dramático.

Es importante señalar también que ese conflicto a que nos estamos refiriendo tiene que suceder en el escenario, es decir, ocurrir ante el espectador, y no darse únicamente en el pensamiento del personaje (o del autor). A veces el conflicto puede parecer confuso, o estar encubierto por el escritor en el interior de una obra. En ocasiones, los personajes los ocultan, y a veces ni ellos mismos los conocen de forma consciente. Así, los conflictos pueden ser manifiestos o latentes, evidentes o disfrazados de otras necesidades, conscientes o inconscientes para los personajes, pero siempre están ahí, sobre el escenario, dando vida con su presencia a la obra teatral. El conflicto impulsa, pues, la trama; es el motor que tira de la historia, y el eje vertebrador que atraviesa todas las partes dispersas en el relato escénico para darle unidad.

Hasta ahora nos hemos referido al conflicto principal, aquél que anuda la trama de principio a fin. Pero una obra cuenta también con conflictos secundarios que se mezclan con el principal para modificarlo,

o para enriquecer la trama central y mantener el interés del espectador. Los conflictos entre personajes están enmarcados, y condicionados, por una serie de variables que enriquecen los matices y los perfiles de dichos conflictos. Aunque hemos mencionado anteriormente que la trama no es una imitación de la vida sino de la acción, no deja de tener como referente principal los comportamientos humanos. De ellos toma los materiales que necesita para una más compleja elaboración de los personajes y sus relaciones.

Llamamos situación a las circunstancias dadas que tiene cada personaje en el momento de entrar en el conflicto, es decir, cómo es y qué le sucede, en qué lugar y condiciones está colocado “antes” del conflicto. Es muy diferente nuestra situación en un conflicto si a la vez estamos inmersos en otros, sanos o enfermos, o si hemos ganado o perdido en problemas parecidos a éste que hayamos tenido anteriormente, etc. Las circunstancias dadas en que está un personaje no es toda su vida anterior al momento del conflicto, sino aquellos datos que son significativos e importantes precisamente para su modo de enfrentarse a él. Las circunstancias, además de los antecedentes, determinan el lugar y el tiempo en que ocurre el conflicto. La situación establece, por tanto, lo que es o no posible en la historia de los personajes. En cada situación sólo es posible un determinado tipo de sucesos, lo cual permite al escritor dar unidad a la trama. De esta forma, el interés dramático de un personaje depende, en buena medida, de su situación.

Algunos de los representantes de la dramaturgia actual se mostrarían en desacuerdo con partes (o el todo) de los elementos constitutivos de la estructura dramática aquí señalados, ya que son otros sus puntos de referencia al crear sus obras. En nuestra teoría de la trama siempre se trata de resolver un problema, un conflicto de los personajes, a partir de la utilización de algunas de las vías por las que se han movido los autores dramáticos de otros tiempos. Ciertos movimientos teatrales de nuestra época ponen el énfasis en otros aspectos y objetivos de la teatralidad. No se interesan por el orden tradicional del relato, ni buscan que la trama cree un complejo enigma, ni que sus sucesos tengan unas relaciones causales, etc. Algunas de las nuevas tendencias escénicas no tratan su-

Algunos de los representantes de la dramaturgia actual se mostrarían en desacuerdo con partes (o el todo) de los elementos constitutivos de la estructura dramática aquí señalados.

cesos, tramas, personajes, y sus desarrollos, sino que intentan revelar un estado de cosas, o realidades, partiendo de la innovación y la ruptura de las formas tradicionales. Para ellos, cualquier análisis o método que tome como referencia la herencia del pasado —y todo nuestro trabajo lo hace—, sería algo a transgredir.

Hay dos corrientes básicas opuestas a la estructura clásica: el minimalismo y la antiestructura. La primera consiste en reducir los elementos de la estructura clásica a su mínima expresión; la segunda, en invertir estos elementos. Así, frente al final cerrado clásico (todas las preguntas que el espectador se hace a partir de la contemplación de la obra, son contestadas), tenemos la falta de final en el minimalismo, y el final abierto de la antiestructura (cada espectador decide por su cuenta cuál es la respuesta a los planteamientos desarrollados en escena). Frente al conflicto evidente y a la situación dramática, el conflicto no manifiesto del minimalismo, y la exposición continua de sucesos de la antiestructura. Frente a un protagonista único y activo, el protagonista pasivo del minimalismo y el protagonista colectivo de la antiestructura (más cercano al rito que a la trama). Frente al tiempo continuo y sintetizado, el tiempo extenso o detenido del minimalismo, y el fragmentado de la antiestructura. Frente al cambio causal de los acontecimientos, la ausencia de cambio del minimalismo, y el cambio casual de la antiestructura a partir de la expresión escénica en el aquí y ahora del tiempo real del espectador. Frente a un espacio delimitado, heredado de los espacios tradicionales con una

cuarta pared de ficción, un espacio abstracto en el minimalismo, y un espacio múltiple en la antiestructura, etc.

Al romper —o, al menos, intentarlo— los elementos tradicionales de la estructura teatral (trama, conflicto, incidente desencadenante, etc.) buscan otras fuentes: la poesía, la pintura, la música o la danza. La expresión predomina entonces sobre la significación —en la intención del creador—, y la búsqueda de nuevos lenguajes escénicos es la meta del espectáculo.

Mi punto de vista al respecto es que el conocimiento de las reglas y los procesos técnicos, no exige su acatamiento ni la sumisión a ningún tipo de preceptiva o norma, pero sí evita recorrer caminos trillados considerándolos originales o nuevos, y confundir la experimentación personal de épocas de aprendizaje con la experimentación real. Desgraciadamente, las buenas intenciones del creador no se relacionan siempre con los resultados que obtiene en su obra.

Hay quien escribe en prosa sin saber que lo hace, y quien confunde el capricho personal —gratuito e ingenuo— con la originalidad y la creación. Tal vez el camino más conveniente para un escritor es conocer primero las técnicas con las que han trabajado sus predecesores, para poder superarlas después. No hay que tener un respeto religioso o fanático por la historia de la cultura y del arte, pero tampoco parece lógico saltarnos sin más cualquier tipo de conocimiento conseguido a lo largo de los siglos, y pretender nosotros inventar ahora la rueda, o la rima y composición de un soneto. ■

Mi punto de vista al respecto es que el conocimiento de las reglas y los procesos técnicos, no exige su acatamiento ni la sumisión a ningún tipo de preceptiva o norma.

Visita nuestra web
www.aat.es