

# TEXTO DRAMÁTICO

La palabra en acción



Lola Poveda



# TEXTO DRAMÁTICO

La palabra en acción

**LOLA POVEDA**

# **TEXTO DRAMÁTICO**

La palabra en acción

NARCEA, S.A. DE EDICIONES  
MADRID

# ÍNDICE

## INTRODUCCIÓN

### I. EVOLUCIÓN HISTÓRICA DEL LENGUAJE TEATRAL

La palabra escénica

La dramática como forma literaria

El texto dramático, forma "natural". Los géneros

Forma, contenido y función

### II. EL ESPECTÁCULO TEATRAL

El espacio escénico

El texto nuevo para la nueva escena

Autor- Director-Actor- Público

Sobre el sentido de la palabra-corporal

### III. GESTO- PALABRA: POR UNA PRÁCTICA DE LA TOTALIDAD

Experiencia y expresión del intérprete

Transcripción gráfica

Integración de la técnica en el propio trabajo

Sobre la creación de textos para niños y jóvenes

### IV. EL LENGUAJE TEATRAL

La forma dialogada

El paradigma de la acción, el personaje y el conflicto

Desarrollo del guión escénico

Adaptación de obras dramáticas y de otros géneros

**Adaptación de la obra dramática**  
**Traducción a la dramática de obras poéticas y narrativas**

**BIBLIOGRAFÍA COMENTADA**

## INTRODUCCIÓN

**S**iempre me he interesado por la expresión artística del ciudadano de a pie. Nuestra cultura ha creado un círculo de poder alrededor del Arte y del artista y determina, con más o menos precisión, quién puede acceder a él. El adulto medio occidental no cree que el arte es una forma natural que él posee y que puede expresar con una mínima orientación o guía.

Creo que este es el problema del texto dramático.

La escasez de textos dramáticos tiene una explicación.

Desde el punto de vista amplio de civilización, la grafía es posterior a la expresión espontánea oral. La Endolingüística, que revela las raíces matrices comunes a todas las lenguas, descubre que "grafiar" llega al cerebro con la misma significación que "garfiar" y "garfio" es un elemento de agresión, de enganche, de apresamiento(1).

Este concepto no se aleja de lo que realmente sucedió en la historia del teatro. Las acciones espontáneas y religiosas del pueblo a las que todos tenían acceso, quedaron suprimidas, en Grecia, por las Olimpiadas Poéticas en las que el teatro debía presentarse como texto y con unas ciertas características, para poder competir en cuanto a los géne-

ros a presentar —comedia o tragedia— y el número de obras.

Estos textos, por supuesto, sólo podrían representarse en anfiteatros cerrados y sólo podían verlos aquellos que tuvieran dinero suficiente para pagarlos.

Hasta el siglo XVI con Lope de Vega, accediendo de nuevo a las clases populares, y Shakespeare, accediendo a la burguesía media, no se recupera el teatro como gesto que pertenece a la colectividad.

Por otro lado, las Olimpiadas tuvieron dos vertientes: la deportiva y la artística. ¿No es sospechoso que el arte y el deporte sigan moviendo, en la actualidad, una economía millonaria? En el caso del artista, es una economía en contra de sus posibilidades. ¿Por qué son tan caros los instrumentos musicales en relación con otros objetos de consumo como los coches? ¿Por qué tan caros los materiales plásticos cuando se regalan las bolsas de papel en los supermercados? ¿Por qué tan caros los escenarios, los focos o los permisos municipales para actuar en la calle?

Hay otra razón de la escasez de textos dramáticos. Es de carácter literario. El gesto de grafiar no es gratuito. Con la grafía se multiplican las reglas, las normas que van haciendo de un medio de expresión natural, un arte reservado a minorías.

La mayoría de ciudadanos de nuestra cultura acceden al texto escrito a través de la prensa, de la novela, los libros de relatos y los manuales técnicos. Muy pocos a través de la poesía y casi ninguno a través del teatro.

Yo he heredado de mi familia un pequeño teatrillo de cartón con libretos, personajes y teloncitos. Estuvieron de moda en España a comienzos de siglo. (Tengo intención de

volver a recrearlo en reuniones íntimas de amigos). Pero imagino lo que sería de esta maravilla de juego en las manos de cualquier niño televisivo acostumbrado más al plástico que al papel, más al macro que al micro, más a la acción violenta que a la atención del silencio.

Escribir teatro se supone que es una actividad difícil. Es una de las consecuencias del uso del arte como poder. Leer teatro, como forma dialogada, se supone una actividad ardua y aburrida. Es la consecuencia directa de no haber aprendido en forma dinámica y personal la lectura dramática.

Otra consecuencia de carácter literario, aunque comercial, es que los libros de teatro, una vez editados, muy pocas veces se reeditan. Algunos quedan empolvados en las pocas librerías especializadas o dormidos en las bibliotecas.

Una de mis intenciones en este libro es aproximar al lector a ese material de difícil acceso, a través de citas que actúan más de antología que de prolongación de mi pensamiento.

Una tercera razón de la ausencia de textos dramáticos es la falta de educación en esta forma de expresión humana.

Si se observan las becas, ayudas y concursos artísticos de diferentes entidades privadas o públicas, el orden es claro: plástica, música y al final, o ni siquiera al final, el teatro.

Felicito y expreso mi agradecimiento al Ministerio de Cultura Español que ha patrocinado la primera edición de este libro en la Editorial Narcea.

Lo mismo sucede con los sistemas educacionales. Muchos especialistas de expresión dramática se quejan de ser



contratados en los centros para “montar” espectáculos sin ninguna vinculación al proceso educativo de los alumnos. El apunte de la expresión dramática en el sistema educativo español corresponde a la reforma educativa conocida como “El Libro Blanco” de 1970.

La edición de publicaciones sobre expresión dramática en Inglaterra, Francia, Italia y Centroeuropa es de los años 50 y 60. Es en la década de los 60 cuando las editoriales españolas, argentinas y mejicanas, hacen un gran esfuerzo editorial con obras de creadores pioneros y traducciones de textos aparecidos en otros países europeos. Lo mismo sucede con la publicación de los diarios de las escuelas de actores y de las diferentes teorías sobre la puesta en escena.

Si la Universidad es la que da el nivel de investigación de un país sobre un área concreta, hay que decir que muy pocos países europeos tienen universidades específicas de Artes Escénicas, lo que es común en las principales universidades norteamericanas y latinoamericanas, como en Chile, por ejemplo. En la actualidad, algunas universidades en España, comienzan a crear talleres, departamentos o postgrados en relación al teatro. (Universidad Autónoma de Barcelona, Universidad de Deusto en el País Vasco, Universidad de Santander en Cantabria, Universidad de Valencia. Son de las que me ha llegado una información directa).

Durante trece años impartí en la antigua Escuela de Formación del Profesorado “Blanquerna” de Barcelona la asignatura opcional “Expresión corporal” que en la práctica incluía el área de teatro, aunque no lo nombraba por problemas de currículum. No creo que lleguen a la decena los alumnos que hayan podido practicar, de forma regular, este área como especialistas. Algunos han realizado actividades esporádicas en centros de animación sociocultural o de

tiempo libre. También coordiné, durante dos años, el Departamento de técnicas de expresión de L'Escola de L'Espai de Barcelona. Tengo que confesar que el teatro en animación tiende a ser reiterativo, más lúdico que interpretativo y con poco rigor.

En Barcelona impartí, durante tres años, un curso de postgrado en "Pedagogía Teatral". Estaba titulado por la Universidad de Comillas y lo organizaba el centro privado ICSE. Igual que el personaje en busca de autor, en este momento, es un postgrado en busca de universidad. Alumnos no faltan. Tampoco son muchos porque, en general, el actor tiene mucho de autodidacta y el teatro es un medio bastante reacio al tema de la cualidad, (ya lo gritaba Lorca: "Arte, arte") y la disciplina. En una trasposición a la música, muchas compañías de teatro serían orquestas desafinadas. Siento decirlo porque es el medio en el que me muevo, pero es así. Además el público, lamentablemente, tampoco ha sido educado en el buen gusto como espectador y lo digiere todo con tal de que resulte divertido o haya algún conocido en la compañía.

En fin, es el tiempo que nos toca vivir. Vendrán tiempos mejores...

La ausencia de un aprendizaje sistemático en la dramática afecta, también, al área de literatura. Los profesores de literatura no recibieron una formación específica para enseñar a leer y crear textos dramáticos.

Con este libro pretendo ayudar a la dinámica del teatro como aprendizaje. Sobre todo, para que los profesores de literatura o de expresión dramática, los actores y los directores de teatro desvelen el entramado de la construcción del texto para ser actuado.

Una última dificultad que se añade a las anteriores, es la del lenguaje teatral en sí mismo. Pongo un ejemplo.

Adán, servidor de Orlando en *A vuestro gusto* de Shakespeare, abre la escena VI del Acto II:

*Adán: —Amo querido, no puedo ir más lejos. ¡Oh, me muero de hambre!  
Aquí me tiendo, y tomo la medida de mi tumba.  
Adiós, tierno amo.*

Con estas breves palabras, Adán, nos está mostrando la acción de un cuerpo cansado arrastrándose que se deja caer en tierra.

Nos revela que la relación que le une con su amo es una relación de afecto, incluso de ternura. De hecho, la respuesta del amo sólo le recrimina la tumba con la expresión de su réplica: *Tu imaginación, más que tus fuerzas, es la que hace ver cerca a la muerte*. Pero la ternura anticipa que le dejará descansar y que se preocupará por su sustento, aunque llegue antes al banquete, en la escena VII: *hasta que se le socorra primero, no probaré bocado*, es su expresión; y lo presenta como *postrado bajo el peso de esos dos agentes de la debilidad: la vejez y el hambre*. El Duque hace un breve comentario sobre la vejez, mientras Orlando sale de escena, lo que inspira a Jaques un bellissimo discurso sobre las edades de la vida, que anticipa la aparición de Adán en escena *en la segunda infancia y el total olvido, sin dientes, sin ojos, sin gusto, sin nada*. Tal vez la alusión de Adán a la tumba tenía un sentido.

Queda, con la breve frase de Adán, *Adiós, tierno amo*, descrito un personaje con su forma de estar-en-el-mundo.

El conflicto se plantea a través del desencadenante de su decisión de no seguir y el retardante de no acompañar a

su amo al banquete.

Para resolver el conflicto planteado por esta breve frase, Shakespeare dedica la escena VII, casi completa. Adán, un personaje aparentemente insignificante, se convierte en el protagonista de dos escenas de la obra.

Es evidente que el lenguaje teatral es un desencadenante de acciones, es una síntesis viva de los perfiles humanos de los personajes y es un diseño verbal exacto de las fuerzas de tensión que sostienen el conflicto.

No es difícil acceder a este lenguaje porque la dramática nace del diálogo natural en la convivencia humana. El teatro, más que un género sería, en la terminología de Gisèle Barret, una "situación", un estar, un ser.

A través de este libro pretendo dar unas claves de cómo se decodifica este lenguaje, de cómo se hace legible a los que lo quieran practicar; como se practica la música, la jardinería o el deporte.

Al final de un siglo que comenzó haciendo ciencia la Pedagogía y el Arte, creo que ha llegado el momento de suprimir antiguos recelos y murallas para aproximar el teatro al hombre común.

Este es el objetivo principal de este libro, puesto que el arte es la transmisión de la vibración emocional a partir de las formas aportadas por la percepción sensorial en su más alta frecuencia; y la pedagogía es el arte, la "hermenéutica", de esa revelación en el ser humano.

Dirijo este trabajo tanto a los artistas como a los educadores. Ambos cuentan con un nuevo milenio por delante para recrear aquello que se proponen.

El libro tiene tres núcleos y estilos diferenciados.

La **primera parte**, tiene un carácter teórico y documental. Hago en ella un estudio histórico de la dramática que no puede ser sólo literario. Por eso doy la misma fuerza a la evolución del texto que a la evolución de la escena para concluir que, en el teatro, la palabra es corporal.

En la **segunda parte**, señalo los datos “nuevos” que hacen del texto dramático un texto más para la acción que para la lectura. Son los datos implícitos en la evolución que se produce en Europa, en la Edad Media y el Renacimiento, con Calderón, Lope de Vega y Shakespeare y que, en la modernidad, produce una verdadera mutación, para el concepto tradicional del lenguaje dramático, con Beckett y Artaud.

Hago alusión a la palabra como gesto totalizador de la persona, a la importancia del funcionamiento diferenciado de los hemisferios cerebrales y a la base corporal, sonora y gráfica de la palabra en teatro.

La **tercera parte** es práctica y orientada a facilitar la creación de textos.

La forma que he elegido para la transmisión es la de poner ejemplos en los que el lector pueda comprobar el desarrollo de la creación a partir de las características propias de la dramática, como forma dialogada, a través del paradigma: acción, personaje y conflicto, y alguna muestra breve de transcripción a la dramática de otros géneros, como la poesía y la narrativa.

Mezclo, intencionalmente, en los ejemplos que utilizo, materiales de niños y de adultos. Considerando a Shakespeare un maestro en la construcción de textos, me he ceñido a él a la hora de hacer una muy breve antología. El fue,

como Lope de Vega, un profundo conocedor de los clásicos; estaban los dos inmersos en la sociedad de su época, eran creadores del texto, directores y actores y tuvieron, con todo ello, el valor vanguardista de *encerrar las normas con siete llaves*.

En cuanto a la **bibliografía**, siento tener que remitirme básicamente a textos de los años 60 y 70 que, en su mayoría, no han sido reeditados. Pueden encontrarse en los fondos de las bibliotecas de las Escuelas de Formación del Profesorado y las sedes de la AETIJ (Asociación Española de Teatro para la Infancia y la Juventud). Una de las bibliotecas más completas es la del Instituto del Teatro de Barcelona. En ella tuve la suerte de poder contar con la ayuda y colaboración incondicional de Xavier Fábregas, director entonces de la biblioteca, que murió pocos años después, dejando un exhaustivo y ejemplar trabajo de recopilación bibliográfica en tomo al estudio del hecho teatral (2).

Para facilitar al lector el acceso a los libros que cito incorporo, entre paréntesis en las notas, la última edición; o (A) cuando las obras no aparecen en el anuario bibliográfico de 1995.

Becada por la Internationale Jugendbibliothek de München, pude descubrir un completísimo fondo bibliográfico, hasta entonces desconocido para mí, de todo lo publicado en el mundo sobre literatura infantil y juvenil. Expreso aquí mi agradecimiento al apoyo que tuve para mi trabajo, por parte de los responsables de la biblioteca.

*Texto dramático. La palabra en acción*, es un libro abierto.

Espero, con él, aportar ideas, sugerir iniciativas de posibles publicaciones que acerquen, en el futuro próximo, el teatro a la vida y la vida al teatro. Y que todos podamos se-

guir colaborando a la corriente de la historia con una dramaturgia adecuada a nuestro presente creador.

LA AUTORA  
Sant Quirze del Vallés, 1996