

Escollín estes para este exame. Hai que buscar exemplos de obras teatrais (algúns dos que aparecen son cinematográficos). Ide pensando na fin de semana.

Hai que copialos e subilos á AV.

ACOUTACIÓN - DIDASCALIA - ANOTACIÓN

Calquera texto (xeralmente escrito polo dramaturgo) que non sexa falado polos actores e que teña como obxectivo aclarar a comprensión ou a forma de presentación da obra.

I. EVOLUCIÓN

A existencia e a importancia das indicacións escénicas variaron considerablemente na historia do teatro, desde a ausencia de indicacións escénicas externas (teatro grego) ata a súa abundancia épica (naturalismo) e mesmo ata a súa invasión total da obra (Beckett, Handke).

O texto dramático non necesita indicacións escénicas cando el mesmo contén toda a información necesaria para a posta en escena (autopresentación do personaxe como nos gregos ou nas obras de misterio, escenografía verbal* no teatro isabelino, expresión transparente de sentimentos e intencións).

Pero desde o momento en que o personaxe deixa de ser un mero papel, cando adquire trazos universais e se "naturaliza", entón é importante revelar os detalles nun texto que o acompañe. Isto é o que ocorre historicamente nos séculos XVIII e XIX: o desexo de caracterización social (drama burgués) e a crecente conciencia da necesidade da posta en escena provocan un aumento das indicacións escénicas*. O discurso deixa de ser internamente teatral; xa non expresa a súa propia "preposta en escena*", senón que esixe unha visualización externa por parte do lector para situala correctamente dentro do contexto.

As indicacións escénicas teñen entón un efecto non só nas coordenadas espazo-temporais, senón particularmente nos pensamentos internos do personaxe e na atmosfera da escena. Debido a que esta información é tan precisa e sutil, require unha voz narrativa. Neste caso, o teatro achégase á novela, e é curioso notar que no mesmo momento en que se considera veraz, obxectiva, "dramática" e naturalista, falla na descrición psicolóxica e, polo tanto, na descrición épica*.

Non obstante, estas descricións sitúanse fóra do texto e están plasmadas na situación e no escenario (epicización*). Coa proliferación das formas teatrais, as indicacións escénicas transforman o teatro desde dentro. Poden ser un monólogo interior que describe os obxectos no escenario (Beckett) ou unha pantomima que prepara un diálogo que nunca ten lugar; ás veces son un "texto" que participa tanto da poesía ou da novela como da obra teatral, e outras veces mesmo unha didascalia interminable.

II. ESTATUS E FUNCIÓN

O problema é determinar o status respectivo do texto da obra e das indicacións escénicas. Son posibles dúas abordaxes:

A. Considerar as indicacións escénicas como unha parte esencial do conxunto texto + indicacións escénicas, e convertelas nun metatexto que sobredetermina o texto dos actores e ten prioridade sobre el. Entón, é "fíel" ao autor respectándoo na posta en escena e subordinando a eles a interpretación da obra: esta é unha forma de aceptar como verdadeira a interpretación e a posta en escena suxeridas polo dramaturgo.

B. Pero, pola contra, cando se cuestiona a súa natureza primaria e metatextual, poden ser ignoradas ou aplicadas dialecticamente contra o texto falado. Así, a posta en escena gaña a miúdo en inventiva, e esta nova dimensión do texto compensa facilmente a "traizón" dunha certa "fidelidade" -doutro xeito ilusoria- ao autor e a unha tradición teatral. Ás veces, o director mesmo prefere que un personaxe ou unha voz en off as diga ou as mostre en carteis (BRECHT). A súa función xa non é metalingüística nin metateatral; transfórmanse en material no que podemos ler o que queiramos. A enunciación, é dicir, o xeito de ler o texto, é asumida plenamente pola posta en escena. Só incidentalmente, a posta en escena utiliza a enunciación concibida polo dramaturgo ao compoñer as súas indicacións escénicas. O director é, polo tanto, o comentarista do texto e das indicacións escénicas; son os únicos depositarios da metalinguaxe da obra.

—> Indicacións escénicas, texto principal e secundario, texto e escena, texto escénico. Enciclopedia dello spettacolo, 1954 - STEINER, 1968 - INGARDEN 1971.

BUSCATERMOS

Do grego διδασκαλία, que significaba "ensinanza", trátase dun texto de extensión e alcance variábel, como un enunciado emitido por un narrador ou un observador externo e que adquire certo sentido só se se atende á lectura do texto escrito, prescindindo do [espectáculo](#) representado e as diferentes formas de intervención do [personaxe](#) na obra.

A didascalía é ese algo máis que palabras postas en boca dos personaxes do que fala José Luis Alonso de Santos, forma elocuente de expresar un dos dous discursos da [dobre enunciación](#) que estrutura a toma da palabra no drama, aquela cuxo enunciador é unha entidade indeterminada, a diferenza da concreción a través da voz dos personaxes que implica o [diálogo](#).

Aínda que os termos máis comúns para designar esta parte textual "non pronunciada polos actores e destinada a esclarecer ao lector a comprensión ou o modo de presentación da obra" segundo Pavis, sexan [acoutación](#) (designación maioritaria nos estudos de ámbito hispánico) ou didascalía (Ubersfeld, Hormigón, Dompeyre, Issacharoff, Golpentia, Gallèpe, etc.), con certos matices de diferenciación dependendo dos autores, debemos engadir unha serie de denominacións e diferentes definicións máis ou menos clarificadoras: [texto secundario](#) (Ingarden), [paratexto](#) (Thomasseau), indicacións escénicas (Pavis, Aston e Savona), [cotexto](#) (Spang), [bloque didascálico](#) (Hermenegildo), texto didascálico (Martínez Thomas), etc.

O vocábulo *didascalía* en Grecia facía referencia ás ordes ou instrucións dadas polo autor aos seus actores, encamiñadas á [representación](#) do [texto dramático](#). O feito de que non se conserven nos manuscritos esas indicacións debemos atribuílo a que nese contexto o autor era, normalmente, o encargado da súa [posta en escena](#) e incluso participaba como actor no [espectáculo](#). Posteriormente, no [teatro](#) romano, as didascalías consistían nunha breve noticia sobre a obra xunto a unha listaxe dos personaxes, o [dramatis personae](#). Este elemento de designación non reaparecerá ata o século XIX, concretamente na obra de P. L. Courier, nun momento en que era preciso aclarar unha serie de elementos, xa que a [figura](#) do director de escena moderno comeza a se xestar, a embrionarse dentro desa xerarquía da creación teatral que crecerá frondosa ao longo do século XX con importantes figuras da dirección escénica como E. G. Craig, por exemplo, un dos principais e convencido formulador, por outro lado, do rexeitamento das didascalías para o oficio de director: "en canto ás indicacións escénicas coas que o autor criba o seu texto, -o director- nin

se detén nelas, pois sendo un mestre na súa tarefa, non lle prestan a menor utilidade”. Así que o uso do termo didascalía referíndonos a textos doutras épocas que non sexan estas supón unha referencia *ex novo* que en ningún caso se refire ás indicacións do autor, senón ás anotacións posteriores do empresario ou do editor, como sucede no [teatro](#) español do Século de Ouro ou no [teatro](#) isabelino, por exemplo.

Actualmente, o termo “didascalía” aínda funciona de modo máis ou menos parello ao de “[acoutación](#)”, e fai referencia a unha realidade máis ampla da pegada do autor. Juan Antonio Hormigón explica que as didascalías proporcionan ao lector “informacións sobre diferentes aspectos da peripecia: indican o título, o posíbel subtítulo e o xénero da obra: establecen a nómina de personaxes, o *dramatis personae*, que inclúe o nome ou denominación xenérica de cada un e en ocasións a súa idade, o seu parentesco, a súa profesión, chegando ás veces a descrições pormenorizadas dos seus gustos, opinións e actitudes; defenden aos interlocutores, estampando o seu nome antes de cada réplica; dividen as cesuras do texto en actos, cadros, escenas, prólogo, [epílogo](#), etc.; anticipanse ou interpolan no [diálogo](#) para proporcionar datos referentes ao espazo, o vestuario, o comportamento dos personaxes, as accións, o ritmo verbal, o sentido das réplicas, o son, a iluminación, etc.”

Alguns autores empregaron as didascalías como un elemento poético ou narrativo e posúen un auténtico protagonismo que en ocasións salta do libro á escena como voz en off, texto proxectado ou como intervención dalgun [personaxe](#). Por exemplo, nalgunhas pezas de Valle-Inclán ou de Roberto Vidal Bolaño ou as descrições cinematográficas con todo o detalle do realismo sucio que vemos en *Limpeza de sangue*, de Rubén Ruibal, son algúns destes casos.

Deste xeito e atendendo á gran diversidade de funcións, usos, extensión ou integración destes fragmentos nas pezas dramáticas, á beira das modalidades de intervención dos personaxes, propoñemos a seguinte clasificación:

- Didascalías proxémicas
- Didascalías kinésicas
- Didascalías accionais
- Didascalías paraverbais ou da oralidade
- Didascalías físico-psíquicas e actitudinais
- Didascalías obxectuais e plásticas (atrezzo, maquillaxe, deseño do [espazo escénico](#), vestuario, etc.)
- Didascalías técnicas (música, iluminación, audiovisual, etc.)
- Didascalías locativas e temporais (contextuais, polo tanto referidas ao [espazo dramático](#) e ao tempo diexético)
- Metadramáticas ou metaespectaculares

ACTO

(Do latín actus, acción.)

División externa da obra en partes máis ou menos iguais en función do tempo e do desenvolvemento da acción.

I. PRINCIPIOS DE ESTRUTURACIÓN

A distinción entre actos e a transición dun a outro sinálanse de xeitos moi diversos ao longo da historia do teatro occidental. O mesmo ocorre cos medios empregados para sinalar o cambio de acto: a intervención do coro* (Gryphius), a caída do pano (a partir do século XVII), os cambios de iluminación ou "escuridade", o retrouso musical, as pancartas, etc. As pausas entre actos responden a necesidades moi diversas:

A. Pausa temporal:

O acto ás veces marca unha unidade temporal*, un momento do día (clasicismo), un día completo (drama español do Século de Ouro); ás veces, pero isto é menos común, un período máis longo (Chekhov, Ibsen).

B. Rupturas narratolóxicas: Criterio esencial de división en actos: desde Aristóteles, considerouse que o drama debe presentar unha única acción divisible en partes organicamente ligadas, mesmo se a trama* non presenta un rexurdimento* da acción. Esta estruturación é narratolóxica, e a segmentación realízase segundo as grandes unidades universais da narrativa. Tres fases son indispensables:

1/prótase (exposición e introdución dos elementos dramáticos); 2/epítase (complicación e enredo do conflito); 3/catástrofe (resolución do conflito e volta á normalidade). Estas tres fases (que corresponden máis ou menos aos modelos narratolóxicos ternarios dos teóricos narrativos*) serán o núcleo de toda obra de tipo aristotélico e o número máxico desta dramaturxia. Por exemplo, HEGEL (1965), reflexionando sobre a tradición teatral, tamén distingue tres momentos clave: 1/nacemento do conflito; 2/conflito; 3/clímax e reconciliación. Este modelo, que pode considerarse lóxico e canónico (neste tipo de dramaturxia), sufrirá múltiples variacións, xa que a segmentación externa non coincide necesariamente coas tres fases da narración.

O acto defínese como unha unidade temporal e narrativa, baseada nos seus límites máis que no seu contido: remata cando todos os personaxes marchan e cando hai un cambio notable na continuidade espazotemporal. Polo tanto, a súa función é segmentar a trama en momentos importantes, permitindo

que os personaxes se volvan atopar baixo novos termos, sen estar unidos por un principio de conexión de actos equivalente ao dogma clásico da vinculación de escenas*.

II. EVOLUCIÓN DO NÚMERO DE ACTOS

A traxedia grega non empregaba subdivisións en actos. O seu ritmo estaba ditado polas aparicións do coro, que separaba os episodios (que se numeraban de dous a seis). Foron os autores latinos (Horacio, Donato no seu comentario sobre Terencio) e especialmente os teóricos renacentistas os que tenderon a formalizar a segmentación, engadindo dous elementos interpolados ao esquema ternario e cambiando o número de actos de tres a cinco: o acto II trata do desenvolvemento da trama, garantindo a transición entre a exposición e o clímax. O acto IV prepara o desenlace ou incorpora un suspense final, unha esperanza de resolución que desaparece rapidamente. En Séneca, xa atopamos cinco actos (seguindo o precepto de Horacio). A obra de cinco actos converteríase na norma na Francia do século XVII: é o resultado dunha estrutura dramática estandarizada. O principio esencial é, de agora en diante, consciente: unha progresión constante sen "tropolos", ao longo da cal a acción se desliza cara a un desenlace inevitable. As interrupcións non afectan á calidade nin á unidade da acción; simplemente marcan o ritmo da progresión e harmonizan a forma e o contido dos actos: segundo as normas clásicas, estes deben estar equilibrados, formar un todo autónomo e brillar con "algunha beleza particular, é dicir, cun incidente, unha paixón ou algo semellante" (D'AUBIGNAC, 1657, VI. 4, 299).

Nesta estética, o acto desempeña un papel catalítico e marco para a acción: "é un grao, un paso na acción. A obra do poeta debe comezar con esta división graduada da acción total... (...) O diálogo marca os segundos, as escenas marcan os minutos, os actos corresponden ás horas" (MARMONTEL, 1763, art. act).

III. OUTROS MODELOS DE ESTRUTURACIÓN

No período clásico (ou neoclásico: FREYTAG, 1965), a división en tres ou cinco actos procura presentarse como universal ou natural. De feito, utilízase para ese tipo preciso de dramaturxia que se basea na unidade espazo-temporal da acción. Desde o momento en que a acción se estende ou non posúe a calidade dunha continuidade harmoniosa, o esquema de cinco actos vólvese obsoleto. De feito, unha serie de escenas* ou cadros* describe mellor os textos de Shakespeare, Lenz, Büchner ou Chekhov. Mesmo se algúns destes dramaturgos conservan o termo "acto" (e "escena"), os seus textos son en realidade unha serie de cadros (tableaux*) vagamente conectados. Este é o caso de Shakespeare, posteriormente editado en actos e escenas, ou dos dramaturgos españois que estruturaron as súas obras en tres actos, e da maioría dos autores posclásicos ou posrománticos.

Desde o momento en que a división en actos se basea simultaneamente na acción e no período de tempo, o acto tende a abarcar un momento dramático, situar un "período de tempo" e asumir o "estudo" dun cadro. Historicamente, este fenómeno ocorre desde o século XVIII (drama burgués*) e moi distintamente no século XIX (Hugo), ata converterse nunha característica fundamental do drama épico. Diderot, sen querer, sinala a transición do acto á escena, do dramático ao épico, do seguinte xeito: «Se un poeta considerou coidadosamente o seu tema e dividiu ben a súa acción, non haberá acto ao que non poida asignar un título; e así como no poema épico se fala do descenso aos inframundos, dos ritos funerarios, do desmembramento do exército, da oposición da sombra, no drama falamos do acto de sospeita, do acto de furia, do acto de recoñecemento ou de sacrificio» (Diderot, 1975:80-81).

—> Segmentación, estrutura dramática.

ANTAGONISTA

Personaxe que se enfrenta e que impide ou dificulta a outro personaxe protagonista dunha peza teatral manter o seu estatus social ou intelectual nun determinado contexto espacial e temporal.

Esta categoría de personaxe é unha das construcións esenciais do drama, pois o desexo de restitución ou enfrontamento dun personaxe protagonista a toda a serie de circunstancias que provoca a intervención dun antagonista, favorecerá na creación dramática toda unha serie de accións que interrompen, adiantan, aceleran ou retrasan os obxectivos dun personaxe e que, no decorrer das súas accións nos poderá amosar os modos, condutas, dúbidas e complexidades da súa constitución, o que sen dúbida farán do mesmo un personaxe máis redondo, complexo e rico. Ademais do personaxe patente, tamén podemos considerar as forzas antagonistas ou os personaxes antagonistas latentes e ausentes, que imprimen na trama todos os seus condicionamentos a modo de alerta, precaución, vinganza, superación, etc. As forzas antagonistas serven como motor das diversas accións que na trama se van presentando, urdidas polo conxunto de axudantes e opositores que poden aparecer adscritos a cada un deses bandos protagonistas ou

antagonistas e que en diversos graos, establecen as liñas de forza e os motivos ou temas fundamentais dunha peza dramática.

Independentemente do subxénero escénico, poderemos considerar a presenza de antagonistas tanto na farsa coma no drama realista, cumprindo as funcións descritas de oposición e desestabilización do estatus do/a protagonista, se ben as funcións son distintas e de diversa profundidade, dende o efecto cómico ou paródico até o profunda introspección en personaxes realistas que ante a presenza do antagonista de producir unha refracción, un efecto sorpresa ou unha reafirmación dos caracteres dos protagonistas.

PROTAGONISTA

(Do grego *prôtos*, primeiro, e *agonizesthai*, loitar.)

Para os gregos, o protagonista era o actor que interpretaba o papel principal. O actor que interpretaba o segundo papel chamábase deuteragonista, e o que interpretaba o terceiro, tritagonista.

Historicamente, aparecían na seguinte orde: o coro, despois o protagonista (en *Tepsis*), o deuteragonista (en *Esquilo*) e, finalmente, o tritagonista (en *Sófocles*).

No uso actual, os termos protagonista e personaxe principal úsanse para referirse a aqueles que se atopan no centro da acción e dos conflitos.

Poñede exemplos

CONFLITO

Enfronta dous ou máis personaxes, cosmovisións ou actitudes cara á mesma situación*.

Na teoría dramática clásica*, o propósito do teatro é presentar as accións humanas, seguir a evolución dunha crise, a aparición e a resolución de conflitos: "A acción dramática non se limita á realización tranquila e sinxela dun obxectivo predeterminado; pola contra, ten lugar nun ambiente constituído por conflitos e colisións, e é o obxectivo de circunstancias, paixóns e personaxes que a contrarrestan ou se opoñen. Estes conflitos e colisións á súa vez xeran accións e reaccións que, nun momento dado, fan necesaria a calma" (Hegel, 1965:322). O conflito converteuse na característica definitoria do teatro. Non obstante, só se xustifica no drama orientado á acción (forma pechada*). Outras formas (por exemplo, as épicas*) ou outros teatros (asiáticos) non se caracterizan pola presenza de conflito e acción*.

O conflito xorde cando un suxeito (calquera que sexa a súa natureza exacta) que persegue un determinado obxecto (amor, un ideal) se atopa oposto no seu esforzo por outro suxeito (un personaxe, un obstáculo psicolóxico ou moral). Esta oposición tradúcese entón nunha loita individual ou "filosófica". O seu resultado será cómico e conciliador, ou tráxico cando ningunha das partes pode ceder sen desacreditarse.

I. O LUGAR DO CONFLITO

Xeralmente, o conflito está contido e revelado no transcurso da acción e constitúe o seu clímax (o Zieldrama, ou drama construído arredor dun obxectivo ou unha predición: a catástrofe).

Pero o conflito podería ter ocorrido antes de que comezase a obra: a acción convértese entón na mera demostración analítica do pasado (o mellor exemplo é Edipo). Se o personaxe agarda ata o final para coñecer o segredo das súas accións, o público coñecerá o resultado de antemán.

A textualización do conflito (o seu lugar dentro da narrativa) proporciona pistas sobre a visión trágica dos autores. A miúdo sitúase no mesmo lugar en diferentes obras do mesmo autor: por exemplo, en Hacine, a transgresión adoita ocorrer antes de que comece a obra, mentres que en Corneille constitúe unha parte central dela.

II. FORMAS EN CONFLITO

A natureza dos diferentes tipos de conflito é extremadamente variable. Unha tipoloxía, se fose posible establecela cientificamente, proporcionaría un modelo teórico de todas as situacións dramáticas imaxinables e, polo tanto, definiría o carácter dramático da acción teatral. Distinguiríanse os seguintes conflitos:

- Rivalidade entre dous personaxes por razóns económicas, románticas, políticas, etc.
- Conflito entre dúas cosmovisións, dous sistemas morais irreconciliables (por exemplo, Antígona contra Creonte).
- Debate moral entre subxectividade e obxectividade, inclinación e deber, paixón e razón. Este debate ten lugar dentro dunha soa figura ou entre dous "campos" que intentan impoñerse ao heroe (dilema*).
- Conflito de intereses entre o individuo e a sociedade, motivacións particulares e xerais.
- Loita moral ou metafísica do home contra un principio ou desexo que o transcende (Deus, o Absurdo, a autosuperación, etc.).

III. FORMAS DE CONFLITO

No teatro clásico, o conflito está ligado ao heroe*; é a súa característica fundamental. Ao definir o heroe como consciente de si mesmo e constituído pola súa oposición a outro personaxe ou a un principio moral diferente, existe unha "unidade do heroe e do choque" (LUKACS, 1965:135). Pero non todos os conflitos se manifestan na forma máis visible do duelo oratorio (sticomythias*) ou do debate oratorio con argumentos e contraargumentos. Ás veces, o monólogo* é axeitado para presentar razoamentos baseados na oposición e confrontación de ideas. Moitas veces, a trama —a estrutura dos acontecementos con xiros e reviravoltas— leva a marca da dialéctica conflictiva dos personaxes e as accións. Cada episodio ou motivo da fábula só adquire sentido en relación con outros motivos que o contradín ou o modifican: "personaxes e situacións (...) entrelázanse, determínanse mutuamente, cada personaxe e cada situación intenta afirmarse, tomar o centro do escenario a expensas dos demais, ata que toda axitación converxe nunha resolución final" (Hegel, 1965:322). Toda a arte escénica está á disposición do director para dar forma concreta ás forzas presentes: a aparencia física dos actores, a localización, a distribución de grupos e personaxes no escenario e a iluminación. A posta en escena e a posta en escena impoñen necesariamente eleccións na visualización das relacións humanas e na tradución "física" dos conflitos sociolóxicos ou ideolóxicos (xestus).

IV. RAZÓN PROFUNDAS DO CONFLITO

Detrás das motivacións individuais dos personaxes en conflito, a miúdo é posible discernir causas sociais, políticas ou filosóficas: por exemplo, o conflito entre Rodrigo e Jimena, máis alá da oposición entre o deber e o amor, esténdese a un desacordo sociopolítico entre as leis dos seus dous pais: principios dunha moral individualista arcaica que se opoñen a unha visión política centralizada e monárquica (PAVIS, 1980a).

Todo conflito dramático baséase, polo tanto, segundo unha teoría marxista ou simplemente sociolóxica, nunha contradición entre dous grupos, dúas clases ou dúas ideoloxías que se atopan en conflito nun momento histórico determinado. En última instancia, o conflito non depende unicamente da vontade do dramaturgo, senón das condicións obxectivas da realidade social que se representa. É por iso que os dramas históricos, que ilustran as principais convulsións históricas e describen os bandos opostos, son máis eficaces á hora de visualizar conflitos dramáticos. Pola contra, unha forma dramática que explora os debates internos ou universais da humanidade ten moitas máis dificultades para retratar dramaticamente as loitas e os conflitos (por exemplo, a traxedia clásica francesa gaña en refinamento analítico o que perde en eficacia dramática). A escolla de conflitos humanos excesivamente individuais ou universais leva a unha desintegración dos elementos dramáticos en favor dunha "novelización" ou epilación* do teatro (LUKACS, 1965; SZONDI, 1956; HEGEL, 1965). De feito, a forma épica (narrativa+) é moito máis axeitada para describir a acción en detalle e centrar a trama non na crise, senón no proceso e desenvolvemento.

V. LUGAR DE RESOLUCIÓN DE CONFLICTOS

Son as razóns subxacentes do conflito as que autorizan ou impiden a resolución das contradicións. Na dramaturxia clásica, o conflito debe resolverse dentro da obra: «a acción debe completarse e rematarse, é dicir, no evento final o espectador debe estar perfectamente informado dos sentimentos de todos os que interviñeron nela, para que saia coa mente tranquila e sen dúbidas sobre nada» (CORNEILLE. Discurso sobre o poema dramático). Esta resolución do conflito vai acompañada, na traxedia, dun sentimento de reconciliación e resolución no espectador: ao mesmo tempo, o espectador é consciente do final da obra (todos os problemas están resoltos) e da desconexión radical entre os conflitos imaxinarios e os seus propios problemas privados. O conflito dramático resólvese así definitivamente grazas ao "sentimento de reconciliación que a traxedia nos proporciona a través da visión da xustiza eterna, que imbue do seu poder absoluto a xustificación de fins e paixóns unilaterais, pois non podía admitir que o conflito e a contradición entre forzas morais, que, segundo a súa concepción, deben estar unidas, se perpetuasen e afirmasen vitoriosamente na vida real" (Hegel, 1965:380). Esta reconciliación ten lugar en todas as formas: subxectiva, cando os propios individuos renuncian aos seus esforzos en favor dunha autoridade moral superior; obxectiva, cando unha forza política resolve o debate; artificial, cando un deus ex machina* desentraña un debate inextricable, e así sucesivamente.

Unha dramaturxia materialista dialéctica (como a de Brecht) non separará os conflitos ficticios das contradicións sociais do público, senón que referirá os primeiros aos segundos: "Todo o relacionado co conflito, coa colisión, co combate, nunca pode ser tratado fóra do materialismo dialéctico" (Brecht, 1967, vol. 16:927).

—> Dramático e épico.

BUSCATERMOS

É o enfrontamento ou o choque entre dúas forzas que perseguen o mesmo obxectivo ou nas que unha impide o triunfo da outra nunha obra dramática. Tamén pode haber un conflito interno cando é un mesmo personaxe quen confronta dúas visións ou interese particulares na súa peripecia.

Para que exista drama, o protagonista deberá atoparse con algún obstáculo, algún opoñente, algunha forza opresora ou moral que lle impida concretar un obxectivo que pode ser cambiante ao longo do tempo, pero que é a forza motivadora das accións dramáticas. Para a profesora María Paz Grillo Torres, os obxectivos deben ser: concretos, coñecidos, previos á aparición do incidente desencadeante, difíciles de conseguir ou imposíbeis, necesarios e irrenunciábeis.

Por exemplo na obra *Chegamos despois a unha terra gris*, de Raúl Dans, vemos xa dende o comezo o conflito, ou os conflitos das dúas unidades familiares sobre as que se sustenta a peza: Andrés e Helena nos corenta e Luísa e Iván nos vinte. As tensións e a desestruturación, que nun primeiro momento poden parecer parte dunha pintura convencional dun drama burgués ou guión telenovelesco sentimental, deixan a un lado esta impresión primeira grazas a certos usos coma o contraste cunha escena onírica (a primeira do segundo acto), que se pode interpretar coma a realización dun soño da nai de Helena ou os primeiros síntomas de certa senilidade desta. Trátase, por tanto, dunha galería de conflitos que alimentan a tensión e a acción dramática.

As estratexias que vai probando e presentando un personaxe para retomar a canle que leva á consecución do seu obxectivo ou da súa forza motora irán abrindo novos aspectos, circunstancias, axudantes ou opoñentes para tal fin e outros obxectivos locais, inmediatos ou auxiliares, seguindo as consideracións de Grillo Torres.

DRAMATIS PERSONAE

1. Nas edicións máis antigas de textos teatrais, as *dramatis personae*, "personaxes (ou máscaras) do drama", agrúpanse nunha lista que precede á obra. O obxectivo é nomear e describir brevemente as personaxes do drama que se vai ler: isto aclara desde o principio a perspectiva do autor sobre as súas personaxes e guía o xuízo do espectador.

2. É significativo notar que a palabra latina *persona* (máscara) é a tradución da palabra grega para personaxe ou papel dramático. Así, o personaxe concíbese orixinalmente como unha voz narrativa; é un dobre do home "real". Posteriormente, os gramáticos utilizaron a imaxe da máscara e do drama para caracterizar as relacións entre as tres persoas: a primeira (eu) interpreta o papel principal, a segunda (ti) responde, mentres que o "el" non se define en termos de persoa no intercambio entre eu e ti.

3. Na crítica anglosaxoa, alemá e española, *dramatis personae* ás veces úsase para significar protagonista* ou personaxe. É o termo xenérico máis amplo para designar un personaxe (personaxe*, figura*, tipo*, rol*, heroe*).

ESCENA

(Do grego *skênê*, cabana, con forma de beizo)

1. Nos primeiros tempos do teatro grego, a *skênê* era a tenda detrás da orquestra. *Skênê*, orquestra e *theatron* forman os tres elementos escenográficos básicos do teatro grego; a orquestra, ou área de representación, conecta o escenario de actuación co público. A *skênê* esténdese por riba, contendo o *theologeion*, ou área para a representación dos deuses e heroes, e por debaixo co *proscenio*, unha fachada arquitectónica que presaxiaba a decoración mural e que máis tarde se converteu no espazo do *proscenio*.

2. O termo "escena", como "theatron", sufriu unha constante amplificación de significado ao longo da historia: primeiro a decoración, despois a área de representación, máis tarde o lugar da acción, o segmento temporal dentro do acto e, finalmente, o sentido metafórico dun evento violento ("facer unha escena con alguén"). Relación escenario-sala... Véxase relación teatral

Escena (tipo de) En lugar de revisar todos os exemplos históricos de arte escénica, o que requiriría varios volumes, podemos distinguir dous tipos fundamentais:

1. Escena pechada (ilusionista): este é o caso do escena á italiana ou frontal, en alemán "Guckkastänbüne": unha caixa cun só lado aberto, situada no eixe de perspectiva da sala. Non se fai visible ata que comeza a representación e créase con ela.

2. Escena aberto: o público rodéao en máis de 180°; a súa profundidade e espazo son perceptibles. Este é un escenario popular onde a acción se leva a unha plataforma e o público é convidado a participar (por exemplo, arte escénica grega, medieval, isabelina). O escenario "épico" brechtiano, material e "intelectualmente" aberto á crítica, tamén é un exemplo. Preexiste á representación e é simplemente unha plataforma para a exposición. SONREL, 1943 - SOURIAU, 1948.

ARCO DE PERSONAXE

Refírese á evolución interna que experimenta un personaxe, normalmente o protagonista, ao longo dunha historia. O arco do personaxe está relacionado coa aprendizaxe e os cambios internos que o personaxe experimenta como consecuencia da trama.

Probablemente se che ocorren moitos exemplos diferentes. O xefe explotador e insensible que acaba converténdose nun heroe despois de descubrir o amor, ou a moza tímida e avergoñada que se transforma case ata converterse en irrecoñecible.

Polo tanto, se hai algo que as túas historias sempre deberían incluír, é un personaxe que evoluciona e se converte nunha persoa completamente diferente da que comezou.

Agora vexamos como pode ser esta transformación e que tipo de argumento pode representar o cambio.

Arco ascendente ou favorable

A personaxe evoluciona cara a unha situación máis favorable que a inicial.

Ao comezo da historia, a personaxe enfróntase a unha situación desfavorable ou insatisfactoria. Os acontecementos cos que se atopa estímulo a cuestionar as súas ideas sobre si mesmos e o mundo ata que finalmente conquistan os seus demos internos enfrontándose aos seus antagonistas externos.

Podemos ver exemplos de arcos ascendentes nunha multitude de xéneros e con diferentes graos de profundidade. Desde a historia de *Cincenta*, que é infeliz ata que coñece á súa fada madriña, ata Katniss Everdeen (*Os xogos da fame*), que se enfronta ao Capitolio e ao presidente do Distrito 13 para garantir a seguridade e prosperidade dos seus seres queridos.

Arco descendente ou desfavorable

A personaxe diríxese cara a circunstancias adversas ou desfavorables en comparación con como comezou. Asíciase frecuentemente con personaxes antagónicos que comezan a historia con gran

poder e finalmente son derrotados polo heroe. Non obstante, esta non é a única forma de usar arcos de transformación descendentes.

Un bo exemplo é a protagonista da novela *Carrie* de Stephen King. O desenvolvemento da trama pertúrbaa e convértea nun perigo para si mesma e para os demais.

Arco neutro

Non hai evolución, ou é moi leve. Neste caso, os acontecementos que experimenta o personaxe non cambian a súa situación e asóciase co que se denomina un personaxe plano, do que falaremos máis adiante.

Algúns protagonistas, como Sherlock Holmes, experimentan este tipo de arco. Non obstante, é máis común en personaxes secundarios e antagonistas, xa que reflicten personalidades que son incapaces de cambiar. Non obstante, estes personaxes son os catalizadores do cambio nos personaxes que os rodean.

Tipos de arcos de transformación de personaxes

Unha vez esbozadas as progresións básicas do arco dun personaxe, é importante ter en conta que un personaxe pode experimentar máis dun arco dramático dentro da mesma historia. Isto dependerá da complexidade da trama.

Como mencionamos ao comezo desta publicación, a trama e o personaxe sempre están entrelazados. Así, podemos observar diferentes tipos de arcos de transformación, clasificados segundo a teoría de Antonio Sánchez-Escalonilla, profesor de guión na Universidade Rey Juan Carlos e autor de numerosos manuais sobre desenvolvemento de personaxes:

Arco plano

Un personaxe sofre un arco de transformación plano cando a súa personalidade non evoluciona ou cambia moi pouco. Este tipo de personaxes non poden cambiar quen son e son comúns en personaxes secundarios ou antagonistas. Nestes casos, a súa natureza inmutable reforza as personalidades dos outros personaxes.

Este tipo de personaxe adoita verse en antagonistas como Rhett Butler en *Foise co vento* ou o asasino John Doe na película *Seven*. Non obstante, tamén pode ser útil para destacar o encanto dos protagonistas que se enfrontan a dificultades cunha forza de vontade inquebrantable. Por exemplo, Guido Orefice en *A vida é fermosa*.

Arco moderado

O cambio que sofre o personaxe é moi leve ou gradual, sen producir unha transformación significativa. É unha especie de reforzo dos trazos que o personaxe xa tiña ao comezo da historia.

Isto é común nos personaxes secundarios, aínda que tamén se ve nos protagonistas das sagas, onde o cambio do personaxe é gradual ao longo dos diferentes libros. Este é o caso de Harry Potter, que evoluciona a medida que se enfronta a diferentes desafíos e deixa atrás o neno inocente que recibiu esa carta para o Colexio de Maxia e Feiticería de Hogwarts.

Arco radical

Un personaxe sofre unha profunda transformación que provoca un cambio na personalidade. A súa tendencia dominante na vida cambia a algo moi diferente. Este tipo de arco pode ou non afectar á estabilidade, extraversión ou temperamento do personaxe. Así, pódense distinguir tres subtipos:

O arco radical que afecta á estabilidade provoca un cambio no temperamento do personaxe. Por exemplo, Todd Anderson en **A sociedade dos poetas mortos** comeza como un rapaz tímido e introvertido que se transforma nun personaxe flegmático grazas á influencia do seu mestre.

O arco radical que afecta á extraversión inflúe na relación do personaxe co mundo exterior. Un bo exemplo é o protagonista de **Pereira Maintains**, que leva unha vida resignada ao comezo da novela e que finalmente se ve obrigado a tomar partido na loita pola liberdade de expresión. Outro bo exemplo deste tipo de arco é Holden Caulfield en **O visía no centeo**, cuxas experiencias cambian a forma en que se relaciona coa súa familia.

Finalmente, hai un tipo de arco radical que non afecta ao temperamento. Por exemplo, Frodo (**O Señor dos Aneis**) experimenta un arco que o cambia en moitos aspectos, pero non no seu carácter.

Arco traumático

Este é o máis drástico dos arcos de transformación. Nestes casos, o protagonista sofre unha gran crise, ten unha revelación ou experimenta un evento traumático e remata a historia transformado nun personaxe diferente.

Este arco pode progresar descendente ou ascendente. Un bo exemplo dun arco traumático descendente é o caso de Gregor Samsa en **A metamorfose**. Tras ser rexeitado pola súa familia, sente que a situación é desesperada e decide pechase no seu cuarto ata morrer.

Por outra banda, a experiencia de Clarice en **O silencio dos cordeiros** representa un arco traumático ascendente, xa que as experiencias que sofre ao longo da trama culminan na superación dun trauma infantil.

TRAMA - ARGUMENTO

A trama é simplemente unha sucesión de acontecementos (A leva a B e B leva a C) e o arco do personaxe está relacionado coa aprendizaxe e os cambios internos que o personaxe experimenta como consecuencia da trama.

Resumo ou síntese da [historia](#) relatada pola peza teatral ou polo [texto dramático](#).

1. Termo específico da teoría aristotélica, tamén empregado como sinónimo de “[trama](#)” ou “[intriga](#)” co que Aristóteles se refire á “*estructuración dos feitos*”.

De xeito xeral, o concepto de argumento ten que ver coa organización dispositiva dos acontecementos da [fábula](#) tal como se amosan en escena ou no drama, asumindo unha complexidade compositiva na que, segundo Aristóteles, radicaría o talento do dramaturgo.

Segundo se explica no capítulo VI *da Poética* de Aristóteles, o argumento vincúlase cos obxectos, ou personaxes en [acción](#), canda o [carácter](#), o [pensamento](#) e a expresión, mais para Aristóteles o argumento é o máis importante de todo, ao radicar nel a “*estructuración dos feitos*” en virtude dos conceptos de necesidade e verosimilitude, esenciais para a [mímese](#) “non de seres humanos senón de accións”, pois os personaxes “se revisten de caracteres a través das súas accións”. É por isto polo que, para Aristóteles, tanto o [carácter](#) coma o [pensamento](#) do [heroe](#) ou [personaxe](#) serán coñecidos e

comprendidos grazas ás súas accións no argumento, e non como características do personaxe alleas aos feitos relatados.

O argumento, na *Poética* aristotélica, debe vir rexido en virtude da lóxica causal achegada pola fábula, de xeito que todas as súas partes ou acontecementos estean motivados entre si nunha cadea causal (verosimilitude) e, por tanto, sexan necesarios para a comprensión da acción. Nesas dúas características do argumento aristotélico, verosimilitude e necesidade, radica a unidade de acción, xa que, tal como explica Aristóteles no capítulo VIII da *Poética*, o argumento así organizado tamén será unitario.

Polo tanto, Aristóteles entende que os argumentos ben feitos son os que xeran accións unitarias, e para isto deben ser “completos e con certa magnitude”, asumindo que algo completo é o que ten comezo, medio e fin, partes vencelladas entre si de xeito causal xerando unha unidade perceptíbel no seu conxunto. Así, no capítulo VII, sinala que a extensión do argumento será a que “desenvolvéndose a acción ordenadamente e de acordo coa verosimilitude e coa necesidade, ten lugar un cambio da desgraza á felicidade ou da felicidade á desgraza”.

Para Aristóteles, os argumentos tráxicos poden contar con tres factores compositivos: peripecia, recoñecemento e efecto patético, xiros ou cambios que, insiste o Estaxirita no capítulo X, deben xurdir como consecuencia dos seus propios antecedentes por necesidade ou verosimilitude. Da comparecencia ou non dalgunha desas tres posibilidades, resultarán os argumentos simples (amosan un cambio sen peripecia nin recoñecemento) ou complexos (aqueles nas que o cambio se produce con peripecia, recoñecemento ou ambos os dous).

Tanto o neoristolismo coma o formalismo ruso do século XX recuperaron a noción de argumento (a miúdo a través dos termos “trama” ou “intriga” para referirse aos conceptos inglés *plot* ou ruso *sjuzet*) para opoñela a fábula ou historia e distinguir así os feitos contados da súa complexidade compositiva.