

**DR. ABDEL HAMID GHALAB  
DEPARTAMENTO DE ESPAÑOL  
FACULTAD DE AL-ALSUN  
UNIVERSIDAD DE MINIA**

**EL AGENTE IMPULSOR Y LA RESISTENCIA  
EN EL TEATRO**

## Introducción

Desde la aparición de *La Poética* de Aristóteles como uno de los primeros libros teóricos que tratan los géneros literarios en general y el teatro en particular, se habla de las teorías tanto clásicas como modernas. También se discuten y se plantean los métodos de análisis de las obras teatrales. Algunos de dichos métodos y teorías tratan el texto dramático y otros hablan del texto espectacular sin interesarse por las dos caras del teatro; que son el texto y el espectáculo.

Desde la *Poética* hasta el siglo XVI, o más exactamente hasta el florecimiento teatral del Renacimiento, la teoría dramática estuvo estancada, inmóvil y desactivada a lo largo de la Edad Media, aunque los trovadores y las fiestas rurales crearon una tradición teatral, que no se relacionaba ni se sujetaba a ninguna evolución de carácter crítico hasta el Renacimiento español.<sup>1</sup>

Alfredo Hermenegildo, como uno de los distinguidos críticos que han planteado el panorama del teatro español en el siglo XVI, en su libro *El Teatro del Siglo XVI*, expone la situación del teatro desde el espacio cortesano al espacio urbano y el teatro como instrumento de propaganda,<sup>2</sup> y el teatro como medio de enseñanza, mientras en su libro *Teatro de palabras: Didascalias en la escena*

---

<sup>1</sup> En el Renacimiento español han salido libros teóricos, entre los cuales destacan *Philosophia de la Antigua Poética*, de Alonso López Pinciano y *Nueva idea de la tragedia antigua*, de Gonzales de Salas, su estilo y ortografía son oscuros y afectados, sin embargo el fondo de su obra es una demostración extraordinaria de su vasto conocimiento de la *Poética* de Aristóteles. También ha salido la magnífica aportación de Francisco Cáscales, *Tablas poéticas* que se trata de una ordenación, ampliación y exégesis de las normas horacianas.

<sup>2</sup> Alfredo Hermenegildo, *El Teatro del Siglo XVI*, Barcelona, Ediciones Júcar, 1994. Este libro es de carácter histórico, habla de dramaturgos famosos del siglo XVI como Juan del Encina, Gil Vicente, Pedro Manuel de Urrea, etc.

española del siglo *VXI*<sup>3</sup> presenta la dramaticidad textual y la virtualidad teatral, el personaje y teatralidad, los signos de representación y los coros del teatro trágico. Su primer libro es de carácter histórico, donde se habla de autores y sus obras más relevantes, y el segundo es más hacia la teoría del teatro.

En la *Poética* de Ignacio de Luzán (edición de 1789), se habla de la poesía dramática española, su principio, progresos y su estado en aquel entonces. Él<sup>4</sup> dedica gran parte de su libro a la naturaleza del texto dramático y un pequeño apartado al aparato teatral (según él) y la música. Así se encuentra un autor del siglo XVIII mencionando elementos relacionados con el espectáculo pero con pocos detalles sobre el mismo. A finales del siglo XVIII y primeros del siglo XIX el género dramático empieza a desarrollar y las técnicas de la escritura dramática se varían de vez en cuando, puesto que, de los géneros dramáticos nacen subgéneros, que han sido tratados por muchos teóricos, pero sin presentar algo relacionado con el texto espectacular que forma parte del estudio de la obra dramática.

Con el surgimiento del término *drama moderno* y la teoría de la semiótica aplicada en la literatura, el panorama se ha cambiado radicalmente, ya que se convierte el método de análisis de una obra

---

<sup>3</sup> Alfredo Hermenegildo, *El Teatro de palabras, Didascalias en la escena española del siglo *VXI**. Universidad de Lleida, Lleida, 2001. El autor hace referencia al icono visual y símbolo textual, sobre *El auto de la Pasión* de Lucas Fernández y los procedimientos de teatralización en la *Nise lastimosa* de Jerónimo Bermúdez, etc.

<sup>4</sup> De Luzán, Ignacio, *La poética*, Madrid, Cátedra, 1974. La poética de Ignacio de Luzán está compuesta por cuatro libros, el tercero de los cuales trata el género teatral, donde se plantean temas como el origen y la definición de la tragedia, la fábula dramática y el modo de formar una fábula, las condiciones de la fábula y las tres unidades del teatro, los episodios y las fábulas episódicas, las pasiones trágicas y las costumbres, las partes de cantidad de tragedia y al final habla de la comedia y la tragicomedia, etc.

o el estudio de una obra dramática en elementos interminables.<sup>5</sup> La semiología dramática según María del Carmen Bobes Naves "estudia el proceso de comunicación dramática en sus formas y en sus relaciones, es decir, en todos sus aspectos: analiza las unidades y categorías y sus relaciones sintácticas (formas, distribución en un esquema), el valor semántico que alcanzan (sentido lingüístico, literario y espectacular) y su sentido pragmático (relaciones del texto con los sujetos del proceso de comunicación dramática y también con los sistemas culturales envolventes, religión, ciencia, artes, etc.)"<sup>6</sup>

Hace pocos años, en el estudio realizado por Antonio Tordera Sáez, titulado *Teoría y técnica del análisis teatral*, opina que "el estado actual de la teorización y de los resultados metodológicos adquiridos acerca del teatro es el de un evidente y abrumador retraso con respecto a los estudios realizados en otras áreas de la literatura, tales como la poesía y la novelística."<sup>7</sup>

### **Bernard Beckerman**

Bernard Beckerman (de nacionalidad norteamericana), es crítico y profesor de Ciencias Teatrales, es también autor de libros teóricos, sobre todo, *Daynamic of Drama: Theory and method of analysis*, publicado (New York) en 1970 y *Teorical presentation*, editado (London) en 1995. Dichos libros incluyen un método de

---

<sup>5</sup> .Fischer Lichte, Erika, *Semiótica del teatro*, Madrid, Arco Libros, S.L, 1999. Este libro está traducido del alemán por María del Carmen Bobes Naves.

<sup>6</sup> .Bobes Naves, María del Carmen, *Semiología de la obra dramática*, Madrid, Arco Libros, 1997. Pág. 12.

<sup>7</sup> .VV.AA. *Elementos para una semiótica del texto artístico*, Madrid Cátedra, (Crítica y estudios literarios), 1999. Pág. 157. Este estudio trata el análisis de una obra teatral como texto artístico, donde analiza el espacio escénico, los sistemas operantes en escena, el texto dramático: funciones y situaciones, etc.

análisis que compagina dos cosas principales en el arte dramático que son: el texto dramático y el espectáculo teatral.

Este crítico cree, como muchos hombres de teatro, que el fin primordial de cualquier texto dramático, es su puesta en escena. Por lo tanto, los dramaturgos escriben imaginando lo que puede pasar en escena, por eso, es un trabajo interminable.

El agente impulsor y la resistencia son dos elementos fundamentales en el método de Beckerman<sup>8</sup>, ya que ambos representan dos polos contradictorios y nos hacen determinar el objetivo de los personajes en cada segmento dentro de una obra teatral. Si partimos de que el teatro cuenta con más de un personaje vemos dos visiones, dos actitudes cuya confrontación genera la base del conflicto dramático<sup>9</sup>. Ya que, lo que constituye la arteria vital del drama no es la acción de los personajes, sino sus relaciones conflictivas, nacidas del enfrentamiento de dos actitudes.

A continuación definimos dichos elementos, uno tras el otro, y explicamos cómo funcionan según el autor de este método. También para aplicar teóricamente lo dicho, hemos de escoger

---

<sup>8</sup>. En su libro *Daynamics of Drama: Theory and method of analysis* habla sobre types of dramatic analysis, time and segmentation, the theatrical segment, the dramatic segment, the nature of theatrical response, the figure ground relationship, etc.

<sup>9</sup> El conflicto dramático según John Haward Lawson, debe ser: Un conflicto social. Podemos imaginarnos una lucha dramática entre un hombre y otros hombres, o entre un hombre y su medio, incluyendo en la cual las fuerzas de la naturaleza luchan entre sí. El carácter social del drama es el conflicto social en el cual se ejerce la voluntad consciente: unas personas luchan contra otras, individuos contra grupos, grupos contra grupos o individuos o grupos contra fuerzas sociales o naturales." Howard Lauson, John. *Teoría y técnica de la escritura de obras teatrales*. Collective, Nueva York, 1936. Página 221. Este libro fue traducido al español por Juan Antonio Hormigón y publicado por Consejería de Educación y cultura de la Comunidad de Madrid en la serie de publicaciones de la asociación de directores de escena en España el año 1995.

escenas, segmentos o actos de obras teatrales egipcias o bien sea obras españolas para que el lector de este trabajo pueda tener idea completa sobre lo que suponemos del agente impulsor y la resistencia, como elementos de suma importancia, a la hora de analizar un texto dramático.

### Propósito

Leyendo y releendo, durante los últimos cinco años, en los libros de análisis dramático y también en los libros de teoría dramática, hemos observado que la mayoría de éstos giran en torno a la estructura<sup>10</sup> y acción<sup>11</sup> dramáticas, los personajes, y demás componentes de la obra dramática en términos generales. A veces se mezcla la acción con la estructura y otras veces se habla de los personajes sin hacer mención al papel que desempeñan en mover la acción dramática hacia el punto climático, etc.

Así, el estudiante del teatro hace el análisis de cualquier obra contando con una especie de narración sin determinar o concretar la energía generada por las fuerzas dramáticas, tanto protagonistas como antagonistas. Por eso, el investigador o el estudiante se confunden a la hora de colocar cada elemento y cada término en su sitio.

---

<sup>10</sup> La estructura dramática según John Howard Lawson, es "la que rige la acción como un cambio de fortuna y como una unidad estructural que completa la acción y define sus límites." Howard Lawson, John. Opus cit. Pág. 217.

<sup>11</sup> En cuanto a la acción dramática Kurt Spang considera "inservibles todas las definiciones de tipo conductista y determinista porque conciben la acción como consecuencia de estímulo y respuesta." La acción desde su punto de vista, requiere "una figura, espacio y tiempo" y añade exigiendo que el individuo debe tener "la intención y la capacidad de modificar una situación" Spang, Kurt, *Teoría del drama. Lectura y análisis de la obra teatral*, Pamplona, Ediciones Universidad de Navarra, S.A, 1991. Págs 107- 108.

Por todos estos motivos reunidos, hemos de escoger el método de Beckerman<sup>12</sup> como criterio académico para analizar los textos dramáticos en la universidad con nuestros alumnos. Ya que éste crea un ambiente de comunicación directa entre el profesor y los alumnos. Por muchas razones, la primera de las cuales consiste en saber perfectamente, ¿quién? o ¿quiénes? de los personajes se pueden denominar el agente impulsor y ¿Por qué?.

La segunda, comprende la situación de la resistencia que representa el segundo polo en nuestra investigación y que se mueve paralelamente con el agente impulsor que irrita e insiste en llegar a su meta. Este tipo de análisis pone al estudiante en un estado de atención y le hace pensar, y participar en la elaboración del análisis con el profesor.

La tercera, consiste en que la comunicación no se limita solamente al profesor, sino se extiende de un alumno a otro, porque cada uno recibe lo que lee en el texto según su modo de ver y también según su visión hacia el mundo del drama. Así la clase se convierte en un taller de trabajo y el análisis de una obra cualquiera se convierte en una labor de carácter colectivo.

## DEFINICIÓN DEL AGENTE IMPULSOR

El agente impulsor se denomina en términos ingleses *impeling agente*. Este elemento es una fuerza que intenta conseguir su objetivo, puede ser un personaje o más de uno, también puede ser un personaje colectivo, como el coro en las obras clásicas del teatro antiguo. Se caracteriza por el empujón que da a la acción dramática.

---

<sup>12</sup> Véase el libro de Beckerman, Bernard, *Theoretical presentation*, London, Routledge, 1995. En este libro se elabora el análisis de una obra teatral según vemos en el estudio aplicado en los textos que vamos a elaborar.

Se puede determinar el agente impulsor por una necesidad que se intenta conseguir a lo largo de un segmento de acción dramática o por un deseo claro dentro de la misma. A este deseo nos referimos con el término de Stanislavsky<sup>13</sup> *objetivo*, aunque Beckerman utiliza el término de Sartre *proyecto* que es más filosófico y menos teatral<sup>14</sup>.

Concluyendo, el agente impulsor trata de lograr su objetivo haciendo frente a todo tipo de resistencia a la que se enfrenta. Dentro de un segmento no puede existir más que un objetivo claro y lo suficientemente fuerte para impulsar la acción. Por consiguiente todos los objetivos menores son descartados para evitar un choque entre ellos<sup>15</sup>.

## DEFINICIÓN DE LA RESISTENCIA

Este elemento ocupa un lugar de suma importancia en el análisis de una obra teatral. La resistencia se compone de un personaje o más de uno, como en el caso del agente impulsor, y puede ser el propio público que acude al teatro para ver el espectáculo.

Según el autor de este método<sup>16</sup>, la resistencia es todo tipo de impedimento contra el agente impulsor que debe hacerse frente a

---

<sup>13</sup> María Osiponva Knébel, *El último Stanislavsky. Análisis activo de la obra y el papel*. Madrid, Editorial Fundamentos, 1996. Pág. 51.

<sup>14</sup> Véase *Daynamics of Drama: Theory and method of analysis*, (New York) 1970. Págs. 44 y 45.

<sup>15</sup> Véase *Daynamics of Drama: Theory and method of analysis*, Opus cit. Pág. 49. Los objetivos menores se determinan según el contexto, es decir, si tenemos más de un objetivo principal nunca se llegaría al punto climático de un segmento. Entonces este análisis se limita a localizar el más fuerte de ellos y el objetivo siempre pertenece al agente impulsor.

<sup>16</sup> Véase *Daynamics of Drama: Theory and method of analysis*, Opus cit. Pág. 46-48. El apartado dedicado a la resistencia en este libro es muy grande, solo hemos



ésta. Este impedimento puede ser un grupo de personajes, unas circunstancias dadas, factores psicológicos o materiales, etcétera.

Beckerman diferencia entre distintos tipos de resistencia. Ya que existe la resistencia actual y la resistencia potencial implícita en la situación. También existe un tipo de resistencia conocida de antemano que puede ser desarrollada a lo largo del segmento y la resistencia repentina que surge durante el segmento. De la misma forma la resistencia varía en cuanto a su origen y la intensificación de las acciones dramáticas.

### **Estudio de una escena de *Al-Afaghany, una llama de libertad***

Esta obra, escrita en noviembre de 1970, fue prohibida, incluso su publicación, durante muchos años, hasta editarla por el Organismo Egipcio del Libro el año 2000. Su autor, Hamid Ibraheim<sup>17</sup>, es uno de los dramaturgos de la generación de los años setenta en Egipto.

Fue siempre tenida por los críticos y estudiosos del teatro en la Academia de Artes como una de las obras emblemáticas y, sin

---

intentado resumir los puntos fundamentales girando en torno al elemento resistencia como componente básico en este método.

<sup>17</sup>. Durante los años sesenta Hamid Ibrahim se preocupó mucho por la lectura de la historia de la economía política en Egipto a lo largo del siglo XIX y principios del siglo XX. También se interesó mucho por la lectura de la Literatura Revolucionaria que nace durante la Revolución de Orabi contra las fuerzas colonialistas, la burguesía, los feudales, los ingleses y el Jedive Ismael. Dicha lectura en todas las esferas de la vida en aquel tiempo ha sido la fuente de inspiración para crear su obra *Al-Afaghany, una llama de libertad*.

\* El único criterio del escogimiento de cualquier texto para aplicar este método es reunir los elementos dramáticos en el mismo. Porque existen piezas experimentales, las cuales carecen de diálogo y cuentan con los movimientos corporales para expresar lo que desean conseguir los personajes. Puesto que la palabra o mejor dicho el diálogo es un componente fundamental o un elemento tradicional en el teatro y nadie de los teóricos sean clásicos o modernos menospreció este factor.

duda, como la obra que mejor ha reflejado la situación en nuestro país durante el reinado de El-Jedive Ismael y los movimientos de liberación de la ocupación inglesa, representada en la revolución de Ahmed Oraby.

Por otra parte, los movimientos de ilustración que protagonizó Gamal Eddin Al-Afaghany en el siglo XIX en Egipto. Éste fue activista, revolucionario, reformador religioso y social, filósofo e ilustrador. Basó sus ideas, como buen musulmán, en el principio de consulta (alshura) que ha sido, y sigue siendo, una de las cuestiones importantes en el pensamiento islámico.

El autor en esta obra encarna, según su visión dramática derivada de las fuentes históricas, figuras que influyeron en la sociedad egipcia, en aquel momento, en todas las esferas de la vida. Porque los herederos del trono de Mohamed Aly, hicieron todo lo que querían en nombre del Islam y el sometido pueblo egipcio tuvo que obedecer y sin derecho a oponerse o ir contra corriente. Porque las ideas vigentes en este período ataron a todo el mundo. Por lo cual, el surgimiento de un sabio como Gamal Al-din Al-Afaghany ha tenido gran éxito y también grandes logros en los ámbitos sociales, culturales, políticos y religiosos. Puesto que, por primera vez se puede hablar de cuestiones religiosas, reformas políticas y sociales etc.

Para aplicar lo anteriormente dicho en cuanto al análisis, hemos traducido la escena quinta del primer acto de la obra *Al-Afaghany, una llama de libertad* como texto dramático perteneciente al teatro egipcio y una parte de una pieza del teatro español contemporáneo para destacar el papel del personaje colectivo tanto con el agente impulsor como con la resistencia. A continuación presentamos la traducción y después analizaremos el

primer texto, y también el segundo según los instrumentos que Beckerman utiliza en su método.

### Acto primero

**Escena V** <sup>18</sup> :

*-El espacio – el escenario: (Palacio de Abdein)*

*-Después de media noche.*

*-El Jedive Ismael está sentado en una sala grande, rodeado de bailarinas y delante de él botellas de vino, y copas vacías.*

*(Suena música.*

*(Se iluminan las luces paulatinamente)*

*-Entra un oficial.*

**El oficial:-** *(Saluda al Jedive)..... Su Majestad.*

**El Jedive:-** *(Le mira con desprecio).....(Pregunta después de una pequeña pausa) ..... ¿Qué quieres?.....¿Qué ha pasado?*

**El oficial :-** *Su Majestad tiene visitantes.*

**El Jedive:-** *(Sorprendido) ..... ¿Visitantes después de media noche?... !Qué locura!... (Da orden) ... Expúlsalos rápidamente... (El Jedive marcha balanceándose y masculla las palabras)...*

**El oficial :-** *(Dudando)... Pero ellos muy señor mío...*

---

<sup>18</sup> He realizado la traducción según el texto publicado por el Organismo Egipcio del Libro en 2000.

**El Jedive:-** (*Interrumpiendo*) Expúlsalos inmediatamente estúpido... (*Toma una botella de alcohol y se sirve en su copa y en la de una de las bailarinas*)... (*Pasados unos minutos*). Baila con ella...

**El oficial :-** (*Con voz alta*)... Muy señor mío...

**El Jedive:-** (*Le presta un poco de atención*) ¿Qué quieres estúpido? Te he dicho que te vayas ahora mismo.

**El oficial:-** (*Atendiéndose*)... Muy señor mío... Visitantes extranjeros, Su Majestad.

**El Jedive:-**(*Manda parar el baile y la música*)...(preguntándose) ...  
!Visitantes extranjeros!

**El oficial:-** Sí, mi señor.

**El Jedive:-** ¿Quiénes son?... ¿Qué son?...Aquellos estúpidos que prefieren las visitas después de media noche.

**El oficial:-** Son los cónsules de Francia, Inglaterra y Alemania.

**El Jedive:-** (*Ordena la salida de las bailarinas y esconde las botellas de alcohol y las copas*)... (*Pensativo*) Cónsules de Francia, Inglaterra y Alemania... A esta hora tan tarde de la noche... !Caramba! ¿Qué ha ocurrido? ... (*Ordenando*) ... Dejad que entren.

**El oficial:-** (*Le saluda y sale*)...

**El Jedive:-** (*Se arregla su vestuario y se asegura que las copas, y alcohol están lejos la vista*)...(Entran los cónsules de los tres países)...

**El Jedive:-** (*Se acerca a ellos y les saluda*).... Pasen.

**Un cónsul:-** No tenemos tiempo señor Jedive...

**El Jedive:-** (*Informándose*)...¿Qué ocurre entonces?

**Un cónsul:-**El Gran Sultán de Turquía, Abdel Hamid II, ha decidido destituirle y nombrar a su hijo, El Emir Mohamed Tawfik, el heredero del trono de Egipto.

**El Jedive:-** (Enfadado)... Yo destituido... Y con orden de El Sultán de Turquía? ...Vosotros bromeáis... Sí... Estáis bromeando.. (*Con voz alta*)...Os ruego que os vayáis inmediatamente de aquí... Salid fuera...

**Los tres cónsules:-** (*Le saludan y salen*)

**El Jedive:-** (*Aplauden, vienen las bailarinas e intercambian las copas y beben, y suena música*)...( *Se dice a si mismo con voz alta*)... Yo soy el Jedive de Egipto, su gobernador, su alteza ¿Expulsado?...¿Destituido? Ja..Ja..Ja.. Yo soy el que ha hecho este país y lo he convertido en una parte de Europa... Yo ... Yo soy el Jedive Ismael Pachá .... ¿Expulsado?... Ja...Ja...Ja...Ja.. (*Entra un oficial*)

**El oficial:-** (*Le saluda*).. Es Sherif Pachá muy señor mío.... (*Sale*)...

**El Jedive:-** Sherif Pachá .... (*Pensativo*)... ¿Qué ocurre?!!! Quizás una pesadilla o un sueño temeroso... (*Ordena la salida de las bailarinas*)... (*Entra Sherif Pachá*)

**Sherif:-** (*Saluda al Jedive*)

**El Jedive:-** (*Se pregunta*)¿Qué ha acontecido señor, Sherif Pachá?

**Sherif:-** (*Le entrega unos pergaminos o un rollo de papeles*)

**El Jedive:-** (*Recoge los pergaminos y los abre*)...(Lee)... (*Después de unos momentos*)...(Sorprendido) De El Sultán de

Turquía al ex --Jedive de Egipto Ismael Pachá. (*Para sí mismo en voz alta*) ¿Ex --Jedive de Egipto?

**Sherif:-** Muy señor mío, es un decreto de El Sultán, en el cual figura su destitución del trono de Egipto y la subida al mismo de su hijo el heredero Mohamed Tawfik Pachá...

**El Jedive:-** (*Mira atónito el decreto de El Sultán*) ....¿Ex -Jedive de Egipto?!... ¿Destituido?...Destituido.... Destituido.... Destituido... Destituido... (*Se desmaya en una silla*) ... Destituido...

(*Sale Sherif Pachá*) (*Se apagan las luces gradualmente*)<sup>19</sup>

### El análisis

Esta escena está dividida en dos segmentos de acción dramática, el primero comienza con nivel bajo de tensión y energía dramáticas como es propio del inicio de una escena. Se podría decir que empieza con un nivel normal en cuanto a la acción, porque el Jedive se ve rodeado por las bailarinas y las copas de alcohol. Este segmento termina cuando salen los tres cónsules de Europa.

**El agente impulsor:** El oficial y los tres cónsules de Europa.

**La resistencia:** El Jedive.

**El objetivo o el proyecto:** Comunicar al Jedive que hay un decreto de El Sultán de Turquía, en el que figura la subida del Emir Mohamed Tawfeik al trono de Egipto.

**Tipo de resistencia:** Fuerte. El oficial intenta hablar con el Jedive para comunicarle que los visitantes están esperando fuera.

---

<sup>19</sup>. Hamid Ibrahim, *Al-Afaghany, una llama de libertad*. El Cairo, Organismo Egipcio del Libro, 2000. Esta escena incluye las páginas 47 - 50.

Pero él se está sumergido en otro mundo, en un mundo regido por el baile y el alcohol como encarna y describe el autor de esta obra. Entra el agente impulsor, una y otra vez, insistiendo en conseguir su objetivo. La resistencia representada en el Jedive no solamente rechaza recibirlos, sino también quiere expulsarlos e insulta al oficial para seguir en sus locuras con las bailarinas del palacio. Este enfrentamiento crea, paulatinamente, un ambiente dramático que, a su vez, da lugar a un futuro conflicto entre dos fuerzas.

El oficial, rompe las reglas de protocolo, aumentando la tensión dramática y hablando en voz alta para despabilar al Jedive, y para que le preste un poco de atención para transmitirle la noticia de la visita. Cuando se entera el Jedive de quiénes son los visitantes, empieza a prestar atención al Oficial ordenando la salida de las bailarinas.

**La cima** (cruz, en términos ingleses) de este segmento tiene lugar cuando se anuncia que (*El gran Sultán de Turquía, Abdel Hamid II, ha decidido destituirle y nombrar a su hijo, el emir Mohamed Tawfek, heredero del trono de Egipto*). Seguidamente tiene lugar la relajación, pero en este segmento el nivel de tensión dramática no desciende debido a la noticia inquietante que acaba de recibir.

El segundo segmento comienza de inmediato con la llamada del Jedive a que vinieran las bailarinas y convertir el escenario en un ambiente semejante al primer segmento.

**El agente impulsor:** El Oficial y Sherif Pachá.

**La resistencia:** El Jedive.

**El objetivo:** Confirmar la noticia de la destitución del Jedive por orden del Sultán de Turquía.

**Tipo de resistencia:** Fuerte. Cabe destacar que la resistencia al agente impulsor la encarna el personaje del Jedive que expone una resistencia muy fuerte al objetivo principal, dado que él se burla riéndose del mensaje de los Tres Cónsules del segmento anterior. Nunca se imagina estar en esta situación porque él es (el Jedive de Egipto, su gobernador, su alteza y todo el bien del país). No solamente esto sino también es quien (*ha convertido*) Egipto (*en una parte de Europa*)<sup>20</sup>.

Estos argumentos elevan el nivel de tensión dramática y provocan un enfrentamiento subjetivo. Puesto que se pregunta el Jedive diciendo (¿Qué ocurre?!?! Quizás una pesadilla o un sueño temeroso)<sup>21</sup>. A pesar de la salida de los tres Cónsules dicha tensión no se disminuye y se intensifica cuando Sherif Pachá entra entregándole los pergaminos donde figura el decreto del Sultán.

Lo que salta a la vista en este segmento y en el anterior, es la salida y la entrada de las bailarinas por orden del Jedive. La entrada de ellas indica que la tensión desaparece y la relajación tiene lugar en este momento concretamente. Pero la salida anuncia y presagia un enfrentamiento seguro entre él y el agente impulsor representado en el primer segmento en el Oficial y los tres cónsules y el segundo en el Oficial y Sherif Pachá.

También, este segmento es un segmento activo porque el agente impulsor intenta modificar una situación<sup>22</sup> que es la

---

<sup>20</sup> *Al-Afaghany, una llama de libertad*. El Cairo, Opus.cit. Pág. 47.

<sup>21</sup> *Ibid.* Pág. 48.

<sup>22</sup> Kurt Spang opina que el término "situación" en el lenguaje dramático es como sigue: *El concepto de situación debe entenderse como un corte transversal que se practica en un determinado momento del transcurso del drama, un corte que revela la combinatoria de los elementos dramáticos (figuras, espacio, tiempo) en su funcionalidad en este instante concreto.* Spang, Kurt. *Teoría del drama - Lectura y análisis de la Obra teatral*. Opus cit. Pág. 105.



confirmación de la destitución del Jedive. Ya que Sherif pachá le enseña los pergaminos y el decreto, confirmando lo que se le había comunicado en el segmento anterior.

El punto culminante tiene lugar cuando el jedive recoge los pergaminos y los abre, y lee sorprendido, dándose cuenta de que a partir de este instante él es ex -Jedive de Egipto. Así termina la escena con un final trágico, puesto que, la resistencia fracasa en impedir el objetivo del agente impulsor.

### **El personaje colectivo como agente impulsor y resistencia**

La otra parte que corresponde a nuestro estudio, sobre el agente impulsor y la resistencia gira en torno al personaje colectivo o mejor dicho el coro, que realmente se desaparece de la producción teatral actual por su condición como elemento clásico en el teatro antiguo y que el drama moderno deja de captarlo de nuevo. Buscando en las obras del teatro español contemporáneo no hemos encontrado obras que contienen este elemento salvo *Las Salvajes en Puente de San Gil*<sup>23</sup>, del dramaturgo español José Martín Recuerda.

Ahora bien, vamos a hacer el análisis de algunos segmentos de la primera parte de esta obra. El argumento de esta pieza consiste en una lucha entre todas las fuerzas de la sociedad y trata temas de suma importancia. Puesto que el autor plantea a través de esta obra

---

<sup>23</sup> Recuerda, José Martín, *Las salvajes en Puente San Gil*, edición de Francisco Ruiz Ramón, Madrid, Cátedra, 1995. En mi Tesis Doctoral hice un estudio de esta obra, utilizando un método tradicional que no tiene nada que ver con nuestro análisis. Por la escasez de las obras que contienen el personaje coral en el teatro contemporáneo, me encontré obligado a escoger una parte de esta obra para demostrar lo del personaje colectivo que hemos comentado al principio, en el apartado dedicado a la definición del agente impulsor.

cuestiones muy problemáticas a todos los niveles tanto socio-culturales como políticos y religiosos. Cada fuerza social esta representada por un grupo de personajes, los cuales tienen un objetivo único, por lo cual, intercambian sus papeles. En un segmento aparece un grupo como agente impulsor y en otro actúa como resistente, es decir, defensores de sus deseos y derechos.

**Segmento 1:** (págs.55—61)

El primer segmento de la obra comienza con un nivel muy bajo de tensión dramática y esto es propio del comienzo de una obra teatral.

**El agente impulsor:** Las Barrenderas.

**La resistencia:** Rosita, los jóvenes mirones y el pintor.

**El objetivo:** Limpiar el teatro, cumplir con el deber y preparar el escenario para el espectáculo.

**Tipo de resistencia:** Fuerte. Rosita rechaza ayudar a las Barrenderas y a la vez trata de mostrarse superior a las demás diciendo que es la guardarropía. Los mirones representan un factor molesto y un peligro que acecha. Los golpes del pintor funcionan como un zumbido que eleva el nivel de tensión dramática que da lugar a un conflicto seguro entre ambos polos. Al principio, los golpes pueden ser confundidos con un ataque directo por parte de los mirones y es un elemento que impide la actividad de la limpieza del lugar.

**La cima** de este segmento tiene lugar cuando Rosita ataca a los mirones mostrándoles sus piernas, haciéndoles rabiarse. Rosita, a pesar de formar parte de la resistencia contra el objetivo de las Barrenderas, modifica su postura atacando a los hambrientos hombres del pueblo.

Seguidamente la relajación tiene lugar, pero en este segmento el nivel de tensión no desciende y, de cierto modo, las barrenderas se enzarzan en una pelea entre sí y no cesa hasta que salen del escenario.

**El segundo segmento** (Págs. 61- 66): Comienza de inmediato con nuevos golpes el portón.

**El agente impulsor** en caso lo representa otro grupo, otro personaje colectivo que es "Las Cursillistas de Cristiandad".

Su **objetivo directo** es impedir que la función se lleve a cabo, aunque existe un objetivo oculto que es el de retener a los maridos. Este tipo de objetivo hace suponer que el segmento es activo, dado que se trata de modificar una situación.

**La resistencia** al agente impulsor la encarnan Don Edelmiro, las Barrenderas y Rosita.

**Tipo de resistencia:** Fuerte. Cabe mencionar que aunque las Barrenderas parecen oponerse a Don Edelmiro en primer lugar, tratando de impedir abrir la puerta, ese impedimento no es más que un esfuerzo hacia los visitantes. Las dos partes comparten la misma postura en cuanto a ofrecer resistencia al coro de damas del pueblo que, en nombre de defender la moralidad colectiva, defienden su propio interés y objetivo oculto, que no es más que controlar a sus propios maridos temiendo perderlos como esposas.

Este grupo de mujeres funciona como un bloque sin rasgos que diferencian entre una y otra. Nadie de ellas tiene nombre propio menos el personaje de Lola Muños que es la orquestadora de estas mujeres. En el reparto de los personajes hecho por autor son "Una señora" "Otra señora" "Otra señora" El diálogo de las "vigilantes de la moralidad" no es más que lo mismo. Es una repetición

acumulativa con argumentos típicos sobre la defensa de la moralidad colectiva. Incluso abarcan a los inocentes niños en sus argumentos para hacerlos más convincentes.

Don Edelmiro expone una resistencia muy fuerte al objetivo principal y, a la vez el objetivo oculto, de las damas. Él tiene sus propios motivos porque pretende su propio interés material y económico. Por lo tanto, defiende su postura utilizando argumentos al mismo nivel del argumento moral de las mujeres: "El espectáculo que traigo a mi teatro es altamente moral." (Pág. 63) Además Don Edelmiro trata de justificar sus intereses apoyándose en la figura alta o, mejor dicho, la figura suprema de la moralidad del pueblo: el arcipreste, afirmando que éste último ha revisado personalmente el libreto del espectáculo.

La resistencia de Don Edelmiro, en defensa de su postura e interés a la vez, pasa del argumento, en el que trata de convencer a las señoras de la benevolencia de su espectáculo, al ataque directo: "Además, yo soy el que podía quejarme a ustedes que han roto una cosa de mi propiedad. ! *Un cartel pintado en arte* !". (Pág. 64)

La cima del segmento tiene lugar cuando Don Edelmiro echa a las señoras de su local. La tensión se había hecho inaguantable para los espectadores después de un enfrentamiento frontal de la representante de las mujeres que es Lola Muñoz pasando del ataque de la moralidad de las artistas al ataque de la moralidad personal de Don Edelmiro, acusándole de forjar su fortuna. La relajación es muy breve. Tras el ataque frontal de este personaje, las damas optan por marcharse de inmediato y "con muchísimo gusto" (Pág. 66).

**El tercer segmento:** (Págs. 66 - 70)

**Agente impulsor:** Las Barrenderas y Don Edelmiro.

**La resistencia:** El pintor, Rosita y los mirones.

**El objetivo:** Lograr que la función se lleve a cabo.

**Tipo de resistencia:** Débil. Don Edelmiro no necesita justificación para poner en función su espectáculo. Tiene sus propios motivos, dado que si la función no se lleve a cabo, perdería dinero. El argumento de las Barrenderas es revelador del objetivo del segmento anterior: las damas temen perder a sus maridos. En cuanto al pintor, él no se opone a la escenificación del espectáculo, sino que se limita a expresar sus temores y declarar su renuncia: anuncia su huida del lugar. El peligro que acecha se hace patente. De las amenazas verbales se ha pasado a la agresión física: el pintor tiene la cara ensangrentada.

El papel de Rosita es anunciar la llegada de las artistas, lo que aumenta la tensión acumulada. Esta tensión ya había comenzado a aumentarse al aparecer el pintor con la frente ensangrentada. Rosita anuncia que las artistas no encuentran quién les coja el equipaje, lo que demuestra el rechazo con el que son recibidas por parte del pueblo. La llegada en sí aumenta la tensión, ya no hay marcha atrás. Las artistas han llegado y una de dos cosas sucederá: o se celebrara el espectáculo en paz, o un enfrentamiento y una tragedia tendrán lugar.

Tanto Rosita como el pintor hacen patente el rechazo del pueblo hacia las bailarinas así como el ambiente de tensión que existe en el lugar. Además los mirones representan el peligro real. Al hacer alusión a que éstos se asoman, el peligro, latente en el aire, se convierte en peligro real.

La cima de este segmento tiene lugar cuando Don Edelmiro da la orden de abrir la puerta. Desea aprovechar la presencia de "Los

machos en celo" para vender más entradas. El nivel de enfrentamiento y tensión es evidente en que las Barrenderas abren la puerta "como bestias" (Pág. 70). La relajación es muy breve y tiene lugar cuando los mirones huyen.

**El cuarto segmento:** (Págs. 71 - 72)

**El agente impulsor:** Juan.

**La resistencia:** Rosita.

**El objetivo:** Mostrar su cariño, dar rienda suelta a sus instintos masculinos.

Este segmento es muy breve, comparándolo con los segmentos anteriores, parece estar libre de tensión y de amenazas, y el ambiente es más personal y distendido. Pero si lo vemos más de cerca encontramos que la amenaza existe, que aún aquí están representados tanto la víctima como el verdugo. Juan es otro macho en celo que quiere dar rienda suelta a sus instintos masculinos. A pesar de que él estaba en el segmento anterior con la cara ensangrentada y débil, encuentra fuerzas suficientes para perseguir a la hembra: Rosita. Ella, lo que expresa y desea tener es simplemente cariño. Un cariño que puede expresarse con libertad y lejos de contactos físicos. La víctima conoce a sus verdugos y, por ello, rechaza mantener relaciones estables con los hombres del pueblo a los que acusa de: "*no sabéis más que despedazarme el corazón*" (pág. 71). Prefiere relaciones esporádicas sin ningún tipo de compromiso.

La resistencia de Rosita es fuerte porque huye del macho en celo. No le deja conseguir su objetivo. La cima de este segmento tiene lugar cuando el taquillero anuncia que la policía municipal y el

governador han dado órdenes de prohibir la venta de entradas. Su entrada hace que la persecución por parte de Juan cese.

Al fin y al cabo, es un segmento reactivo, dado que el agente impulsor se limita a expresar sus sentimientos y pasiones, y no trata de modificar una situación. En este segmento apenas existe una relajación porque el segmento siguiente comienza de inmediato con la llegada de los borrachos.

**El quinto segmento:** ( Págs. 72 - 73)

**El agente impulsor:** Los borrachos.

**La resistencia:** Rosita.

**El objetivo:** De nuevo, como el segmento anterior, dar rienda suelta a los instintos masculinos.

Otra vez nos encontramos ante un segmento corto donde el agente impulsor lo encarnan los borrachos, es decir, el género masculino del pueblo. Estos hombres desean liberar sus instintos que, en este segmento, se ha agudizado por los efectos del alcohol. Cabe destacar que el autor hace que los espectadores traigan a su imaginación la comparación entre los hombres y los animales que utilizan su olfato para localizar a la hembra a través de la imagen del borracho revolcándose con los trajes de las bailarinas.

La resistencia de Rosita es fuerte: les grita, les da órdenes de que dejen los trajes, rechaza bajar de los telares y al final los echa a palos del lugar.

La cima del segmento ocurre cuando Rosita echa a los borrachos con una estaca. Necesita recurrir a la fuerza para deshacerse de ellos.

Cabe la posibilidad de unir éstos dos últimos segmentos en uno más largo. En este caso el agente impulsor sería el género masculino y la resistencia la encarnaría Rosita, la representante del género femenino. El taquillero formaría parte de la resistencia porque con su aparición el ataque masculino y la persecución cesan por un momento tras el cual se reanudan.

En ambos casos el segmento es activo a pesar de que versa sobre la expresión de emociones. La expresión de la emociones es salvaje y el objetivo, aparte de expresar sentimientos, tiene el sentido de atacar a una víctima, corromperla y cambiar una situación dada en cuanto a la moralidad femenina. En ambos casos el objetivo fracasa porque el agente impulsor no lo consigue.

### **Beckerman entre otros métodos**

Los métodos tradicionales, de una forma u otra destacan una serie de factores, a la hora de analizar la obra teatral, los cuales pueden existir y emplearse en la elaboración de una novela o un ensayo etc. Ricardo Salvat, es uno de los críticos que han elogiado el texto espectacular, ya que opina "En el teatro entendido como manifestación exclusivamente literaria se exige la intimidad del lector. Ni el tiempo ni el espacio juegan un papel determinante. Un lector puede pasar leyendo una determinada obra teatral durante un largo periodo de su vida como puede hacer con una novela o un ensayo, o puede aprenderla sin pausas de ningún tipo, como asimismo puede suceder con otros productos literarios pertenecientes a otros géneros<sup>24</sup>. En este caso el enfoque de dichos métodos se centraría en resaltar y subrayar en una obra cualquiera,

---

<sup>24</sup> Ricardo Salvat, *El teatro como texto, como espectáculo*. Barcelona, Montesinos. Biblioteca de Divulgación Temática, 1996. Pág. 8. Este crítico no se limita con lo que acabamos de citar sino sobrepasa todo esto, considerando el espectáculo teatral otro género literario o artístico.



los personajes, la estructura, el resumen del argumento de la obra, la acción dramática etc. Si el estudiante o el investigador utilizan estos factores para estudiar las piezas dramáticas no diferenciarían entre una novela u obra de teatro y se aleja de la naturaleza de las técnicas y las exigencias de cada género literario.

Los métodos y teorías actuales han creado un salto metodológico tanto en el teatro como en los demás géneros literarios y se han profundizado muchísimo en la elaboración de cada género. Por ejemplo, la semiótica de la obra dramática compagina ambas partes: la teatral y la dramática o literaria. A la luz de esta teoría Antonio Tordera Sáez cree que el teatro es acción, una acción compleja, con diversos niveles de significación o códigos, funcionando heterogénea y simultáneamente. Por eso, opina que en el enfoque hipotético-deductivo " *se parte de la necesidad de describir de una manera coherente, sistemática y controlable el hecho de que una obra dramática puede dar lugar, en cuanto obra artística, a diferentes interpretaciones validas sin introducir ninguna modificación al texto, y en cuanto obra teatral a diversas puestas en escena. Para ello sólo es posible diseñar previamente un modelo teórico que sirva de guía de la descripción y que sea susceptible de ser verificado.*"<sup>25</sup>

En cuanto a los sistemas operantes en la escena, Antonio Tordera propone el cuadro de Tadeusz Kowzan que sirve de guía para los estudiantes del teatro. Este cuadro destaca el teatro como estructura de signos y códigos, es decir, analizar el espectáculo como realidad existente según criterios teóricos, suficientemente desarrollados, de cada sistema de signos empleados o que puedan

---

<sup>25</sup> VV. AA. *Elementos para una semiótica del texto artístico*, Opus cit. Pág. 168. El apartado que trata el género dramático es de Antonio Tordera Sáez.

emplear el espectáculo. Por lo tanto, hace hincapié sobre los signos auditivos y visuales, y dedica un espacio para el actor<sup>26</sup>, que ha sido y sigue siendo punto importante de discurso en los métodos actuales, por motivos interminables, como la expresión corporal, sus relaciones con los signos visuales y auditivos etc.<sup>27</sup> El cuadro es como sigue:

1 palabra	Texto	Acto r	Signos auditivo	Tiemp o	Signos auditivos (actor)
2 tono	Pronuncia do		s		
3 mímica	Expresión				
4 gesto	Corporal			Espaci o y	
5 movimiento				tiempo	Signos visuales

<sup>26</sup> William Layton da mucha importancia al actor porque él cree que "cada función de teatro vivo es distinta a la anterior, como cada día es diferente al interior, aunque ocurran las mismas cosas. Cuando los actores tratan de repetir lo que han hecho la noche anterior, el teatro deja de ser un arte porque deja de ser teatro vivo." Layton, William, *¿Por qué? Trampolín del actor*. Segunda edición, Madrid, Fundamentos, 1995. Pág. 16.

<sup>27</sup> Antonin Artaud plantea la problemática del actor como elemento fundamental en los procesos operantes en la escena, en su libro *El teatro y su doble*, publicado en Barcelona, por Editorial Edhasa, en 1978. También Ricardo Salvat afirma que "el hecho teatral es fundamentalmente acción y movimiento y se produce cuando todos los elementos constituyentes del mismo se entreveran absolutamente, se funden y amalgaman en una nueva realidad: El espectáculo. En algunos casos la autoría del mismo corresponde al actor". Y añade resaltando el papel del actor, "El actor es, de todos los elementos de la nomina teatral, el que resulta siempre imprescindible. A la hora de ir prescindiendo de algunos componentes del complejo teatral, siempre acabamos reduciéndonos al actor" Salvat, Ricardo. *El teatro como texto, como espectáculo*. Op. cit. Págs. 27-29. Asimismo Erika Fischer-lichte opina que "los signos teatrales concernientes al actor tienen que ser elegidos y formados de tal manera que puedan reflejar fielmente la decadencia y estabilidad de los sentimientos del Yo, su carácter aparente y volubilidad." Fischer-lichte, Erika. *Semiótica del teatro*. Opus cit. Pág. 333.

6 maquillaje	Apariencias exteriores del actor	Fuera del actor	Signos visuales	Espacio	(actor)
7 peinado				Espacio y tiempo	Signos visuales (fuera del actor)
8 traje			Signos auditivos		
9 accesorios	Aspecto del espacio escénico	Fuera del actor	Signos auditivos	Tiempo	Signos auditivos (fuera del actor)
10 decorado					
11 iluminación	Electos sonoros no articulados				
12 música					
13 sonido					

De lo anteriormente dicho y según vemos en este cuadro, se deduce que el análisis de una obra teatral es un proceso complicado y amplio, ya que los signos tanto auditivos como visuales contienen una serie de factores inexistentes en el texto dramático. Entonces la intervención del director de escena trae sus consecuencias tanto a nivel personal como a nivel profesional. Ambos cambian los rumbos y hacen diferencias entre lo escrito (texto dramático realizado por el dramaturgo), incluyendo las acotaciones y notas, y el *espectáculo* que se articula, y se estrena por el director de escena. No solamente esto, sino todos los participantes en el proceso teatral a la hora de la puesta en escena.

Ahora bien, esta variedad de signos requiere y exige un análisis que cubre toda una serie de factores que sobrepasan el texto escrito, como se ve en el cuadro. La semiótica como método reúne

casi todos instrumentos que, teóricamente pueden abarcar un análisis completo de la obra teatral, pero resulta muy complicada la elaboración del estudio de las piezas dramáticas para el alumno universitario que lee un texto en otro idioma.

Cabe destacar que el aspecto del espacio escénico cargado de recursos teatrales es un asunto que interesa solamente a los profesionales tanto críticos como directores de escena. Pero al estudiante o lector normal le toca o le importa el texto escrito donde se puede poner en relieve las funciones y situaciones del texto dramático, porque al enfrentarnos con el texto dramático nos encontramos con un material lingüístico. Por eso, es posible descomponer y analizar la realidad teatral como conjunto de elementos significantes, sea mediante las indicaciones del autor (las acotaciones) o a través de lo inscrito en el mismo texto dramático como en el caso de Bernard Beckerman.

Pero José Luis García Barrientos presenta el Modelo Actancial<sup>28</sup> realizado por Vladimir Propp, como el estudio más depurado y difundido actualmente de la línea de investigación más abierta en el siglo XX. El actante desde su punto de vista es:

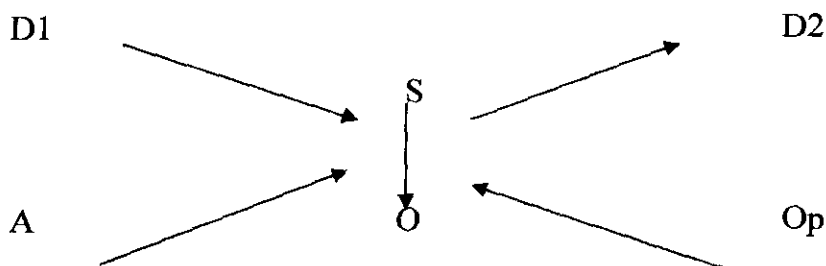
“Una categoría que hay que situar en la estructura profunda del relato, en un nivel de gran abstracción, que equivale a la función o conjunto de papeles de un mismo tipo que se

---

<sup>28</sup> Este modelo se basa en la hipótesis de que en todas las creaciones o representaciones de mundos ficticios-narrativos, dramáticas u otras – subyacen unas estructuras comunes, determinadas formas narrativas “universales”, simples y en número reducido, que combinadas entre sí darían lugar a la infinita variedad de relatos existentes y posibles. García Barrientos, José Luis, *Cómo se comenta una obra de teatro*, Ensayo de método, Madrid, Editorial Síntesis, 2001. Pág. 70.

desempeña en el desarrollo de la trama; y muy próxima a sus antecedentes<sup>29</sup>.

Este modelo o sistema<sup>30</sup> se compone de seis actantes que constituyen tres oposiciones binarias: el *Sujeto* (*S*) es quien entabla una acción para obtener lo que se propone, y el *Objeto* (*O*) es el que pretende conseguir el *Sujeto*, el *Destinador* (*D1*) es la persona o ente abstracto que impone la tarea al *S*, el *Destinatario* (*D2*) es quien beneficia de la acción del *Sujeto* (y frecuentemente coincide con él); el *Ayudante* (*A*), que facilita al sujeto la consecución del *Objeto*, y el *Oponente* (*Op*), que representa los obstáculos que tiene que superar el *Sujeto*. Para poder entender perfectamente lo que describe Barrientos respecto al análisis de la obra teatral a través de este sistema tenemos que ver el dibujo orientativo del modelo y aplicarlo de una forma reducida en una pieza. El modelo es como sigue:



<sup>29</sup> *Íbid.* Pág. 71.

<sup>30</sup> Este modelo se llama el sistema de Greimas, porque pertenece a Julien-Algirdas Greimas (1966, 1970) que elabora el modelo actancial, que vuelve a aplicarlo el año (1977) al teatro Anne Ubersfeld, pero con algunas modificaciones.

Si escogemos *La casa de Bernarda Alba*,<sup>31</sup> de Federico García Lorca, como obra teatral para aplicar este método o este sistema, las posibles sugerencias de los actantes según la división del modelo serían así: el Objeto puede ser el amor, el deseo, la libertad, el sexo, cualidades encarnadas en Pepe Romano, el Sujeto Adela, Destinador (D1) naturaleza del ser humano, Destinatario (D2) la mujer reprimida o la humanidad reprimida, representada en Adela, Op: Bernarda que representa la autoridad y represión. El Ayudante María Josefa y los demás personajes ocupan lugares ambiguos entre Op y A, según el desarrollo de la progresión dramática.

De lo anteriormente dicho se puede pensar en que estas divisiones o diseños se someten a las secuencias dramáticas sean actos, cuadros o escenas. También dependen al cambio de las fuerzas dramáticas de un acto o de una escena a otra y por consiguiente los papeles. El objeto es una especie de temas tratados o conclusiones y mensajes que el autor quiere transmitir a su público o sus lectores. El oponente parece la resistencia en el método de Beckerman porque ambos componentes representan todo impedimento o obstáculo contra el objetivo que el sujeto pretende obtenerlo y como el agente impulsor que hemos mencionado anteriormente.

Finalmente, no podemos descartar que los métodos y teorías que hemos aludido, aporten mucho para los investigadores. Independientemente de los términos, denominaciones y títulos, todos giran en torno, a los factores que empujan la acción dramática, los personajes como elemento principal en cada obra teatral, la

---

<sup>31</sup> Hemos de escoger esta obra, por el alto nivel artístico que reúne todos los elementos y recursos dramáticos que ayudan al estudiante o el investigador a realizar o elaborar tanto métodos tradicionales como modernos.

estructura que rige y pone determinados límites de la acción. Los temas tratados son también factor inevitable para sacar las conclusiones que el receptor tiene que aprender.

## **Conclusiones**

En la historia del teatro se puede comprobar que, con frecuencia, el estudio de la obra dramática se limita al texto escrito. Sin embargo, el texto dramático se dirige a la lectura y el texto espectacular a la representación, pero ambos están en el texto escrito y en la representación; en el texto escrito todo está bajo expresión lingüística; en la representación el texto literario se conserva en forma de palabra (diálogo) y el texto espectacular en forma de signos verbales y no verbales.

Por lo tanto, proponemos aplicar el método de Bernard Beckerman como medio de estudio y análisis de la obra dramática. Porque el agente impulsor y la resistencia, como dos componentes principales en dicho método, nos conducen a la lectura perfecta del texto dramático, que realmente es distinto a cualquier otro género. Estudiando el teatro de esta forma, podemos determinar el núcleo del conflicto dramático en cada segmento o en cada unidad de acción dramática.

También se puede concretar los puntos de tensión generada por los personajes dentro de una pieza y no confundirse en colocar cada elemento y cada término en su sitio. Como el agente impulsor se busca en el texto y se reconoce por su deseo en conseguir determinados objetivos, se revuelve y se afronta a todo tipo de resistencia, crea un ambiente dramático, el cual ayuda al

investigador a descifrar los enigmáticos del drama o interpretar todo tipo de ambigüedad o confusión.

El núcleo dramático no está centrado en las acciones sino en las relaciones conflictivas y enfrentadas entre personajes, es decir, en situaciones. La novela puede versar sobre un personaje y puede proponer una visión de un mundo a través de dicho personaje, pero el teatro cuenta con más personajes, ya que su forma de expresión es el diálogo y no la narración, que debemos alejarnos de ella, a la hora de analizar la obra teatral.

No debemos olvidar el punto comunicativo, que hemos aludido anteriormente y que gira en torno a la tarea educativa. Ya que, cuando se elabora un texto dramático, la comunicación no se limita solamente al profesor sino se extiende de un alumno a otro. De este modo, se intercambian los puntos de vista y se convierte la clase en un trabajo colectivo, donde nacen ideas y visiones por parte de cada uno de los alumnos. Por consiguiente, ellos aprenden poco a poco cómo se puede leer, de una manera perfecta, una obra dramática.

Todo esto permite ver el teatro de otra forma y en este caso las acotaciones en cualquier texto desempeñarán un papel importante en el análisis. Puesto que, hemos observado que los alumnos centran su atención en la lectura del texto sin dar importancia a los comentarios y las notas del autor. Esto conduce a fatales consecuencias en cuanto al análisis, porque Beckerman cree que las notas del escritor son de suma importancia y son parte inseparable del diálogo, y el contenido de la obra dramática en general.

La semiótica como método de análisis, para estudiantes extranjeros de los departamentos de filología hispánica, es un medio



bastante complicado y requiere profunda cultura tanto en el español como en teatro. Porque los signos auditivos, visuales y las expresiones corporales no cuentan, al cien por cien, con signos o materiales lingüísticos. Así el estudiante debe analizar el texto artístico adentrándose en todos los sistemas operantes en la escena.

Además, este método se puede utilizar como medio de análisis para todas las obras dramáticas sean lo que sean, lo más importante que éstas tengan los elementos básicos del drama, como una estructura que rige y limita determinada acción dramática, personajes que dialogan para empujar dicha acción hacia un punto climático. En fin, es un método conveniente para las piezas que reúnen los rasgos dramáticos tradicionales.

## BIBLIOGRAFÍA:

AA.VV. *Elementos para una semiótica del texto artístico*, Madrid, Cátedra, (Crítica y estudios literarios), 1999.

Artaud, Antonin, *El teatro y su doble*, Barcelona, Editorial Edhasa, 1978.

Beckerman, Bernard, *Theorical presentation*, Routledge, London, 1995.

\_\_\_\_\_, *Daynamics of Drama: Theory and method of analysis*, (New York), Alfred A Knopf. 1970.

Bobes Naves, María del Carmen, *Semiología de la obra dramática*, Madrid, Arco Libros, 1997.

De Luzán, Ignacio, *La poética*, Madrid, Cátedra, 1974.

Fischer Lichte, Erika, *Semiótica del teatro*, Madrid Arco Liros, S.L, 1999.

García Barrientos, José Luis, *Cómo se comenta una obra de teatro*, Ensayo de método, Madrid, Editorial Síntesis, 2001.

Hermenegildo, Alfredo, *El Teatro de palabras, Didascalias en la escena española del siglo XXI*, Lleida, Universidad de Lleida, 2001.

\_\_\_\_\_, *El Teatro del Siglo XVI*, Barcelona, Ediciones Júcar, 1994.

Howard Lauson, John. *Teoría y técnica de la escritura de obras teatrales*, Nueva York, Collective, 1936.

Ibrahim, Hamid, *Al-Afaghany, una llama de libertad*, El Cairo, Organismo Egipcio del Libro, 2000.

Layton, William, *¿Por qué? Trampolín del actor*, Madrid, Segunda edición, editorial Fundamentos, 1995

Martín Recuerda, José, *Las salvajes en Puente San Gil*, edición de Francisco Ruiz Ramón, Madrid, Cátedra, 1995.

Osiponva Knébel, María, *El último Stanislavsky. Análisis activo de la obra y el papel*. Madrid, Editorial Fundamentos, 1996.

Salvat, Ricardo. *El teatro como texto, como espectáculo*. Barcelona, Montesinos. Biblioteca de Divulgación Temática, 1996.

Spang, Kurt, *Teoría del drama. Lectura y análisis de la obra teatral*, Pamplona, Ediciones Universidad de Navarra, S.A, 1991.