

APUNTES SOBRE LA ESTRUCTURA DE UNA OBRA DRAMÁTICA

Ester Abreu Vieira de Oliveira

Resumen: Se plantea aquí hablar lo que es el teatro y lo de la particularidad del género dramático en cuanto a su estructura.

Palabras-chave: Literatura, estrutura, teatro.

El teatro, define Roland Barthes, es “un gesto social”, o sea, “la expresión exterior material de los conflictos de la sociedad que lo testimonia” (CAHET, 1973, p. 75).

Lo propio de él es su expresión dramática, no sólo por medio de las situaciones sino también por medio de la “fábula”.

Según Alfonso Vallejo,

El teatro es esencialmente indagación. Sistema sumamente complejo de integración multidisciplinaria y carácter profundamente experimental, innovador, si es posible revolucionario y desde luego humano, profundamente ACTUAL. El actor, su voz, su volumen, emoción, instinto y formación, es quien adelanta la realidad conocida y la transforma en ficción, realidad virtual convertida en hombre, interrogante y expresión (apud GUTIÉRREZ CARBAJO, 2001, p. 148).

No obstante, cuando se dice “teatro” hay en esta palabra una duplicidad de significaciones, pues puede estarse refiriendo a un lugar de la representación de un drama o a él mismo, que, a su vez, se puede entender como el mundo de la ficción de la obra dramática y el mundo de los espectadores; dicho de otra forma, la escritura de un texto dramático (el texto dramatizado) difiere de una puesta en escena (texto espectacular), pues ofrece al lector el placer de leer los diálogos que la fábula organiza y le obliga a leer las acotaciones (didascalias), un segundo texto, con la voz del autor conduciendo la historia, según la verosimilitud o la necesidad, lo que le exige, como receptor del texto, hacer rápidas pausas. En el acto de leer hay espacios en blanco que el lector completa, ruidos que elimina, volviendo a leer o consultando otros textos, imaginando gestos.¹ Mientras que al espectador, durante una puesta en escena, todo se le hace más recreativo y fácil, puesto que no necesita leer las aclaraciones adicionales, que forman parte de la representación teatral, desde todo el conjunto de la representación² a sus otros aspectos visuales y auditivos. Visto de ese modo decimos que el texto dramatizado ofrece una posibilidad de “lectura” según la forma que se nos ofrece. Hay la lectura hecha por lectores que buscan en ella tan sólo encontrar el placer, esas lecturas son distintas de las realizadas por los directores de una puesta en escena y la de los críticos, tanto los de las representaciones cuanto los de las ediciones del texto dramático, los que buscan producir una estructuración móvil del texto que se desplaza de lector en lector y, a su vez, se mueven los juicios de valor a lo largo de la Historia. Estos críticos literarios (de tipo hermenéutico) intentan

Ester Abreu Vieira de Oliveira é Pós-Doutora de Teatro Espanhol Contemporâneo (UNED – Madri) e Doutora em Língua Espanhola e Literaturas Hispânicas (UFRJ) e Professora do PPG/UFES/MEL.

E-mail: esterioli@terra.com.br

interpretar el texto según la verdad que creen ocultarse en la escritura, con el objetivo de vivir la pluralidad de texto y de significación. Luego el texto “escrito dramático” es estímulo y umbral de interpretaciones cada vez más nuevas y distintas y puede tener plurifuncionalidad, como ser leído como una novela o como un poema. Además se puede resaltar otra peculiaridad del texto dramatizado: muchas obras fueron escritas para ser simplemente leídas y no representadas, pero no cabe duda de que el texto teatral escrito con calidad artística pertenece a la literatura.

Leer una obra de teatro se hace más difícil que leer una narrativa porque el autor suele dirigirnos con subtextos que contienen descripciones, comentarios y esclarecen situaciones o actuaciones de personajes.

Se afirma que el teatro es la agregación de un texto literario con el producto del desarrollo de una representación que será contemplada por unos espectadores, mediante la teatralidad – la expresión de los signos y de las sensaciones que se construyen en la escena a partir del texto escrito que, según Bobes Naves, “ya es un teatro”, porque en él está una teatralidad virtual (apud RUBIO MARTÍN; FUENTE; GUTIÉRREZ, 1994, p. 94). El lector, al operar la decodificación del texto escrito, hace una escenificación ideal de los elementos teatrales. Para ello, se vale de su ingenio inventivo, de su sensibilidad y conocimientos y de los elementos propuestos en la didascalía. El teatro es un arte adaptable al tiempo histórico o a las representaciones. Como emergen los conflictos sociales de una sociedad, tiene un carácter epifánico.

Artaud (1987), al desarrollar su idea sobre el teatro de la crueldad, explica que el teatro debe ser preciso y localizado y para eso debe procurar los medios necesarios para reponer los aspectos referentes al mundo objetivo externo e interno. El espectador debe encontrar en el espectáculo la ilusión verdadera que le incite sus gustos, obsesiones, sueños, deseos utópicos y reales. Para eso, el espectáculo debe contener elementos físicos que produzcan efectos teatrales de todo tipo.

En el prólogo de *abuelo*, Benito Pérez Galdós (1998, p. 7-8). compara la diferencia entre novela y teatro y dice que “el teatro no es más que la condensación y acoplatura de todo aquello que en la Novela moderna constituye acciones y caracteres” (GALDÓS, 1998, p. 7-8). Por lo tanto es el sistema dialógico que da la forma concreta al teatro, pues mejor imita a los seres vivos y mejor muestra sus acciones.

Según Gutiérrez Carbajo (PANIC, 2001, p. 7), “[...] El teatro es la realidad, la verdad, en cada espectáculo y, por lo mismo, es distinto el espectáculo de hoy al de mañana, el de mañana al del día siguiente.”³

No obstante, el dramaturgo para una puesta en escena “ideal”, da instrucciones al director escénico, a los técnicos y a los actores, mediante las acotaciones (didascalías), ofreciéndoles (sugiriéndoles) códigos no verbales (entonación, inflexión de la voz), el énfasis acentual (susurro, grito, silencio), la función, el diálogo, los aspectos situacionales (enfado, alegría, desenfado, timidez, valentía, cobardía, raza, status social, origen, geografía), maquillaje, efectos luminosos, decorado y objetos teatrales, en fin todos los subcódigos: paralingüístico, kinésico, proxémico, los elementos de aspecto exterior del actor (personaje), junto al texto literario, paralelo (o en él) al diálogo entre personajes, presentes o ausentes.

Sobre didascalías, Anne Ubersfeld (1998, p. 27-8) conceptúa que “designan el texto de la comunicación, determinan [...] una **pragmática**, es decir, las condiciones

concretas del uso de la palabra” y explica que a los textos sin acotaciones no les faltan didascalias, porque éstas son también los nombres de los personajes del reparto inicial y de los diálogos y las indicaciones de lugar que responden a un quién y a un dónde. Así, como afirma, en el texto teatral habla el personaje en el diálogo y en las didascalias el propio autor. De esa manera podemos percibir al leer un texto dramático lo que el autor escribe para un intercambio de palabras entre personajes, de las cuales se percatarán los espectadores, y lo que escribe para otros que en su lugar hablarán o actuarán. De ese texto los espectadores no tendrán conocimiento, sino lo tendrán de su reproducción audiovisual. Aclara aún Ubersfeld (1998, p. 17-8) rotundamente, que “[...] el texto de teatro no puede ser nunca descifrado como una confidencia o como la expresión de la ‘personalidad’, de los ‘sentimientos’ y ‘problemas del autor’, pues todos los aspectos subjetivos están expresamente remitidos a otros locutores.”

La didascalia cambia según el estilo cada autor y, a veces, un mismo autor cambia su estilo de una obra a otra. Hay autores que se limitan a dar instrucciones esenciales sobre acciones de los personajes, dejando que los actores y el director de la puesta en escena deduzcan, en la interpretación del personaje, el tono de voz. En las obras de los escritores clásicos españoles como Tirso de Molina, Guillén de Castro, Ruiz de Alarcón y Lope de Rueda, entre muchos otros más, podemos ver la ausencia de las acotaciones. Pero, eso no quiere decir que no existan orientaciones para la representación. Pues éstas se encuentran tanto en el uso de las exclamaciones e interrogaciones, que la retórica y la prosodia indican para adecuar la manera de expresar el fragmento fónico de sentido que llevan esos grafemas, como en el discurso del personaje, o sea, en el propio texto que informa la posición o situación de los actuantes.

Hay también dramaturgos que hacen uso de acotaciones dando al lector una interpretación parcial de los acontecimientos. Ellos aclaran las indicaciones de las variadas funciones realizadas por los enunciados como parte de la comunicación interpersonal, proporcionan informaciones lingüísticas del género, de los caracteres, de la situación, del argumento y, a veces, para mayor claridad, de la luz, del escenario, de los objetos y de sus posiciones y de los vestuarios. En esa la forma de actuar está Alfonso Vallejo, en Panic, así como Antonio Buero Vallejo y Federico García Lorca, que llegaron a dibujar el escenario para mejor visualización, uniendo a la descripción lingüística la que el arte plástico nos ofrece. En cuanto a Valle-Inclán, otra mención, hace de sus acotaciones un arte literario.

Sobre las didascalias, puntualiza Anne Ubersfeld (1998, p. 17-8) que en el diálogo habla ese ser de papel que conocemos con el nombre de *personaje* (que es distinto del autor) y en las didascalias el propio autor. Sobre las funciones de las didascalias dice que:

- a) nombra a los personajes (indicando en cada momento *quien habla*) y atribuye a cada uno de ellos un *lugar para hablar* y una *porción del discurso*;
- b) indica los gestos y las acciones de los personajes independientemente de todo discurso.

De acuerdo con esa semioticista, “[...] el texto de teatro no puede ser nunca descifrado como una confidencia o como la expresión de la ‘personalidad’, de los ‘sentimientos’ ‘problemas del autor’, pues todos los aspectos subjetivos están expresamente remitidos a otros locutores”. Explica, incluso, en una nota, que con la ayuda del texto, se puede hacer una “hermenéutica del sujeto que escribe”, pero el

texto no tiene esa función. Sigue aún con sus especificaciones: [...] “El primer rasgo distintivo de la escritura teatral es el de no ser nunca subjetiva (en la medida en que, por propia voluntad, el autor se niega a hablar en nombre propio; el autor sólo es sujeto de esa parte textual constituida por las didascalias (1998, p. 17-8).”

La lectura de un texto dramático, reafirmamos, es diferente de una representación, pues ésta es una multiplicidad de lectura: la del director de la puesta en escena, la de los técnicos y especialistas, la de los actores y de todos los que intervienen en ella.

Constantin Stanilavski destaca la importancia de la creatividad del actor y del director. Recomienda que los actores necesitan reconocer la obra y el papel que van a representar, pues éste debe apoderarse del artista que lo debe decir, con base en el argumento, por la voz, la entonación, la mirada, todo lo que el autor no llegó a decir sobre los personajes y la acción en el restringido texto dramático. Orienta a los artistas que deben actuar en su propio nombre al representar a los personajes. La responsabilidad es de ellos. Exige una disciplina de los intérpretes y un absoluto silencio del público y aconseja la sinceridad de los actores al momento de la representación. Lucha a favor de la imposición de las voluntades del personaje y para la producción de medios con los que pueda manifestar el actor una emoción auténtica, estableciendo subtextos de los que estén en silencio para enriquecer el texto.

En el método que desarrolló para la representación dramática, apunta la necesidad de ponerse atención a la representación de la obra, cuidándose de todos los efectos ambientales: ruidos, luces y decorados, y, en los ensayos, sugiere observarse la intervención de todos los que participan en la obra.

Ese método, de cierta forma, Alfonso Vallejo, en *Jindama*, lo pone en práctica y, con el fragmento a continuación intentamos ilustrar ello. Juanaco, antiguo “cantaor” de flamenco fracasado, se muestra un apasionado lector de Cicerón y, como Don Quijote, lector de las novelas de caballerías, confunde la realidad y la ficción. Un procedimiento semejante afectará a la secretaria, Tora, interpretada por Gina, actriz francesa. Troncho, en el fragmento a continuación, explica a Juanaco lo que es el actor y la representación cuando en el momento del ensayo éste tiene miedo de que le corten el cuello:

JUANACO – y cuando estemos actuando y llegue el fin de semana y tengamos que hacer dos funciones... y salgas al restaurant y te pongas el estómago de higos hasta arriba, y tengas que volver al teatro, entonces ¿qué?

TRONCHO – Amigo... ser actor tiene sus riesgos...sus imponderables. Y ése es uno. Trabajar en una función en que hay que poner el cuello. ¿Qué le vamos a hacer? Todo no va a ser conceder entrevistas y exclusivas. También hay que jugarse la vida.

JUANACO – Es que para eso cojo la espada y la muleta y me hago de oro. No te fastidies. Quiero un hacha de cartón ¡Un hacha de juguete!

TRONCHO – ¡Pero si todo es mentira! ¡Pura ficción!

JUANACO - ¡Joder con la ficción! Ni nada más pensarlo se me ponen los pelos en punta...

TRONCHO – El autor dice bien clarito en la acotación: ‘Es importante para dar mayor dramatismo a la acción que el hacha de la decapitación sea real’. [...] (2009, p. 14):

O sea, el actor debe entrar en el escenario como hombre y no como actor, para poder vivenciar su papel. Todas las acciones merecen atención por más insignificantes que parezcan, pues en cada una hay una simbología. Por ejemplo, en

Historia de una escalera, obra de Buero Vallejo, la escena de la leche derramada por el suelo es simbólica, porque representa la frustración de los sueños.

El artista debe conocer no solo cuando va a actuar, sino también todas las entradas y acercarse al personaje, según el consejo de Stanilavsk (1993, p. 380), “partiendo de la leyenda misma y no de las acotaciones” y en el juicio de Tórtsov el actor no puede dejar de ir al escenario y allí permanecer actuando “buscando la acción dentro de la vida misma de nuestra naturaleza, aquello que había ayudado nuestras acciones”. Se deben examinar no sólo la razón, sino también los hechos abordados partiendo de la práctica de la vida, de la experiencia humana desde el subconsciente. “Ese proceso en nada se asemeja al frío e intelectual estudio del papel que comúnmente realizan los actores en la etapa inicial de la creación [...]” de ese modo, para la ejecución de ese método, en cuanto a los directores, aunque hayan acotaciones, éstas les sirven tan sólo para una orientación de su trabajo, pues ellas no deben “imponer nada a los artistas” (STANILAVSKI, 1993. p. 380). En una puesta en escena se debe comprender la diferencia que hay entre la “existencia artística y la literaria, puramente descriptiva” de la percepción emocional.

Manuel Sito Alba (1987, p. 89) preconiza que, cuando no coinciden las funciones en la misma persona de director y autor, el director “se convierte [...] en un verdadero director de orquesta” y el texto “en una partitura teatral que él ha de interpretar” [...]

Jacques Copeau, también se preocupó con la interpretación de los artistas y por eso creó una escuela de preparación para el arte dramático.

Umberto Eco (1990, p. 108) también se manifiesta sobre la importancia del actor en una representación. Su actuación lo convierte en un signo. Ello “consiste en el hecho de que alguien lo muestra en *le détachant du context des événements réels* [...]. Eso “[...] se efectúa [...] a través de la asimilación de un texto, convirtiéndose entonces aquel cuerpo en un personaje [...] a través de una mimesis.

Odette Aslan (1979, p. 78) nos orienta que, para una elección de un artista que va a interpretar a un personaje, el actor debe tener las mismas características morfológicas y fisiológicas de su personaje (colérico, flemático, etc.), pues “resultará sencillo experimentar sus emociones”. Sin embargo, como el personaje es un portador de la idea del autor, tanto el director como el autor pueden tomar del personaje los rasgos que les interesen. Además la interpretación que se da a un personaje (“la traducción”) evoluciona con los cambios sufridos por la sociedad.

No obstante, si se elige, en el nivel del reparto a un actor con características opuestas ello servirá para enriquecer los perfiles del personaje ya que “el arte se sirve de la coacción para avanzar o progresar”.

Los esclarecimientos de Odette Aslan están de acuerdo con los criterios anteriores. Biológicamente el personaje coexiste. Su papel es llevar la idea del autor a un público ideal. El texto tiene elementos físicos obligatorios para el director, sin embargo le deja un margen de imaginación para el actor y para la escena. No obstante es la firme orientación del director la que logra el éxito de una puesta en escena. Por ejemplo, una obra del dramaturgo contemporáneo español, Alfonso Vallejo, de una dirección acertada, fue la puesta en escena de 1980, bajo la dirección de William Layton. De ella Sabas Martín (1980. p. 604-614) hizo la siguiente crítica:

[...] Una dirección acertada en cuanto al concepto general de la obra, el cambio de situaciones

y movimientos de los intérpretes, procurando adecuar la funcionalidad y vistosidad escenográfica con el contenido textual. Un trabajo difícil al que quizá habría que reprochar la no consecución plena del tono interpretativo de los actores [...].

La estructura escénica depende del arte de la labor, del discernimiento, del conocimiento variado y de la sensibilidad de los especialistas, y desempeña un papel determinante en una puesta en escena.

Un texto dramático se diferencia de otros, estilísticamente, en las convenciones de disposición, dirección y aun en lo sintético que presentan las descripciones de actitudes que debe tener el actor-personaje.

En cuanto al tiempo teatral, elemento fundamental de la construcción del texto dramático, se constituye de un tiempo de la representación, el de la duración del espectáculo (cerca de 2 a 5 horas); y del tiempo de la historia, no cronometrado por un reloj, sino descrito por las palabras del dramaturgo, o en el discurso o en las didascalias, y aceptado por una convención por el público.

La estructura externa del texto dramático

Las principales bases de la estructura externa del drama son la escena y el acto que el humanismo buscó del drama latino (KAYSER, 1965, p. 222-223).

La escena es una división externa mientras el acto es interno. Es concebida como parte de la acción dramática. En *La Celestina* hay 21 actos, pero no se puede pensarlos como actos según el concepto de parte de la acción dramática, y en el teatro de Gil Vicente, por el contrario, aparece el término “escena” en el sentido actual de acto. El drama español se divide, generalmente, en tres actos, lo que difiere del drama francés y alemán, que poseen cinco.

La estructura externa del texto dramático varió en nomenclatura a lo largo de los siglos. En Grecia se llamaban a las divisiones **episodios**, marcados con los comentarios del coro, en forma de tres unidades del relato: exposición (prótesis), nudo (epitasis) y resolución del conflicto (catarsis). En el tradicional texto dramático aristotélico se llaman **actos** a las divisiones que, en la literatura española del Siglo de Oro, se designaban **jornadas**.

Así los **actos** dividen, internamente, la obra en partes con secuencias completas en sí mismas. Esas divisiones expresan una determinada unidad de la acción, de lugar o de tiempo. Las **escenas** son unidades con situaciones para resolver, por eso aparecen, en general, entre actos. Los **cuadros**, en el siglo XIX, indicaban los cambios de lugar y de tiempo durante el transcurso de un acto. Modernamente cada cuadro, una unidad con autonomía propia dentro de la obra, tiene una experiencia acabada. Eso determina un tiempo y exige una pausa para ser comprendida. A través de él se establecen cambios importantes de lugar y de época, Casi siempre el cuadro exige un decorado propio.

Los cuadros permiten representar lugares y tiempo diversos, lo que viabiliza alargar las posibilidades de expresión del dramaturgo y lo hace salir del yugo impuesto por las leyes clásicas de los actos, como propone Lope de Vega en *El arte nuevo de hacer comedia en nuestro tiempo*: un “arte natural”, más cerca de la propia existencia del ser humano.

Iniciando los cuadros aparecen las acotaciones o didascalias en cursivas,

orientando para la construcción del decorado y la realización de las acciones. También están en cursivas y entre paréntesis las acotaciones para la representación de la acción del personaje o de su carácter (por el gesto, la entonación, las entradas, las salidas, la posición y los trajes), las que orientan los movimientos rítmicos del diálogo indicando el tono de voz o las pausas más largas e, incluso, hay didascalias que indican el momento de cambiar luces y colores, y las que orientan para el silencio y la entrada de sonidos.

Finalmente, destacamos, en la estructura de la obra dramática, el diálogo, elemento organizador externo del texto dramático, que está vinculado a la dialéctica, y ofrece al lector/espectador la ilusión de una conversación real entre los personajes. El autor-personaje presenta a los personajes como actuantes.

La función del diálogo es construir la acción y ayudar a configurar el carácter de los personajes y a facilitar informaciones diversas sobre el espacio y el tiempo de la historia que la obra desarrolla.

Anne Ubersfeld (1998, p.198) distingue un doble contenido en el diálogo teatral y un doble mensaje y comenta que el signo lingüístico posee un doble contenido:

- a) el contenido mismo de los enunciados del discurso;
- b) las informaciones concernientes a las condiciones de producción de los enunciados.

En cuanto a las pausas y los puntos suspensivos, del diálogo, constituyen recursos tanto para expresar la vaguedad y pensamientos inconclusos como para organizar ciertas pausas significativas para el retrato psíquico del personaje. Las mayores pausas, informa Graciela Latella, ofrecen “[...] una ruptura en el diálogo pues marca el lapso en que se produce la salida de unos actores [...] y la entrada de nuevos actores [...] todo lo cual anuncia [...] el final de una interacción y el comienzo de otra. [...] Implica un cambio de interacción y [...] puede dar lugar a una modificación del nuevo espacio temporal. [...] Aclara aun que sirve para la indicación escénica, “cumple una función organizadora”, separando el “primer intercambio del segundo movimiento (LATELLA, 1984, p. 650)”.

Anotaciones

¹ Marcel Proust dijo que “En la realidad, mientras lee, todo lector es el lector de su propio yo. La obra del escritor no pasa de ser un mero instrumento óptico que ofrece al lector, para dar”le la posibilidad de discernir aquello que, sin su libro, tal vez nunca había experimentado en sí mismo, y el lector reconozca en su propio yo aquello que el libro dice es prueba de su veracidad, Cf. ZAPATA, Ángel. *El vacío y el centro*.

Madrid: Ediciones de Escritura Creativa Fuentetaja, 2002. Prólogo).

² La teatralidad comprende lo representado en el escenario. Es el conjunto de signos y sensaciones que, a partir del texto escrito, se construye para que lo que se representa parezca al espectador verdadero y entre en el juego de la ilusión. María Rubio Martín, Ricardo de la Fuente y Fabián Gutiérrez (*El comentario de textos narrativos y teatrales*. Salamanca: Colegio de España, 1994, p. 89) explican que “la teatralidad reside tanto en el texto escrito como en su representación escénica (ampliamente prevista en las acotaciones)”, una visión de teatralidad no debe “[...] limitarse a los aspectos espectaculares del teatro, pues la teatralidad nace de la conjunción de numerosos factores entre los que [...] deben quedar excluidos los contenidos en el diálogo teatral. [...]”

³ Esta reflexión me hace acordarme de la obra *Dorian Gray*, cuando el personaje de Oscar Wilde se aburre y se enoja con la artista por sus subsecuentes representaciones, no similares a las primeras.

Referencias

- ARTAUD, A. *O teatro e seu duplo*. Tradução e posfácio de Teixeira Coelho. 3ª. Tiragem. São Paulo: Max Limonad, 1987.
- ASLA, O. *El actor en el siglo XX. Evolución de la técnica. Problema ético*. Prólogo de Xavier Fábregas. Barcelona: Editorial Gustavo Gilli 1979, p. 78. (Colección Comunicación Visual).
- CAHET, Louis-Jean. *Roland Barthes un regard politique sur le signe*. Paris: Petite Bibliothèque Payot, 1973.
- ECO, U. *Semiótica y filosofía del lenguaje*. Barcelona: Lumen, 1990.
- GALDÓS, B. P. *El abuelo*. 13. ed. Madrid: Librería y Casa Editorial Hernando, 1998.
- GARRIDO GALLARDO, Miguel Ángel. *Teoría semiótica: lenguajes y textos hispánicos. Actas del Congreso nternacional sobre semiótica e hispanismo realizado en Madrid en los días del 20 al 25 de junio de 1983*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1984, p. 650, vol. 1.
- GUTIÉRREZ CARBAJO, Francisco. *Teatro Contemporáneo: Alfonso Vallejo*. Madrid: UNED, 2001.
- KAYSER, Wolfgang. *Interpretección y análisis de la obra literaria*. 4. ed. Madrid: Gredos, 1965.
- LATELLA, Graciela. Consideraciones sobre la comunicación: el diálogo teatral. In: MARTÍN, Sabas. *Tres manifestaciones teatrales: Delibes, Cervantes-Nieva y Alfonso Vallejo. Cuadernos Hispanoamericanos*, 363, Madrid: Instituto de Cooperación Hispanoamericana, 1980.
- RUBIO MARTÍN, María; FUENTE, Ricardo de la; GUTIÉRREZ, Fabián. *El comentario de textos narrativos y teatrales*. Salamanca: Colegio de España, 1994.
- SITO ALBA, M. *Análisis de la semiótica teatral*. Madrid: UNED, 1987.
- STANILAVSKI, C. *El trabajo del actor sobre su papel*. Argentina: Quetzal, 1993.
- UBERSFELD, Anne. *Semiótica teatral*. 3. ed. Traducción y adaptación de Francisco Torres Monreal. Madrid: Cátedra/Universidad de Murcia, 1998.
- VALLEJO, Alfonso. Disponible en: <www.cervantesvirtual.com/portal/aat/alfvallejo/index.shtml>. Acceso em: 10 abr. 2009.

Abstract: We aim to talk about what the theater is and about the peculiarity of the dramatic genre as for its structure .

Keywords: Literature, structure, teathre.