



DETLI

Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales
Dirigido por Miguel Ángel Garrido Gallardo
ISBN 978-950-585-116-4



UNION
ACADEMIQUE
INTERNATIONALE

Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales



CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS

Madrid, 2019

acto. Del latín *actus*, acción (ing: *act*; fr: *acte*; it.: *atto*, al.: *Akt*; port.: *ato*).

Cada una de las unidades mayores en que se divide una obra de teatro atendiendo a la acción.

Puede segmentarse en unidades menores y de límites más precisos como el cuadro (unidad espacio-temporal) y la escena (cada configuración de personajes presentes). En la representación, los actos se separan por un intervalo o “entreacto” en que el universo ficticio queda suspendido y la escena vacía, en oscuro, oculta tras el telón, etc., o bien ocupada por otra clase de espectáculo o diversión, ajena a la acción representada. En la obra escrita suele marcarse expresamente la separación, sea con este término o con otro, como “jornada”, dominante en el teatro español del Siglo de Oro, “parte”, etc.

Cervantes utiliza ocasionalmente “acto” como sinónimo de “jornada”. Así en *El rufián dichoso* leemos «Fin del acto primero», que alterna con «Fin de la segunda jornada»; o en *Los baños de Argel*, «Fin del acto segundo», alternando con «Fin de la primera jornada». También en la crítica que hace el cura de la *Comedia nueva* en su conversación con el canónigo (*Quijote*, I, cap. XLVIII):

Porque ¿qué mayor disparate puede ser en el sujeto que tratamos que salir un niño en mantillas en la primera scena del primer acto, y en la segunda salir ya hecho hombre barbado? [...] ¿Qué diré, pues, de la observancia que guardan en los tiempos en que pueden o podían suceder las acciones que representan, sino que he visto comedia que la primera jornada comenzó en Europa, la segunda en Asia, la tercera se acabó en África, y aun, si fuera de cuatro jornadas, la cuarta acababa en América, y, así, se hubiera hecho en todas las cuatro partes del mundo?

La división tripartita de la acción, que preside la tradición dramática occidental, tiene su origen en la teoría aristotélica y presenta hasta hoy mismo —pero dentro solo de la llamada forma de construcción *cerrada*— una notable estabilidad. Para Aristóteles la acción debe cumplir dos exigencias fundamentales: *unidad*, es decir, que la acción sea una sola (o bien una principal a la que se subordinan otras secundarias); e *integridad*, esto es, que se trate de una acción *entera* o acabada, que tenga *principio, medio y fin*. De ahí resulta la estructura de la acción dramática o simplemente del drama en tres partes o actos: *prótasis* (antecedentes, ambientación, introducción en el conflicto), *epítasis* (tensión conflictiva, acción que rompe el equilibrio o altera la situación) y *catástrofe* (solución, feliz o desgraciada, del conflicto, que restaura el equilibrio); tripartición equivalente a la expresada por los términos *planteamiento, nudo y desenlace* o, lo que es igual, *exposición, clímax y solución*. Como simples variantes de esta tricotomía se pueden considerar las divisiones del drama en cuatro o cinco actos, que son el resultado de distinguir el principio, el medio y el fin de la parte central o *epítasis*. Así, por ejemplo, Escalígero en su *Poetices libri septem* (1561) reserva este término para el principio y el medio del medio, que corresponde al anudamiento de la intriga, y llama *catástasis* al fin del medio o situación estacionaria que viene a romper la *catástrofe*, con lo que resulta el modelo cuatripartito: *prótasis, epítasis, catástasis y catástrofe*. Hay que considerar además la disposición en dos actos, muy frecuente hoy, y la de “acto único”, característica del entremés o el auto sacramental y en general de las piezas breves.

La división efectiva en actos se remonta a la antigüedad latina. No hay mención a ella en la *Poética* de Aristóteles, que describe la estructura externa de la tragedia como una sucesión de “episodios” separados —sin interrumpir la representación— por las intervenciones del coro. Varrón (s. I

a. C.) introdujo la estructura en cinco actos, que Horacio convirtió en regla en su *Ars Poetica*: «Neue minor neu sit quinto productior actu / fabula, quae posci uolt et spectanda reponi» (vs. 189-190). Con el Renacimiento y el Humanismo esta división se extiende por Europa, donde resulta dominante durante los siglos XVII y XVIII, con particular rigor y permanencia en Francia. No hay constancia de que Shakespeare haya dividido sus obras en actos; fue Nicholas Rowe quien introdujo en su edición «revisada y corregida» (1709) dicha división, que en el teatro inglés, aunque con peculiaridades, es obra de Ben Jonson.

En el teatro español del Siglo de Oro, después de un periodo de gran libertad en cuanto al número de actos, se impone la estructura en tres “jornadas”, a partir sobre todo de Lope de Vega y su *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (1609). El papel de Cervantes en este proceso es, a juzgar por sus propias manifestaciones, muy relevante. En el Prólogo a las *Ocho comedias y ocho entremeses* escribe: «[...] y *La batalla naval*, donde me atreví a reducir las comedias a tres jornadas, de cinco que tenían». Pero, según Lope de Vega, «El capitán Virués, insigne ingenio,/ Puso en tres actos la Comedia, q[ue] antes/ Andaua en quatro, como pies de niño» (*Arte nuevo*, v. 215-217); aunque es posible que cada uno llevara a cabo la reducción —Cervantes en Madrid y Virués en Valencia— por las mismas fechas y sin tener noticias de la del otro. Antes que ellos se dio algún caso esporádico, como la *Comedia Florisea* (1551) de Francisco de Avendaño. La división en cinco actos o jornadas puede verse en las obras de Torres Naharro, incluso en otras, aunque de tema clásico, muy cercanas a Cervantes, como *Elisa Dido* de Virués, o *Nise* de Jerónimo Bermúdez. La reducción a cuatro actos se debe a Cueva, Argensola, Virués y Rey de Artieda; y en Cervantes *Los tratos de Argel* y la *Numancia* presentan todavía esta estructura.

Los tratadistas españoles del siglo XVIII coinciden en legitimar por igual la división en cinco o tres actos: «no alcanzo razón alguna por la cual hayan de ser los actos precisamente cinco y no tres» escribe Luzán (1737: 518). La libertad de estructura se va generalizando, y no solo en España, durante los siglos XIX y XX, con el predominio al final de los dos y tres actos. Los grandes dramas románticos españoles presentan en su mayoría cinco actos (*La conjuración de Venecia*, *Don Álvaro o la fuerza del sino*, *Los amantes de Teruel*, *El trovador*; algunos denominados “jornadas”, como los del Duque de Rivas y García Gutiérrez), tres (*Traidor, infanado y mártir*) o cuatro (*Macías*). *Don Juan Tenorio* tiene una estructura menos regular: dos partes, la primera con cuatro y la segunda con tres actos. En la producción dramática de Goethe alternan las estructuras de tres, cinco y dos actos, aunque frecuentemente, lo mismo que en los ejemplos españoles, subdivididos en cuadros, como *Götz von Berlichingen*, de cinco actos.

Aunque es general y casi universal la estructura en actos, explícita o (con carácter más problemático) implícita, cuando se debilita al máximo la unidad e integridad de la acción, o sea, cuando es hegemónica la forma de construcción *abierto*, se impone la estructura en “cuadros”, por ejemplo en *Woyzeck* de Büchner o el *stationendrama* expresionista. Un caso notable es el de *Lucas de bohemia* de Valle-Inclán, estructurada en quince cuadros del todo irreductibles a actos, por más que se intente (v. García Barrientos, 2012: 360-365). Es la estructura propia del teatro épico, pero hasta en Brecht, con predominio absoluto de la división en cuadros, encontramos obras en actos: *Tambores en la noche*, cinco “puros”, y *La ópera de cuatro cuartos*, tres, divididos en cuadros; sin contar las piezas en un acto (algunas con división en cuadros), a las que habría que sumar *Los fusiles de la señora Carrar*, con unidad de tiempo, lugar y acción. Resulta problemático decidir si ciertas dramaturgias no clasicistas, como la de Shakespeare o la

española del Siglo de Oro o la romántica, responden en realidad más a la estructura abierta de cuadros que a la cerrada de actos. Lo cierto es que entre ambas disposiciones se cubre la casi totalidad de la producción occidental, incluso la del hiperbólicamente denominado “teatro posdramático” y la de obras tan radicalmente innovadoras como *El público* de García Lorca (seis cuadros), *Las sillas* de Ionesco (acto único), *Esperando a Godot* (dos actos), etc.

BIBLIOGRAFÍA

Aristóteles, *Poética*, ed. trilingüe por V. García Yebra, Madrid, Gredos, 1974; García Barrientos, J.-L., *Cómo se comenta una obra de teatro: Ensayo de método* (2001), ed. corregida y aumentada, México, Paso de Gato, 2012; Luzán, Ignacio de, *La Poética o Reglas de la Poesía en general, y de sus principales especies* (1737 y 1789), ed. R.P. Sebold, Madrid, Labor, 1977; Ruano de la Haza, J. M., *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 2000; Sánchez Escribano, F. y Porqueras Mayo, A., *Preceptiva dramática española del Renacimiento y el Barroco*, Madrid, Gredos, 2ª ed., 1972; Vega, Lope de, *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (1609), ed. de J. de José Prades, Madrid, CSIC, 1971.

José-Luis GARCÍA BARRIENTOS

CSIC (ILLA/CCHS). Madrid