

01086



Universidad Nacional Autónoma de México

Facultad de Filosofía y Letras

El modelo actancial

su aplicación a cinco textos
de teatro mexicano del siglo XX

Tesis para obtener el Doctorado en Letras.

Norma Román Calvo

Ciudad de México, 2000



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Dedico este estudio a mis alumnos y queridos amigos el Ing. José Enrique Jiménez y el Lic. Guillermo Quezada quienes, no sólo me alentaron firme y constantemente a lo largo de esta investigación; sino que también, de manera generosa, me brindaron su tiempo, sus conocimientos técnicos y su trabajo para la buena presentación de diagramas, tablas y gráficas expuestas en esta obra.

Agradezco cumplidamente a Juan Carlos Araujo y a Cecilia Vázquez Viera, quienes me ayudaron, respectivamente, con algunas investigaciones en lenguas inglesa y alemana.

Doy gracias a mi numerosa familia por el apoyo moral y alimenticio que me brindaron durante el tiempo en que fui doctoranda.

Agradezco a la Dra. Ana Goutman su sabios consejos, como tutora del doctorado así como a la Dra. María Sten y al Dr. Armando Partida, su gran apoyo como asesores en la Investigación.

Agradezco a los señores jurados

Dra. Ileana Azor

Mtro. Lech Hellwi g Górzynski

Dr. Alejandro Ortiz Bullé. Goyrí

Dr. Germán Viveros

el esfuerzo y la buena voluntad que mostraron para leer este trabajo.

PRIMERA PARTE

INTRODUCCIÓN	15
1. LA COMUNICACIÓN Y EL TEATRO.	
<u>1.1</u> Importancia de la comunicación	19
<u>1.2</u> Diferentes formas de comunicación	23
<u>1.3</u> El teatro, forma de comunicación	24
<u>1.4</u> El teatro: texto y representación	29
2. EL TEXTO DRAMÁTICO.	
<u>2.1</u> Los códigos gráficos del texto dramático	31
<u>2.1.1</u> El diálogo	32
<u>2.1.2</u> Las acotaciones	33
<u>2.2</u> La estructura superficial del texto dramático	34
<u>2.2.1</u> Forma cerrada o tectónica	35
<u>2.2.1.1</u> La acción	36
<u>2.2.1.2</u> El lugar	38
<u>2.2.1.3</u> El tiempo	38
<u>2.2.2</u> Forma abierta o atectónica	41
<u>2.2.2.1</u> La estructura del teatro épico	42
<u>2.2.2.2</u> La estructura del teatro del absurdo	44
3. LA ACCIÓN DRAMÁTICA Y LOS PERSONAJES.	
<u>3.1</u> Discusión sobre la acción dramática y los personajes	47
<u>3.2</u> El relato dentro de la semiótica	50
<u>3.3</u> Vladimir Propp y la estructura del cuento maravilloso	51
<u>3.4</u> Etienne Souriau y las funciones dramáticas	54
<u>3.5</u> El modelo actancial de A. J. Greimas	56
<u>3.6</u> El modelo actancial según Anne Ubersfeld	60
<u>3.7</u> Propuesta de cambios al diagrama del modelo actancial	61

4. EL MODELO ACTANCIAL APLICADO AL TEXTO DRAMÁTICO.

<u>4.1</u> Las parejas de actantes	63
<u>4.1.1</u> La pareja sujeto-objeto	63
<u>4.1.2</u> La pareja destinador-destinatario	65
<u>4.1.3</u> La pareja ayudante-oponente	68
<u>4.1.4</u> Manifestación de la fábula	69
<u>4.1.5</u> Manifestación del tema o premisa	71
<u>4.2</u> Los triángulos del modelo actancial	73
<u>4.2.1</u> El triángulo psicológico	73
<u>4.2.2</u> El triángulo ideológico	74
<u>4.2.3</u> El triángulo activo	75
<u>4.2.4</u> Manifestación de la ideología	78
<u>4.3</u> Los modelos múltiples	79
<u>4.3.1</u> Por reversibilidad	79
<u>4.3.2</u> Por simultaneidad	80
<u>4.3.3</u> Por desdoblamiento o estructura de espejos	81
<u>4.3.4</u> Por secuencia	82
<u>4.3.5</u> Por la existencia de tramas paralelas	83
<u>4.4</u> Niveles de existencia del personaje	86
<u>4.4.1</u> Actante, actor, rol	89
<u>4.4.2</u> Manifestación y sincretismo	90
<u>4.5</u> La estructura profunda y la estructura superficial	92
5. LOS GÉNEROS DRAMÁTICOS	97
<u>5.1</u> Un modelo de elementos genéricos	98
<u>5.1.1</u> Siete elementos genéricos en la obra dramática	100
<u>5.2</u> Los géneros dramáticos fundamentales	103
<u>5.2.1</u> Tragedia	103
<u>5.2.2</u> Comedia	107
<u>5.2.3</u> Tragicomedia o drama	108

<u>5.2.4</u> Melodrama	112
<u>5.2.5</u> Farsa	113
<u>5.3</u> Otros géneros menores o subgéneros	115
<u>5.4</u> Comentarios finales	116

SEGUNDA PARTE

PROCESO DE ANÁLISIS APLICADO AL CORPUS	119
6. MOCTEZUMA II (1954) Sergio Magaña.	
<u>6.1</u> Datos biográficos	133
<u>6.2</u> Sinopsis de la obra	134
<u>6.3</u> Estructura superficial	135
<u>6.4</u> Aplicación del modelo actancial	136
<u>6.4.1</u> Microsecuencias (tablas, gráficas y exposición de tramas)	137
<u>6.4.2</u> Mesosecuencias	145
<u>6.4.3</u> Macrosecuencia y enunciación	145
<u>6.4.4</u> Triángulos e Ideología	147
<u>6.4.5</u> Los personajes	151
<u>6.4.5.1</u> Manifestación de personajes	151
<u>6.4.5.2</u> Interrelación de personajes	153
<u>6.5</u> Elementos complementarios	155
<u>6.5.1</u> Los golpes dramáticos o golpes de efecto	157
<u>6.5.2</u> Tiempo, ritmo e intensidad	159
<u>6.6</u> Acercamiento a los géneros dramáticos	161
<u>6.7</u> Algunas observaciones a modo de conclusión	163
<u>6.8</u> Bibliografía particular	165

Índice

7. LOS ARRIEROS CON SUS BURROS POR LA HERMOSA CAPITAL (1967)

Willebaldo López.

<u>7.1</u> Datos biográficos.....	167
<u>7.2</u> Sinopsis de la obra.....	168
<u>7.3</u> Estructura superficial.....	168
<u>7.4</u> Aplicación del modelo actancial.....	169
<u>7.4.1</u> Microsecuencias (tablas, gráficas y exposición de tramas).....	169
<u>7.4.2</u> Mesosecuencias.....	175
<u>7.4.3</u> Macrosecuencia y enunciación.....	176
<u>7.4.4</u> Triángulos e ideología.....	177
<u>7.4.5</u> Los personajes.....	179
<u>7.4.5.1</u> Manifestación de personajes.....	179
<u>7.4.5.2</u> Interrelación de personajes.....	181
<u>7.5</u> Elementos complementarios.....	181
<u>7.5.1</u> Los golpes dramáticos o golpes de efecto.....	182
<u>7.5.2</u> Tiempo, ritmo e intensidad.....	183
<u>7.6</u> Acercamiento a los géneros dramáticos.....	185
<u>7.7</u> Algunas observaciones a modo de conclusión.....	186
<u>7.8</u> Bibliografía particular.....	188

8. FELIPE ÁNGELES (1978)

Elena Garro.

<u>8.1</u> Datos biográficos.....	189
<u>8.2</u> Sinopsis de la obra.....	189
<u>8.3</u> Estructura superficial.....	190
<u>8.4</u> Aplicación del modelo actancial.....	193
<u>8.4.1</u> Microsecuencias (tablas, gráficas y exposición de tramas).....	194
<u>8.4.2</u> Mesosecuencias.....	201
<u>8.4.3</u> Macrosecuencia y enunciación.....	204
<u>8.4.4</u> Triángulos e ideología.....	205

<u>8.4.5</u> Los personajes.....	208
<u>8.4.5.1</u> Manifestación de personajes.....	208
<u>8.4.5.2</u> Interrelación de personajes.....	211
<u>8.5</u> Elementos complementarios.....	212
<u>8.5.1</u> Los golpes dramáticos o golpes de efecto.....	215
<u>8.5.2</u> Tiempo, ritmo e intensidad.....	217
<u>8.6</u> Acercamiento a los géneros dramáticos.....	219
<u>8.7</u> Algunas observaciones a modo de conclusión.....	221
<u>8.8</u> Bibliografía particular.....	223
9. LAS BELLAS IMÁGENES (1988) Pablo Salinas.	
<u>9.1</u> Datos biográficos.....	225
<u>9.2</u> Sinopsis de la obra.....	225
<u>9.3</u> Estructura superficial.....	227
<u>9.4</u> Aplicación del modelo actancial.....	227
<u>9.4.1</u> Microsecuencias (tablas, gráficas y exposición de tramas).....	227
<u>9.4.2</u> Mesosecuencias.....	233
<u>9.4.3</u> Macrosecuencia y enunciación.....	234
<u>9.4.4</u> Triángulos e ideología.....	234
<u>9.4.5</u> Los personajes.....	238
<u>9.4.5.1</u> Manifestación de personajes.....	238
<u>9.4.5.2</u> Interrelación de personajes.....	239
<u>9.5</u> Elementos complementarios.....	239
<u>9.5.1</u> Los golpes dramáticos o golpes de efecto.....	241
<u>9.5.2</u> Tiempo, ritmo e intensidad.....	245
<u>9.6</u> Acercamiento a los géneros dramáticos.....	247
<u>9.7</u> Algunas observaciones a modo de conclusión.....	248
<u>9.8</u> Bibliografía particular.....	249

Índice

10. CREATOR PRINCIPIUM (1996)	
Héctor Mendoza.	
<u>10.1</u> Datos biográficos	251
<u>10.2</u> Sinopsis de la obra	252
<u>10.3</u> Estructura superficial	253
<u>10.4</u> Aplicación del modelo actancial	253
<u>10.4.1</u> Microsecuencias (tablas, gráficas y exposición de tramas	254
<u>10.4.2</u> Mesosecuencias	259
<u>10.4.3</u> Macrosecuencia y enunciación	259
<u>10.4.4</u> Triángulos e ideología	260
<u>10.4.5</u> Los personaje	262
<u>10.4.5.1</u> Manifestación de personajes	262
<u>10.4.5.2</u> Interrelación de personajes	263
<u>10.5</u> Elementos complementarios	264
<u>10.5.1</u> Los golpes dramáticos o golpes de efecto	265
<u>10.5.2</u> Tiempo, ritmo e intensidad	267
<u>10.6</u> Acercamiento a los géneros dramáticos	269
<u>10.7</u> Algunas observaciones a modo de conclusión	270
<u>10.8</u> Bibliografía particular	271
CONCLUSIONES FINALES	273
APÉNDICES	277
BIBLIOGRAFÍA	287

PRIMERA PARTE

INTRODUCCIÓN

En el proyecto de investigación, presentado para optar al doctorado, siguiendo los lineamientos de la convocatoria, presenté dos hipótesis: una general y otra particular.

En la hipótesis general, me propongo demostrar que con la aplicación del *modelo actancial* es posible llegar al nivel más profundo de una obra y encontrar ahí las fuerzas que mueven la acción dramática. Ya Etienne Souriau se había propuesto, en 1950, encontrar un método que le permitiera

“discernir, por medio del análisis, las grandes funciones dramáticas sobre las que reposa la dinámica teatral; estudiar morfológicamente sus principales combinaciones; buscar las causas de las propiedades estéticas, tan diversas y variadas de estas combinaciones o situaciones; y observar cómo estas situaciones se encadenan, o por qué inversiones se modifican y hacen avanzar la acción teatral”. (vid. Infra 3.4)

Aunque su estudio fue interesante, la creación del *modelo actancial* presentada por A.J. Greimas y su aplicación al teatro realizada por Anne Ubersfeld, abrieron un camino de posibilidades para llegar al nivel más profundo de una obra teatral a fin de encontrar las fuerzas que mueven la acción dramática.

En la hipótesis particular, pretendo demostrar que, a raíz de la aplicación del *modelo actancial*, existe la posibilidad de encontrar, en los textos dramáticos, líneas genéricas que nos lleven a situar o a aproximar la obra estudiada a un determinado género dramático.

Como acertadamente dice P. Pavis en el artículo “Estudios teatrales” (1993:112)

(...) para conocer este extraño objeto llamado teatro, hay que saber en primer lugar con qué mirada lo vemos, en qué perspectiva lo abordamos y desde qué ángulo lo acometemos. Pues la mirada es la que crea el discurso que se sostiene sobre el objeto teatral (...) Esta mirada está impregnada de una metodología y una ciencia humanas.

El autor nos da como ejemplos la mirada antropológica de Barba¹, la perspectiva sociológica de States² y el punto de vista semiológico de Ubersfeld³.

Esta mirada —continúa Pavis— está preformada por el tipo de cuestionamiento de cada una de estas metodologías y, por supuesto, no encuentra en el objeto analizado más que lo que busca, pero al menos sabe los límites, las apuestas y los callejones sin salida de cada disciplina. A esta mirada le es posible entonces delimitar, dentro del objeto y en función de su metodología, un cierto número de campos de estudio.

Las opiniones del teórico francés me han proporcionado valiosos puntos de vista para justificar el tema de mi investigación. Apoyada principalmente en el enfoque semiológico de A. Ubersfeld, he querido utilizar un instrumento propio de la semiótica, el *modelo actancial*, para "mirar" u observar cinco textos dramáticos de autores mexicanos que han sido escritos durante la segunda mitad del siglo XX. Se ha escogido, uno de cada década a fin de abarcar cronológicamente la producción dramática de la media centuria.

La selección de obras es heterogénea respecto a los temas, a los géneros y a los estilos. No se ha seleccionado a los autores por su fama o su renombre, y no siempre el texto seleccionado está considerado como el más representativo del autor. Podría decir que se ha obtenido, casi al azar, un muestreo de obras atendiendo, en primer lugar, a la década en que la obra fue estrenada; después, se ha tomado en cuenta el hecho de que haya sido escrita por un dramaturgo mexicano en servicio activo, es decir, que haya escrito numerosas obras, que haya estrenado otras tantas, que se hayan publicado sus textos y que cuente en su haber con algunos premios de las asociaciones mexicanas de críticos teatrales.

El trabajo está dividido en dos secciones. La primera es de carácter teórico y la segunda, de carácter práctico. Considero necesario aclarar que el aspecto teórico de la primera parte está tomado estrictamente en sentido especulativo, esto es, en el acto de registrar y mirar con atención una cosa para reconocerla y examinarla, a fin de

¹ Barba E. y Savarese N., *L'anatomie de l'acteur*, Cahilhac, Bouffonneries, 1986.

² States, B., *Great reckonings in little rooms; on the phenomenology of theatre*, Berkely, University of California Press, 1985.

poder manejar todo este conocimiento, que se aplicará en la segunda parte, durante la investigación del *corpus* propuesto.

En los primeros cuatro capítulos de la parte teórica se establece, sucesivamente, el lugar que ocupa el teatro dentro de los procesos comunicativos; se da cuenta de la complejidad de las manifestaciones teatrales, así como de la variedad de sus códigos; se muestra el proceso de cómo, a partir del análisis del relato efectuado por Vladimir Propp, se ha llegado a establecer un modelo para encontrar las fuerzas que originan la acción dramática y en seguida se explica el *modelo actancial* y su funcionamiento. Por último, en el quinto capítulo, presento un *modelo de elementos genéricos* que servirá de norma para la comprobación de la hipótesis particular, esto es, para demostrar que a partir del *modelo actancial* podemos lograr el acercamiento de un texto dramático a un género determinado.

La segunda parte consta de un preliminar donde se informa del proceso de análisis aplicado al *corpus*, seguido de cinco capítulos que muestran el resultado de la exploración efectuada en cada uno de los textos que constituyen las bases de nuestra investigación.

El trabajo que me he propuesto: "encontrar, por medio del *modelo actancial*, las fuerzas internas que mueven el drama", me lleva a conocer y entender el texto en su nivel más profundo, pero "Pronto se vuelve evidente que ningún terreno puede permanecer razonablemente en el aislamiento y que en él se precipitan de inmediato el resto de los cuestionamientos". (Pavis 1993:113) Por estas razones, el lector encontrará que en algunas ocasiones voy más allá del primer objetivo y llego a tocar ciertos aspectos del nivel superficial de los textos dramáticos, pero sin adentrarme en su especificación. No deja de ser atractiva la posibilidad de interiorizarse en los personajes, en el análisis del lenguaje, en el manejo del diálogo, en el descubrimiento del estilo y hasta en la posibilidad de vincular lo escrito con una puesta en escena donde se proyecten todos los signos teatrales ya apuntados en el texto. Sin embargo, como lo expresé al principio de esta introducción, me he propuesto limitar este estudio a la aplicación de una

³ Ubersfeld, A., *Lire le théâtre*, Paris, Édition Sociales, 1977.

determinada herramienta semiótica, el *modelo actancial*, y me parece que esta "limitante" ha dado lugar a un resultado de espectro amplio y provechoso.

También quisiera dejar claro que, en este trabajo de investigación, he intentado establecer un enfoque objetivo, de carácter científico, siguiendo el pensamiento de los formalistas rusos, quienes "Quisieron estudiar cómo funcionan en el texto literario los mecanismos o principios constructivos y cómo lo convierten en un todo organizado. Esto los llevó, en primer lugar, al concepto de sistema literario y, por último, al concepto de estructura". (Fokkema, 1984:32)

A través de la exposición de este estudio he creído conveniente valerme de algunos medios artísticos propias de la comunicación visual, como son el diseño y el color, cuyas expresiones intervienen de manera determinante en el teatro y su recepción. En este caso, considero que enriquecen y explicitan la investigación, haciéndola más clara y accesible, al mismo tiempo que estética.

1. LA COMUNICACIÓN Y EL TEATRO.

Toda cultura es comunicación y existe humanidad y sociabilidad solamente cuando hay relaciones comunicativas.

Umberto Eco

La estructura ausente.

1.1 La importancia de la comunicación.

El hombre es un ser gregario, es decir, que vive en comunidad con otros hombres, y por ello mismo, desde los principios de la humanidad se ha visto en la necesidad de comunicarse con los demás. Umberto Eco (1969:33) comenta:

En el momento en que yo dirijo a alguien una palabra, un gesto, un signo, un sonido (para que conozca algo que yo he conocido antes y deseo que él conozca también) me baso en una serie de reglas hasta cierto punto estipuladas que hacen comprensible el signo.

Las formas de comunicación que empleamos en nuestra vida diaria son tan constantes, múltiples y variadas, que su estudio ha dado lugar a una nueva disciplina denominada Semiótica o Semiología⁴, ambas palabras derivadas del griego *σημειον*, signo; doctrina que justamente estudia los variados signos que el hombre emplea en sus muchas maneras de comunicarse.

⁴ El uso indistinto de ambos términos tiene su fuente en los dos estudiosos que dieron origen al nacimiento de esta ciencia; la *Semiología*, establecida por Ferdinand de Saussure (*Cours de linguistique générale*, 1916) y la *Semiótica*, postulada por Charles S. Peirce (*Collected Papers*, 1931) Entre ambos se sitúa la aportación de Hjelmslev, para quien *Semiótica* designaba todo "lenguaje" no natural, que no depende necesariamente de la Lingüística. En 1969 un comité internacional reunido en París, de donde surgió la *International Association for Semiotic Studies*, tomó la decisión de adoptar el término *Semiótica* para la ciencia de los signos. Siguiendo esta decisión es que nosotros usaremos preferentemente el término *Semiótica*. (vid. Ylleras, 1974:134).

Refiriéndose al lenguaje, Jakobson⁵, (1975:353) considera que cualquier acto de comunicación verbal requiere de los siguientes factores:

- El **destinador** o **emisor** quien elabora interiormente el mensaje que comunicará al destinatario.
- El **destinatario** o **receptor** quien capta el mensaje y responde a él.
- El **mensaje**, aquello que se quiere comunicar; y el cual requiere de un código y de un contexto o referente.
- El **contexto** o **referente** que es de lo que se habla o se alude en el mensaje.
- El **código** o conjunto de signos estables y constantes, (elementos convencionales en la comunicación); que debe ser conocido tanto por el emisor como por el receptor, pues de otra manera no se lograría la comunicación.
- El **contacto** o **canal**, que viene siendo el medio por el que se realiza la comunicación; un canal físico y una conexión psicológica entre el destinador y el destinatario que permite, tanto al uno como al otro, establecer y mantener una comunicación.

Estos factores, indisolublemente implicados en toda comunicación verbal, podrían ser esquematizados así: (Jakobson, 1975: 353)

⁵ Nos hemos tomado la libertad de ampliar un poco lo expuesto por el autor y, de añadir otros términos sinónimos de las funciones, con el objeto de proporcionar al lector una información más completa.

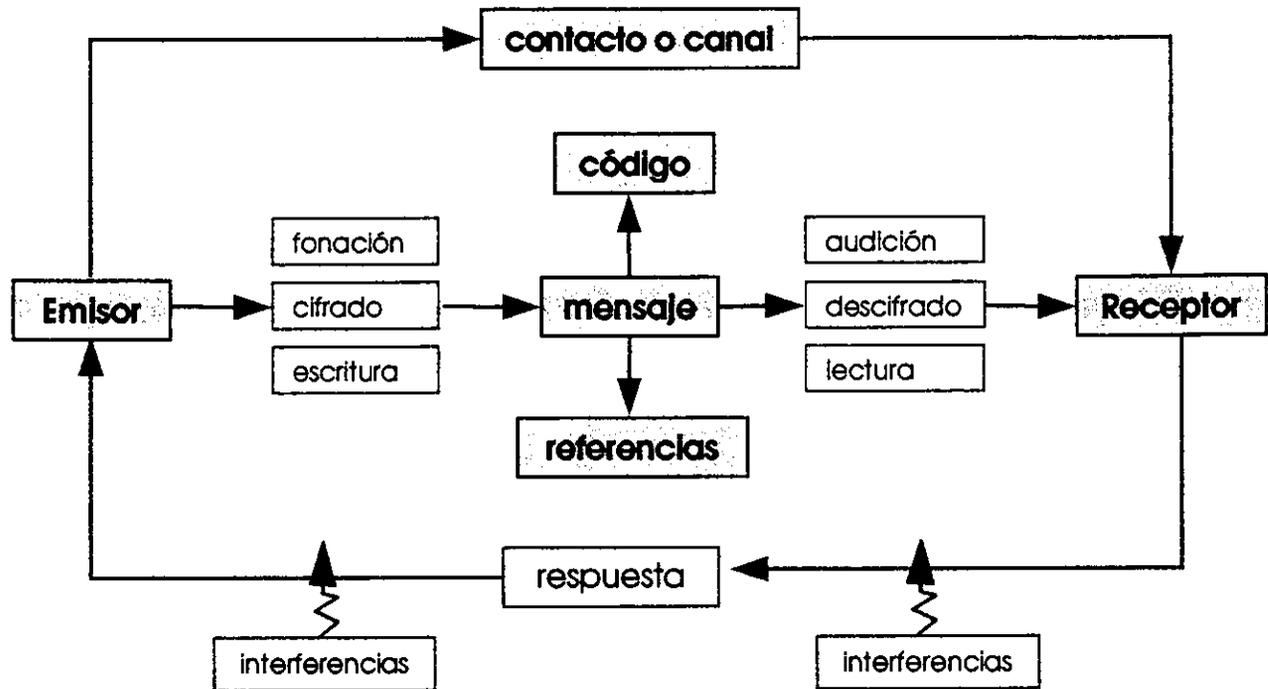


Diagrama 1

Un proceso perfecto de la comunicación verbal requiere que el emisor y el receptor coparticipen en determinadas pautas culturales o referentes por lo que es fácil suponer que si el emisor cifra el mensaje en un sistema idiomático que el receptor desconoce la comunicación no tendrá lugar. Por otro lado, la comunicación "ideal" produciría en el receptor una copia exacta de lo que el emisor quiso decir, pero esto no ocurre nunca en la realidad, porque hay interferencias de mayor o menor grado que impiden la realización completa del proceso.

Cada uno de estos seis factores, presentados en el diagrama 1 originan una función diferente del lenguaje, aunque rara vez se dé una sola de ellas en la comunicación: (Jakobson, 1975, 353-59)

- La llamada función emotiva o "expresiva", centrada en el destinador, apunta a una expresión directa de la actitud del hablante ante aquello de lo que está hablando. Tiende a producir una impresión de cierta emoción, sea verdadera o fingida. El estrato puramente emotivo lo presentan en el lenguaje las

interjecciones, secuencias fónicas peculiares que, sintácticamente, son equivalentes a oraciones: ¡Bah! ¡Pse! ¡Oh!

- La orientación hacia el destinatario, la función conativa, halla su más pura expresión en el vocativo y en el imperativo, que, tanto sintácticamente como morfológicamente, y a menudo incluso fonéticamente, se apartan de las demás categorías nominales y verbales: ¡Bebel! ¡Ven! ¡Jaimel!
- La orientación hacia el contexto constituye la función referencial que "...es la base de toda comunicación. (y) define las relaciones entre el mensaje y el objeto al que hace referencia" (Guiraud, 1986: 12)

Jakobson (1975:355-56) comenta que el modelo tradicional del lenguaje se limitaba a estas tres funciones —emotiva, conativa y referencial— y a las tres puntas de este modelo: la primera persona, el destinador; la segunda persona, el destinatario; y la "tercera persona" de quien o de que se habla. Y añade: "No obstante, hemos observado tres factores constitutivos más de la comunicación verbal, con sus tres correspondientes funciones lingüísticas."

- La orientación hacia el contacto o función fática, que puede patentizarse a través de un intercambio profuso de fórmulas ritualizadas, en diálogos enteros, con el simple objeto de prolongar la comunicación: ¡Hola!, ¡Qué tall!, Uno, dos, tres, etc., para probar un altavoz⁶.
- Cuando el destinador y/o el destinatario quieren confirmar que están usando el mismo código, el discurso se centra en el código: entonces se realiza una función metalingüística, (eso es, de glosa): *No acabo de entender, ¿qué quieres decir?*

⁶ Una comunicación fática por demás curiosa, que hemos observado, es la que se realiza siempre entre el bebé que principia a hablar y su madre. El niño, quien necesita sentirse cerca de su madre, emite un balbuciente "Mamá"; y esta contesta: "Qué" Y el bebé repite: "Mamá" y ella, nuevamente: "Qué" Y así pueden permanecer en este diálogo *ad infinitum*.

- La orientación hacia el mensaje como tal, el mensaje por el mensaje, es la función poética del lenguaje.

Una vez realizada la descripción de las seis funciones básicas de la comunicación verbal, Jakobson (1975:360) completa el esquema de los factores fundamentales con otro correspondiente de funciones:

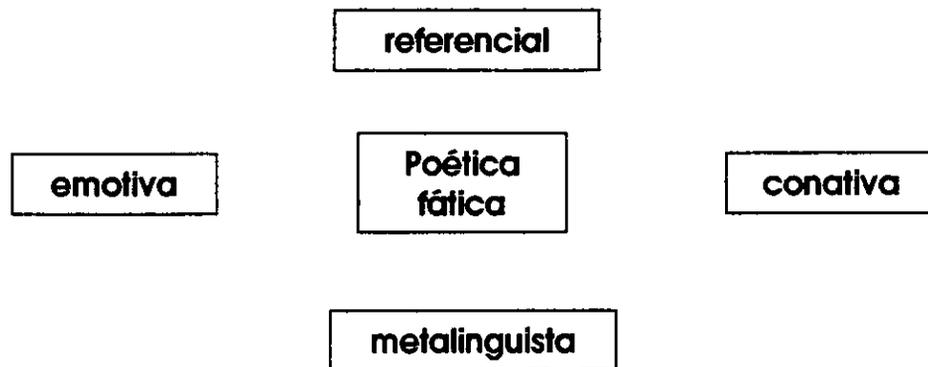


Diagrama 2

1.2 Diferentes formas de comunicación.

Al observar el proceso de la comunicación verbal, únicamente hemos atendido a dos medios de expresión: el oral y el escrito, ambos realizados por medio de las palabras. Pero existen otras formas de comunicación que pueden realizarse de diversas maneras:

- a) Comunicación por medio de sonidos: golpes en tambores, uso de pitos, emisión de silbidos o de gritos.
- b) Distintos sistemas de señalizaciones emplean elementos pictográficos: recuérdense las señales en la carretera que nos indican dónde existe un teléfono, una gasolinera, u otros servicios; los dibujos que señalan, a hablantes de distintas lenguas, el lugar o la dirección en donde se realizará un evento deportivo o cultural y, por último, la simbología empleada en las estaciones del metro

mexicano donde es necesario el dibujo pues, triste es reconocerlo, viaja en él una gran parte de personas analfabetas.

- c) El sistema mímico o gestual recurre a gestos de manos, de brazos o de cuerpo.
- d) La comunicación a través del tacto, como el lenguaje Inscrito sobre las manos de los ciegos-sordomudos; o el método Braille que emplean los invidentes.
- e) Otra forma de comunicación se realiza valiéndose de elementos como banderas, humo, luces; o de puntos y rayas como en la clave Morse.

1.3 El teatro, forma de comunicación.

Las manifestaciones artísticas son también formas de comunicación, aunque se podría rebatir esta afirmación alegando que a estas expresiones no corresponde una respuesta directa, y que, por lo tanto, no se cierra en ellas el círculo de la comunicación. Sin embargo, son muchas las razones que se dan para considerarlas como actos comunicativos. En lo que respecta al teatro, presento un fragmento de A. Ubersfeld (1977:42-44) donde la autora demuestra que las seis funciones de la comunicación, señaladas por Jakobson, son pertinentes al teatro, tanto para los signos del texto como para los signos de la representación.

- a) la fonction émotive, renvoyant à l'émetteur, est capitale au théâtre, où le comédien l'impose par tous ses moyens physiques et vocaux tandis que le metteur en scène, le scénographe disposent "dramatiquement" les éléments scéniques;
- b) La fonction conative, renvoyant au destinataire, impose au double destinataire de tout message théâtral, le destinataire-acteur (personnage), le destinataire-public, de prendre une décision, de donner une réponse, fût-elle provisoire et subjective;
- c) la fonction référentielle ne laisse jamais le spectateur oublier le contexte (historique, social, politique, voire psychique) de la communication et renvoie à un "réel" ;

- d) la función *phatique* rappelle à chaque instant au spectateur les conditions de la communication et sa présence de spectateur au théâtre: elle interrompt ou renoue le contact entre l'émetteur e le récepteur (tandis qu'à l'intérieur du dialogue elle assure le contact entre les personnages) Texte et représentation peuvent l'un et l'autre assurer concurremment cette fonction;
- e) la fonction *métalinguistique*, rarement présente à l'intérieur du dialogue, qui réfléchit peu sur ses conditions de production, fonctionne à plein dans tous les cas où il y a théâtralisation, affichage du théâtre ou théâtre dans le théâtre, c'est dire: mon code c'est le code théâtral;
- f) bien loin de n'être qu'un mode d'analyse du discours théâtral (et particulièrement du texte dialogué), l'ensemble du procès de communication peut éclairer la représentation en tant que pratique concrète: la fonction *poétique*, celle qui renvoie au message proprement dit, peut éclairer les rapports entre les réseaux sémiologiques textuels et ceux de la représentation. Le fonctionnement théâtral est plus qu'un autre de nature poétique⁷.

-
- ⁷ a) la función *emotiva*, que remite al emisor, es fundamental en teatro; donde el comediante la impone con todos sus medios físicos y vocales; mientras el director y el escenógrafo aprovechan "dramáticamente" los elementos escénicos;
- b) la función *conativa* que remite al destinatario; obliga al doble destinatario de todo mensaje teatral -al destinatario-actor (personaje) y al destinatario-público- a tomar una decisión, a dar una respuesta, aunque sea provisional y subjetiva;
- c) la función *referencial* permite que el espectador nunca olvide el *contexto* (histórico, social, político y hasta psíquico) de la comunicación; y nos remite a un "real";
- d) la función *fática* le recuerda en todo momento al espectador las condiciones de la comunicación y su presencia como espectador teatral; interrumpe o reanuda el contacto entre el emisor y el receptor (mientras que en el interior del diálogo asegura el contacto entre personajes);
- e) la función *metalinguística*, rara vez presente en el interior del diálogo —que reflexiona poco sobre sus condiciones de producción— funciona de lleno en todos aquellos casos donde hay teatralización, fijación de teatro o teatro en el teatro, es decir, en cualquier caso en que la escena nos advierta que estamos en el teatro; es como si dijera: "mi código es el código teatral";
- f) lejos de ser un modo de análisis del *discurso teatral* (y, particularmente del *texto dialogado*), el conjunto del proceso de comunicación puede aclarar la representación como práctica concreta: en la *función poética*, la que remite al mensaje propiamente dicho, puede aclarar las relaciones entre las redes sémiológicas textuales y las de la representación. El funcionamiento teatral es más que nada de naturaleza *poética*. (Trad. de la A.).

Resumiendo, A. Ubersfeld considera que tanto el actor, como el director y el escenógrafo son emisores que realizan la función emotiva; que un doble destinatario: actor-público cumple con la función conativa; que se realiza la función referencial al existir un contexto; que hay una doble función fática, al efectuarse un contacto entre actor-público y entre actor-actor; y finaliza diciendo, muy atinadamente, que el funcionamiento teatral es más que nada de naturaleza poética. Ante tan claro razonamiento, se constata que el teatro es una forma de comunicación que cumple con las seis funciones de la comunicación expuestas por Jakobson.

De todas las expresiones artísticas, la forma teatral es una de las más complejas, puesto que intervienen en su emisión gran cantidad de códigos; por un lado, los que corresponden propiamente al texto dramático y por otro, los propios de la representación. Anne Ubersfeld (1977:13) comenta el hecho poética e ingeniosamente:

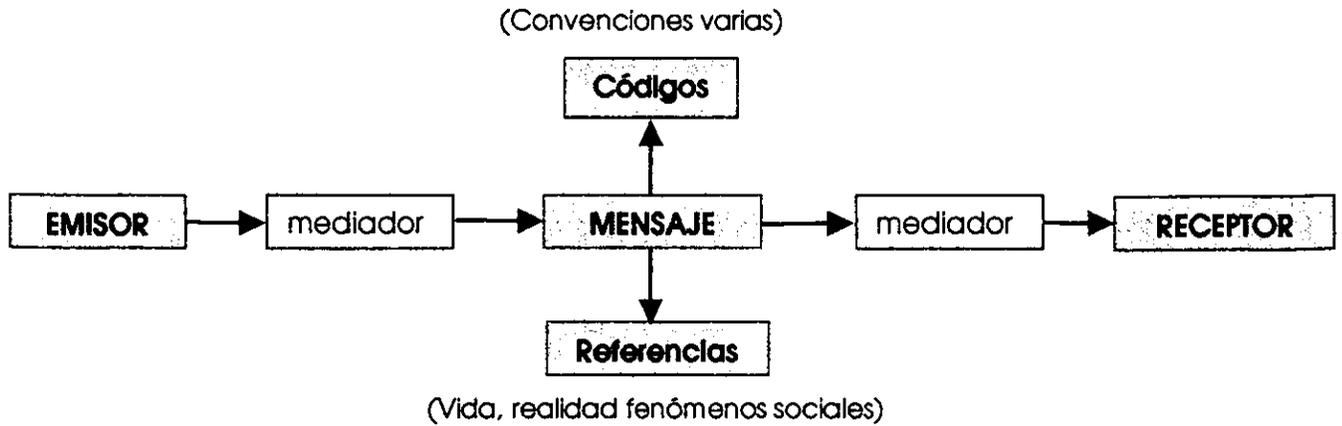
Le théâtre est un art paradoxal. On peut aller plus loin et y voir l'art même du paradoxe, à la fois production littéraire et représentation concrète; à la fois éternel (indéfiniment reproductible et renouvelable) et instantané (jamais reproductible comme identique à soi) : art de la représentation qui est d'un jour et jamais la même le lendemain; art à la limite fait pour une seule représentation, un seul aboutissement, comme le voulait Artaud⁸.

Como producción literaria, A. Ubersfeld se refiere al texto dramático, pero el texto aislado, nunca será una expresión artística teatral, en tanto que no goce de una representación concreta. Por lo tanto mostramos en seguida la Gráfica de la comunicación del texto dramático y líneas adelante una segunda gráfica que expresa el fenómeno teatral completo⁹: (Castagnino 1974:36)

⁸ El teatro es un arte paradójico. Yendo más allá, es el arte mismo de la paradoja; a un tiempo mismo producción literaria y representación concreta; a un tiempo mismo eterno (Indefinidamente reproducible y renovable) e Instantáneo (nunca reproducible en su propia identidad) arte de la representación que es de un día, y jamás el mismo de ayer; arte hecho para una sola representación, un solo término, como lo deseaba Artaud. (Trad. de la A.)

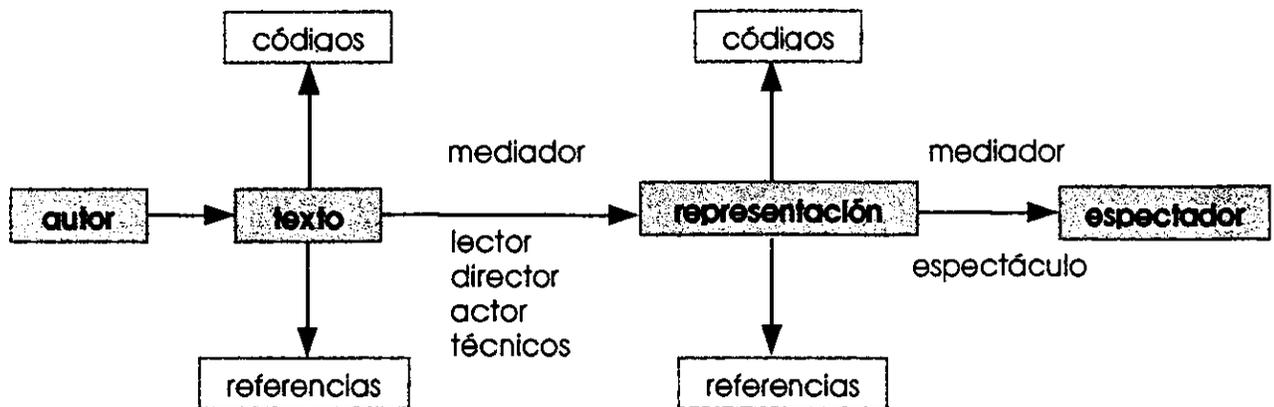
⁹ Tanto la primera como la segunda gráfica han sido tomadas del libro *Semiótica, ideología y teatro hispanoamericano contemporáneo* de Raúl H. Castagnino, (1974:36). En ese texto, Castagnino atribuye la

Gráfica de la comunicación del texto dramático



En esta gráfica del texto dramático será claramente identificable el emisor, que viene siendo el autor dramático; el mensaje, que es el texto dramático y el receptor, que será aquella persona que lee el texto. Las referencias, que están tomadas de la realidad de la vida y de los fenómenos sociales. Los códigos serán aquellas formas especiales que el autor emplea para emitir su mensaje. Pero, como dijimos líneas atrás, al representarse la obra, el acto de la comunicación se vuelve más complejo; hay una duplicidad de elementos designantes y proponentes del fenómeno teatral, los del texto y los de la representación, por lo tanto, la graficación mostraría esta doble estructura:

Gráfica del fenómeno teatral



primera gráfica a Guiraud, sin embargo, ni ésta, ni la siguiente aparecen en *La semiología* de Pierre Guiraud.

PRIMERA PARTE

Como podemos observar, los códigos empleados en la representación teatral son numerosos. Tadeusz Kowzan, teórico interesado en la semiótica teatral nos presenta una categorización de los sistemas de códigos empleados, en el entendido de que el texto dramático, en su conjunto, constituye un germen o una proposición del universo representado en el espectáculo teatral. Algunos (de estos códigos) serán expresados por el actor y otros no expresados por él. (Kowzan, 1968:36)

1. palabra 2. tono	texto pronunciado	ACTOR	signos auditivos	tiempo	signos auditivos ACTOR
3. mímica 4. gesto 5. movimiento	expresión corporal		signos	espacio y tiempo	signos visuales ACTOR
6. maquillaje 7. peinado 8. traje	apariencias exteriores del actor			espacio	
9. accesorios 10. decorado 11. iluminación	aspecto del espacio escénico	FUERA DEL ACTOR	visuales	espacio Y tiempo	signos visuales FUERA DEL ACTOR
12. música 13. sonido	efectos sonoros no articulados		signos auditivos	tiempo	signos auditivos FUERA DEL ACTOR

Diagrama 5

Para Kowzan existen ya en el texto dramático estos códigos de la representación teatral pero expresados exclusivamente en un material lingüístico. Es justamente con este material lingüístico con el que trabajaremos durante nuestra investigación.

1.4 El teatro: Texto y representación.

Se suele denominar *teatro*, tanto a la obra literaria, como a la representación; pues a un mismo tiempo se considera el *teatro* como fenómeno literario y como fenómeno espectacular. Por lo tanto, cualquier estudio semiológico de un texto dramático, no se concibe sino en función de su representación. Sin embargo, opina Michel Corvin (Guinsburg, et al., 1968:277)

(...) o texto escrito tem vantagem de propor traços menos fugitivos e menos subjetivos do que os registrados pelos olhos e pelos ouvidos, ele permite melhor, paradoxalmente, discernir classes de signos típicos e apreender, do magma inanalizável de coisas percebidas, um esquema organizador das oposições e dos traços pertinentes, das combinações e das articulações; serve, a final de contas, à 'leitura' da representação¹⁰.

Por éstas, y otras muchas razones que se verán a través de este estudio, deseamos que quede claro que en esta investigación semiótica de un *corpus* de textos, está implícita la visión de la puesta en escena. Al leer parlamentos dichos por personajes en el texto, se está pensando en personajes corpóreos hablando en escena; al desentrañar acotaciones, se están visualizando movimientos, intenciones, objetos y escenografía; al hablar de lector, se está pensando al mismo tiempo en el conjunto de espectadores que verán la representación.

¹⁰ (...) el texto escrito tiene la ventaja de proporcionar rasgos menos fugitivos y menos subjetivos que los registrados por los ojos y por los oídos ya que permite mejor, paradójicamente, discernir clases de signos típicos y desprender, del magma inanalizable de cosas percibidas, un esquema organizador de las oposiciones y de los rasgos pertinentes, de las combinaciones y de las articulaciones; sirve, a fin de cuentas, a la 'lectura' de la representación. (Trad. de la A.)

2. EL TEXTO DRAMÁTICO.

Le texte de théâtre est présent à l'intérieur de la représentation sans forme de voix, de *phoné*; il a une double existence, d'abord il précède la représentation ensuite il l'accompagne...¹¹

Anne Ubersfeld
Lire le théâtre.

2.1 Los códigos gráficos del texto dramático.

Los códigos del texto dramático se presentan en un doble carácter, señalado ya por Roman Ingarden (1971:531), quien considera que

les paroles prononcées par les personnages forment le texte principal d'une pièce de théâtre et les indications de mise en scène données par l'auteur, le texte secondaire. Ces indications, bien sûr, disparaissent lors que l'oeuvre est jouée sur scène; c'est donc seulement à la lecture de la pièce qu'elles sont perçues et exercent leur fonction de représentation. Le théâtre constitue néanmoins un cas-limite de l'oeuvre littéraire, dans la mesure où il met in jeu, en plus du langage, un autre moyen de représentation: le tableaux visuels concrets constitués par les acteurs et par les "décors...".¹²

¹¹ El texto de teatro está presente en el interior de la representación bajo forma de voz, de *foné*; tiene una doble existencia, precede a la representación y la acompaña... Ubersfeld, 1977:20 (Trad. de la A.)

¹² Las palabras pronunciadas por los personajes forman el texto principal de una obra de teatro y las indicaciones de puesta en escena, dadas por el autor, el texto secundario. Estas indicaciones, ciertamente desaparecen cuando la obra es representada en escena; es pues solamente hasta la "lectura" (*lectura en escena*) de la obra que son percibidas y ejercen su función de representación. El teatro constituye, no obstante, un caso límite de obra literaria, en la medida en que pone en juego más de un lenguaje, otro modo de representación: los cuadros visuales constituidos por los actores y el decorado. (Trad. de la A.)

2.1.1 El diálogo.

La forma de diálogo, propia del texto dramático, tiene relación con la **dialéctica**.¹³ Está vinculada a ella, puesto que ambas artes progresan en un movimiento de preguntas-respuestas hacia una verdad o solución final.

En algunos textos dramáticos encontraremos un diálogo formado de parlamentos cortos, que origina un ritmo de acción rápida. En otras obras, principalmente en el drama clásico, hallaremos un diálogo de parlamentos extensos que produce, en consecuencia, un ritmo más lento. Así mismo habrá dramas en que se alterne el empleo de estas dos modalidades de diálogo.

El monólogo teatral es en realidad un diálogo, pues el personaje suele estar hablando consigo mismo, con un objeto o con un personaje presente en la escena o ausentes de ella, pero cuyo comportamiento silencioso provoca una reacción que hará avanzar el curso de la historia. Un interlocutor en el teléfono, cuya voz no se escucha, pero que se supone emite opiniones;¹⁴ una persona en el cuarto contiguo, cuyo silencio irrita al personaje que actúa;¹⁵ una persona presente en el escenario, a quien se le habla, pero que no responde.¹⁶ En otras ocasiones el monologuista se dirige al público, el cual reacciona con risas, con sorpresa o con silencio, dando lugar con ello a la continuidad del relato.¹⁷

Recordemos que en el texto dramático el autor nunca tiene la palabra y que son los personajes, quienes, por medio del diálogo nos dan toda la información. A través del diálogo nos enteramos de los antecedentes de la historia; de la situación de los

¹³ Dialéctica. "... arte de discutir intercambiando argumentos o de razonar desarrollando ideas mediante el encadenamiento de juicios o de hechos tendientes a demostrar algo, persuadiendo ya sea a través de convencer o de conmover y teniendo en consideración el juicio que acerca de lo tratado tiene el receptor." H Beristáin, 1992:143.

¹⁴ vid. *Escribir, por ejemplo* de Emilio Carballido. En D. F. México, Universidad Veracruzana, 1962:51-58

¹⁵ vid. *Selagñeta* de Emilio Carballido. Ibidem. 25-33

¹⁶ vid. *La más fuerte* de Augusto Strindberg. En *Teatro Cuba*, Consejo Nacional de Cultura, 1964:141-49.

¹⁷ vid. *El prejuicio del tabaco* de Antón Chejov, en *Antología de piezas cortas de teatro*, Barcelona, Labor, 1965:1256-57.

personajes; de todos los aspectos que componen su carácter motivado por su fisiología, su sociología y su psicología. El diálogo también, por medio de ese mecanismo de acción-reacción, logra que el relato avance hasta llegar a su final.

Aunque el diálogo teatral parezca semejante al de la vida real, hay una notable diferencia entre ellos, según lo apunta la lingüista Blanca López Román (1985:547):

Por una parte el orden sintáctico es mayor en el teatro que en la vida real. Además dada la concisión específica, en el género teatral se emplea mayor intensidad informativa y menos lenguaje de relleno. La elocución ha de progresar con mayor claridad y la coherencia textual es mayor que en el lenguaje ordinario. En el teatro hay menos vacilaciones y mayor control en las intervenciones de los interlocutores y estas intervenciones son mucho menos anárquicas que en la vida real.

2.1.2 Las acotaciones.

Las acotaciones, también llamadas didascalias, son una especie de notas explicativas de las cuales se vale el autor dramático para darnos la visión completa que él tiene del mundo a que se refiere pues, frecuentemente, el diálogo escueto no le es suficiente para su exposición. Así pues, por medio de las acotaciones escénicas o por indicaciones inscritas en el diálogo podemos imaginar la puesta en escena de lo que será la realidad teatral. También sucede que, observando el avance del diálogo y atendiendo a las acotaciones, podremos encontrar, a nivel profundo, el movimiento de fuerzas que dan lugar a la acción dramática. Este proceso, de observación de diálogo y acotaciones, es el que se utiliza en el análisis de los textos dramáticos del *corpus* que se presentan en la segunda parte de este trabajo.

El uso y la importancia de las acotaciones varía considerablemente a lo largo de la historia del teatro. Desde la ausencia de acotaciones, o mínimo uso de ellas entre los autores griegos, pasando por la abundancia de ellas en las obras realistas o naturalistas; hasta la invasión total de didascalias como en *Acto sin palabras* de Samuel Beckett,

texto dramático en donde no hay un solo parlamento para el personaje; sino que está compuesto totalmente de acotaciones. En la época actual, a partir del Realismo en el teatro y con el gran enriquecimiento, tanto de los elementos escenográficos, como del uso de las luces y de los efectos técnicos, el empleo de las acotaciones ha ido en aumento.

2.2 La estructura superficial del texto dramático.

Cuando hablamos de estructura superficial de la obra dramática no nos referimos, a los elementos que la conforman, —diálogo y acotaciones— sino a su configuración, a la forma inmanente en que está construida la obra, esto es, actos, cuadros, escenas y el uso, o no, de ciertos aspectos privilegiados de la escritura teatral, como el sistema de las tres unidades. Jaques Scherer (1986) la denomina *estructura externa* con el propósito de oponerla a la estructura interna, que es el estudio de las fuerzas que mueven la acción dramática. Esta estructura externa puede ser *cerrada* o *abierta*. W. Kayser (1976:226) menciona los términos *tectónico* y *atectónico* refiriéndose a la estructura formulada por Freytag¹⁸ "(...) háblase entonces del principio estructural *tectónico* o de forma *cerrada*, en contraste con el principio de estructuración *atectónico* o forma *abierta*". El investigador K. Spang (1994:303-320) retoma los dos términos y los explicita:

Los tres conceptos fundamentales que caracterizan la forma tectónica son: la unidad, la integridad y la verticalidad. Estos conceptos se reflejan, primero, en el hecho de que la historia plasmada en el drama es acabada, forma una unidad, es decir, tiene, —en términos aristotélicos— principio, medio y fin organizados de modo piramidal. Segundo, esta circunstancia origina la elaboración jerárquica de los segmentos del drama de tal forma que se concatenen lógicamente y equilibradamente las escenas y los episodios subordinados a un planteamiento y orientados hacia la solución de un conflicto central.

¹⁸ Gustav Freytag, *Die Technik des dramas*, 13 ed., Darmstadt, 1965. Cit. por Kayser, 1976:226.

La forma atectónica no es simplemente la opuesta a la tectónica, sino que se manifiesta en numerosas y diversas plasmaciones dramáticas cuyos rasgos comunes son más difícilmente determinables que los de la forma tectónica. Forman parte de este tipo, por ejemplo, la *commedia dell'arte*, el teatro épico, el teatro del absurdo, el *living theatre*, el *happening* y otras formas experimentales y vanguardistas del teatro.

Por otro lado, Volker Klotz¹⁹ bosqueja dos tipos de estructura dramática: la forma cerrada (principalmente el francés clásico) que presenta una "sección unificada como un todo" y la forma abierta que intenta abarcar "el todo en secciones". Concluimos pues, que la forma *cerrada* o *tectónica*, corresponde a la dramaturgia clásica o *aristotélica* y la forma *abierta* o *atectónica* a una dramaturgia más libre, llamada también no *aristotélica*. Estas dos modalidades de estructura no existen en estado puro. "Se trata más bien de un recurso cómodo para comparar dos tendencias formales de construcción de la obra y de su modo de representación". (Pavis, 1983:227). Los motivos que impulsan a cada una de estas tendencias están relacionadas con el enfoque de la dramaturgia, respecto a la concepción del hombre y de la sociedad en que éste se desenvuelve.

2.2.1 Forma *cerrada* o *tectónica*.

La forma *cerrada* o *tectónica*, también llamada *dramaturgia clásica* o *aristotélica*, designa un tipo formal de construcción dramática y de representación del mundo. Es un sistema autónomo y lógico, con determinadas leyes dramáticas entre las que destaca el sistema llamado de **las tres unidades**. Este sistema nació como doctrina estética en los siglos XVI y XVII en Italia y Francia. En 1570 el crítico italiano Lodovico Castelvetro hace una traducción y un comentario de la *Poética* de Aristóteles, añadiendo, por su cuenta, a la **unidad de acción** —recomendada efectivamente por Aristóteles— las otras dos: la **unidad de lugar** y la **unidad de tiempo**, atribuyendo al filósofo griego el concepto total

¹⁹ Autor de *Geschlossene und offene Form im Drama*, Munich, Hanser 1962. Cit. por Hernadi, 1978:62.

de la doctrina. En 1674, el teórico francés Nicolas Boileau, en su *Ars poétique* (*Arte poética*) confirma lo dicho por Castelvetro, dando por sentado que este sistema proviene del pensamiento aristotélico. Frecuentemente, personas no muy enteradas, mencionan estas leyes como "unidades aristotélicas" lo que, definitivamente, resulta indebido.

Los teóricos que aceptan esta doctrina consideran que una obra dramática debe tener: unidad de acción, unidad de lugar y unidad de tiempo. Para entender estas leyes, habrá que establecer, primero, lo que se entiende por acción, por lugar y por tiempo.

2.2.1.1 La acción.

En la ley de **unidad de acción**, se considera que la acción relatada debe ser una, la cual se limita y se unifica en torno a un acontecimiento principal donde todo tiene necesariamente que encaminarse a la resolución del conflicto. Aristóteles exige que el poeta represente una acción unificada: "...la fábula, que es imitación de acción, debe serlo de una que tenga unidad y constituya un todo." (Aristóteles, 1947:59).

Así, las obras dramáticas que cuentan una sola historia, tendrán **unidad de acción**, como en *Prometeo encadenado*²⁰ de Esquilo, donde se presenta el castigo que sufre Prometeo por haber robado el fuego a los Dioses; o en *Las alegres mujeres de Windsor*,²¹ donde Shakespeare cuenta cómo un grupo de mujeres se burlan graciosamente del petulante Sir John Falstaff. En tanto que las obras que relatan simultáneamente varias historias no tendrán **unidad de acción**: en *El mercader de Venecia*²² de Shakespeare, se narra la historia de amor de Porcia y Bassanio; la de la venganza de Shylock contra Antonio; la relación amorosa de Lorenzo y Jessica; y aún otras pequeñas como la anécdota de los anillos. En *La vida es sueño*²³ de Calderón de la Barca, encontramos,

²⁰ Esquilo, *Las siete tragedias*, México, Porrúa, 1980: 67.

²¹ William Shakespeare, *Comedias*, Barcelona, Bruguera, 1972: 363.

²² William Shakespeare, *El mercader de Venecia*, México, Aguilar, 1976.

²³ Pedro Calderón de la Barca, *La vida es sueño*, comedia famosa y auto sacramental, Chile, Zig.Zag, 1951.

junto a la historia filosófica de Segismundo, el asunto de Rosaura, quien anda en busca de la reparación de su honor. Dentro de la dramaturgia mexicana, Sergio Magaña, en *Los signos del Zodíaco*,²⁴ presenta varias historias referentes a los habitantes de una vecindad. Cuando una obra dramática narra varias historias de manera simultánea, se considera que tiene **tramas paralelas**. Este es el caso de las tres últimas obras mencionadas.

La estructura *tectónica* está determinada por la causalidad y la continuidad. Podríamos representar el modelo con la siguiente gráfica²⁵:

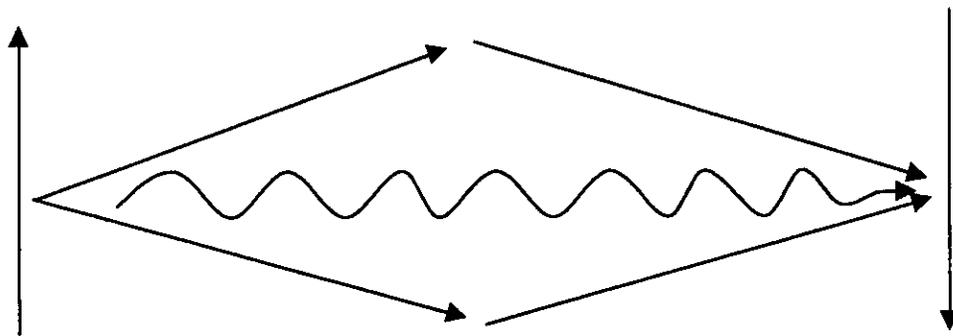


Diagrama 6

El modelo, que también suele llamarse clásico o aristotélico tiene una situación de partida (↑). Las dos flechas que arrancan desde un mismo punto se separan gradualmente, indicando el desarrollo paulatino de esa situación inicial. Las dos flechas que se cierran, convergiendo en un mismo punto de llegada, indican el proceso de resolución del conflicto planteado por la situación inicial. Estos dos pares de flechas constituyen el texto-acción, esto es, el acontecer entre la situación de partida y la de llegada. La flecha vertical final (↓) indica, no solo el final de la obra, sino también la resolución de la situación inicial en todos sus elementos. Finalmente, la flecha sinuosa interior señala la estructura sintáctica continua y causal de secuencia a secuencia. No hay aquí ruptura en la sintaxis, sino trabazón interna de los elementos constituyentes.

²⁴ Sergio Magaña, *Los signos del zodíaco*, Teatro mexicano del siglo XX, México, FCE, 1956.

²⁵ Tanto esta gráfica, como la que corresponde a la estructura abierta, han sido tomadas de (De Toro, 1987 a:35-36).

2.2.1.2 El lugar.

En la explicación de términos teatrales, encontramos dos nociones de la palabra **lugar**:

- a) el lugar donde se desarrolla la representación (un escenario en el edificio teatral, una tarima situada en una plaza, una capilla, u otros lugares);
- b) el lugar interno de la obra, esto es, los lugares donde se desarrolla el relato que la obra nos cuenta.

En *Edipo Rey*,²⁶ toda la historia se desarrolla ante el palacio de Edipo; en *Casa de muñecas*,²⁷ el suceso se desenvuelve en la sala de la casa de Nora; en *Sueño de una noche de verano*,²⁸ en diversos lugares como el palacio de Teseo, la casa de un artesano, y diferentes espacios en el bosque. Ahora bien, cuando se habla de la **unidad de lugar** como ley, se refiere a la segunda acepción, y se exige que el relato dramático se efectúe en un solo lugar. Por lo tanto, podemos afirmar que *Edipo Rey* tiene **unidad de lugar**, puesto que la historia se desarrolla en un solo lugar: el espacio frente a Palacio; que *Casa de muñecas* tiene **unidad de lugar** ya que todo acontece en una determinada sala; en tanto que la obra de Shakespeare, *Sueño de una noche de verano* no tiene **unidad de lugar**, porque el desarrollo de la historia se realiza en diferentes lugares: la sala del palacio de Teseo, el interior de una choza, distintas zonas de un bosque, etcétera.

2.2.1.3 El tiempo.

El tiempo es uno de los elementos fundamentales de la constitución del texto-dramático y del texto-espectacular, por ello, encontramos una doble naturaleza del tiempo teatral:

²⁶ Sófocles, *Edipo Rey*, México, Porrúa, 1991.

²⁷ Henrik Ibsen, *Casa de muñecas*, Argentina, Austral, 1950.

²⁸ William Shakespeare, *Comedias*, Barcelona, Bruguera, 1972: 179.

- a) *el tiempo de la representación*, vivido y acontecido, que es propiamente el tiempo de la duración del espectáculo al cual asiste el espectador.
- b) *el tiempo de la historia*, que puede ser más o menos amplio, y que no podemos percibir claramente como el tiempo que marca el reloj. Es un tiempo descrito por la palabra (en acotaciones o en el discurso de los personajes) En realidad es una convención aceptada por el público.

El tiempo de la representación, que suele durar de hora y media a dos horas en las representaciones para la sociedad actual, no coincide con el tiempo de la historia, que siempre resulta más amplio que el del espectáculo. Tomemos por caso el tiempo en *Casa de muñecas*: La representación de la obra puede durar dos horas, pero el tiempo que acontece en el interior de la representación es más largo:

- en la escena I del acto primero, Nora entra a escena con un árbol de Navidad que, se según dice a Elena, se arreglará esa noche; (*Los europeos acostumbra decorar el árbol la misma noche de Navidad*).
- al principio del acto segundo se acota: "Al fondo, junto al piano, está el árbol de Navidad despojado de todos los objetos"; (*Supuestamente han pasado varios días después de la noche Navideña*).
- en el acto tercero, (p 67) dice Cristina: Durante las veinticuatro horas últimas han ocurrido aquí cosas increíbles, y es conveniente que Helmer lo sepa todo.

Así entendemos y aceptamos, convencionalmente, que el relato de *Casa de muñecas* tiene lugar en el transcurso de varios días, aunque el tiempo real de la representación sea de dos horas.

"En la dramaturgia clásica (siglo VI a.C. al siglo I d. C) el tiempo existe en un universo ficticio no visible directamente, pero simbolizado por la imaginación combinada del autor y del público". (Pavis, 1983:511) Los primeros trágicos griegos redujeron este **tiempo** al transcurso de un día, y alguno, como Sófocles en *Antígona*, lo alargó hasta la mañana

siguiente. En Francia, durante el siglo XVII, se da un retorno a los clásicos y se llega al establecimiento de las famosas leyes donde la de **tiempo** se convierte en la más rigurosa.

Un ejemplo justo y apropiado para ilustrar la existencia de **las tres unidades** es el texto *Edipo Rey*, de Sófocles donde:

- la *acción* es una: (la búsqueda de un asesino) y todos los episodios están centrados alrededor de esta búsqueda;
- donde el relato se desarrolla en *un solo lugar* (frente al palacio de Edipo); y
- donde los acontecimientos suceden en el transcurso de *un día*.

Esta forma de construcción, por la estrechez de las leyes y las restricciones que conlleva, limita las posibilidades de expresión del dramaturgo tanto, que uno de los principales dramaturgos franceses del Neoclásico considera estas leyes como un yugo: "Corneille discute et s'efforce d'assouplir le carcan. Mais c'est un carcan pour lui: le sens véritable de règles —et particulièrement des unités— est qu'il détermine un certain type d'action: concentration et réduction événementielle contre richesse historique e polycentrisme de l'espace et de l'action".²⁹

Durante el Renacimiento, tanto los dramaturgos españoles como los ingleses rompieron constantemente estas leyes. Calderón de la Barca, en *La vida es sueño*, presenta su acción en diferentes tiempos y lugares; y, aparte de la acción principal —el problema de Segismundo— presenta una segunda acción dramática: la historia de Rosaura quien trata de recuperar su honra. Shakespeare, en *El mercader de Venecia*, sitúa a sus personajes en diferentes lugares y en diferentes tiempos y, en lo que respecta a la

²⁹ Corneille discute y se esfuerza por endulzar el dogal. Pero, para él es un dogal el verdadero sentido de las reglas. —y particularmente el de las tres unidades— que determinan cierto tipo de (hecho) acción: concentración y reducción de los acontecimientos contra la riqueza histórica y policéntrica del espacio y de la acción. J. de Mairet, Cit. por Anne Ubersfeld en *Les termes clés de l'analyse du théâtre*, 1996:72. (Trad. de la A.)

acción, entrelaza varias historias, cada una con su exposición, su conflicto y su desenlace; estructura que, como ya dijimos, es llamada de **tramas paralelas**.

Lope de Vega, en *El arte nuevo de hacer comedias*, presenta su propia estética: la de "un arte natural" cuya fuente de inspiración es la vida misma, ante la del "arte culto" de los preceptistas aristotélicos. Frente al dogma de las **tres unidades**, rechaza las de tiempo y lugar, que son limitantes del transcurso natural de la acción, pues obligan a narrar todo lo que pasa fuera de la escena. Acepta la unidad de acción, aunque no en la manera clásica, sino desarrollando una trama principal y otras secundarias.

Adviértase que sólo este sujeto
Tenga una acción, mirando que la fábula
De ninguna manera sea episódica,
Quiero decir, inserta de otras cosas
Que del primer intento se desvíen;
Ni que della se pueda quitar miembro,
Que del contexto no derribe todo.
No hay que advertir que pase en el período
De un sol, aunque es consejo de Aristóteles,
Porque ya le perdimos el respeto
Cuando mezclamos la sentencia trágica
A la humildad de la bajeza cómica.
Pase en el menor tiempo que ser pueda,
Si no es cuando el poeta escriba historia,
En que hayan de pasar algunos años... (Lope de Vega, 1948: Vss:181-195)

2.2.2 **Forma abierta o atectónica.**

La estructura abierta es una tendencia de los dramaturgos en contra de la construcción clásica o tectónica; rechazan el orden tradicional del relato (*principio, nudo y desenlace*), así como el acatamiento a las reglas de las **tres unidades**.

Las obras dramáticas con estructura abierta cuentan con las siguientes características:

- 5 la historia se presenta fragmentada y discontinua;
- 6 se construye la obra en cuadros o escenas sin que sean causa o efecto unas de otras.
- 7 el final de la historia queda abierto; es decir, no se cierra en una conclusión.

Dentro de este tipo de estructura existen dos tendencias principales: la del teatro épico y la del teatro del absurdo.

2.2.2.1 La estructura del teatro épico.

El teatro épico fue creado por el dramaturgo alemán Bertot Brecht, una de las figuras más representativas del siglo XX, a causa de los resultados estéticos de su obra y por la influencia que sus teorías sobre la dirección escénica ejercieron sobre todo el mundo europeo de la segunda posguerra.

Brecht (1972:63-100) llamó épico a este tipo de teatro, porque introduce en él elementos del género épico o narrativo. Sus obras, frecuentemente tienen un narrador quien relata los acontecimientos, describe las situaciones o comenta los resultados de las acciones. En otras ocasiones, son los actores quienes cumplen estas funciones.

Pero no es ésta la única innovación de Brecht, sino que fue su pensamiento marxista y el concepto que el autor tenía de la sociedad lo que lo condujo a una nueva concepción teatral; a una nueva estética y por lo tanto a una nueva forma de representar la realidad.

El autor sostiene que mientras en la dramática tradicional "el hombre se supone conocido" en la forma épica "el hombre es objeto de investigación" ;y que si el teatro aristotélico, trataba de impresionar al espectador, esta nueva manera intenta que el

público realice juicios críticos sobre su lugar en la sociedad. Para ello, construye sus obras sobre una serie de cuadros sueltos y recurre al llamado "efecto de distanciamiento" basado en el especial trabajo del actor y en algunos medios técnicos como la interpolación de canciones, el empleo de letreros que aclaren el significado de la escena y proyecciones cinematográficas.

Las características de este teatro, que abarca tanto el texto como la representación, podrían resumirse en estos términos:

- la estructura es a cuadros;
- emplea un discurso subversivo
- y referencial respecto a la historia presente;
- busca la concientización del espectador;
- tiene elementos narrativos;
- usa letreros, canciones y proyecciones cinematográficas;
- el lenguaje es lógico;
- los personajes son "reales".

La estructura del modelo épico queda representado en esta gráfica:

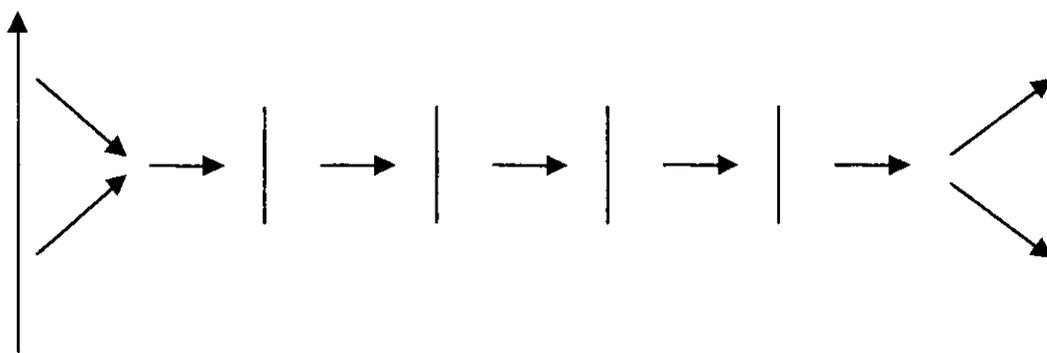


diagrama 7

Como se puede observar, la estructura del modelo épico es bastante diferente del aristotélico. Tenemos una situación de partida (↑), pero ahora no están las dos flechas divergentes que salen del mismo punto, sino dos flechas convergentes. Esto indica que en el drama épico los elementos de la situación inicial no serán necesariamente resueltos en la situación final. No se trata de una situación de partida fija o indispensable para el desarrollo de la obra, más bien es una situación arbitraria. Las flechas interrumpidas con barras indican dos cosas: por una parte, cada interrupción marca una secuencia autónoma e independiente de la anterior. Por otra parte, la colocación de una flecha tras otra señala una estructura sintáctica coherente, pero discontinuada; el texto-acción no se compone de acontecimientos *causalmente* trabados, sino ligados dialécticamente. Las dos flechas abiertas a la posición de llegada marcan la no resolución de la situación inicial, que queda inconclusa y abierta.³⁰ Este punto es importante porque motiva en el público la necesidad de encontrar una respuesta fuera del teatro, es decir en la vida real. Ejemplos claros de este tipo de estructura son las obras *Madre Coraje*³¹ de Bertold Brecht y *El extensionista*³² del mexicano Felipe Santander.

2.2.2.2. La estructura del teatro del absurdo.

Otra corriente teatral que ha producido textos de estructura abierta es la del teatro del absurdo. Éste surge a partir de 1950 como consecuencia de la crisis social y existencial que provocó la segunda guerra mundial. Los valores tradicionales que regían a la sociedad han perdido su significado y ahora el comportamiento del hombre se torna absurdo y está compuesto de incertidumbre y de expectativa ilusoria.

³⁰ En el final del diagrama de De Toro, (1987a:35), hay una flecha vertical descendente similar al diagrama de modelo aristotélico, la cual, en este caso, nos hemos permitido dejar fuera, a fin de indicar que la estructura del modelo épico queda abierta.

³¹ Bertolt Brecht. *Madre Coraje*, México, Universidad Autónoma de Sinaloa, 1983.

³² Felipe Santander. *El extensionista*, México, CREA, 1979.

Ionesco,³³ Beckett,³⁴ Adamov,³⁵ y Genêt,³⁶ principales exponentes de esta corriente, rompen con todo lo que les ha precedido, comprendidos los mitos, los convencionalismos y el orden sintáctico de la estructura escénica; además, considerando que la sociedad se expresa en un lenguaje de formas vacías, las reflejan profusamente en sus obras: los dialoguistas emplean frases que carecen completamente de sentido recíproco: cada uno de ellos parece hablar de cosas diferentes; emiten preguntas que no exigen respuesta y hacen uso constante de frases paradójicas.

He aquí las características principales del teatro del absurdo:

- la estructura es a cuadros;
- explora una condición humana en vez de contar una historia;
- la acción, más que lineal, es circular;
- el tiempo y el espacio están fuera del mundo real;
- el lenguaje está distorsionado;
- los personajes son tipos o arquetipos.

El esquema que representaría la estructura del teatro del absurdo, sería circular, pero en el caso de *Esperando a Godot*, de Beckett, se representa con dos círculos, (diagrama 8) que corresponden al primero y segundo actos. Dos círculos, porque la espera inútil del primero, se repite obsesivamente en el segundo. La situación, en esta obra, no tiene ni principio ni fin.

³³ Eugène Ionesco (1909-1994) Nacido en Rumanía. Autor de *La cantante calva*, *Rinoceronte*, *El rey se muere*, *Las niñas* y muchas más.

³⁴ Samuel Beckett, autor irlandés (1906-1989). Sus obras más significativas son: *Esperando a Godot*, *Final de partida* y *Días felices*.

³⁵ Arthur Adamov (1908-1970) Autor ruso creador de *La invasión*, *El profesor Taranne*, *Todos contra todos*.

³⁶ Jean Genêt, francés nacido en 1910, es autor de *Las criadas*, *El balcón* y otras más.

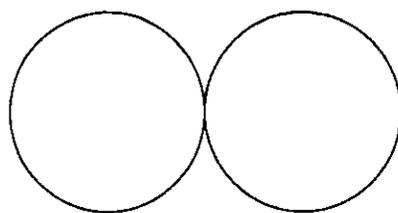


Diagrama 8

En el diagrama 9, que corresponde a la estructura de *Jacobo o la sumisión*, de Ionesco, se muestra el universo central, que es el del propio Jacobo, en su interrelación con el de la pareja (círculo intermedio) y con el familiar, (círculo externo). Entre los tres universos, que idealmente, funcionarían como un todo ordenado, funciona como pivote de la acción dramática, la falta de sumisión del personaje central, lo que da pie a una exploración de los valores invertidos en los que Ionesco, funda su discurso dramático.

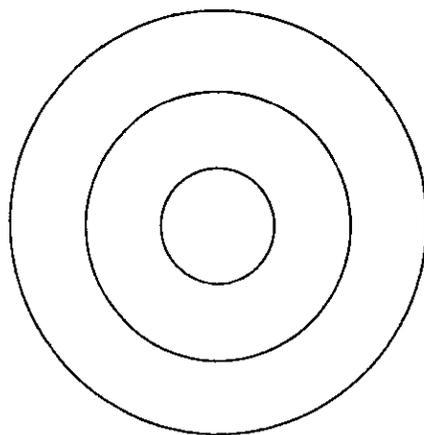


Diagrama 9

3. LA ACCIÓN DRAMÁTICA Y LOS PERSONAJES.

È possibilissimo che il metodo di analisi delle narrazioni secondo le funzioni dei personaggi si riveli utile anche per i generi narrativi non solo el folclore, ma della letteratura.

Vladimir Propp

*Struttura e storia nello studio della favola.*³⁷

3.1 **Discusión sobre la acción dramática y los personajes.**

Tanto la acción dramática como los personajes son partes esenciales del teatro, puesto que todo personaje teatral realiza una acción (aunque no haga nada visible), e inversamente, toda acción dramática necesita, para ser llevada a escena, de protagonistas, ya sean personajes humanos o fuerzas abstractas.

Esta dualidad de elementos que conforman el teatro ha dado lugar, a través del tiempo, a dos concepciones en cuanto a la importancia de estos factores.

La primera opinión, que es llamada concepción existencial considera que lo principal es la acción y que ella determina a los personajes. Aristóteles, iniciador de este pensamiento, señala que "los personajes no actúan para imitar los caracteres³⁸, sino que reciben los caracteres como accesorios, a causa de las acciones" (Aristóteles, 1947:31) "El personaje, en este caso, es un agente y lo principal es mostrar las diferentes fases de una acción en una intriga bien encadenada" (Pavis, 1983:355) Actualmente, algunos dramaturgos y directores, en sus trabajos, parten de las acciones sin preocuparse mucho

³⁷ Es muy posible que el método de análisis de las narraciones según las funciones de los personajes se aplicó también para los géneros narrativos, no solo del folclore, sino de la literatura. Propp, 1966:227. (Trad. de la A.)

³⁸ Aristóteles toma la palabra *carácter* y su plural *caracteres* como sinónimo de *personaje*, aunque podría también entenderse como: "conjunto de cualidades de una persona, que la distingue, por su modo de ser o de obrar, de las otras". DRAE

de justificarlas con un estudio psicológico de las causas que motivan la conducta de los personajes. Citamos entre ellos a Bertolt Brecht y a Jean Paul Sartre.

El dramaturgo alemán opina en las primeras páginas del "Pequeño organón":

"Y la fábula³⁹ es, según Aristóteles, en lo que estamos de acuerdo, el alma del drama". (Brecht, 1972: 68). Y continúa más adelante "Todo depende de la *fábula*; ella representa la parte medular dentro de la organización teatral dado que de todo lo que pasa *entre* los hombres, éstos reciben a través de ella todo lo que es susceptible de discusión, de crítica, de todo lo que puede ser modificado." (Brecht, 1972: 93-94).

Por su parte, Sartre expresa:

"Una obra significa lanzar a la gente en una empresa; la psicología no es necesaria. Por el contrario, hay una necesidad de delimitar muy exactamente qué situación puede asumir cada personaje en función de causas y contradicciones anteriores, que lo han producido a él en relación con la acción principal".⁴⁰

La otra opinión, llamada concepción esencialista tiende a juzgar al hombre por su esencia y no por sus acciones y su situación. Comienza por analizar profundamente los caracteres y considera que la acción es una consecuencia del carácter de los personajes. Esta concepción es propia de la dramaturgia francesa del siglo XVII. En Racine, el personaje, vale por su ser, por su posición trágica, y no tiene ninguna necesidad de pasar directamente a la acción. "(...) Desde la *Tebaida*, Racine precisó que los móviles aparentes de un conflicto (en este caso un ansia común de reinar) son ilusorios: son 'racionalizaciones' posteriores". (Barthes, 1992:68) Por otro lado, los dramaturgos del realismo y del naturalismo, dan también la preeminencia a los personajes. Bentley, (1956:62) nos dice que "Ibsen, comentando que solía escribir tres

³⁹ Para Aristóteles, *fábula*, del latín *fabula*, *ae*: dichos, relatos, (equivalente al *μῦθος* griego), es el conjunto de acciones realizadas dentro del relato. Para los formalistas y sus seguidores: la *fábula* o *trama*, es lo que efectivamente ha sucedido; en tanto que *asunto*, *intriga* o *argumento*, es la forma en que el lector ha tomado conocimiento de ello. (Para mayor información, vid. 4.1.4)

⁴⁰ Citado por Patrice Pavis (1980:7) Da como referencia la obra de J. P. Sartre "Théâtre épique et théâtre dramatique", en: *Un théâtre de situations*, Paris, Gallimard, 1973.

borradores de sus obras, explicaba que estos borradores diferían 'unos de otros, en sumo grado, por la caracterización de sus personajes, no por la acción'. En otras palabras, lo que estaba sometido a revisión no era la trama, sino las motivaciones". Uno de los biógrafos del dramaturgo sueco, refiriéndose también a esta preferencia de Ibsen por los personajes, cita palabras textuales del dramaturgo:

Yo me llevo siempre por el individualismo; la escena, el cuadro escénico, lo propiamente dramático llegan por sí mismos. Y cuando veo claro al individuo en toda su humanidad, ya no pienso más. Aún en su aspecto externo debo tenerlo delante de los ojos, hasta el último botón, cómo se para, cómo camina, cómo se comporta, cuál es el tono de su voz. Después no lo dejo hasta que no se ha cumplido su destino. (Slataper, 1916: 186-87)⁴¹

En la segunda mitad del siglo XX ha surgido una nueva opinión llamada teoría funcionalista del relato. En ella, la acción y los personajes se complementan una con otros y, por lo tanto, la ideas de acción y de personajes dejan de ser contradictorios. En esta teoría, las *funciones* son los elementos más importantes para el desarrollo de la acción. El término procede del trabajo de Vladimir Ja. Propp⁴² efectuado en su libro *Morfología del cuento*.⁴³ E. Souriau (1950), A. J. Greimas (1971) R. Barthes (1990) y C.

⁴¹ En el mismo libro, Slataper nos brinda una graciosa anécdota. Cuenta Paulsen, (*Friedrich Paulsen, filósofo alemán contemporáneo de Ibsen*) que Ibsen, habiendo visto así (*físicamente*) a sus personajes, era imposible que estuviera jamás contento con los actores que los representaban. Después de una magnífica representación de la actriz Eckermann en *Casa de muñecas*, Ibsen murmuraba entre dientes: Todo fue perfecto, pero "Nora tenía unas manos demasiado cortas".

⁴² Vladimir Jacoblevic Propp nació en San Petersburgo el 15 de abril de 1895. Estudió filología eslava en la universidad de esta misma ciudad. Terminada su carrera en 1918, enseñó primero lengua y literatura rusa y después lengua alemana, pero el campo principal de la actividad científica y pedagógica fue el folclore, disciplina que enseñó en la misma universidad de Petersburgo, (ciudad a la que los bolcheviques llamaron Petrogrado de 1914 a 1924). A partir de este último año, la ciudad fue bautizada con el nombre de Leningrado en honor del destacado revolucionario Nikolai Lenin que recién acababa de morir. En 1991 por votación de los habitantes, la ciudad recupera su nombre original; San Petersburgo. Debido a estos caprichosos bautizos, encontraremos, sobre todo en las fichas bibliográficas de la obra de Propp, mencionado ya un nombre, ya otro.

⁴³ La obra fue publicada por primera vez en Leningrado, en 1928 y treinta años después en Inglaterra, (Mouton, 1958). Otras ediciones importantes son: la de Francia, aparecida en 1970, basada en la 2a versión rusa del mundo, (Nauka, 1969); la de España, (Fundamentos 1977, basada a su vez en la francesa) y la versión en italiano *Morfología della fiaba*, Torino, Einaudi, 1966. Esta edición italiana tiene anexados dos importantes artículos: primero, la traducción italiana de: "La Structure et la Forme, Réflexions sur un ouvrage de Vladimir Propp" que Claude Lévi-Strauss publicara en *Cahiers de l'Institut de Science Economique Appliquée*, serie M, número 7, marzo 1960 y, segundo: "Struttura e storia nello studio della favola", una réplica de Propp a las "reflexiones" del etnólogo francés que el teórico ruso consideraba inadecuadas. He

Bremond (1990) son algunos de los principales teóricos que hacen suyo el término *función* y lo aplican en sus análisis.

Antes de Propp, imperaba en el estudio del cuento la concepción atomista, donde el motivo, o bien el argumento en su conjunto eran considerados como mónadas narrativas imposible de dividirse. Sobre esto es valiosa la opinión de Méléti (1977:185)

La primera y más importante operación a la que Propp somete el texto es su fraccionamiento, su segmentación, en una serie de acciones sucesivas. A consecuencia de lo cual "todo" el contenido de un cuento puede ser enunciado mediante frases cortas semejantes a estas: los padres parten hacia el bosque, prohíben a los hijos salir de casa, el dragón rapta a la doncella, etcétera. Todos los predicados reflejan la estructura del cuento y todos los *sujetos*, los *complementos* y las demás partes de la acción definen el argumento. Aquí se sobrentiende la condensación de una serie de frases cortas; a continuación estas frases adquieren un sentido general: se reduce cada acción concreta a una función determinada cuyo nombre, bajo la forma de un sustantivo (*alejamiento, engaño, combate, etcétera*) designan una acción de manera abreviada.

Para llegar al conocimiento más amplio de esta teoría será necesario hacer un poco de historia, y aclarar las relaciones que existen entre relato y drama.

usado esta traducción italiana, además de la española, por dos razones: la primera, por la inclusión de la réplica de Propp, no tanto por los temas de la polémica, sino porque, entre una y otra explicación, el autor ruso nos proporciona nuevos e interesantes datos sobre él y su obra; la segunda razón ha sido motivada por las explicaciones que da el "curatore" sobre la edición de la obra: "(...) la pubblicazione, ha richiesto qualcosa di più di una semplice, attenta traduzione (...) In primo luogo, il testo originale è viziato da numerose omissioni, inesattezze, errore tipografici, e da una certa mancanza di uniformità, che probabilmente va addebitata in misura preponderante alla stampa (oltre a ciò potrebbe trattarsi delle tracce delle ripetute elaborazioni cui l'Autore è stato costretto da esigenze editoriali e alle quali egli fa accenno nella prefazione (...)) Per ovviare a questi inconvenienti è stato necessario un ulteriore lavoro di controllo, integrato in parte da consultazione epistolare con l'Autore -che ha prestato una cortese e sollecita collaborazione- al fine di evitare ogni arbitrarietà nella correzione degli errori e nell'eliminazione delle incongruenze e della irregolarità più evidente". (Propp, 1966:229) Nota del curador.: "(...) la publicación ha necesitado de algo más que una simple y atenta traducción. En primer lugar, el texto original está viciado de numerosas omisiones, inexactitudes, errores tipográficos, y de una cierta falta de uniformidad, que probablemente se deba a la impresión (también podría tratarse de rastros de la repetida elaboración a la que el autor se vió constreñido por exigencias editoriales y de las cuales nos informa en el prefacio.(...) Para obviar estos inconvenientes ha sido necesario un ulterior trabajo de control, integrado en parte de consultas epistolares con el autor -que ha prestado una cortés y solícita colaboración- a fin de evitar cualquier arbitrariedad en la corrección de los errores y en la eliminación de las incongruencias y de las irregularidades más evidentes. Trad. de la A.

3.2 El relato dentro de la semiótica.

“Un relato —dice Bremond (1990:102)— es un discurso que integra una sucesión de acontecimientos de interés humano en la unidad de una misma acción” y añade Beristáin (1984:16) “Todos los relatos tienen en común el contener una serie de acciones ligadas temporal y causalmente; y ejecutadas por personajes”. En consecuencia, los dramas y las narraciones,⁴⁴ textos literarios que cuentan historias, viene a ser relatos; muy al contrario de las poesías que únicamente exponen formas de sentimiento.⁴⁵

Ahora bien, si los dramas y las narraciones son semejantes en los aspectos mencionados, no son similares en otros, pues las narraciones están escritas para leerse, en tanto que los textos dramáticos han sido creados para ser representados, y en consecuencia necesitan de un espacio; (un escenario) y de un tiempo determinado (de una a tres horas aproximadamente).

Al aceptar que los dramas son relatos, que narran acontecimientos de interés humano y que, además, éstos son producidos por agentes y sufridos por sujetos pasivos antropomorfos, encontraremos que los estudios que se han realizado sobre la estructura de las narraciones, principalmente del cuento, son lógicamente aplicables a la estructura del texto dramático.

3.3 Vladimir Propp y la estructura del cuento maravilloso.

En líneas atrás se ha mencionado la teoría funcionalista del relato, se ha definido el término *función* y se ha informado que fue el etnólogo, lingüista y folclorista ruso Vladimir Propp, quien sentó la bases de esta novedosa teoría. En su texto *Struttura e storia nello*

⁴⁴ Son narraciones la novela, el cuento, la leyenda, el mito y la epopeya.

*studio della favola*⁴⁶ (Propp, 1966) encontramos algunas explicaciones del autor sobre su obra *Morfología del cuento* que nos ha parecido oportuno transcribir ya que resultan útiles a la investigación. Para comodidad de los lectores se han pasado las citas en traducción directa.

En una parte de la réplica, Propp formula una aclaración respecto al título de la obra: "El editor ruso que publicó el libro ha alterado el propósito del autor, cambiando el título de la obra, que era originalmente *Morfología del cuento maravilloso*, para que el libro abarcara un interés más amplio, cuando en realidad se trata una búsqueda específica de carácter folclórico." (Propp, 1966:208)

También relata el cuándo y cómo nació su interés por esta determinada indagación. La cita es extensa, pero conveniente, pues nos ayudará a comprender mejor la mecánica de su pesquisa, la cual resulta algo complicada en el libro *Morfología del cuento*.

En las universidades rusas de la época zarista cuidaban muy poco la preparación de los filólogos en el campo de los estudios literarios. La poesía popular, particularmente, estaba en pleno abandono. Para llenar esta laguna, al terminar la universidad, me dediqué al estudio de la famosa compilación de Afanassiev. En una serie de cuentos cuyo tema común era la persecución de la hijastra, observé un hecho interesante: en el cuento del *Hielo* la madrastra manda a la hijastra al bosque de Hielo. Éste trata de helarla, pero ella le responde con tal dulzura y paciencia que él la perdona, la recompensa y la deja ir. La verdadera hija de la vieja, por el contrario, no pasa la prueba y muere. En el cuento siguiente la hijastra ya no encuentra a Hielo, sino al genio de los bosques y, en el siguiente cuento, al oso. ¡Pero, entonces, es el mismo e idéntico cuento! Hielo, el genio de los bosques y el oso ponen a prueba y recompensan a la hijastra, cada uno a su modo, pero es idéntico el desenvolvimiento de la acción. Lo extraño era que nadie se había dado cuenta y Afanassiev y los otros consideraban que se trataba de cuentos diversos. Es clarísimo que Hielo, el genio del bosque y el oso cumplen en forma

⁴⁶ Aclaremos que la epopeya, aunque escrita en verso, no es poesía sino relato, puesto que cuenta una historia. Lo mismo podemos decir de las leyendas en verso, como las de Zorrilla, que relatan un acontecimiento.

diversa una función idéntica. Para Afanassiev estos son cuentos diversos, porque allí aparecen personajes diversos. a mí, por el contrario, me parecería que fueran idénticos, porque eran idénticas las acciones de los protagonistas. Todo esto comenzó a interesarme y me metí a estudiar también otros cuentos desde el punto de vista de la acción que en ellos cumplen los personajes. Así, fruto del análisis del material, y no de una abstracción, tuvo origen un simplísimo método de estudio del cuento fundado sobre las acciones que en él cumplen los personajes, independientemente de su aspecto; para indicar estas acciones adopté el término de *funciones*. *La observación relativa a los cuentos de la hijastra perseguida*, fue el hilo para desenredar el ovillo. (Propp, 1966:207) (Trad. de la A.)

Como resultado de su minucioso trabajo, Propp encontró que todo cuento se compone de elementos variables —nombre de los personajes, atributos, maneras de cumplir sus misiones etcétera— y de elementos constantes que llamó funciones. Distingue 31 y considera que éstas son las partes fundamentales del cuento⁴⁷. Más adelante, observa que estas funciones se reagrupan en siete esferas de acción, que corresponden en su conjunto a siete categorías de personajes:

1. La esfera de acción del antagonista. Comprende: el daño, el combate, la persecución.
2. La esfera de acción del donante, o proveedor. Comprende: la entrega del medio mágico al héroe.
3. La esfera de acción del auxiliar mágico, o ayudante. Comprende la traslación del héroe en el espacio, el salvamento de la persecución, la realización de las pruebas, la transfiguración del héroe.
4. La esfera de acción de la princesa (objeto de la búsqueda) y de su padre. Estas dos funciones no pueden ser deslindadas unas de otras con perfecta precisión. Con mayor frecuencia es el padre quien asigna la tarea difícil, debido a su

⁴⁶ *Estructura e historia del estudio del cuento*, escrito para defenderse de algunas opiniones adversas emitidas por Lévi-Strauss.

⁴⁷ En el apéndice I, damos la nomenclatura de estas funciones.

hostilidad por el héroe. Asimismo, es él quien más a menudo castiga u ordena castigar al falso héroe.

5. La esfera de acción del Mandante o mandatario, quien tiene por único elemento el envío del héroe a una expedición.
6. La esfera de acción del héroe. Comprende: la partida, la reacción a las exigencias del donante, el matrimonio.
7. La esfera de acción del falso héroe, quien tiene como elemento principal la impostura.

Conviene observar que algunas veces:

- a) la esfera de acción corresponde exactamente al personaje;
- b) un mismo personaje abarca varias esferas de acción;
- c) una esfera de acción es compartida por varios personajes.

3.4 Etienne Souriau y las funciones dramáticas.

Casi simultáneamente, Etienne Souriau (1950) presenta en *Le deux cent mille situations dramatiques*, un inventario semejante, pero esta vez aplicado, no al cuento popular, sino a las obras dramáticas. Puntualiza Souriau: "Ce livre n'est pas un traité du théâtre. Nous n'avons voulu étudier dans cet art qu'une question spéciale et bien limitée: celle de situations qui a beaucoup d'importance dans l'invention dramatique" (Souriau, 1950:3)⁴⁸

Las búsquedas que se propone el autor en este libro son:

⁴⁸ Este libro no es un tratado del teatro. No quisimos estudiar en este arte mas que una cuestión especial y bien limitada: la de las situaciones que tienen mucha importancia en la invención dramática. (Trad. de la A.)

- a) discernir, por medio del análisis, las grandes funciones dramatúrgicas sobre las que reposa la dinámica teatral;
- b) estudiar morfológicamente sus principales combinaciones;
- c) Buscar las causas de las propiedades estéticas, tan diversas y variadas de estas combinaciones o situaciones;
- d) Observar cómo estas situaciones se encadenan, o por qué inversiones se modifican y hacen avanzar la acción teatral.

El investigador comenta algo sobre la importancia del tema de su trabajo, idea con la que concordamos absolutamente: *C'est, comme on voit, un sujet très important en ce qui concerne la théorie et la pratique du théâtre, du point de vue de la création, de l'invention, de la composition; bref, des techniques de l'auteur dramatique; et c'est là l'angle de visée sous lequel nous nous sommes constamment placé.* (Souriau, 1950: 6)⁴⁹ Aunque en nuestra investigación nos hemos basado en el *modelo actancial* presentado por Greimas, no dejamos de reconocer lo valioso de las propuestas de Souriau. Como se verá en los comentarios finales de este estudio, encontraremos que "el discernir, por medio del análisis, las funciones dramatúrgicas sobre la que reposa la dinámica teatral", nos llevará al conocimiento de las técnicas dramatúrgicas del autor y a otros campos interesantes relacionados con la teoría y la práctica de la dramaturgia.

Mediante el análisis, Etienne Souriau descubre una combinación de cierto número de hechos simples, poderosos y esenciales a los que denomina funciones dramáticas. Define una situación dramática como "la figura estructural diseñada dentro de un momento dado de la acción por un sistema de fuerzas" Señala seis, y las simboliza mediante signos zodiacales y astronómicos: (Souriau, 1950:83-105)

1. El león o la fuerza temática.

⁴⁹ Como se ve, es un tema muy importante en lo que se refiere a la teoría y a la práctica del teatro desde el punto de vista de la creación, de la invención, de la composición dramática; para ser breves, de las técnicas del autor dramático; Ahí está el ángulo de mira en el que nos hemos constantemente situado. (Trad. de la A.)

2. El sol o el representante del bien o valor deseado por el león.
3. El astro receptor, la tierra, o el obtenedor del bien deseado por el león. (aquél por el cual trabaja el león).
4. Marte o el oponente.
5. La balanza, o árbitro de la situación (el atribuidor del bien).
6. La luna o el espejo de la fuerza (el ayudante).

Si relacionamos las funciones presentadas por Propp con el sistema de fuerzas propuestas por Souriau, encontraremos una interesante similitud, aunque éste último estudioso ha dejado fuera al *falso héroe* de la clasificación de Propp. Apoyándose en estos dos sistemas, Algirdas Julien Greimas, en su obra *Sémantique structurale*, Paris, Larousse, 1966,⁵⁰ construye un modelo de análisis más general, y propone seis fuerzas o categorías a las que da el nombre de actantes⁵¹. "Es Greimas quien ha dado al modelo metodológico la mayor precisión al establecer sus célebres modelos actanciales que sirven para un número mayor de universos semánticos puestos de manifiesto en toda clase de relatos". (Romera,1983:133)

3.5 El modelo actancial de A. J. Greimas.

Greimas construye el *modelo actancial* con las seis fuerzas o actantes distribuidos por parejas.

⁵⁰ vid. "Reflexiones acerca de los modelos actanciales", en *Semántica estructural*, Madrid, Gedos, 1971: 263-293.

⁵¹ Greimas toma el término *actante* del lingüista Lucien Tesnière quien definió el actante como "Los seres y las cosas que toman parte en el proceso" vid. *Éléments de syntaxe structurale*, Paris, Klincksieck, 1952.

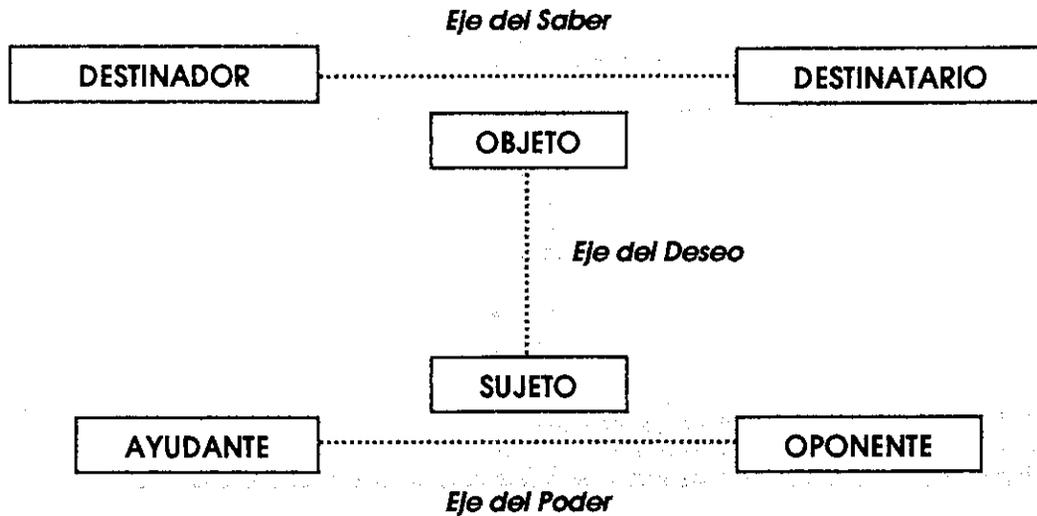


Diagrama 10

La primera pareja (Diagrama 11), basada en la organización sintáctica del discurso, es denominada sujeto-objeto y la vincula con una relación de deseo. El eje sujeto-objeto traza la trayectoria de la acción y de la búsqueda, plagada de obstáculos, que el héroe debe vencer para lograr su deseo.

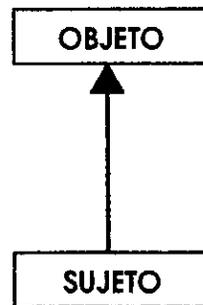


Diagrama 11

La segunda categoría (Diagrama 12) responde al discurso ordinario donde existe un remitente y un receptor; a los que él llama destinador-destinatario, que vienen a ser el árbitro dispensador del bien y el obtenedor virtual de ese bien. Estos dos actantes se vinculan con el eje o modalidad del saber; (en otras ocasiones por el eje del poder). Es el que controla los valores y deseos así como su distribución entre los personajes.



Diagrama 12

La tercera categoría (Diagrama 13) está formada por dos esferas de actividad con funciones de oposición: la una consiste en aportar ayuda y la otra en obstaculizar el logro del deseo. A estos dos actantes, Greimas les da el nombre de ayudante-oponente y están vinculados por el eje del poder (o del saber). Esta pareja, que produce las circunstancias o modalidades de la acción, no está necesariamente representada por personajes, sino que, ayudante y oponente pueden ser "proyecciones de la voluntad de actuar y de las resistencias imaginarias del mismo sujeto, juzgadas benéficas o maléficas por relación a su deseo." (Greimas, 1971: 275)



Diagrama 13

El diagrama del modelo completo lo presenta Greimas en la siguiente forma:

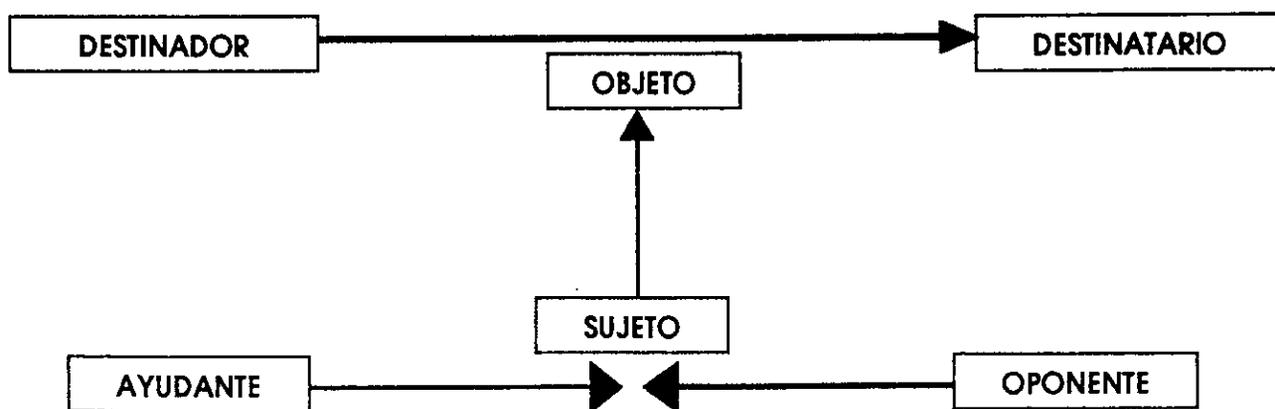


Diagrama 14

Greimas encuentra que este *modelo actancial* es aplicable a cualquier forma de relato o micro universo, ya sea éste: cuento, drama o mito. "(...) para un sabio filósofo de los siglos clásicos, estando precisada la relación de deseo, por un investimento sémico,

como el deseo de conocer, los actantes de su espectáculo de conocimiento se distribuirían poco más o menos del modo siguiente: (Greimas, 1971:277)

Sujeto- Filosofía;
Objeto- Mundo;
Destinador- Dios;
Destinatario- Humanidad;
Oponente-Materia;
Adyuvante⁵²Espíritu.

La leyenda del Santo Grial podría exponerse así:

Sujeto- Los caballeros de la Tabla Redonda;
Objeto- el Grial;
Destinador- Dios;
Destinatario- Humanidad;
Oponente- el Diablo y sus acólitos;
Adyuvante los Santos y los ángeles”.

En 1973, Greimas escribe el ensayo “Los actantes, los actores y las figuras” en el que muestra su preocupación respecto a las numerosas dificultades a que da lugar la complejidad de la problemática narrativa. Da como ejemplo, —refiriéndose siempre a la narrativa— la relación entre *actor*⁵³ y *actante*, pues considera que un actante (A1) puede ser manifestado en el discurso por varios actores (a1, a2, a3), e inversamente, un solo actor puede ser el sincretismo de varios actantes (A1, A2, A3). Muestra así la gráfica correspondiente:

⁵² Adyuvante, término empleado por Greimas, que más tarde fue cambiado por ayudante.

⁵³ Del francés *acteur*, aplicado a los personajes en la narrativa.



Diagrama 15

Esta relación entre *actor* y *actante*, en su aplicación al teatro, está ampliada en el apartado 4.4.

3.6 El modelo actancial según Anne Ubersfeld.

Es Anne Ubersfeld quien, definitivamente, aplica el *modelo actancial* al estudio del teatro en su libro *Lire le théâtre*.⁵⁴ La teórica francesa hace un cambio en el modelo de Greimas,⁵⁵ colocando al sujeto entre el destinador y el destinatario y al objeto entre el ayudante y el oponente, pues considera que el conflicto ocurre en torno al objeto. El modelo es presentado de esta manera:

⁵⁴ La obra, traducida y adaptada al español por Francisco Torres Monreal, ha sido y editada bajo el título *Semiotica teatral*, España, Cátedra/ Universidad de Murcia, 1989.

⁵⁵ La mayor parte de los investigadores teatrales han aceptado este cambio de lugar del objeto.

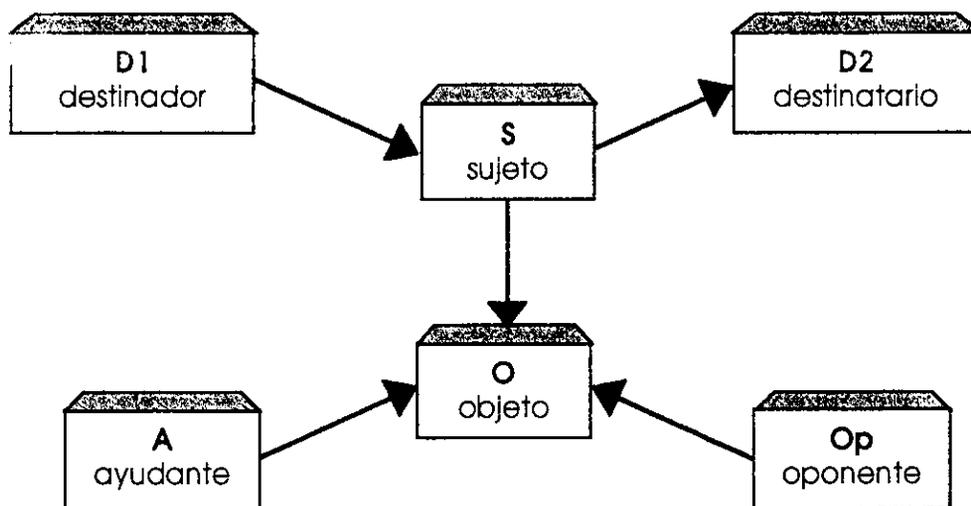


Diagrama 16

En este modelo, un actante puede ser:

1. Una abstracción: el Amor, Dios, el Odio, la Libertad, etcétera.
2. Un personaje colectivo: un ejército, un grupo de obreros, la Ciudad.
3. Un conjunto de personajes: una pareja, una familia.

Asimismo, un actante puede asumir dos o más funciones actanciales, o puede estar escénicamente ausente, pero estar mencionado en el discurso de los otros personajes. Esta no presencia de la fuerza motivadora de una acción puede indicar el carácter individual del drama. Si está vacía la casilla de ayudante, percibimos con ello la soledad del sujeto.

3.7 Propuesta de cambios al diagrama del modelo actancial.

Después de haber trabajado durante varios años con el diagrama del *modelo actancial* hemos observado que, si *todo relato es la historia de un personaje que desea algo con toda su fuerza*, y que, si a través de la historia, el sujeto realiza una serie de acciones tendientes a obtener ese objeto, la flecha que señala ese movimiento, del sujeto hacia

el objeto, está colocada en posición vertical, lo que, visualmente, produce una sensación de rigidez. Por esta razón y para que se tenga una imagen de aparente movimiento es más conveniente dibujar una línea diagonal entre el sujeto y el objeto:

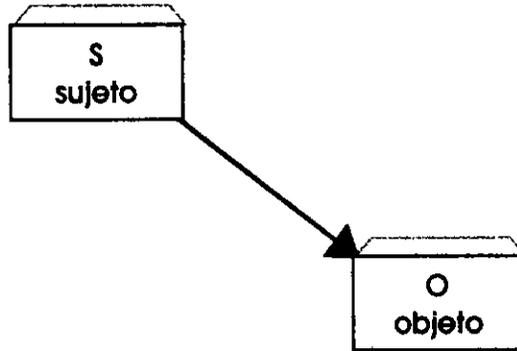


Diagrama 17

También, puesto que el eje del deseo es el eje básico, ya que si no hay sujeto que desee un objeto, los otros actantes saldrían sobrando, hemos decidido dibujar esta flecha más intensamente que las otras, de tal manera que el modelo propuesto queda así:

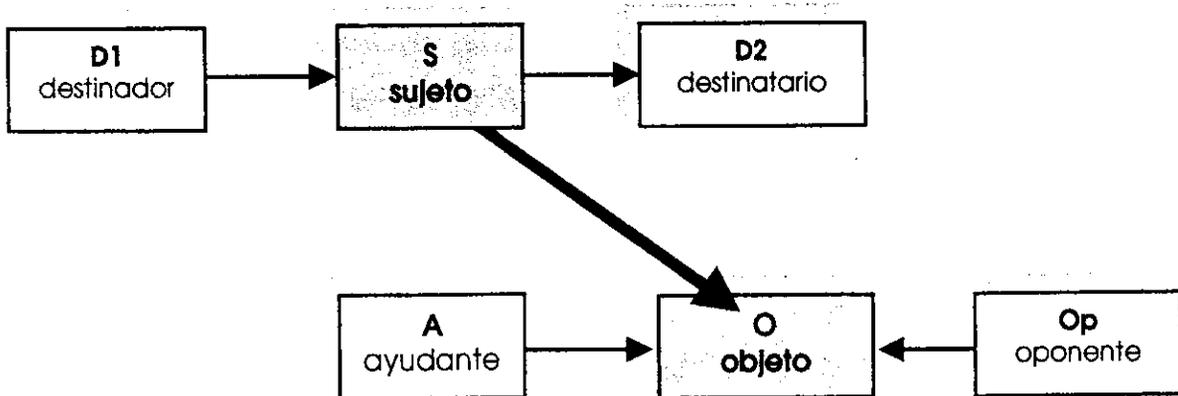


Diagrama 18

Más adelante veremos cómo este cambio en la colocación de los actantes, muestra más claridad respecto a los movimientos de las fuerzas. Por lo pronto notemos que hay cuatro fuerzas que forman una especie de cuadro: en el vértice de arriba izquierda, el sujeto, relacionado con el destinatario y en movimiento hacia el objeto, y en el vértice

de abajo izquierda el ayudante, quien visualmente, está como apoyando más al sujeto y al objeto de su deseo:

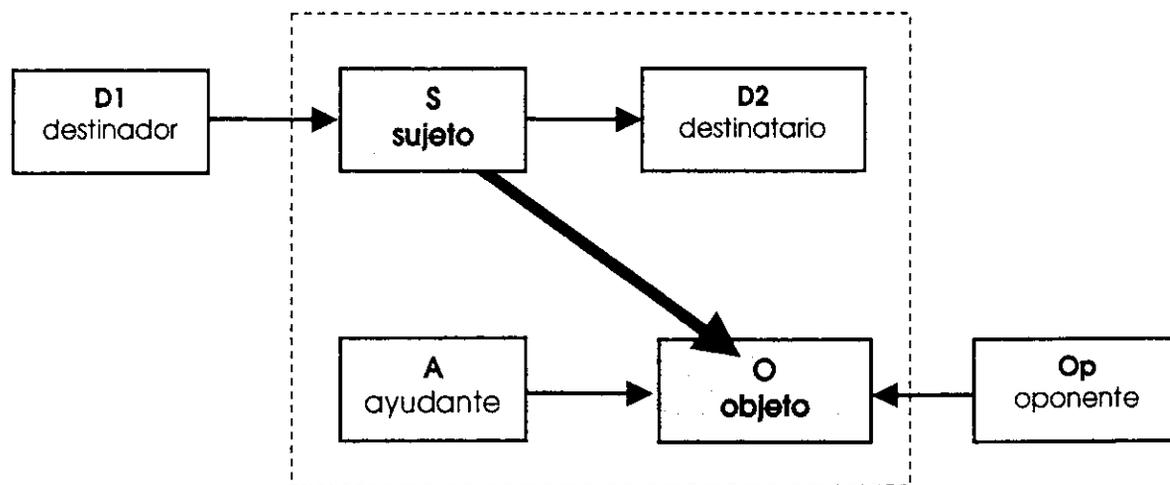


Diagrama 19

En tanto que el destinador y el oponente quedan como fuera de este cuadro y aparentemente en oposición. El oponente, aunque más alejado del sujeto, forma con él y con el objeto una especie de triángulo agudo.

4. EL MODELO ACTANCIAL APLICADO AL TEATRO.

La estructura actancial aparece cada vez más como susceptible de explicar la organización de lo imaginario humano, proyección tanto de universos colectivos como individuales.

A. J. Greimas.⁵⁶

4.1 Las parejas de actantes.

4.1.1 La pareja sujeto-objeto.

La pareja sujeto-objeto es la pareja básica de todo relato. El sujeto se relaciona con el objeto de su deseo por una flecha que indica el sentido de su búsqueda. Debemos hacer la aclaración que no siempre el héroe de la historia es el sujeto de la acción. A pesar de la importancia del rol de Otelo, héroe de la pieza que lleva su nombre, éste no es el sujeto de la acción, sino Yago, quien desea ser superior a Otelo.

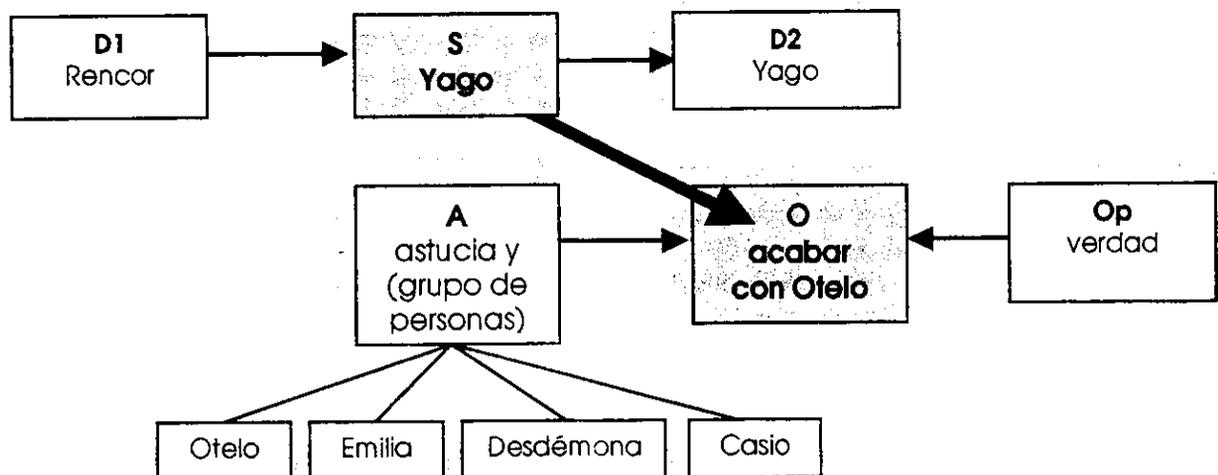


Diagrama 20

⁵⁶ En *Del sentido*, 1983:58.

La determinación del sujeto sólo puede hacerse en relación con la acción y en correlación con el objeto. En realidad no existe en el texto dramático un sujeto autónomo, sino más bien un eje sujeto-objeto.

Debemos tener presente que:

- a) un personaje no es necesariamente sujeto si no está orientado hacia un objeto (real o irreal, pero textualmente presente);
- b) no se puede considerar como sujeto del deseo a alguien que tiene lo que quiere o que busca simplemente conservar lo que posee. Otelo posee a Desdémona y quiere conservarla, pero a su voluntad conservadora le falta la fuerza dinámica y conquistadora del deseo;
- c) el sujeto puede ser un sujeto colectivo. Un grupo que desea la conquista de un bien, o su propia salvación o su libertad, amenazadas o perdidas como es el caso de los habitantes de *Fuente Ovejuna*;
- d) el sujeto nunca puede ser una abstracción, siempre será un ser animado, vivo y actuante en escena;
- e) el objeto de la búsqueda del sujeto puede ser individual (una conquista amorosa, por ejemplo); pero lo que se juega en esta búsqueda sobrepasa siempre lo individual en razón de los lazos que se establecen entre la pareja sujeto-objeto. Romeo puede desear a Julieta, pero la flecha de su deseo alcanza a un conjunto más amplio: al enemigo del clan;
- f) el objeto de la búsqueda puede ser abstracto o animado, pero, en cierto modo, metonímicamente representado en escena. En el diagrama 45 (4.3.4) Fuente Ovejuna desea la muerte del comendador, pero de manera abstracta desea la paz.

4.1.2 *La pareja destinador-destinatario.*

Es la pareja más ambigua, cuyas determinaciones son difíciles de captar, porque casi nunca son unidades lexicalizadas. El D1 tiene la función de motivador y propulsor de la acción orientada al sujeto. Si observamos el cuadro actancial de Edipo rey:

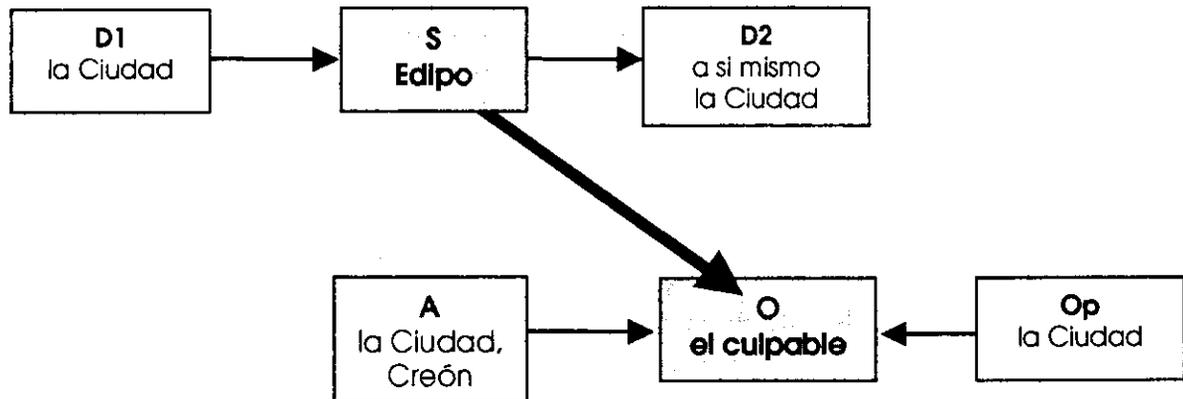


Diagrama. 21

Encontramos que es la Ciudad (D1) la que presiona a Edipo (S) para que encuentre a un criminal que, al final, resulta ser el mismo Edipo. La Ciudad pasa de una casilla actancial a otra, ejecutando una especie de movimiento circular que le hace ocupar sucesivamente las casillas: destinador, ayudante, oponente, destinatario, acorralando paso a paso al hombre solo, al sujeto que se ha identificado con el asesino buscado; y al que acabará condenando y expulsando.

A. Ubersfeld aclara que cuando se habla de Ciudad o Sociedad, no se debe pensar en una sociedad abstracta y única, sino en la Ciudad o Sociedad de acuerdo a la perspectiva ideológica de la clase dominante que está presente en el texto analizado. Lo mismo puede decirse de Eros, el Amor. Este actante no está visto en el sentido del amor puro, sino en el de reproducción social. Así, en *Lástima que sea una puta* de John Ford el amor que impulsa a la pareja de hermanos crea un conflicto ante las condiciones

de imposibilidad que la misma sociedad impone a un amor incestuoso.⁵⁷ Por ello mismo, la casilla destinador es la portadora de la significación ideológica del texto dramático.

- a) Algunas veces podemos encontrar un doble destinador, como en *El Cid* de Corneille:

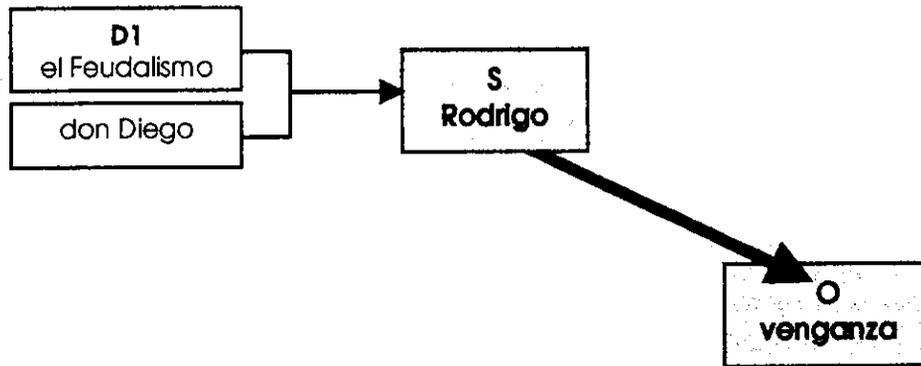


Diagrama 22

donde se encuentra un elemento abstracto: el Feudalismo, y un elemento animado que es don Diego, el padre de Rodrigo. El Feudalismo, en la casilla D1, expresa la significación ideológica contenida en el texto dramático.

- b) En otros esquemas, la Ciudad toma dos lugares opuestos pero no sucesivamente como en *Edipo*, sino simultáneamente como en *Antígona*:

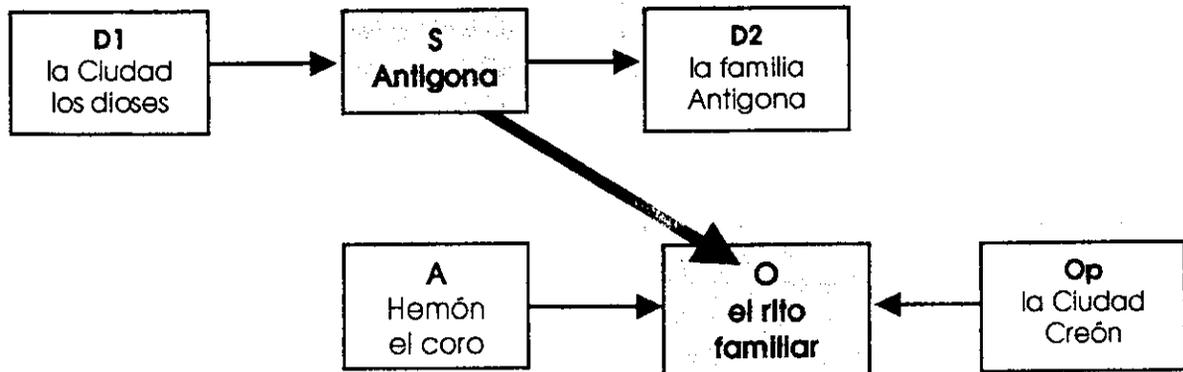


Diagrama 23

⁵⁷ La iglesia católica define el incesto como un pecado grave de impureza, pero en algunas familias reales del antiguo Egipto y entre los incas se admitía este matrimonio quizá para conservar las prerrogativas reales.

Aquí, al quedar la Ciudad en dos lugares radicalmente opuestos, se percibe que existe una crisis en la ciudad, una división interna en relación con las leyes y la tiranía.

El D2 o destinatario tiene la función de receptor o detentador de la acción del sujeto. Así podemos decir que:

- a) Si el sujeto S está al mismo tiempo en D2, podremos decidir que la obra contiene un sentido individualista como en *Fedra*, donde la obtención del bien deseado por Fedra beneficiará a la misma Fedra:

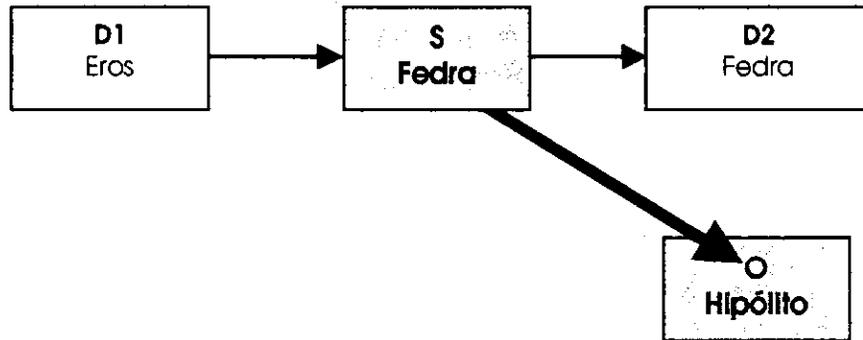


Diagrama 24

No así en el caso de *Un enemigo del pueblo*:

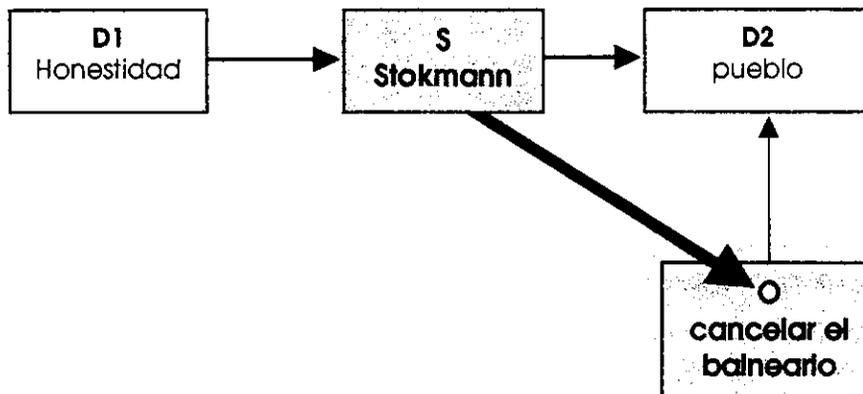


Diagrama 25

donde el objeto deseado por Stokmann de cerrar el balneario beneficiaría al Pueblo. (De conservarse el balneario en las mismas condiciones insalubres, el Pueblo será afectado, aunque no quiera reconocerlo.)

- b) Cuando la casilla D2 está desocupada, indica un vacío o una desesperación del sujeto, ya que la acción no se dirige a nadie, ni se produce en interés de nadie, como puede observarse en *Días felices*, de Beckett.

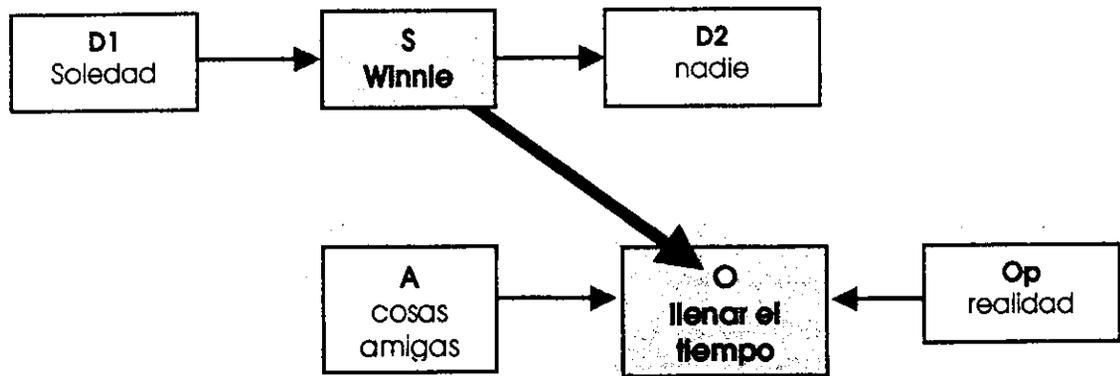


Diagrama 26

- c) En el momento de la representación teatral, aparte del destinatario que se encuentra dentro del texto dramático, se considera también al público como un destinatario.

4.1.3 La pareja ayudante-oponente.

Si las parejas anteriores son *posicionales*, esta pareja es *oposicional*. El ayudante puede actuar sobre el sujeto o sobre el objeto (Brígida, en *Don Juan Tenorio* de Zorrilla, actúa sobre doña Inés, no sobre don Juan)

- a) También es una pareja móvil, ya que puede pasar de Op a A y viceversa. El oponente no hace el cambio por una razón psicológica, sino movido por las circunstancias. En *Edipo rey*, Tiresias, que en un momento dado es oponente

(pues se niega a decir quién es el asesino); se convierte más tarde en ayudante cuando le confiesa a Edipo que es él, el mismo Edipo, el matador de Layo.

- b) Recordamos aquí, lo mencionado anteriormente, que este eje no está representado siempre por personajes, sino que pueden ser proyecciones de la voluntad de actuar, o de las resistencias a hacerlo, del mismo sujeto. Un ejemplo claro lo encontramos en *Hamlet* donde oponente y ayudante se encuentran dentro del mismo personaje. Él desea vengar a su padre, pero al mismo tiempo se resiste a un acto violento como el de destruir a su propia madre.

4.1.4 Manifestación de la fábula.

Cuando se aplica el *modelo actancial* a un texto teatral, a una escena, a un cuadro, o a un acto, podemos derivar, del diagrama resultante, la enunciación de la acción dramática. Pongamos por caso, que ya hemos aplicado el *modelo actancial* a la farsa *Lisístrata* de Aristófanes y el siguiente cuadro es nuestro resultado:

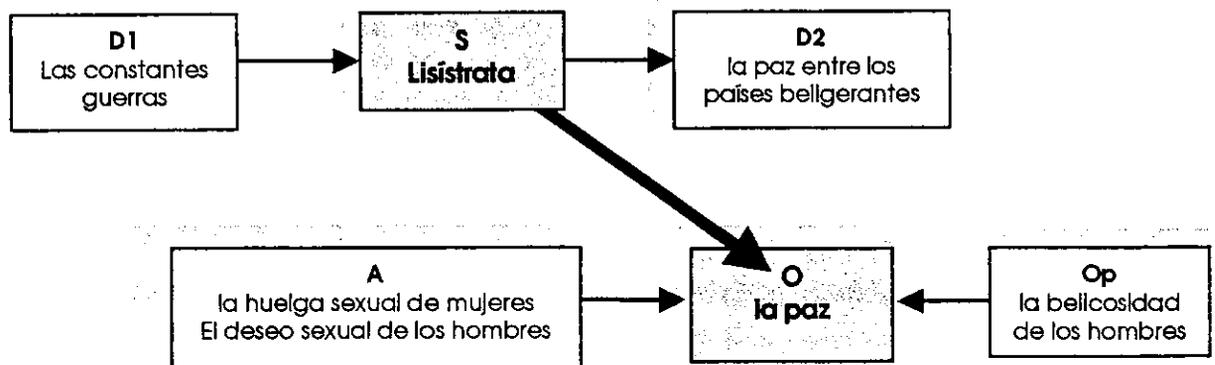


Diagrama 27

Ahora, siguiendo la fórmula: **D1**, impulsa a **S** a desear **O**. Le ayuda **A** y se opone **Op**., enunciaríamos la acción dramática en esta forma: *Las constantes guerras impulsan a*

Lisístrata a desear la paz. Le ayuda la huelga sexual de mujeres y el deseo sexual de los hombres. Se opone la bellicosidad de los hombres.

Este fácil sistema, nos proporciona aquello que numerosos teóricos del teatro han intentado hallar de diversas maneras, esto es, el lograr la reducción del desarrollo de la acción a su extrema sencillez; a un esquema puro. A este resultado se le llama *fábula*, en contraposición con *intriga*. En este punto, conviene una cita de Cesare Segre (1976:13-14) que nos ilustra este asunto:

En líneas generales, la narración puede verse al menos bajo dos aspectos:

- 1) discursivo, es decir, la narración misma, que hay que considerar como significativa;
- 2) el contenido, es decir, el significado de la narración. Esta dicotomía parece reflejada en la pareja opositiva de intriga (*sjuzet*) y de fábula, propuesta por los formalistas rusos, o en la de plot y story en inglés, o en la de discours e histoire adoptada por Todorov, o de récit e histoire de Genett, o de récit racontant y récit raconté de Bremond.

Ampliando estos conceptos, podemos decir que se entiende por *fábula* la realidad objetiva que vemos reflejada en la obra, y por *intriga*, *trama* o *enredo*, la manera que emplea el escritor para reflejar esa realidad y para organizarla valiéndose del lenguaje; del empleo del tiempo, y del uso del espacio.

La lírica no tiene fábula, pues carece de contenido narrativo, el cual existe en todas las formas de relato. En el drama tiene un máximo significado, pues un drama sin fábula es como un cascarón vacío. Sobre la importancia que la fábula debe significar para el dramaturgo, opina un destacado teórico:

Difícilmente se encontrará un verdadero dramaturgo que no haya esbozado claramente la fábula del drama antes de sentarse a escribirlo. Los dramaturgos del *Sturm un Drang*, intentaron, ocasionalmente, escribir sin fábula, lanzando sobre el papel escenas aisladas, producto de su fantasía. Pero hubieron de pagar esta falta de cuidado. A sus dramas les falta a veces esa conexión verdaderamente

dramática, para la cual se requiere la fábula como punto de partida. Más tarde, también muchos poetas llegaron a escribir dramas guiados exclusivamente por su entusiasmo hacia un personaje o un héroe dramático, pero la historia del drama, en realidad, confirma la certeza de aquella opinión enunciada por Aristóteles: El "mito" (es decir, la fábula) es más importante que los caracteres. (Kayser, 1976: 98.)

En el apartado **Aplicación del modelo actancial**, de cada uno de los dramas que forman el corpus, se podrán observar estas formas de enunciación de la fábula. Tanto en las tablas de microsecuencias, como en los diagramas de mesosecuencias, pueden leerse una serie de enunciaciones siguiendo la dirección horizontal. Por ejemplo, si observamos la primera microsecuencia de la tabla correspondiente a *Creator principium* (10.4.1), siguiendo el orden horizontal de los cuadros, podrá leerse:

Un nuevo curso sobre actuación impulsa a Lorenzo a desear involucrar en él a Lala y Felipe, para beneficio de los tres. Le ayuda su interés y se opone la edad y el prestigio de la pareja.

4.1.5 Manifestación del tema o premisa.

El tema, premisa o asunto de la obra, es la idea sumaria de la acción. Podría decirse que es la idea primaria que el autor dramático tiene en mente al iniciar su proyecto dramático. No es muy fácil llegar a ella, por varias razones: a veces el relato amplio de la intriga nos confunde; otras, interpretamos muy subjetivamente el asunto tratado; otras más, confundimos el tema con la moraleja o mensaje de la obra. Una manera lógica y certera de encontrar una premisa, es reducir la "enunciación de la acción" hasta lograr una idea sumaria.

Hay quien dice que la premisa de *Romeo y Julieta* es "Un gran amor supera aún a la muerte"⁵⁸ lo que resulta una premisa subjetiva y falsa. Demostraremos por qué. Si apliquemos el *modelo actancial* a la obra shakespiriana, como el modelo es reversible (vid. 4.3.1); cualquiera de los dos amantes puede ser sujeto de la acción. Tomamos en este ejemplo a Romeo.

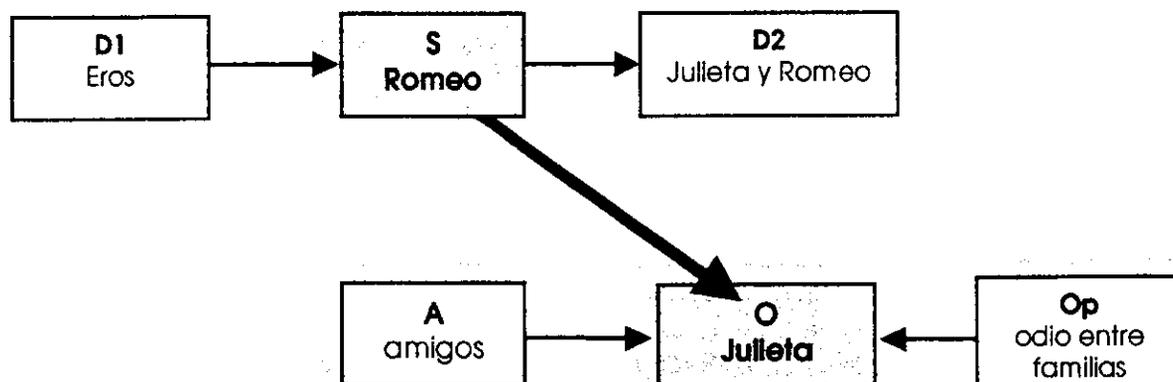


Diagrama 28

Si realizamos la enunciación esta sería: *Eros impulsa a Romeo a desear a Julieta para beneficio de los dos. Le ayudan los amigos y se opone el odio entre las familias.* Aunque no vemos una oposición real de las familias, pues nadie se entera del amor de los jóvenes, sino hasta que han muerto; el odio —actante abstracto— actúa como una fuerza demoledora.

Ahora bien, si el tema o premisa es —como se dijo *supra*— "la idea sumaria de la acción" nos es dable hacer una reducción de la fábula para encontrar la premisa. Haciendo, pues, una síntesis de la fábula encontramos que este es el resumen: *El odio destruye a dos jóvenes que se aman.* Y haciendo una reducción mayor, sería: *El odio destruye.* Insistimos en que usando como herramienta el *modelo actancial*, podemos encontrar la premisa de manera segura y precisa.

⁵⁸ Egri, s/f: 21. Aunque este autor ha escrito el libro *Cómo escribir un drama*, que tiene muchos buenos y acertados consejos para el incipiente dramaturgo —y aún para el dramaturgo hecho y derecho—, en lo que toca al tema de las premisas, se equivoca algunas veces.

4.2 Los triángulos del modelo actancial.

El funcionamiento del *modelo actancial* en el interior de las seis casillas presenta también una serie de triángulos que materializan relaciones relativamente autónomas.

4.2.1 *El triángulo psicológico.*

En la pareja destinatario-destinador el primer actante tiene la función de motivador o propulsor de la acción orientada del sujeto y el segundo la de receptor de la acción del sujeto. A partir del D1 podemos determinar si la acción del sujeto es puramente individual o también ideológica. Si hay una flecha que va hacia el objeto, tendremos lo que Anne Ubersfeld ha llamado el triángulo psicológico. Este triángulo explica la doble caracterización (ideológica y psicológica a un tiempo) de la relación sujeto-objeto. Es de utilidad para comprobar cómo lo ideológico se inserta en lo psicológico o, más exactamente, cómo la caracterización psicológica de la relación sujeto-objeto (la flecha del deseo) está en estrecha dependencia con lo ideológico:

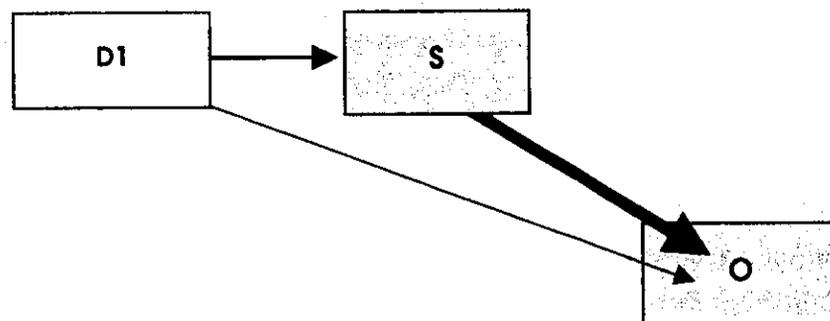


Diagrama 29

Así lo observamos en *El Cid*

Don Diego le pide a Rodrigo que rete a Don Gómez para lavar su honor, la ideología feudal, no sólo estaba de acuerdo con este lance de sangre, sino que consideraba un deshonor para Rodrigo el no llevar a cabo la venganza.

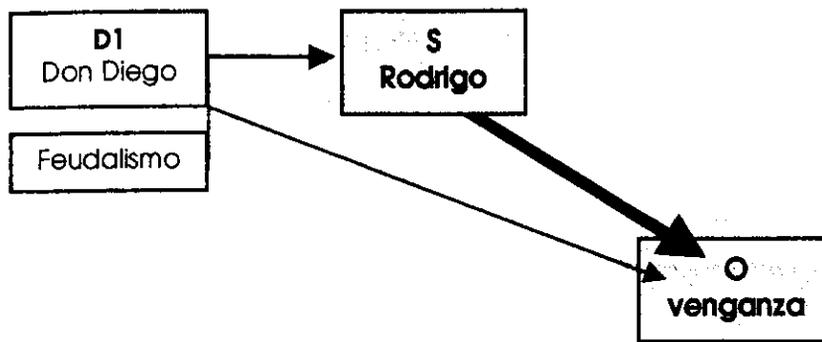


Diagrama 30

4.2.2 El triángulo ideológico.

De la pareja destinatario-destinador, el D2 es de gran importancia, ya que va a mostrar si la acción del sujeto es individual o colectiva. Si es individual, la flecha irá del S al D2, pero si es realizada con la intención de procurar un beneficio colectivo, o para un tercero, tendremos una flecha que va del sujeto al D2 y otra del objeto al D2. Entonces se da la formación de este segundo triángulo que ha sido llamado por A. Ubersfeld (1977:88) triángulo ideológico.

Il est si l'on peut dire l'envers du précédent et marque le retour de l'action à l'idéologique: il serve à découvrir comment l'action telle qu'elle se présente dans le cours du drame se fait à l'intention d'un bénéficiaire, individuel ou social. A l'autre extrémité de l'action, il éclaire, non pas l'origine de l'action mais le sens du dénouement, permettant de voir qu'il y a l'intérieur du modèle formel une sorte de diachronia un avant et un après.⁵⁹

⁵⁹ "El es, como si se dijera, el anverso del precedente; y marca *el retorno de la acción a lo ideológico*: sirve para descubrir de qué modo la acción, tal como se presenta a lo largo del drama, está hecha con vistas a un beneficiario individual o social. En la otra extremidad de la acción, este triángulo explica, no el origen de la acción, sino el sentido del desenlace de la misma, nos descubre en el interior del modelo formal, la existencia de una especie de diacronía, un *antes* y un *después*". Trad. de la A.

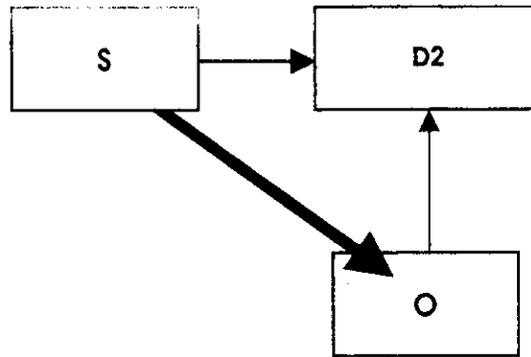


Diagrama 31

Así lo vemos en *Edipo Rey*:

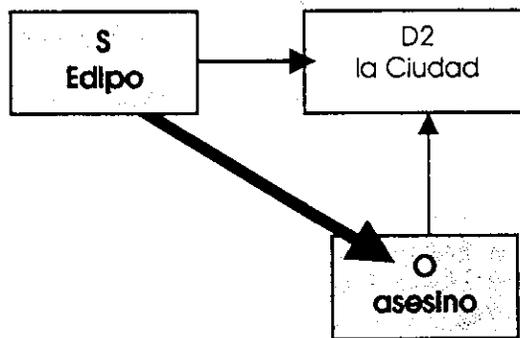


Diagrama 32

4.2.3 El triángulo activo.

En este triángulo la flecha del deseo orienta al conjunto del modelo y determina la función del oponente. Este triángulo se forma en dos casos:

- a) Cuando el oponente se opone al sujeto, y no a la obtención del objeto, como en el caso de Astolfo a Segismundo en *La vida es sueño*, donde se presenta el siguiente triángulo:

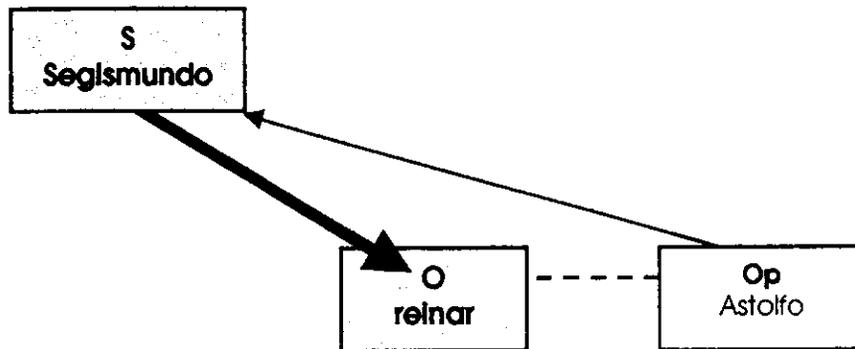


Diagrama 33

El sujeto se encuentra amenazado en su ser mismo, en su propia existencia, su desaparición es lo único que puede calmar al oponente.

- b) Cuando el oponente se opone al deseo del sujeto hacia el objeto, observamos otra variante, como en *Antígona*:

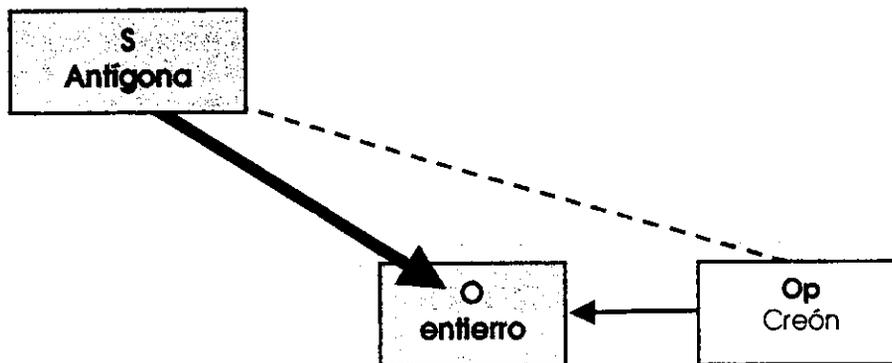


Diagrama 34

Existe aquí una rivalidad (amorosa, filial o política), un choque entre los dos deseos que confluyen en el objeto.

De Toro (1987 b: 171) distingue un tercer triángulo donde el oponente lo es tanto del sujeto como del objeto. En *Un enemigo del pueblo*, el pueblo se opone tanto al cierre del balneario como al doctor Stockmann:

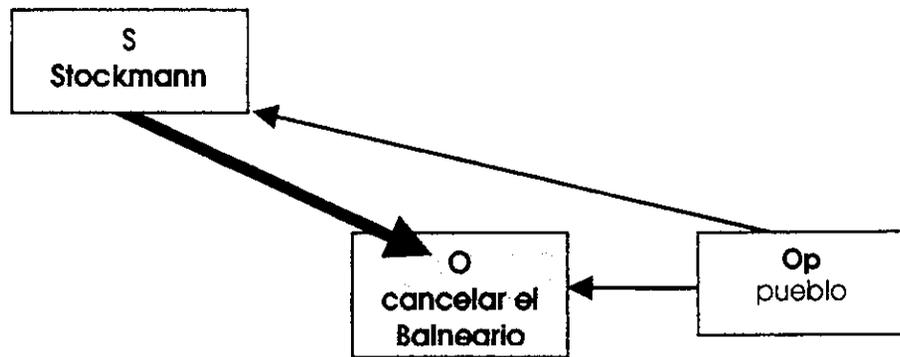


Diagrama 35

Y el mismo de Toro (1987 b: 172) señala que en el caso de la función actancial del ayudante tendremos también que distinguir si lo es del objeto o del sujeto en las tres modalidades.

Modalidad a) La ayuda es para el sujeto, pero no para el objeto. La espada que Rodrigo ofrece a Jimena para que lo mate (*El Cid*, escena 4ª del acto tercero), ayuda a Jimena en la satisfacción de su venganza, pero no ayuda a la muerte de Rodrigo.

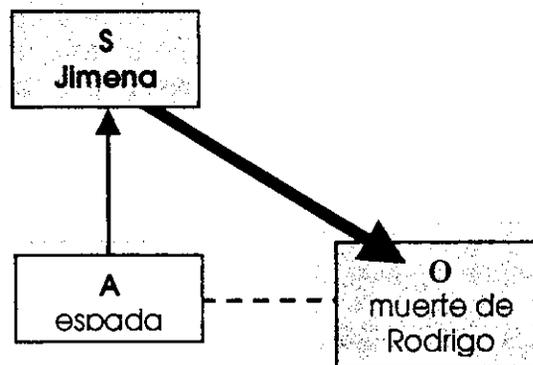


Diagrama 36

Modalidad b) El ayudante ayuda a la obtención del objeto, pero no ayuda al sujeto. Tenemos la muestra en *Edipo Rey*, cuando Tiresias le dice a Edipo: "Ese asesino que buscas, ese asesino, eres tú." Tiresias ayuda a encontrar el objeto, que es el asesino, pero no es una fuerza que ayuda a Edipo, puesto que lo acusa de ser el asesino.

ESTE TEXTO DEBE
SER LEÍDO EN
EL ORDEN DE LA
MAYÚSCULA

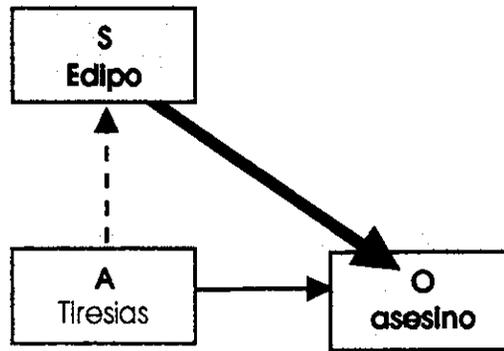


Diagrama 37

Modalidad c) El ayudante ayuda tanto al objeto como al sujeto. Un ejemplo claro está en *Romeo y Julieta* (1ª escena del acto cuarto), cuando fray Lorenzo le proporciona a Julieta el licor que la hará parecer muerta.

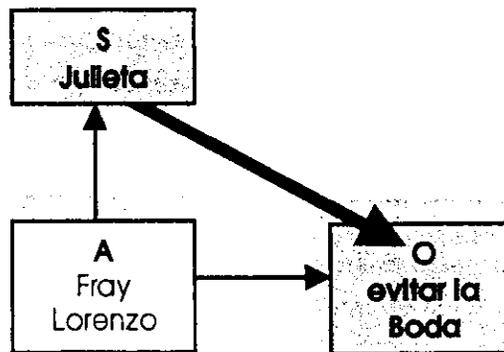


Diagrama 38

4.2.4. Manifestación de la Ideología.

Este análisis de la estructura profunda nos conduce, ineludiblemente, a la ideología, como lo advierte Anne Ubersfeld "Au-delà même de la sémantique proprement dite, l'analyse des macrostructures rejoint d'autres disciplines et bute, nous le verrons, sur le problème de l'idéologie"⁶⁰ (Ubersfeld,1977:62) Y "chascune des formes concrètes

⁶⁰ Pero, además, el análisis de las macroestructuras desborda a la semántica propiamente dicha para enlazar con otras disciplinas y enfrentarse, como veremos, con el problema de la ideología. (Trad de la A.)

engendrées par le modèle est: a) inscrite dans une histoire du théâtre; b) porteuse de sens donc en relation directe avec les conflits idéologiques".⁶¹ (Ubersfeld, 1977: 67) Así pues, tanto en el modelo global, como en la observación de triángulos, podemos encontrar en el D1 o en el Op la ideología de la clase dominante y, en ocasiones, la ideología de la clase dominada, como podremos ver más adelante.

4.3 Los modelos múltiples.

En ocasiones, nos encontramos en una misma obra dramática con dos o más modelos actanciales, que se presentan así:

4.3.1 Por reversibilidad.

En toda historia amorosa es posible que el sujeto pase a ser objeto, y viceversa. Romeo ama a Julieta; Julieta ama a Romeo. Cualquiera de los dos actantes puede ser el sujeto de un *modelo actancial*. En el diagrama 39, lo es Romeo, en el diagrama 40 lo es Julieta.

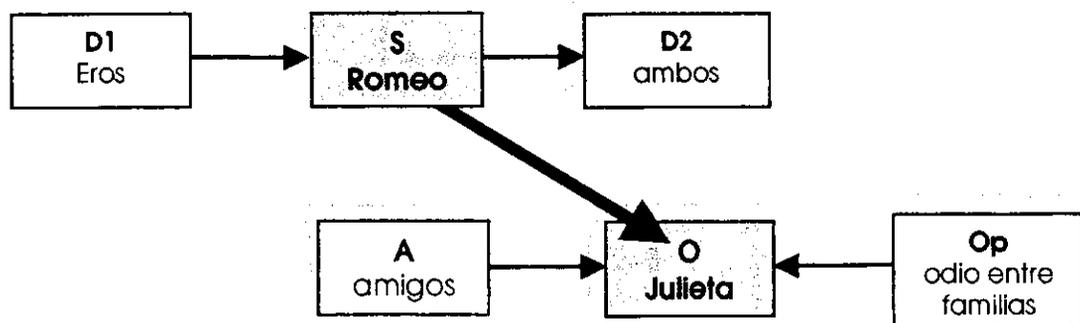


Diagrama 39

⁶¹ Cada una de las formas concretas engendradas por el modelo: a) está inscrita en una historia del teatro; b) es portadora de sentido y, por lo tanto, se halla directamente relacionada con los conflictos ideológicos. (Trad. de la A.)

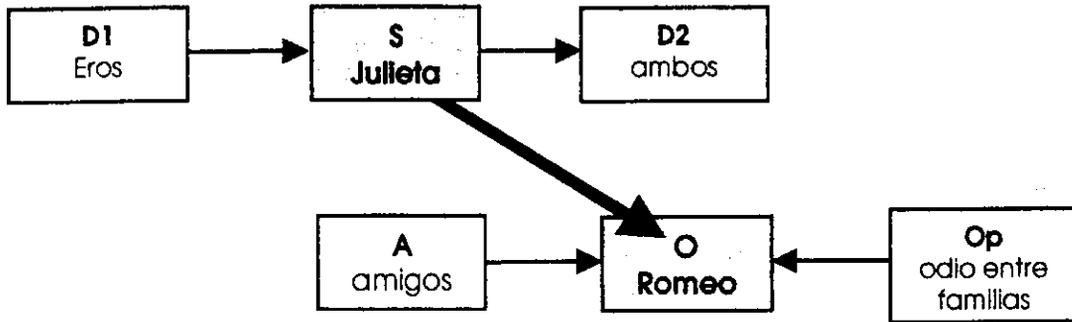


Diagrama 40

4.3.2 Por simultaneidad.

En este caso encontramos dos cuadros gemelos, donde existen a un tiempo mismo dos sujetos, como en la obra *Antígona* de Sófocles. En ella encontramos el cuadro actancial en el que Antígona es el sujeto, (diagrama 41) al mismo tiempo que podríamos formar el cuadro con Creón como sujeto, (diagrama 42) pues ambos tienen un movimiento de acción encaminado a un objeto contrapuesto.

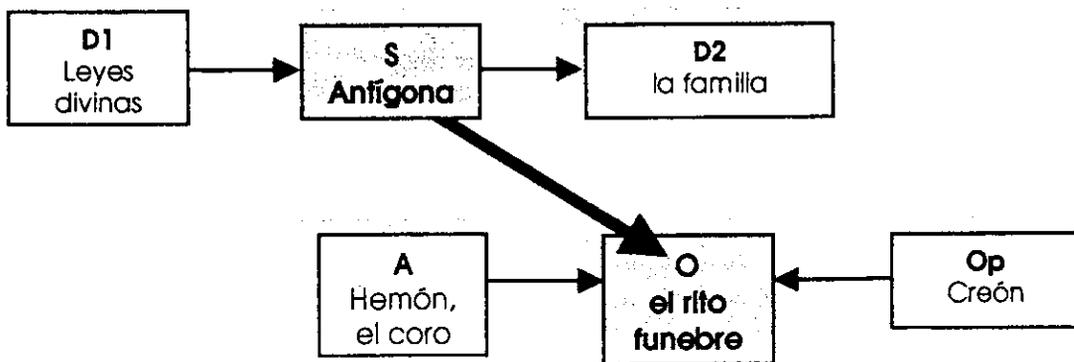


Diagrama 41

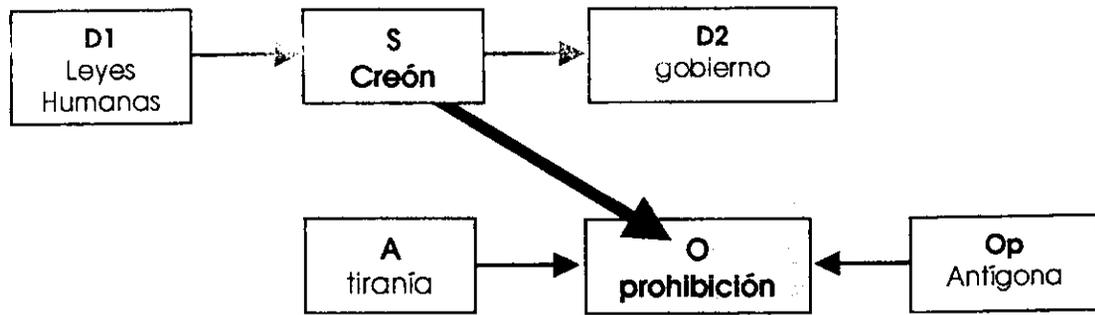


Diagrama 42

4.3.3 Por desdoblamiento o estructura de espejos.

En ciertos casos, la presencia de dos sujetos no implica una oposición entre dos actantes, sino el desdoblamiento de un mismo actante.

En el caso de *Hamlet*, encontramos dos esquemas distanciados:

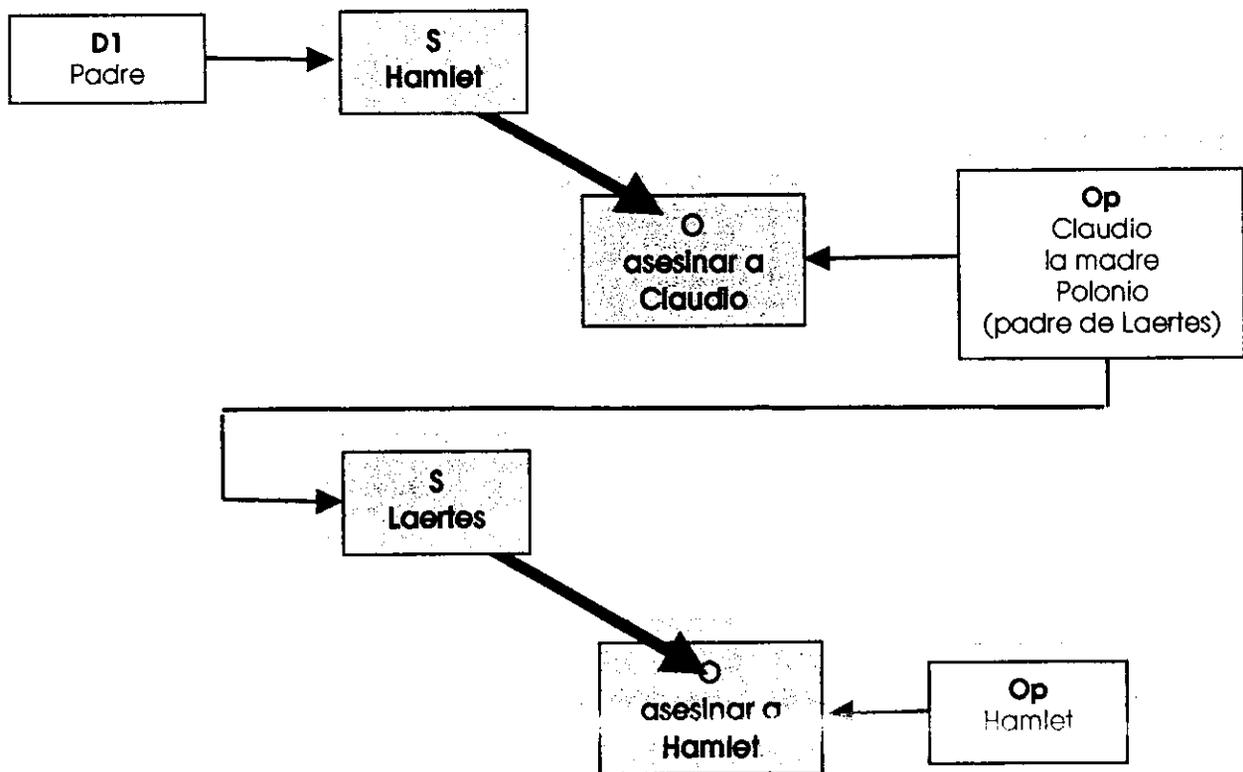


Diagrama 43

4.3.4 Por secuencia.

En este caso encontramos que se pueden formar dos o tres cuadros sucesivos que producen lo que A. Ubersfeld llama deslizamiento. Un ejemplo claro lo podemos encontrar en *Fuente Ovejuna* donde, tanto en el primer acto como en el segundo, el sujeto del modelo es el comendador Fernán Gómez; en tanto que en el tercer acto el sujeto de la acción es Fuente Ovejuna.

1º y 2º actos.

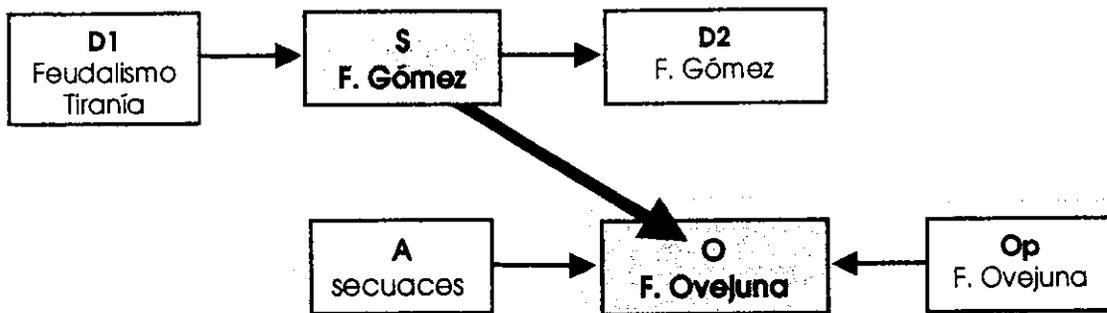


Diagrama 44

3er acto.

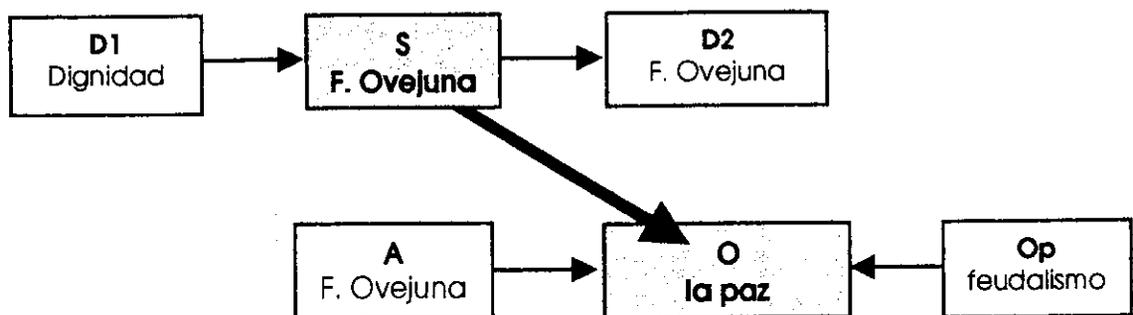


Diagrama 45

4.3.5 Por la existencia de tramas paralelas.⁶²

Encontramos frecuentemente estos casos en obras renacentistas, sobre todo españolas e inglesas como en *El mercader de Venecia* y *Sueño de una noche de verano* de Shakespeare y *La vida es sueño* de Calderón

En *Sueño de una noche de verano* tendremos varios cuadros que corresponden a las siguientes tramas paralelas:

- a) la de los enamorados, dos parejas que podrían tomarse en conjunto (Diagrama 46)
- b) la de Oberón y Titania (diagrama 47)
- c) la de los artesanos (diagrama 48)

Estas tramas son de igual importancia en el desarrollo de la obra; ninguna es más importante que otra.

Un personaje central y *de enlace* es "Puck", ya que gracias a su magia y a sus confusiones enlaza una historia con la otra y él mismo las soluciona. Estos enredos son los que amplifican la acción dramática de la obra.

Las bodas de Hipólita y Teseo son un pretexto que Shakespeare empleó para dar pie a contar unas historias. No hay conflicto, desean casarse y lo hacen, sin que haya una fuerza opositora. Por esta razón, estos personajes no están dentro de las tramas, es decir, por esto no hay una cuarta trama.

⁶² Este modelo múltiple no está contemplado por A. Ubersfeld. Somos nosotros quienes lo proponemos, a raíz de la observación de las obras mencionadas.

PRIMERA PARTE

Trama de los enamorados

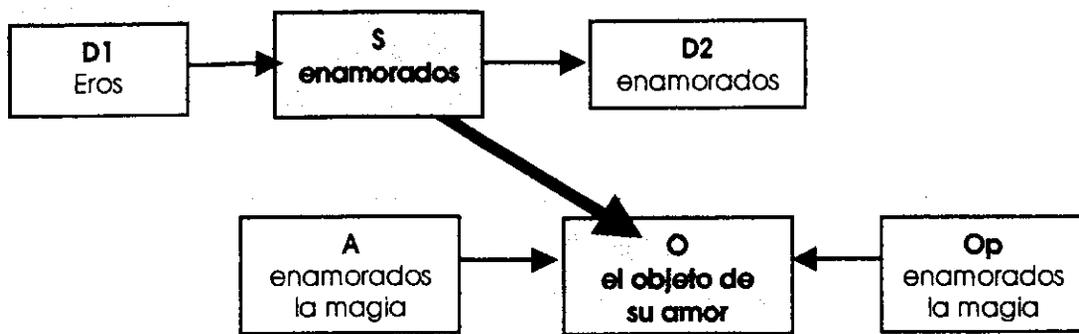


Diagrama 46

Trama de Oberón y Titania

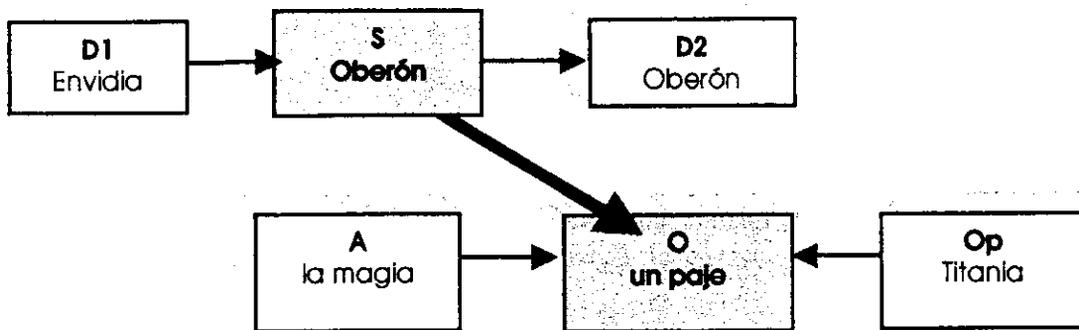


Diagrama 47

Trama de los artesanos

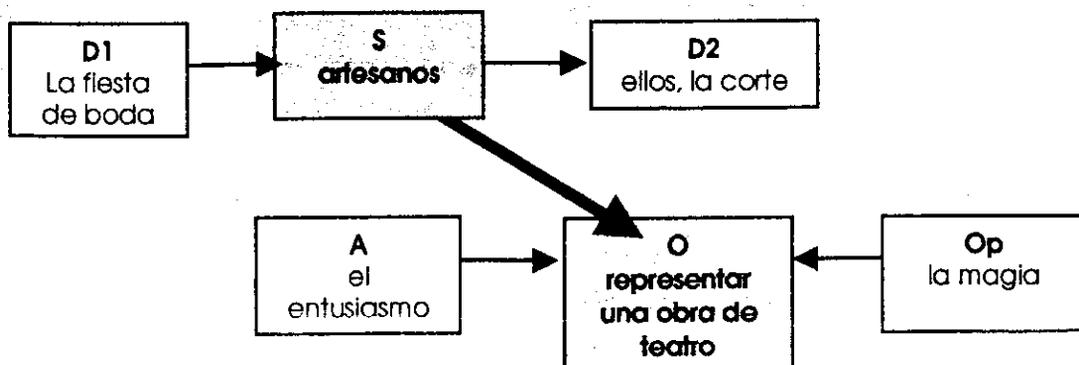


Diagrama 48

En la clase de Teorías Dramáticas, que imparto, se eligió esta obra para analizarla valiéndonos del *modelo actancial*. La complejidad del texto, junto con la cantidad y variedad de los personajes, confundió, en primera instancia, a los alumnos. Sin embargo, conforme fueron reconociendo las tramas y haciendo los cuadros, la estructura de la obra quedó tan clara, que parecía que estábamos viendo los planos de un arquitecto. Así, pudieron formar este amplio plano del trabajo Shakespiriano:

Prólogo:	La corte y el pueblo preparan fiestas porque se casarán Teseo e Hipólita.
1a. trama:	cuatro enamorados desean su objeto amoroso. La <i>magia</i> se interpone, pero al fin logran su deseo.
2a. trama:	Oberón desea tener al paje de Titania. Ésta se opone, pero Oberón, por medio de la <i>magia</i> , logra su deseo.
3a. trama:	unos artesanos desean realizar una obra de teatro, la <i>magia</i> se interpone, pero al fin logran su deseo.
Epílogo:	Las fiestas nupciales se realizan y todos son felices.

Es interesante observar que las tres historias o tramas paralelas, no son independientes unas de otras, sino que están ligadas, habilidosamente por la *magia*, manejada por Puck, al que denominamos *personaje de enlace*.

Fue un placer, para los alumnos, el análisis de esta comedia barroca; y una satisfacción al tener la posibilidad de encontrar la forma en que Shakespeare, tan ingeniosamente, había organizado su texto a "nivel profundo"

—¡Este es el trabajo de un genio!— fue el comentario general.

4.4 Niveles de existencia del personaje.

Una vez expuesto el funcionamiento del *modelo actancial*, y su aplicación al texto dramático, es necesario explicar los niveles de existencia del *personaje* a través de las diferentes niveles de manifestación de la acción dramática, partiendo de la estructura lógica del cuadro de Greimas.

En Pavis (1983:16) se encuentra un diagrama sobre la teoría de estos niveles, que consideramos oportuno trasladar a estas páginas a causa de su carácter sintético y clarificador:

Teoría de los niveles de existencia de personajes

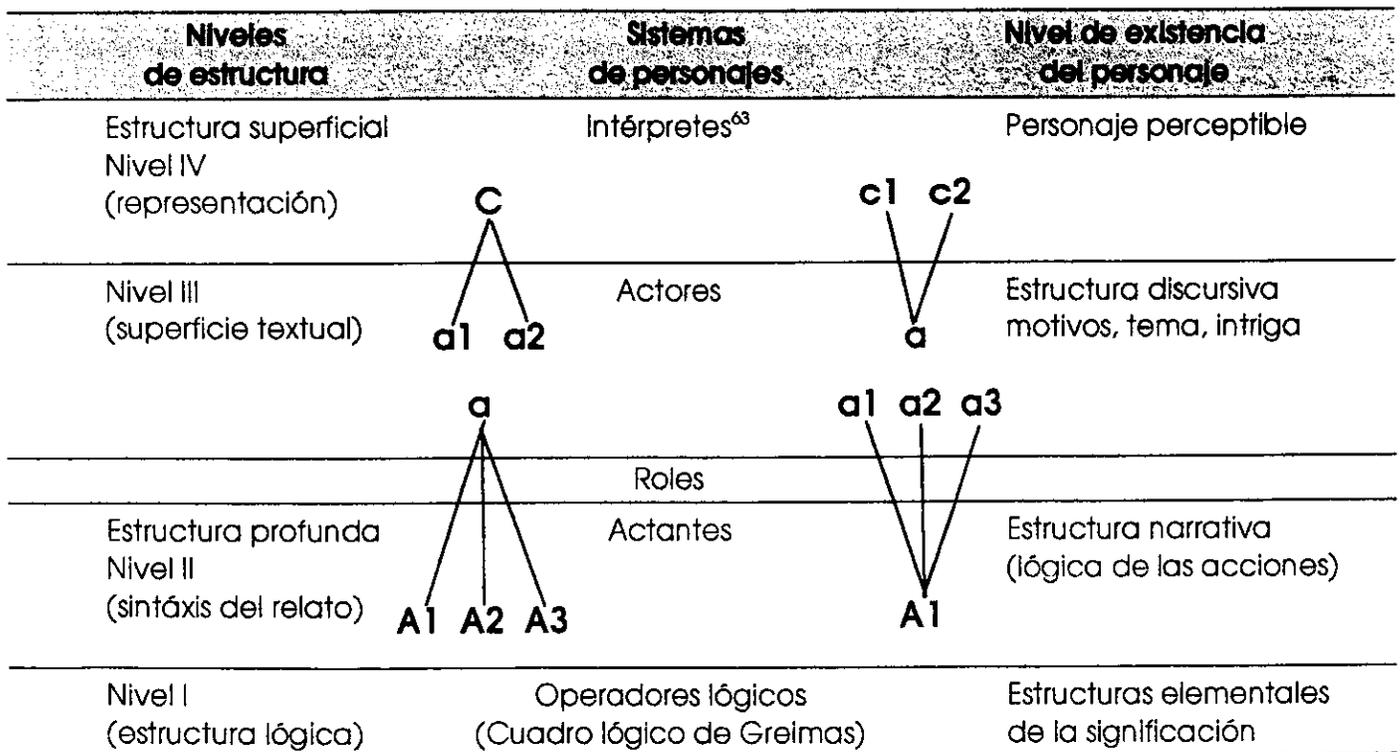


Diagrama 49

El cuadro se lee de abajo hacia arriba partiendo del **nivel 1**.

⁶³ Los intérpretes son señalados con **C**, por la palabra francesa *comédien*, que viene a ser aquél que interpreta al personaje en la representación escénica.

Al **nivel I**, que existe sólo a nivel teórico, corresponden los operadores lógicos propuestos en el cuadro de Greimas (vid. 2.5)⁶⁴ y que vienen a ser las estructuras elementales de la significación: sujeto-objeto, destinador-destinatario, ayudante-oponente.

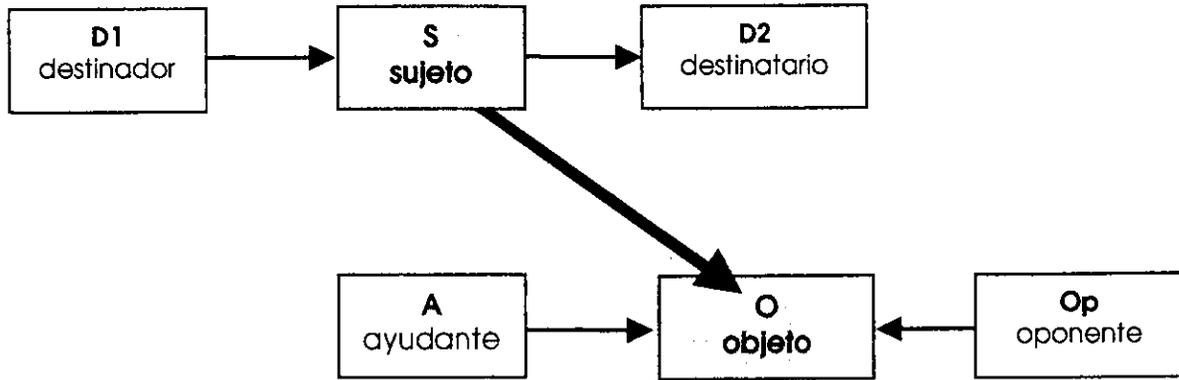


Diagrama 50

En el **nivel II** —existente también a nivel teórico de un modelo reconstituido— encontramos la estructura profunda que establece la sintaxis del relato, valiéndose de los “actantes”. En este nivel, el “personaje-actante” participa de la estructura narrativa lógica de las acciones. El esquema actancial de *Edipo Rey*, sería el siguiente:

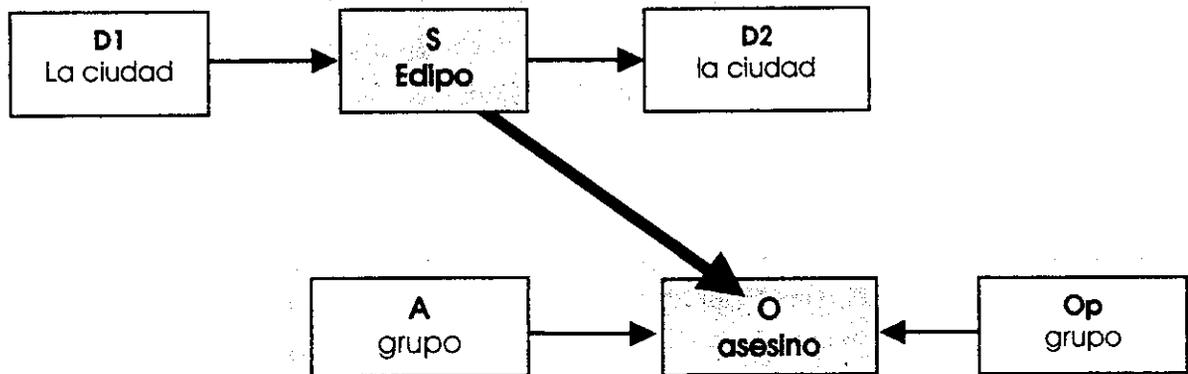


Diagrama 51

La estructura superficial o textual se localiza en el **nivel III**, donde se desenvuelven los “acteurs” (o personajes en la manera tradicional) los cuales, en el sentido estricto de la

⁶⁴ En la aplicación de los operadores, se acepta la modificación propuesta por Anne Uberfeld, respecto de la trasposición sujeto-objeto. (vid. 2.6)

teoría funcionalista, son individualizaciones ya reconocibles de cada uno de los actantes; esto es, una corporización de los actantes en los personajes tal como aparecen en el texto⁶⁵. En este nivel observamos la estructura discursiva del texto dramático: los motivos, el tema, la intriga. Volviendo al esquema de Edipo, podemos observar que el actante **La ciudad**, toma forma antropomorfa en el nivel III, manifestándose en varios personajes:

- a) Coro de ancianos
- b) Creón
- c) Yocasta
- c) Edipo

Entre el nivel II y el nivel III, están situados los **roles**. El rol es un actor o entidad individualizada que cumple únicamente con una función determinada. Todavía no está caracterizado por los rasgos que lo individualizan, sino por rasgos comunes al "papel" que realiza dentro de una sociedad. Es, dentro de este esquema de niveles de personajes, una etapa en la conformación del personaje como lo entendemos tradicionalmente. Volviendo a nuestro ejemplo, podríamos establecer que, para llegar a la individualización de "rey Edipo", —el buscador de un asesino, cuya conformación será la determinante del conflicto— el personaje pasa por el "rol de rey", con todos los atributos y rasgos de un rey en esa sociedad griega y en ese momento de la obra.

En muchas obras, los personajes se quedan en la etapa de rol; no llegan a individualizarse. Todos los personajes de la *Commedia dell'Arte*: Arlecchino, Pantalone, Pedrolino, el Capitano Spavento, etc., son únicamente roles; así como los personajes del melodrama, que tienen rasgos comunes a otros miembros de la sociedad: la madre abnegada, el padre intransigente, el villano, el héroe, la heroína, etcétera.

⁶⁵ Frecuentemente, estas corporizaciones pueden ser objetos y no figuras antropomorfas. Un ejemplo lo encontramos en *Otelo*, donde el pañuelo de Desdémona forma parte del actante ayudante, fuerza que ayuda a Yago en su deseo de destruir a Otelo.

Nivel IV de representación. En este último nivel, que es el de la superficie, aparece ya la fuerza actancial corporizada en la presencia física del intérprete o *comédien*, que "dará vida" en el escenario al personaje. En un montaje mexicano de *Edipo Rey*, Edipo podría ser interpretado por Claudio Obregón o por Ignacio López Tarso.

Este recorrido, muestra la virtud del enfoque funcionalista de abarcar tanto al texto como a la representación, lo cual es una cualidad aprovechable del esquema actancial para enriquecer las propuestas escénicas.

4.4.1 Actante, actor, rol.

Una vez situado el nivel del personaje en las diversas manifestaciones de la estructura dramática, pasamos a explicar más ampliamente qué se entiende, dentro de la semiótica, por **actante**, **actor** y **rol**.

Actante es el elemento de una estructura sintáctica que puede ser común a muchos textos. Es una entidad general, no antropomorfa y no figurativa: el Amor, el Odio, la Ciudad, el Poder, el Feudalismo, la Ley etc. Tiene solamente una existencia teórica y lógica en el sistema de acción.

Actor (tomado del término francés *acteur*, el que *actúa*) es una entidad, antropomórfica e individualizada, caracterizada por un conjunto de acciones concretas, que podríamos equiparar al *personaje* en el sentido tradicional.

Rol (del francés *rôle*, ruedecilla) es una entidad figurativa animada, pero que está vinculada a una situación o a una conducta general y ejemplar. No posee ninguna característica individual, pero reúne en cambio varias propiedades tradicionales y típicas de un comportamiento o de una clase social. Repetimos que los personajes de la *Commedia dell' Arte* son todos roles, así como los personajes del melodrama clásico: el padre noble, el traidor, el héroe, la heroína, etc.

4.4.2 Manifestación y sincretismo.

Según Greimas, en su artículo "Los actantes, los actores y las figuras" (1983:57) "un actante (A1) puede ser manifestado en el discurso por varios actores (a1, a2, a3), lo inverso es igualmente posible, un solo actor (a1) puede ser el sincretismo de varios actantes (A1, A2, A3)". El Investigador ha representado estos fenómenos con los siguientes diagramas:



Diagrama 52

El actante constituye una abstracción más específica, es un elemento de la estructura profunda, en tanto que el actor, es un elemento de la estructura superficial que pertenece a un texto determinado. El rol es una mediación que permite el paso del código actancial abstracto a determinaciones concretas del texto.

Tanto la manifestación como el sincretismo vienen a ser útiles en el proceso de análisis de un texto dramático pues entenderemos claramente en cuál de las fuerzas está insertado

⁶⁶ Tanto Pavis, en su diccionario (1983), como Fernando de Toro (1987 a y b) emplean la palabra *desmultiplicación* para el primer fenómeno, que nosotros llamaremos *descomposición* del actante, o *manifestación* de los personajes. El término manifestación está tomado del párrafo arriba citado de Greimas. La voz *desmultiplicación*, que ha sido traducida literalmente del francés por F. de Toro es totalmente contradictoria en sí misma. Según el diccionario multiplicar es: **Aumentar el número de cosas de la misma especie.** *Desmultiplicar*, palabra usada en mecánica, significa **disminuir el número de vueltas de una pieza giratoria mediante un engranaje en el que esta tiene una rueda con un número de dientes mayor que otra que actúa sobre ella.** Si anteponeamos a la palabra multiplicación el prefijo *des*, que es privativo, la palabra *desmultiplicación* vendría a significar *lo que no está multiplicado*, lo cual viene a resultar incoherente. En tanto que *Manifestar*, (Del lat. *manifestare*) **Declarar, dar a conocer // 2. Descubrir, poner a la vista.** Nos parece la expresión más adecuada porque justamente, con esta operación, ponemos a la vista o descubrimos a los *actores* que forman parte de un *actante*.

un personaje y, por lo tanto, su función dentro de la obra. Un fácil ejemplo, que casi resulta obvio, lo encontraríamos en *Fuente Ovejuna*, al realizar la manifestación del ayudante del cuadro actancial del primer acto:

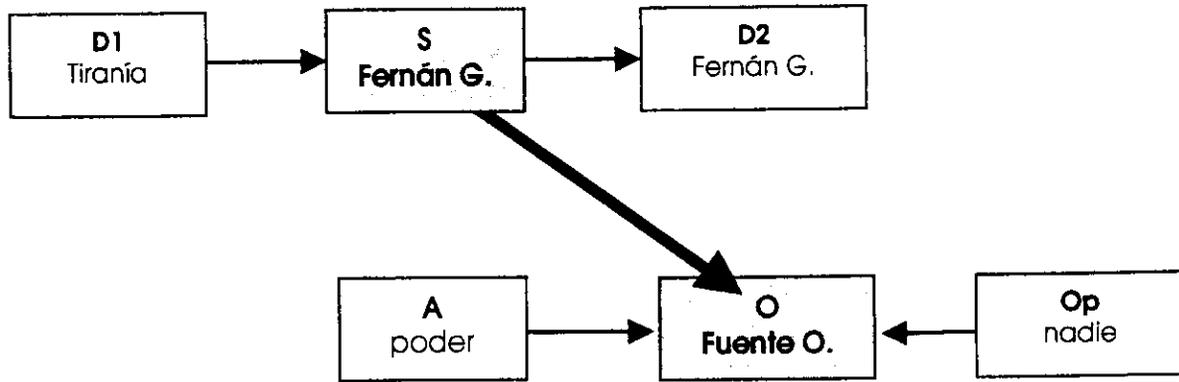


Diagrama 53

Sacaremos en conclusión que tanto Fernán Gómez como Ortuño y Flores forman parte de una fuerza (actante) que es el Poder.

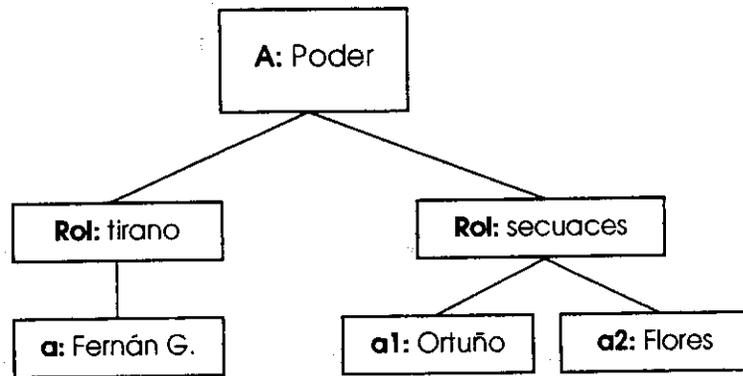


Diagrama 54

De manera inversa, si aplicamos el sincretismo en el cuadro actancial del tercer acto de la misma obra:

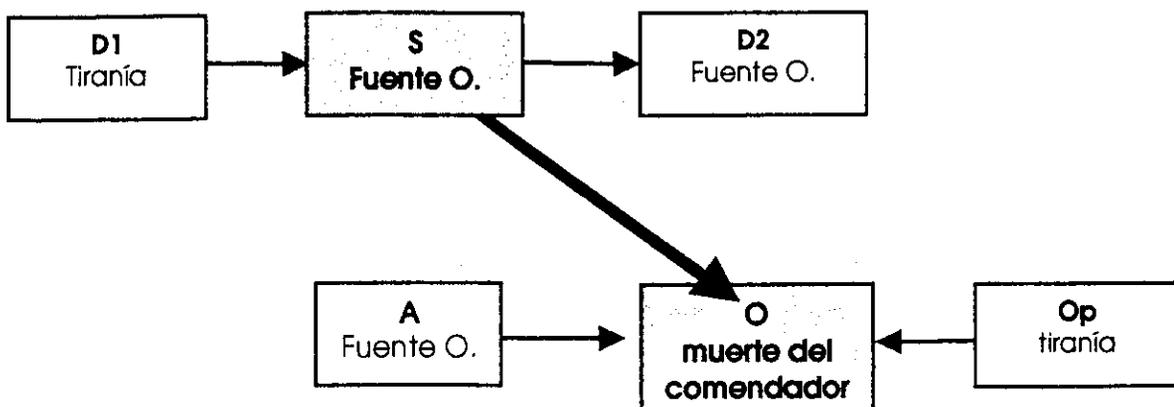


Diagrama 55

Resultará el siguiente esquema:



Diagrama 56

Este sincretismo nos objetivizará la lucha que se da en la obra a nivel profundo: un pueblo (Fuente Ovejuna) en oposición a la tiranía de carácter feudal.

4.5. La estructura profunda y la estructura superficial.

Ubersfeld considera que al encontrar, por medio del *modelo actancial*, la "estructura profunda" del texto hallaríamos también la "estructura profunda" de la representación. En otras ocasiones, observaremos cómo la misma estructura profunda, echando mano de materiales diversos, da origen a una serie de estructuras de superficie totalmente diferentes; o veremos que estructuras de superficie, en apariencia totalmente diversas, pueden contener estructuras profundas muy semejantes.

Para ejemplificar estos últimos conceptos, tomamos una escena de *Romeo y Julieta* de Shakespeare y otra sobre la historia de Píramo y Tisbe representada por los artesanos en *Sueño de una noche de verano*, del mismo autor. Ambas escenas⁶⁷ tienen la misma "estructura profunda": una pareja de amantes que ven frustrada su pasión amorosa por fuerzas ajenas a ellos.

Fragmento de la escena del balcón de *Romeo y Julieta*:

Julieta

.... Buenas noches. ¡Adiós!

Romeo

¿Y tan sólo me das esa esperanza?

Julieta

¿Y qué más puedo darte esta noche?

Romeo

El prometernos un amor eterno.

Julieta

Antes te di mi amor, sin tú pedirlo. Y quisiera brindártelo de nuevo.

Romeo

¿Es que acaso deseas quitármelo?

Julieta

Sí, porque quisiera dártelo de nuevo.....

En la superficie textual de este fragmento se muestran los siguientes "materiales": la escena se desarrolla en el jardín de Capuleto, Julieta se asoma al balcón; los personajes son dos jóvenes de alto nivel social; respecto al vestuario, suponemos que están elegantemente vestidos; en lo que respecta al lenguaje, éste es elegante y conceptual.

⁶⁷ Escenas tomadas de *Dos tragedias de amor*, de Román Calvo. Versión y ensayo comparativo de algunas escenas de *Romeo y Julieta* y de otras de *Sueño de una noche de verano* de W. Shakespeare, traducidas directamente del idioma original. Próxima edición preparada por el Instituto Politécnico Nacional en su colección Textos Literarios, Serie Teatro.

PRIMERA PARTE

Escena de *Píramo y Tisbe*. Los amantes hablándose a través de una grieta del muro.

Píramo

¿Qué es lo que veo? ¡una voz!
por la grieta, en seguida,
atisbaré a mi Tisbe.
¡Tisbe! ¡Tisbe querida!

Tisbe

Eres tú, mi querido?
Eres mi amor... sí,...creo...

Píramo

No lo dudes mi Tisbe.
Soy tu amor verdadero
Y seré siempre fiel
cual un nuevo Romero.

Tisbe

Y yo como Jovita...
o Jolietta,... no acierto...
te amaré hasta la muerte
que ya es mucho, por cierto.

Píramo

Pues yo, como Cefalus
a Procrio, te amaré.

Tisbe

Pues yo, como Ce...ce...fa...
a Pro...pro...¡Yo también!

En esta muestra, encontramos que los "materiales" de la superficie textual son muy diferentes a los de la escena de *Romeo y Julieta*: Los personajes se hablan a través de la grieta de un muro, simulado por *Snowt*, el calderero; Los amantes son dos artesanos, uno, el que hace Tisbe, disfrazado de mujer; el lenguaje, repetitivo, erróneo y confuso es propio de personas ignorantes. La escena de *Romeo y Julieta* contiene un tono trágico

en tanto que la de Píramo y Tisbe resulta fársica. Pero, repetimos, que a ambas corresponde la misma estructura profunda:

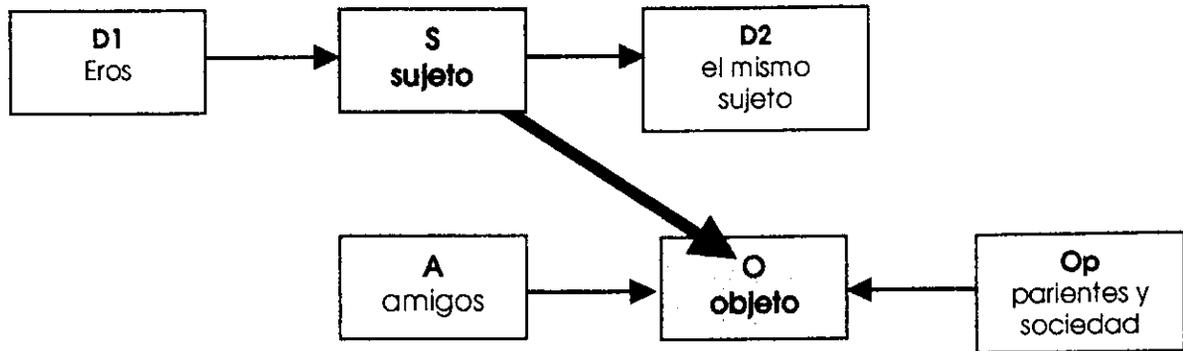


Diagrama 57

En consecuencia, la acción dramática, de una u otra, puede enunciarse así:

Eros (**D1**) impulsa al sujeto (**S**) a desear un objeto amoroso (**O**) en interés del mismo sujeto (**D2**). En esta búsqueda es ayudado por sus aliados (**A**) y obstaculizado por sus oponentes (**Op**)

Con la aplicación de este modelo hemos encontrado las fuerzas principales de ambas historias y el papel de estas fuerzas en la acción. También podemos observar, a través de la lectura de cada texto, cómo estas fuerzas se unen o actúan indistintamente; unas u otras.

En cada caso, destacarán claramente los problemas de la situación dramática; se podrá apreciar la dinámica de las situaciones y de personajes; así como la resolución de conflictos. Confirmamos así que el *modelo actancial* proporciona una nueva visión de "personaje". Éste ya no es asimilado a un ser psicológico, sino a una entidad que pertenece a un sistema global de acción. El personaje pasa de la forma amorfa de actante (que pertenece a la "estructura profunda") a la forma antropomorfa (tal como aparece en la "estructura superficial o textual"). La diferencia, por tanto, de estas dos historias amorosas, estaría en la estructura superficial o textual.

5. LOS GÉNEROS DRAMÁTICOS.

Los historiadores de la literatura no ven más allá del abigarramiento y la agitación superficial, los grandes y esenciales destinos de la literatura y el lenguaje cuyos personajes principales son, ante todo, los géneros, mientras que las corrientes y las escuelas son personajes de segundo y tercer orden.

M. M. Bajtin⁶⁸

El presente capítulo tiene por objeto la exposición del material que utilizaremos en la comprobación de la hipótesis particular propuesta en el proyecto de tesis, a saber: *la posibilidad de que, a partir del modelo actancial, se puedan encontrar líneas genéricas que nos lleven a situar o a aproximar una obra teatral a un determinado género dramático.*

Primero que nada es necesario definir claramente la idea de lo que se entiende por género dramático y después se procederá a establecer la diferencia entre varios posibles géneros. La palabra género, (del Lat. *genus, generis*; nacimiento, descendencia, origen), también se emplea para señalar modo, manera, medio; *quo genere?* ¿de qué modo? Por lo que se puede considerar que si bien el arte de inventariar por géneros y especies es más propio de la ciencia, también se puede intentar la clasificación de las obras literarias por su modo, manera o medio.

El investigador Miguel Ángel Garrido (1983:50) haciéndose eco del pensamiento del teórico ruso M.M. Bajtín expone:

La importancia de la categoría género se deriva, por una parte, del hecho de ser simultáneamente estructura de una obra literaria y vehículo de comparación con las demás de su época y de toda la historia. La peculiaridad estilística de un

⁶⁸ En "Bajtín y los géneros literarios" p.45.

producto resaltarán sin duda más, puesta en relación con todos los que comparten esa estructura común que se llama género.

Si para Bajtín el género es un sistema modalizante, pues “cada género posee sus métodos, sus modos de ver y comprender la realidad” (Bajtín, 1982:295), hemos considerado conveniente crear un modelo que contenga los elementos predominantes en toda obra dramática, el cual nos pueda servir tanto de vehículo de comparación entre los textos dramáticos, como en la agrupación de aquellos que pertenezcan a un mismo género.

5.1 Un modelo de elementos genéricos.

Para crear el modelo nos hemos apoyado en la opinión de Michel Foucault sobre el establecimiento del orden más sencillo⁶⁹ y lo expuesto por Umberto Eco respecto a la definición de estructura “Una struttura é un modelo costruito secondo certe operazioni semplificatrici che mi permettono di uniformare fenomeni diversi da un certo punto de vista⁷⁰” (Eco, 1969:45-48.) Partiendo de esta opinión, hemos realizado una serie de operaciones simplificadoras para uniformar el fenómeno del texto teatral desde *un cierto punto de vista*: que es el de encontrar y precisar los elementos que están siempre presentes en toda obra dramática.

Para detectar estos elementos permanentes en las obras dramáticas, se acudió, antes que nada, a la fuente primordial, la *Poética* de Aristóteles, donde el autor establece dos modos de expresión dramática: la tragedia y la comedia, expone sus diferencias y proporciona una información histórica. Así dice en varios párrafos:

⁶⁹ “Un ‘sistema de los elementos’ —una definición de los segmentos sobre los cuales podrán aparecer las semejanzas y las diferencias, los tipos de variación que podrán afectar tales segmentos, en fin, el umbral por encima del cual habrá similitud— es indispensable para el establecimiento del orden más sencillo.” Foucault, 1996. Prefacio, p. 5.

⁷⁰ Una estructura es un modelo construido según ciertas operaciones simplificadoras que me permiten uniformar fenómenos diversos desde un cierto punto de vista. (Trad. de la A.)

Ésta (la comedia) "quiere imitar a personas peores que las de ahora, aquella (la tragedia) en cambio a mejores." (Aristóteles,1947:39)

La comedia es imitación de los peores, pero no ciertamente de toda la maldad sino de lo risible, lo cual es una especie de lo feo. Pues lo risible es un defecto y desfiguración sin dolor ni prejuicio, así como la máscara cómica es algo feo y contorsionado, sin dolor. (Aristóteles, 1947:47)

La tragedia es una imitación de acción digna y completa, (...) imitación que se efectúa por medio de personajes en acción y no narrativamente, logrando por medio de la piedad y el terror la expurgación de las pasiones. (Aristóteles, 1947:49)

Haciendo una síntesis de las diferencias expuestas, se logran tres puntualizaciones:

- 1ª sobre *el asunto*, la comedia imita lo feo; la tragedia, una acción digna.
- 2ª sobre *los personajes*: la comedia imita a personas peores; la tragedia, a mejores.
- 3ª sobre *la reacción del público*: la comedia busca la risa; la tragedia, la piedad y el terror.

Estas observaciones, si bien nos llevaron a precisar tres factores que están presentes en ambos géneros, nos hicieron caer en cuenta que también son partes concurrentes e ineludibles en toda obra dramática. Siempre encontraremos en un texto teatral: *el asunto o tema, los personajes y la reacción del público, deseada por el autor.*

Dos aspectos más, enlazados entre sí, y de los cuales han hecho mención importantes teóricos⁷¹, serían: *las fuerza en conflicto*: y la posibilidad que tiene el personaje principal, o los personajes principales, para *resolver dicho conflicto*.

Otros constituyentes de toda obra dramática son: *la manera en que el dramaturgo cuenta su historia* y, por último, *el lenguaje* de que se vale el autor para relatarla.

⁷¹ Aristóteles (1989:140), Horacio (1992:174), Lope de Vega (1948:17), Diderot (1988:207), Hegel (1958:239), Brecht (1972:8), Kayser (1976:225), Bentley (1985:16), Pavis, (1983:92)

En síntesis, tenemos siete elementos fundamentales y permanentes en el drama, y, aunque sabemos, sin lugar a dudas, que todos estos componentes son creación única del autor, podríamos atribuir tres de ellos al personaje, si aceptamos la convención de que el personaje llega a tener su propia vida e independencia dentro del drama. Así, se ha llegado a la construcción del siguiente cuadro

ELEMENTOS	REALIZACIÓN
1º la intención del autor	Autor
2º el tema	Autor
3º la manera de relatar del autor	Autor
4º el desarrollo del conflicto o acción	Autor
5º el personaje	Personaje
6º resolución del personaje	Personaje
7º el lenguaje.	Personaje

Diagrama 58.

Estos siete elementos son fundamentales y permanentes en la obra dramática, pero "permanencia" no significa, forzosamente, invariabilidad. Justamente cuando estos componentes se muestran diversos es que se puede llegar a una posible clasificación. Pero antes de entrar a la presentación de esas variaciones, debemos explicar ampliamente cómo se van a considerar y a manejar cada uno de estos factores.

5.1.1 Siete elementos genéricos en la obra dramática.

1º *La intención del autor.*

El autor, al crear su obra, pretende obtener una determinada reacción del público; provocar en el espectador algún tipo de sentimiento o lograr una reflexión sobre el

asunto expuesto. Por lo tanto, cuando analizamos un texto dramático, deberemos indagar cuál sería la reacción que el autor esperaba del público. Para ello, debemos tener en cuenta los valores morales, éticos, religiosos, políticos, socio-económicos y culturales vigentes en la época en que la obra fue representada.

2º *El tema.*

En este segundo punto, observaremos si el tema⁷² se refiere a problemas generales y universales del hombre, o si alude a problemas particulares y locales. Cuando el hombre y su circunstancia son vistos ampliamente en sus manifestaciones vitales estamos haciendo una generalización; en cambio, particularizamos cuando aumentamos el acento en la circunstancia, simplificando el carácter; de esta manera se logra un análisis más detallado de la colectividad como generadora de la circunstancia histórico-social. Y, según el modo en que el hombre ha sido expresado en el teatro, José María de Quinto (1962:22-23) considera que podría aventurarse una clasificación de géneros dramáticos, por lo menos los dos fundamentales: la tragedia y la comedia.

3º *La manera de relatar del autor.*

Es el modo o la manera que emplea el dramaturgo para relatarnos su historia. Este modo puede ser solemne, serio, burlesco, festivo, informativo, grotesco u otro cualquiera que podrá observarse en cada caso.

4º *El desarrollo del conflicto o acción.*

En este punto, no vamos a observar las distintas formas de conflicto (como la rivalidad entre personajes, el conflicto entre dos concepciones del mundo, debates morales o conflicto de intereses). Aquí deberemos observar el procedimiento que el autor ha empleado para desarrollar el conflicto, el cual puede ser de dos maneras: aquella en la que el autor va manejando a su arbitrio las situaciones en que los personajes se ven inmersos y de las cuales no pueden salir por sí mismos; o aquella

⁷² Para encontrar el tema de una obra, remitimos al lector a los apartados 4.1 y 4.8.

en que los personajes, a causa de su propio carácter, provocan la continuidad de la historia o avance de la acción. Dicho de otra manera, deberá distinguirse si la acción dramática avanza por las situaciones o por el carácter de los personajes.

5º *Dimensión o nivel de los personajes principales.*

En este aspecto, deberá observarse la dimensión o nivel de los personajes principales, esto es, el grado de realidad del personaje, si éste es individuo, carácter, tipo, alegoría o representante de una clase social. (vid. 4.5)

6º *El personaje ante el conflicto o la capacidad del personaje principal (o personajes principales) para resolver su conflicto, deberá examinarse como sigue:*

- a) enterarse si el personaje sabe cuál es su conflicto o problemática;
- b) si es que la conoce, advertir cuál es la manera en que se enfrenta a ella;
- c) mirar si el personaje tiene posibilidad de resolver dicha problemática y,
- d) observar hasta dónde el personaje es capaz de resolverla o no.

7º *El lenguaje.*

Es claro que el lenguaje contiene en sí mismo dos niveles: el superficial (formado por las palabras) y el profundo (que contiene las ideas). Pero también existen otras diversas expresiones de lenguaje que habrá que tomar en cuenta:

- a) atendiendo al ritmo y a la musicalidad, éste puede resultar verso o prosa;
- b) atendiendo a la forma de expresión, retórico o simple;
- c) atendiendo a las ideas, resultará elevado o superficial;
- d) atendiendo a sus cualidades estéticas, vendrá siendo un lenguaje poético o coloquial.

En el apéndice II se abunda más en la descripción de los variados lenguajes que pueden ser característicos de cada uno de los diferentes géneros dramáticos.

5.2 Los géneros dramáticos fundamentales.

Este intento de clasificación no debe considerarse como absoluto, sino como una ayuda para acercarnos al género. Por otro lado, debemos estar conscientes de que la escritura teatral contemporánea emplea numerosas formas de expresión con nuevas y variadas combinaciones.

Recordemos que son dos los géneros principales que surgen desde la época Clásica: la tragedia y la comedia, pero más tarde han surgido otros tres que se pueden considerar también fundamentales porque a ellos pertenecen numerosas obras. Estos son: el drama, el melodrama y la farsa⁷³.

5.2.1 Tragedia.

Del griego τραγωედία —canción del macho cabrío— tuvo su origen en las representaciones y cantos rituales de los griegos y es el tipo más antiguo del teatro escrito.

⁷³ Uno de los principales formalistas rusos, Boris Tomachevskii hace una clara revisión de los géneros dramáticos. Ante la imposibilidad de transcribir todos los párrafos, presento algunas citas cortas: "En el punto de partida del drama contemporáneo (siglo XVII, neoclasicismo francés) el drama se dividía en **tragedia** y **comedia**". "El número de géneros aumenta en el siglo XVIII. Junto a los rigurosos géneros teatrales destacan los bajos: los "féericos" la comedia- bufonada (sic) italiana, el vodevil, la parodia etcétera, que son la fuente de la **farsa** contemporánea". "El romanticismo de principios del siglo XIX, incorpora recursos en la tragedia originados en la comedia (**lagicomedia**), (...) se vuelve al estudio e imitación de Shakespeare y del teatro español". "En el siglo XIX el **drama** desplaza decididamente a los otros géneros, armonizando con la evolución de la novela psicológica y de costumbres". "Al inicio del siglo, el **melodrama** gozó de gran difusión". "En general, es característico para el siglo XIX la mezcla de géneros dramáticos y la destrucción de las fronteras inmovibles entre éstos". (Tomachevskii, 1999:88-89)

Atendiendo a los puntos anteriormente expuestos, veamos las características que corresponden a este género:

- 1º. El autor se propone causar en el espectador, piedad y terror ante la contemplación del personaje trágico enfrentado a situaciones de intenso sufrimiento, puesto que se halla ante un conflicto agudo en el que pasa de la felicidad a la desgracia.

Para Aristóteles, este sufrimiento purifica al héroe y con ello se intenta dejar en el público la impresión de una elevación de espíritu y de un enriquecimiento psicológico y moral. P. H. Frye (1961:97-98) expresa que

(...) this feeling of insecurity and confusion, as it were a sort of moral dizziness and nausea, due to vivid realization, in the dramatic fable, of suspicion which is always lurking uncomfortably near the threshold of consciousness, that the world is somehow out of plumb. Herein lies the genuine "clash" of tragedy, as it has been called —not in mere collision of person or interests or even of ideas within the confines of the play itself, but rather in the contradiction life is perpetually opposing to our human values and standards.⁷⁴

- 2º. El tema se refiere a problemas generales y universales de la humanidad. Hegel (1985:274-81) considera que los fines que el hombre persigue en la tragedia, son universales y el conflicto, por ello, es irreconciliable. La universalidad del fin, su naturaleza vital esencial obliga a quien lucha por él a librar esta lucha hasta las últimas consecuencias: la muerte (o la destrucción).
- 3º. El modo o tono que el autor emplea para contar su historia es serio y solemne.

⁷⁴ (...) este sentimiento de inseguridad y confusión, como si fuera una especie de mareo o náusea moral, se debe a una vívida toma de conciencia, en la fábula dramática, de una sospecha que está siempre acechando incómodamente, cerca de los límites de la conciencia, de que este mundo está de cierta forma fuera de contexto. Es aquí donde yace el genuino "choque" de la tragedia, como ha sido llamado, —no es una mera colisión de personas o intereses, ni siquiera de ideas dentro de los confines de la obra misma, sino en la contradicción de que la vida está en perpetua oposición con nuestros valores y estándares humanos. (Trad. Juan Carlos Araujo)

- 4º. La acción avanza por el carácter del personaje principal, quien siendo a la vez culpable e inocente, se debate ante obstáculos insuperables. "Sus fines son de tal naturaleza que el hombre no podría renunciar a ellos, sin renunciar a sí mismo. La naturaleza de lo trágico estriba en que el héroe sólo puede afirmar su condición humana luchando por la consecución de un fin, tan vital, que exige su propia muerte". (Hegel, 1985:274-81)
- 5º El personaje principal es complejo, es decir, con virtudes y defectos. Frecuentemente es un gran hombre (un rey, un héroe) o el representante de una clase social. "Si el carácter trágico (...) debe despertar dentro de nosotros en su desdicha una simpatía trágica, entonces ha de ser en sí mismo rico de contenido y excelente". (Hegel, 1985: 279)
- 6º. El protagonista siempre es derrotado al final, pero su sacrificio no es, en definitiva, autosacrificio; es una victoria, una afirmación de sí mismo. Con su muerte, el héroe trágico afirma la universalidad de sus fines y se afirma en su verdadera humanidad. Hegel afirma que "En la tragedia los individuos se destruyen por la unilateralidad de su firme voluntad y carácter, o deben aceptar en sí, con resignación, aquello a lo cual se oponen de manera substancial". (Hegel,1985:280) Edward A. Wright, comparando los personajes de melodrama con los de tragedia explica que "En el melodrama siempre hay una oportunidad de vencer, pues el protagonista es víctima de las circunstancias exteriores que puede superar; la tragedia, en cambio, presenta al protagonista como un ser que posee en su interior el poder o la fuerza para vencer, pero que sin embargo, está condenado a fracasar" (Wright, 1982:102)

En la concepción clásica de lo trágico —que abarca desde la cultura clásica hasta el Renacimiento— el conflicto contrapone al hombre con un principio moral o religioso, que tiene siempre la última palabra, pues cuando el hombre sucumbe, se establece la justicia.

La fuerza superior puede adquirir diferentes formas en el curso de la historia dramática, así vemos que puede ser:

- a) el destino⁷⁵, como en *Edipo Rey* de Sófocles;
- b) los dioses⁷⁶: *Ifigenia en Áulide* de Eurípides;
- c) la ley moral como en *El Cid* de Corneille;
- d) la pasión: *Medea* de Racine; *Macbeth* de Shakespeare;
- e) la predestinación⁷⁷ como en *El condenado por desconfiado* de Tirso de Molina;
- f) el honor⁷⁸: *El médico de su honra* de Calderón de la Barca o *El castigo sin venganza* de Lope de Vega.
- g) situaciones socioeconómicas. Así lo vemos en *Los tejedores* de Hauptmann y *La muerte de un viajante* de Miller.

⁷⁵ Destino, hado, fuerza desconocida que se cree obra sobre los hombres y los sucesos. DRAE. Entre los griegos, "Tije o Tike, su nombre significa 'necesidad, fuerza, fortaleza, hado'. Es la personificación que hacen los poetas y filósofos de aquella fuerza oculta que se impone a dioses y hombres y regula la existencia y los acontecimientos." Garibay K. 1993.

⁷⁶ Como casos específicos de dioses citamos a Zeus, en *Prometeo encadenado* de Esquilo; Atenea en *Ajax* de Sófocles; Artemisa en *Ifigenia en Áulide* de Eurípides.

⁷⁷ Predestinación es una palabra de carácter teológico. "Por antonomasia, es ordenación de la voluntad divina con que *ab aeterno* tiene elegido a los que por medio de su gracia han de lograr la gloria". DRAE.

⁷⁸ El honor es un tema peculiar en el teatro español de los Siglos de Oro. Para mayor conocimiento vid. *La historia del teatro español*, Madrid, Cátedra, 1992: 142-43, de Francisco Ruiz Ramón, donde explica ampliamente el tema. De este apartado resumimos algunas puntualizaciones: el individuo es miembro de una comunidad la cual sustenta y da sentido a su vida, si el hombre quiere permanecer en ella, debe mantener íntegro su honor. Pero en este especial mundo, son los demás quienes quitan y dan honra. La ofensa, real o imaginada, exige la inmediata reparación. Ésta se consigue mediante la venganza sangrienta. Mientras ésta no se cumpla, el deshonrado es un miembro muerto rechazado por la comunidad. Por eso, si la honra es equiparada a la vida, la deshonra lo es a la muerte.

Los héroes del honor conyugal del teatro español, no asesinan movidos por la pasión, sino por obediencia al código de honor. Una razón cuya lógica va contra la ética cristiana y el propio deseo. De ahí que el deber de matar cree en el héroe un conflicto de valores que hace de él un auténtico héroe trágico.

7º. El lenguaje de la tragedia es elevado. En las tragedias griegas está lleno de recursos retóricos producidos unos por un profundo sentimiento y otros por el raciocinio. Nosotros las leemos traducidas en prosa, pero, en su idioma original, fueron escritas en verso. La tragedia renacentista emplea también recursos retóricos y utiliza el verso, en tanto que la tragedia moderna está escrita en prosa y, aunque conserva profundas expresiones del sentimiento e interesantes manifestaciones del razonamiento, no emplea un lenguaje retórico.

5.2.2 Comedia.

Del griego κωμωδία y éste de κωμωδία desfile y canción ritual en honor de Dionisios, tiene una diversidad de manifestaciones, pero principalmente existen dos variantes: a) la comedia de enredo y b) la comedia de caracteres.⁷⁹ Atendiendo a ello, estas serían sus características más definidas.

1º. El autor intenta provocar la risa reflexiva del público:

2º. El tema se refiere a las debilidades humanas en un mundo cotidiano. En la comedia de enredo se señalan estas debilidades para lograr el simple entretenimiento del público; en tanto que en la comedia de caracteres, se pretende que el espectador realice un cuestionamiento crítico sobre el comportamiento humano.

3º. El tratamiento que el escritor aplica al desarrollo del tema es burlesco; al señalar las debilidades humanas, no como una enérgica acusación, sino de manera ligera y amable, le da a la comedia una actitud humanística.

⁷⁹ Ejemplos claros de este tipo de comedias serían: de la comedia de carácter, *Las paredes oyen* de Juan Ruiz de Alarcón, donde el personaje don Mendo queda en ridículo al descubrirse su vicio de carácter: la indiscreción; de la comedia de enredo, *Don Gil de las Calzas Verdes* de Tirso de Molina, en la cual, doña Juana, al vestirse de hombre causa una serie de simpáticas confusiones. Con frecuencia encontramos las dos variantes, como en *La verdad sospechosa*, donde al vicio de carácter del protagonista, don García, se añaden las confusiones que producen los equívocos en los nombres de las damas.

- 4º. La acción avanza por las situaciones, en la comedia de enredo; y por el carácter de los personajes, en la comedia de caracteres.
- 5º. En la comedia de enredo los personajes son simples; y en la de caracteres, los personajes principales son complejos y tienen, además, un vicio de carácter que los lleva al ridículo.
- 6º. En las comedias de enredo, al deshacerse la confusión que el enredo ha ocasionado, se aclara la situación y se produce un final feliz. En el segundo grupo, el personaje principal, al quedar en ridículo, reconoce su vicio de carácter y promete enmendarse.
- 7º. En la comedia se emplea un lenguaje sencillo y cotidiano.

5.2.3 Tragicomedia⁸⁰ o drama.

Durante el Renacimiento europeo, se produce, tanto en el teatro español como en el inglés, un juego intergenérico, el cual consiste en no respetar la pureza de los dos géneros, tragedia y comedia, mencionados por Aristóteles en la *Poética*. Así lo confirma Lope en el *Arte nuevo de hacer comedias*⁸¹, cuando dice:

⁸⁰ En el teatro latino, ya Plauto (siglo III ó II a.C.) usa el término *tragicomedia*. En *Anfitrión* (Plauto, 1985:182), Mercurio, que es el prólogo, se expresa así:

Mercurio: (...) Ahora primeramente expondré el asunto que aquí vine a decir, luego expresaré el argumento de la tragedia. ¿Qué? ¿Encogisteis la frente porque anuncié a ésta como una tragedia? Soy un dios, la cambiaré por completo. A esta misma, si queréis, de tragedia haré una comedia, con todos sus mismos versos. ¿Queréis o no que sea una u otra cosa? Pero yo soy muy tonto, como si no supiera lo que vosotros queréis, por ser yo adivino. Comprendo qué sea de vuestro ánimo acerca de este asunto: haré que sea mezclada, que sea una tragicomedia: porque no juzgo igual que yo continuamente haga que sea comedia, donde vengan dioses y reyes. ¿Por qué, pues? Porque también tiene parte aquí un siervo, haré que sea, así como dije, una tragicomedia.

⁸¹ De 1933 a 1962 es una etapa crítica en que destacados teóricos, opinan sobre el *Arte nuevo*. Algunas de estas aportaciones son dignas de mención. Vossler (1933) destaca que ve la obra, primero, como una realidad literaria, como una estructura vital artística y luego como una fuente de conocimiento. Montesinos, con gran ingenio, comenta: "Lope, como casi todos los predicadores, predicaba a convencidos"; y del *Arte* dice que "(...) es un escrito revolucionario que no produjo revolución alguna, pues ya estaba hecha", Froidi (1968) opina que "Lope aprovecha en lo posible la doctrina aristotélica, sin creer

Lo trágico y lo cómico mezclado,
 Y Terencio con Séneca, aunque sea
 Como otro minotauro de Pasífae,
 Harán grave una parte, otra ridícula;
 Que aquesta variedad deleita mucho.
 Buen ejemplo nos da naturaleza,
 Que por tal variedad tiene belleza. (Vega, 1948, vss:174-180)

José María Rozas (1976:39-49), Hace un magnífico análisis estructural del *Arte nuevo*, reprochando algunos puntos de vista de los historicistas: "Los críticos, con mucha frecuencia, se han engolfado , una y otra vez, en esa *máquina confusa*, como dice Lope, importándoles más la intención y la autobiografía de Lope que la doctrina que sobre su *Arte* nos da" (43) El investigador español, empleando buena lógica, divide la obra en tres partes: llamando a la primera, parte *prologal*; a la segunda, parte *central* o *doctrinal* y a la tercera, parte *epilodal*. Considerando, desde luego, a la parte media, como la parte medular del *Arte nuevo*.⁸²

La presencia del *Arte nuevo*, dentro de la historia del teatro y en especial de la historia de los géneros dramáticos, es única y substancial pues nos proyecta, no sólo el pensamiento de Lope, sino también de sus seguidores e, indirectamente, explica y justifica el trabajo de los dramaturgos ingleses, quienes dejaron muchas obras como testimonio de esta nueva manera de hacer teatro, pero, desafortunadamente, ninguna teoría sobre el hecho.⁸³

en principios absolutos, e introduciendo el concepto de relatividad e historicidad, fundamental para la comprensión de la vida de los géneros literarios".

⁸² A esta parte doctrinal, divide Rozas en diez apartados fácilmente separables: 1. Concepto de tragicomedia; 2. Las unidades; 3. División del drama; 4. Lenguaje; 5. Métrica; 6. Figuras retóricas; 7. Temática; 8. Duración de la comedia; 9. Uso de la sátira: intencionalidad, 10. Sobre la representación. "Estos diez núcleos doctrinales —nos dice— se agrupan entre sí en cuatro mayores, y de esta manera encajan sin violencia en los límites de un tratado completo de Retórica clásica." Los tres primeros apartados, corresponderían a la *estructura del drama*, *dispositio* o *compositio*; los siguientes tres, a la *doctrina de la Retórica antigua*, del "et cetera" para terminar la *inventio*, y, por último, el apartado 10 sería la *peroratio* de los oradores antiguos, aquí, *montaje escénico*.

⁸³ Gilbert Highet, refiriéndose a la influencia clásica en el teatro del Renacimiento, dice al respecto: "En Inglaterra y España no hubo casi teatro clasicista que tuviera fortuna. Tanto los dramaturgos ingleses como los españoles asimilaron muchas cosas del teatro clásico, sumaron a esto su propia imaginación,

Más tarde, a partir del siglo XVIII, algunos teóricos franceses, entre ellos Diderot⁸⁴ y Víctor Hugo,⁸⁵ llaman *drama* a este nuevo tipo de teatro. En Alemania, El *Sturm und Drang* se interesa por esta forma,⁸⁶ la época realista o pre absurda, ve allí la expresión de la situación desesperada del hombre (Hebbel⁸⁷) mientras que nuestro tiempo se identifica plenamente con la tragicomedia (Ionesco⁸⁸) Entre estas varias opiniones destaca la concepción que sobre el *drama*, expusiera Hegel en su *Estética*:

En el centro de la tragedia y la comedia se halla una tercera clase principal de la poesía dramática. (...) Pero la mediación más profunda de la concepción trágica y de la cómica dentro de un nuevo todo no consiste e una yuxtaposición y reajuste de estas oposiciones, sino en su igualación recíprocamente neutralizante. La subjetividad en lugar de proceder con cómico candor se calma con la serenidad de relaciones más firmes y caracteres más estables, mientras que la solidez trágica de la voluntad y la hondura de los conflictos se debilita y allana en la medida que puede llegar a una conciliación de los intereses y a una unidad armónica de los fines de los individuos. Particularmente en tal modo de concepción tienen su base originaria la comedia y el drama modernos. (Hegel, 1985:284-85)

remodelaron sus personajes, su humor y sus convenciones adaptando todo ello al gusto del pueblo, y desecharon el resto. Los magníficos resultados fueron Marlowe, Lope de Vega, Webster, Calderón, Shakespeare". (Highet, 1996:205)

⁸⁴ Denis Diderot (1713-1784) en el capítulo 1º de *La poésie dramatique* denominado "Le genres dramatiques" dice: "J'ai essayé de donner, dans *Le Fils naturel*, l'idée d'un drame que fût entre la comédie et la tragédie." Yo he ensayado de dar en *La hija natural*, la idea de un drama que estuviera entre la comedia y la tragedia. (Diderot, 1988:190) Szondi, (1972:8) comentando el culto a la virtud que intenta crear Diderot tanto en *La fils naturel*, como en *Le père de famille*, nos dice: "Ce culte de la vertu est une des raisons pour lesquelles Diderot se fixa sur le 'genre sérieux' qui se situe entre la comédie traditionnelle et la tragédie." Ese culto a la virtud es una de las razones por las que Diderot se decide por el 'género serio' que se sitúa entre la comedia tradicional y la tragedia. (Trad. de la A.)

⁸⁵ Víctor Hugo ((1802-1885) opina en el prefacio a *Cromwell*: "Shakespeare es el Drama, y el drama que funde en un mismo aliento lo grotesco y lo sublime, lo terrible y lo bufonesco, la tragedia y la comedia, el drama es la tercera época de la poesía, de la literatura actual". (Hugo,1971:41)

⁸⁶ Pavis menciona a Goethe y Lenz. (Pavis, 1982:523)

⁸⁷ Hebbel (1749-1832) opina que la *Trauerspiel in Sizilien*, no es una verdadera tragedia, sino una tragicomedia. Von Wiese, 1964:596.

⁸⁸ Para Ionesco (1909-1994) lo cómico y lo trágico son intercambiables y circunstanciales. "En *Victimas del deber* he tratado de ahogar lo cómico en lo trágico, en *Las sillas*, lo trágico en lo cómico o, si se quiere, de oponer lo cómico a lo trágico para reunirlos en una nueva síntesis teatral. (Ionesco,1968:22)

En la crítica contemporánea —nos dice Anne Ubersfeld (1996b:34), refiriéndose al drama— “(..) le mot reste vague e finit par désigner toute forme de théâtre non explicitement comique”.⁸⁹

Siguiendo los pasos empleados en páginas anteriores, podríamos aceptar que al drama corresponden los siguientes aspectos:

- 1º. La reacción que el dramaturgo espera del público es una reflexión.
- 2º. El tema se refiere a problemas particulares o locales, como el derecho del villano a tener honra en *Peribañez y el Comendador de Ocaña* de Lope; *Casa de muñecas* de Ibsen; Aunque algunas veces puede referirse a problemas universales, como en el caso de *La vida es sueño* de Calderón.
- 3º. El tratamiento que el autor aplica al desarrollo del tema, es serio, con algunos elementos de comedia: *Fuente Ovejuna* de Lope, *La vida es sueño* de Calderón, *Las tres hermanas* de Chejov.
- 4º. El procedimiento que el autor emplea para contar su historia es dejar que los personajes provoquen el avance de la acción dramática.
- 5º. El nivel de los personajes principales es de caracteres, es decir, son complejos.
- 6º. Los personajes son conocedores de su conflicto y está en sus manos resolverlo o no. Segismundo, en *La vida es sueño*, toma conciencia de su situación y decide su comportamiento. Andreievna, en *El jardín de los Cerezos*,⁹⁰ conoce su problema, se lo hacen ver, pero decide no hacer nada por resolverlo.

⁸⁹ ...la palabra queda vaga y termina por designar toda forma de teatro no explícitamente cómico” (Trad. de la A.)

⁹⁰ Aquí cabe recordar que Chejov insistía con Stanislavski en que sus obras eran comedias y que eran una mezcla de seriedad y burla, como en la vida real. Opinión que está muy cercana a lo expresado por Lope en los fragmentos arriba citados. Bentley (1985:294) considera que todas las obras extensas de Chejov son tragicomedias, aunque se contradice un poco cuando opina que *El jardín de los cerezos* es una comedia con un final desgraciado.

7º El lenguaje empleado en las obras de este género es coloquial, pero con expresiones de pensamiento elevado.

5.2.4 Melodrama.

La palabra nació en Italia en el s XVII, y designaba un drama enteramente cantado (de *melos*, música y *drama*, acción) Luego, en Francia, se convirtió en un drama de acción, alrededor de 1800. El nuevo género fue bien aceptado por la sociedad de esa época porque "(...) inspiraba ideas de justicia y de humanidad, promovía las emulaciones virtuosas y despertaba simpatías generosas y tiernas". (Thomasseau, 1989:13)

Los puntos que corresponden al melodrama son:

- 1º. El autor intenta provocar en el espectador la simpatía por el protagonista y, junto con ella, una emoción sentimental por la persecución que padece.
- 2º. El tema se refiere a problemas particulares de un personaje bueno que es perseguido por la maldad. En el melodrama clásico, muestra la opresión que ejerce un malvado poderoso sobre una víctima inocente, hasta el momento en que la suerte se inclina por el inocente y fulmina al culpable; en el melodrama de aventuras, la persecución que sufre un héroe aventurero y valiente, el cual termina venciendo al malvado.
- 3º. El autor cuenta la historia de manera superficial, sin ahondar en el carácter de los personajes.
- 4º. El autor, por medio de la persecución, trata de generar en la obra un patetismo violento que irá en aumento a medida que progresa el desarrollo de las escenas, hasta que interviene la Providencia y el malo recibe un castigo ejemplar.

5º. Los personajes son simples: el héroe, la heroína, el villano.⁹¹

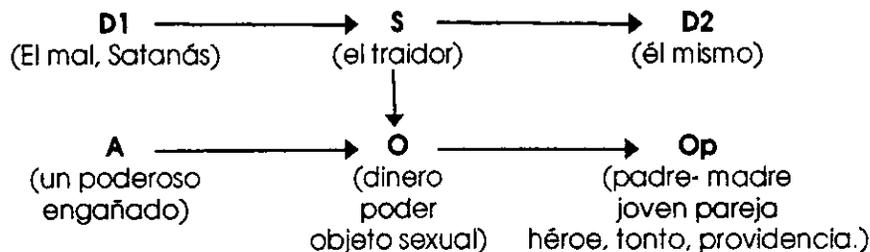
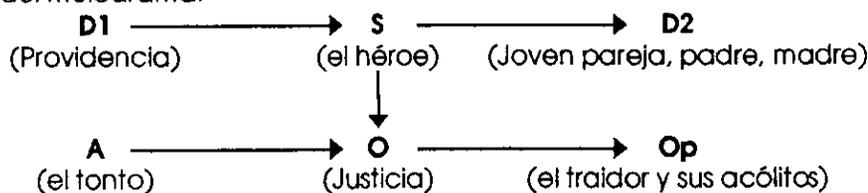
6º. En el melodrama, el personaje conoce su problemática, pero se aferra a sus valores morales y se deja llevar de las situaciones. Es el factor suerte el que determinará la solución del conflicto donde el héroe sale triunfante. Aún si muere, su doctrina o sus enseñanzas triunfan.

7º. Emplea un lenguaje común, pero adornado frecuentemente con expresiones exageradas.

5.2.5 Farsa.

La palabra farsa viene del latín *farsire*, rellenar. Eran obras teatrales cortas que, como su nombre lo indica, servían de relleno entre una y otra obra. Encontramos farsas entre los griegos⁹² y latinos,⁹³ pero la farsa se constituye propiamente en género durante la Edad

⁹¹ Anne Ubersfeld (1989:190-191) explica actancialmente a los dos principales personajes del melodrama: "El traidor es el sujeto activo, es él la persona cuya voluntad 'egoísta' hace entrar el mal en el mundo y a la cual se opone el héroe desinteresado que hará triunfar el bien y la felicidad". De ahí el doble esquema actancial del melodrama:



De ahí los esquemas antagonísticos y reversibles (pero no totalmente, puesto que la victoria del héroe debe intervenir en el desenlace)."

⁹² Un artículo que no podemos dejar de mencionar es "Un enfoque teórico de la farsa" de la investigadora mexicana Luisa Josefina Hernández. (Sternheim,1977:5-11) A la sombra de nuevos rumbos, surgidos en el siglo XX, habla de las modificaciones tendientes a contradecir la *Poética* de Aristóteles, sin dejar de

Media. De esta época se conservan algunas farsas francesas de autor anónimo: La farsa de Maese *Pathelin*, *El Pathé y la torta*, *El calderero*. En los siglos XV y XVI la farsa presenta una gran pujanza en España, Francia, Italia e Inglaterra. Hay elementos de farsa en el siglo XVII, con Moliere y entre fines del siglo XIX y principios del XX escriben farsas, en España, Alberti, García Lorca y Valle Inclán; y en Francia los escritores de vaudeville Labiche y Feydeau, pero llega a su máxima expresión en el siglo XX con las obras del absurdo, entre cuyos autores destacan Jarry, Ionesco y Beckett.

La farsa puede ser: farsa de escape, donde se da la risa por la risa, o farsa satírica, que es agresiva y conlleva una crítica corrosiva.

- 1º. El autor se propone hacer reír al espectador, sin que éste reflexione sobre la causa de su risa, pues la farsa no intenta ser convincente, ni cercana a la realidad.
- 2º. Los temas tratados son variados, desde motivos sencillos y particulares, hasta temas de importancia universal, como la incomunicación o la soledad.
- 3º. La obra está desarrollada en un tono de exageración, caricaturesco, grotesco, muy alejado de la realidad.
- 4º. La acción avanza por las situaciones y nunca por el carácter de los personajes.
- 5º. Los personajes son simples y en muchos casos simbólicos.

considerar que la obra es una base real para reconocer ciertas características fijas y hasta cierto punto invariables de la obra dramática. La escritora nos hace ver, con razonamientos muy bien fundados, que Aristófanes escribió farsas y no comedias. "Si contemplamos el panorama clásico a la distancia que es nuestro privilegio, resulta más lógica la idea de que los griegos hubieran creado dos géneros catárticos por su concepción del teatro como experiencia transformadora y no uno catártico y otro moralizante." En otro párrafo comenta: "Lo emocionante, lo teóricamente bello es que unos siglos después los latinos escribieran comedias y, para mayor entusiasmo del investigador, exactamente como Aristóteles las había programado." Las opiniones expresadas en este artículo no contradicen las bases del *Modelo de elementos genéricos* que se ha presentado en este capítulo, pues cuando se habla de los elementos de la comedia o de la farsa, se hace referencia a los fundamentos que están implícitos en el género y no en particular a los autores o a sus expresiones dramáticas.

⁹³ Las piezas de carácter farsesco que escribieron los latinos fueron las *atellanas*, llamadas así porque tuvieron su origen en la ciudad de Atella, célebre por su anfiteatro y por sus representaciones graciosas. Las atellanas están consideradas como antecedente de la *Commedia dell'Arte*.

- 6º. En las obras de este género, los personajes no se cuestionan sobre la problemática, sino que actúan en una esfera de realidad particular.
- 7º. El lenguaje se emplea de manera diversa dentro de la farsa, dado que al proyectar realidades particulares, los autores recurren a crear un lenguaje apropiado a ellas: poético, incongruente, absurdo o cotidiano.

5.3 Otros géneros menores o subgéneros.

Una vez presentado el **modelo de elementos genéricos** y habiendo señalado las características que corresponden a cada uno de los cinco géneros principales, nos queda por reconocer la existencia de otros géneros que suelen llamarse géneros menores o subgéneros porque su producción no es constante dentro de la historia teatral, o porque es una mezcla de varios elementos artísticos. Algunos ejemplos son:

- a) La opera, la opereta, la comedia musical y la zarzuela, que incluyen en su expresión a la música, pero que, por su texto, pueden ser tragedias, comedias o melodramas.
- b) La loa, el paso, el sainete, el entremés, que son obras de corta duración.
- c) Por lo reducido de su producción, tanto en el tiempo como en el espacio podemos mencionar a la obra didáctica, al teatro documental y al auto sacramental. Éste último, de tema eminentemente religioso, tuvo su expresión en la España de los Siglos de Oro y ya no ha vuelto a escribirse. Además, cuando se ha hecho, no ha sido por motivos religiosos, sino por su especial construcción. Valgan de ejemplos: *El hombre deshabitado* de Rafael Alberti, estrenada en 1931, y de quien dice su autor: que es "(...) un auto sacramental sin sacramento, libre de toda preocupación teológica, pero no poética."⁹⁴ Y el

⁹⁴ Rafael Alberti, "Autocrítica": *El hombre deshabitado*, ABC, 19 de febrero de 1931, p. 23. Cit. en *El teatro de Alberti*, Diego, 1988:21.

texto *Los encantos del relajo* de Román Calvo, farsa escrita, intencionalmente, sobre la estructura de un auto sacramental.

5.4 Comentarios finales.

Advertimos, al inicio de este capítulo, que éste tenía por objeto la presentación del material que se utilizará en la comprobación de la hipótesis particular propuesta en el proyecto de tesis, a saber: *la posibilidad de que, a partir del modelo actancial, se puedan encontrar líneas genéricas que nos lleven a situar o a aproximar una obra teatral a un determinado género dramático*. Si se toma en cuenta que el uso del *modelo actancial* tiene por objeto la búsqueda de la estructura profunda de la obra, se cae en la cuenta de que el empleo del *modelo de los elementos genéricos*, no podrá ser aprovechado en su totalidad durante la investigación, pues algunos de estos elementos se encuentran en la estructura superficial del texto. Ellos son: 3º *la manera de relatar del autor*, 4º *el desarrollo del conflicto* y 7º *el lenguaje*. Así pues, hacemos la aclaración de que para lograr el acercamiento al género, de los textos del *corpus*, únicamente nos valdremos de cuatro de los elementos, a saber: 1º *la intención del autor*, 2º *el tema*, 5º *el personaje* y 6º *el personaje ante el conflicto*. Sin embargo, hay que tomar en cuenta la opinión de Segre (1976:18) quien dice que la oposición propuesta por los formalistas rusos entre fábula/trama

(...) es un considerable paso, pues han individualizado genialmente dos líneas sintagmáticas presentes al mismo tiempo, una de las cuales, la fábula, funciona como un doble neutro ingeniosamente dedicado a destacar, por contraste, los procedimientos de composición que utilizan los escritores.

Realmente, durante esta investigación, se puede pasar fácilmente, de la fábula a la trama para observar, en esta última, los tres elementos del nivel superficial: *la manera de relatar del autor, el desarrollo del conflicto y el lenguaje*.



SEGUNDA PARTE

PROCESO DE ANÁLISIS APLICADO AL *CORPUS*.

El proceso de análisis de cada obra del corpus, está dividido en nueve secciones. A continuación expondré la razón y propósito que me llevó a formar cada una de ellas y, cuando sea necesario, explicaré el método que utilicé en algunas búsquedas especiales. Las dos primeras secciones no forman parte, propiamente, del análisis estructural que me he propuesto, pero considero necesarias sus inclusiones para dar al lector una información más completa.

0.1⁹⁵ Datos biográficos. En esta sección, se proporcionan datos sobre el autor y su obra la fecha de estreno y, de ser posible, la duración de la temporada, las reposiciones, las representaciones en el extranjero los datos de publicación y las traducciones.

En vista de que estoy tratando de encontrar las cualidades intrínsecas⁹⁶ que se hallan en los textos dramáticos del *corpus* seleccionado, conscientemente he dejado a un lado las críticas o comentarios sobre la obra, ya sea del texto o de la representación teatral, porque considero que estos aspectos no ayudan al enfoque semiótico de la investigación, antes bien, serían opiniones, en muchos casos subjetivas, que estorbarían al análisis científico que intentamos realizar. Se proporcionan, sí, algunos datos biográficos del escritor, las características generales de su trabajo y los títulos de sus obras. Respecto a la biografía del autor, se informa lo necesario para dar una semblanza, sin profundizar en la vida del dramaturgo, ya que estoy de acuerdo con Goldmann en que

⁹⁵ El cero suple al número de secuencia que señala cada texto del *corpus*. Corresponderá el 6 a *Moctezuma II*, el 7, a *Los arrieros...* etcétera.

⁹⁶ Sobre este aspecto, véase a los formalistas rusos, quienes consideran que la literatura es objeto de conocimiento autónomo. Es famosa la frase de Jakobson "L'object de la science littéraire n'est pas la littérature mais la littérarité, c'est à dire ce qui fait d'une oeuvre donnée une oeuvre littéraire". "Nouvelle Poésie russe" *Poétique*, 7, 1971:290. El objeto de la ciencia literaria no es la literatura, sino la literaturidad, es decir, aquello que hace de una obra dada, una obra literaria. (Trad. de la A.)

La biografía puede tener una gran importancia, y el historiador de la literatura debe examinarla siempre cuidadosamente a fin de ver, en cada caso específico, los datos y las explicaciones que pudiera suministrar. Pero nunca debe olvidar que cuando se trata de un análisis más profundo no es más que un factor parcial y secundario; lo esencial es la relación entre obra y las visiones del mundo que corresponden a ciertas clases sociales. (Goldmann, 1970:285)

0.2 Sinopsis de la obra. Aquí se presenta un resumen del relato —en el sentido riguroso de la palabra resumen—, a fin que el lector pueda seguir los pasos de nuestra exploración, ya que sería excesivo incluir en este volumen los cinco textos dramáticos completos.

0.3 Estructura superficial. En esta sección, hago una exposición de la presentación externa del texto, basándome en las referencias anteriormente proporcionadas en el apartado 2.2.

0.4 Aplicación del modelo actancial. A partir de esta sección me ciño más a las líneas de mi investigación, inscrita en la teoría estructuralista. En la primera subdivisión, que aquí señalaré como

0.4.1 Microsecuencias. Procederé a la fragmentación del texto, en microsecuencias, basándome en la acertada opinión de Anne Ubersfeld:

Par voie de conséquence, tout progrès dans la précision de l'analyse actantielle est conditionné par son examen non pas dans la totalité du texte, mais diachroniquement dans la suite des séquences; seule l'étude de l'évolution des modèles de séquence à séquence permettra par exemple de voir les transformations du modèle ou de comprendre comment évoluent les combinaisons et les conflits de modèles. Mais ce travail est soumis à l'analyse du texte par séquence: or la détermination des unités séquentielles est la démarche la plus difficile qui soit, d'autant que si nous recherchons le modèle actantiel dans des unités trop petites, le résultat risque d'être incertain. Mais si nous prenons comme base provisoire

les unités traditionnelles textuellement visibles (actes, tableaux, scènes), il est possible de déterminer une suite de modèles actantielles dont la réduction par superposition laisse apparaître un ou plusieurs modèles principaux⁹⁷. (Ubersfeld, 1977:105)

Respecto a la definición y al uso que daré a la palabra "secuencia" sigo la propuesta de Helena Beristáin (1992:433) quien considera que

La secuencia es una unidad (...), que comprende una serie de proposiciones que constituyen: a) una situación inicial, en un estado de equilibrio; b) una realización durante la cual la situación inicial se complica y se transforma; y c) un resultado que hace avanzar en algún sentido la acción.

Puntualizo que, dentro del quehacer dramaturgico, y acatando las leyes de la composición tradicional, tanto la obra en su totalidad, como los actos y aún las escenas, están constituidas por estas "partes" que escuetamente suelen llamarse: principio, medio y fin, aunque con mayor precisión: presentación, conflicto, resolución o exposición y complicación o desenlace.

Algunos teóricos ejecutan una segmentación de la sintaxis dramática estableciendo variedades secuenciales a las que llaman minisecuencias o microsecuencias, mesosecuencias y macrosecuencias⁹⁸, supuestamente establecidas por diferentes *modelos actanciales*. Sin embargo, de Toro por ejemplo, afirma que "La microsecuencia es la secuencia que corresponde a una escena en el teatro tradicional o simplemente a la entrada y salida de los

⁹⁷ En consecuencia, todo progreso en la precisión del análisis actancial está condicionado por su examen, no en la totalidad del texto, sino diacrónicamente en la prosecución de secuencias; sólo el estudio de la evolución de los modelos, secuencia por secuencia, permitirá ver, por ejemplo, las transformaciones del modelo o comprender cómo evolucionan las combinaciones y los conflictos de modelos. Pero este trabajo está sujeto al análisis del texto por secuencia: ahora bien, la determinación de unidades secuenciales es el procedimiento más difícil que haya, sobre todo si tratamos de encontrar el *modelo actancial* en unidades demasiado pequeñas, el resultado corre el riesgo de ser incierto. Pero si tomamos como base provisional las unidades tradicionales textualmente visibles (actos, cuadros, escenas), es posible determinar una sucesión de *modelos actanciales* cuya reducción por superposición deje aparecer uno o varios modelos principales. Trad. de la A.

⁹⁸ Fernando de Toro (1987b:177-78) les llama micro-secuencia, macro-secuencia y super-secuencia.

personajes en escena". (De Toro 1987 b:177), y Pfiser⁹⁹ afirma que estas unidades mínimas están marcadas por un parcial cambio de configuración y que en un texto dialogado las salidas y entradas de los personajes son significativas y ayudan a la determinación de estas microsecuencias. Considero que ambas definiciones carecen de precisión. En la primera opinión, el investigador no determina lo que se entiende por "una escena del teatro tradicional", y respecto a aquello de que la micro-secuencia o minisequencia corresponde simplemente a la entrada y salida de los personajes, —opinión de ambos investigadores— me parece poco definitorio, porque a veces entre la entrada y salida de un personaje median solamente una o dos frases insustanciales, momento que no puede considerarse un tramo de acción con un desarrollo lineal completo en sí mismo. Para nosotros una microsecuencia, término que preferimos al de minisequencia, debe contener en sí misma, la idéntica constitución que "la secuencia", definida con sus tres pasos: una situación inicial, o punto de partida, una situación a resolver, y un punto de llegada; sólo que, en el caso de la minisequencia, en el punto de llegada, queda una interrogante, la cual, a su vez, dará lugar al nacimiento de una nueva secuencia; y, al mismo tiempo, a un avance de la acción dramática. El conjunto de microsecuencias que correspondan a un acto o a un cuadro, dará lugar a una secuencia global que llamaré mesosequencia. Por último, usaré el término macrosecuencia para denominar a la unidad superior que representa la totalidad de la obra.

Mi trabajo, en este apartado, ha consistido en encontrar las escenas o microsecuencias de cada acto e incluirlas en una tabla, en vez de mostrarlas en diagramas independientes.

En cada una de las tablas se muestra, en la primera columna, la sucesión numerada de las secuencias y, en las siguientes, los actantes en el orden de enunciación que suele hacerse de ellos, similar a una fórmula:

D1 impulsa a **S** a desear **O** para beneficio de **D2**. Lo ayuda **A** y se opone **Op**.

⁹⁹ Manfred Pfister, *The Theory and analysis of drama*, Cambridge, Cambridge, University Press, 1991. Citado por Raffi-Bérout, 1994:8.

La tabla está presentada en bloques de efecto dominó, es decir, como fichas de dominó con estrecha relación entre ellas, en una gama de amarillos, desde el pálido a hasta el mostaza. Se ha escogido este color, por su tono brillante y luminoso que llama la atención.

La primera pareja S y O, que es la más importante, está en amarillo mostaza con recuadro negro a fin de que destaque su preeminencia. La pareja A y Op está en un amarillo menos oscuro, pero activo; la tercera pareja D1 y D2 en amarillo pálido a fin de señalar su carácter menos activo.

La composición de la tabla, que señala claramente la evolución y la transformación de los conflictos, me llevó, necesariamente, a la configuración de una gráfica, donde se muestre la progresión de la acción dramática y el deslinde de tramas y subtramas. Se escogió el color azul marino para señalar la trama principal, por ser éste un tono que proyecta fuerza y confianza; el color rosa, para la trama amorosa; el verde para una tercera trama, como contraste al azul y, preferentemente el naranja para una trama secundaria en que el personaje actúe con bravura o decisión. El negro se tomó para la trama en que el personaje muestra cierta doblez o traición. Estas son las líneas generales sobre la selección que se hizo del color, pero, dentro de cada análisis de las obras del *corpus*, se explicará más ampliamente el uso especial de los diferentes tintes.

En la misma página donde se presentan la tabla y la gráfica correspondiente, está incluida un esquema de la trama o de las tramas, según el caso.

0.4.2 Mesosecuencias. Una vez realizada y analizada la segmentación, he procedido a efectuar una reducción de las microsecuencias con el objeto de encontrar una secuencia global (mesosecuencia) que corresponda a un fragmento mayor del texto dramático; que viene a ser el acto.

En el proceso de esta reducción me he apoyado principalmente en las macrorreglas que Teun A. Van Dijk presenta en *Estructuras y Funciones del*

discurso.¹⁰⁰ Van Dijk explica que usa el término *macroestructura* para dar cuenta del contenido global de un discurso y que también emplea el término de *microestructura* para denotar la estructura *local* de un discurso, es decir la estructura de las oraciones y las relaciones de conexión y de coherencia entre ellas. En seguida hace ver las relaciones estrechas que existen entre una macroestructura y una microestructura:

Sólo si nos es posible construir una macroestructura para un discurso, puede decirse que ese discurso es coherente globalmente. Puesto que estamos todavía analizando el nivel de significado (y de referencia), y por lo tanto utilizamos nociones de semánticas, tenemos que respetar el principio semántico, según el cual, el significado del "todo" debe especificarse en términos de los significados de las partes. Así, si queremos especificar el sentido global del discurso, tal sentido debe derivarse de los sentidos de las oraciones del discurso. (Van Dijk, 1980:45)

El mismo autor aclara que si aceptamos a las macroestructuras como proposiciones, es necesario tener reglas para la proyección semántica que vinculen las proposiciones de las microestructuras textuales con las macroestructuras textuales. Que estas reglas serán llamadas macrorreglas, las cuales tendrán por objeto el reducir la información semántica de varias secuencias, o proposiciones, a unas pocas, o incluso a una sola proposición.

Las macrorreglas son las siguientes:

- a) **Supresión.** Dada una secuencia de proposiciones, se suprimen todas las que no sean presuposiciones de las proposiciones subsiguientes de la secuencia.

¹⁰⁰ El libro de Van Dijk contiene cinco conferencias que el teórico holandés impartiera en Puerto Rico el año de 1978. Mi información está tomada de la segunda conferencia titulada "Macroestructuras semánticas". Aunque su estudio está aplicado especialmente a la gramática del texto, es dable aplicar sus propuestas al texto dramático, según lo comenta A. Ubersfeld en el subcapítulo "Les grandes structures" de *Lire le théâtre*, 1977:58-64.

- b) **Generalización.** Dada la secuencia de proposiciones, se hace una proposición que denote un concepto derivado de los conceptos de la secuencia de proposiciones y la proposición así construida sustituye a la secuencia original.
- c) **Construcción.** Dada una secuencia de proposiciones, se hace una proposición que denote el mismo hecho denotado por la totalidad de la secuencia de proposiciones y se sustituye la secuencia original por esta nueva proposición. (*Con esta regla derivamos una proposición que implícitamente contiene la información abstraída de la aplicación de la regla, porque esta información forma parte de nuestro conocimiento del mundo.*¹⁰¹) (Van Dijk, 1980:52)

El teórico holandés opina que una macroestructura así derivada, por medio de macrorreglas, es, en sí, una secuencia de proposiciones. "Tal secuencia también debe ser coherente, satisfaciendo las condiciones normales de coherencia lineal: enlaces condicionales entre hechos, relaciones de identidad u otras relaciones entre participantes, etcétera". (Van Dijk, 1980:51)

Hace hincapié el autor, en que no todo investigador aplicará las reglas de la misma manera, ni, forzosamente, en el orden presentado. Es más, propone que se aplique primero la regla de la **construcción** pues

Esta regla establece el tipo de episodio pertinente en ese momento. Después, podemos aplicar la regla de la **supresión** para eliminar aquellos detalles que ya no son pertinentes. Y, finalmente, podemos juntar a diferentes hechos que como un todo son pertinentes para el resto del discurso, pero que pueden ser incluidos en una sola proposición generalizada (**Generalización**). (Van Dijk, 1980:52)

¹⁰¹ El subrayado es mío.

En esta sección se presenta un cuadro de mesosecuencias que fueron encontradas aplicando las macrorreglas en un trabajo de reducción de microsecuencias a mesosecuencia, o sea, de escenas a actos, de la siguiente manera:

- a) **Supresión.** Se suprimieron las microsecuencias que no aportaban nada a la idea principal de una posible mesosecuencia.
- b) **Generalización.** Se tomó la idea general de las microsecuencias, para derivar la mesosecuencia.
- c) **Construcción.** Derivamos la mesosecuencia de la información abstraída de nuestro conocimiento del mundo, esto es, todas las proposiciones o microsecuencias, fueron ser substituidas por una acción más global.

0.4.3 Macrosecuencia y enunciación. El mismo procedimiento de reducción, que fue efectuado en la subdivisión 4.2, pero ahora de mesosecuencias a macrosecuencia, tratando de encontrar la macrosecuencia o idea global del texto dramático. Una vez efectuada la reducción, veremos si se formó un cuadro actancial, o varios, según las características de la obra.

En esta misma subdivisión, se procede a la enunciación de la acción, lo que nos llevará al conocimiento de la fábula. De ahí, por medio de una nueva reducción, se podrá suponer cual es el tema o los temas de la obra. Las definiciones de fábula y tema, así como la manera de encontrarlos está ya tratado ampliamente en los apartados 4.1.4 y 4.1.5. Recordemos que la fábula viene a ser la reducción del desarrollo de la acción a su extrema sencillez; a un esquema puro. Y el tema, premisa o asunto de la obra, es la idea sumaria de la fábula, o enunciación de la acción.

0.4.4 Triángulos e ideología. Tanto en el modelo global, como en la observación de triángulos, podemos encontrar en el D1 o en el Op la ideología de la clase dominante y, como reacción a ésta, la ideología de la clase dominada. Es necesario dejar sentado que en la búsqueda de la ideología inmersa en el texto

dramático, han ayudado en mucho los conceptos que sobre ella han expresado Louis Althusser¹⁰², Antonio Gramsci¹⁰³ y Umberto Eco¹⁰⁴. En la búsqueda de la ideología del autor, reflejada en la obra, me han sido útiles las opiniones de Lucien Goldmann quien considera que:

La visión del mundo es el sistema de pensamiento que, en determinadas condiciones, se impone a un grupo de hombres que se hallan en análoga situación económica y social, es decir, que pertenecen a ciertas clases sociales. (...) El filósofo o el escritor piensan o sienten esta visión hasta sus últimas consecuencias y la expresan mediante la lengua, en el plano conceptual o sensible. (...) Ahora bien, para ello es preciso que dicha visión exista o, al menos, que esté en proceso de nacimiento; pero el medio social en el que se desarrolla, la clase social que expresa, no son necesariamente los mismos en los que el escritor o el filósofo han pasado su juventud o una gran parte de su vida. (Goldmann, 1970: 284-85)

¹⁰² En el artículo publicado en 1964, "Marxismo y humanismo" (Althusser, 1978: 183-206) la definición de Althusser marca un cambio en la forma de abordar los problemas concernientes a la ideología. En él, Althusser, habla de la ideología de manera distinta al concepto de la ideología alemana, caracterizándola generosamente en los siguientes términos:

"Una ideología es un sistema (que posee su lógica y su rigor propios) de representaciones (imágenes, mitos, ideas, o conceptos según los casos), dotados de una existencia y de un papel histórico en el seno de una sociedad dada... Se distingue de la ciencia en que la función práctico-social es más importante que la función teórica (o de conocimiento)". (p.191)

"Los hombres viven sus acciones, en la ideología, a través y por la ideología; en una palabra, la relación "vivida" de los hombres con el mundo, comprendida en ella la historia, pasa por la ideología, más aún, es la ideología misma". (p.193)

¹⁰³ Gramsci, refiriéndose a la imposibilidad de separar lo que se llama "filosofía científica" de la "filosofía vulgar y popular" que es sólo un conjunto disgregado de ideas y opiniones, dice:

"En este punto se plantea el problema fundamental de toda concepción del mundo, de toda filosofía que se haya convertido en una "religión" una "fe": es decir, que haya producido una actividad práctica y una voluntad, y que esté contenida en éstas como "premisa" teórica implícita (una "ideología", se podría decir, si al término ideología se le diera el significado más alto de concepción del mundo que se manifiesta implícitamente en el arte, en el derecho, en la actividad económica, en todas las manifestaciones de la vida individual y colectiva); esto es, el problema de conservar la unidad ideológica de todo el bloque social, que precisamente es cimentado y unificado por esa ideología". (Gramsci 1975:16)

¹⁰⁴ (...) una estructura ideológica se manifiesta cuando ciertas connotaciones axiológicas se asocian en determinados papeles actanciales inscritos en el texto. Cuando un andamiaje actancial se carga con determinados juicios de valor y los papeles transmiten oposiciones axiológicas como bueno vs malo, verdadero vs falso, (o bien vida vs muerte, o naturaleza vs cultura). Entonces el texto exhibe en filigrana su ideología". (Eco, 1987b:249)

0.4.5 Los personajes. En esta sección se muestra cómo los personajes derivan del Actante y cómo se relacionan entre ellos. Los personajes, como hemos visto en el apartado 4.4.1 pertenecen a la superficie textual, pero, como ya lo hemos mencionado en otros momentos, los niveles del texto dramático no están separados, en forma tajante, sino que se relacionan, constantemente, unos con otros. Esta sección consta de dos subdivisiones: una que corresponde a la manifestación de los personajes y otra a su interrelación.

0.4.5.1 Manifestación de personajes. En este espacio se realiza la descomposición del actante, (vid. 4.4.2) hecho que da como resultado la manifestación, no sólo de los personajes, sino de ideas abstractas y de roles. Este estudio resulta sumamente útil para directores y actores, pues al comprender de qué fuerza derivan los personajes; cuál es el origen de su existencia, dará como resultado que el análisis y la construcción de personajes tendrá, como base, un dato indudablemente certero.

0.4.5.2 Interacción de personajes. El diagrama mostrado en esta subdivisión y su interpretación, resultará también benéfico para aquellos que se interesan en el análisis de personajes. Por otra parte, la composición del diagrama —donde se vuelven a emplear los mismos colores de las tramas—, casi siempre confirma el *modelo actancial* global, pues se muestra cómo los personajes forman parte de las fuerzas que mueven la acción dramática.

0.5 Elementos complementarios. En este apartado se presentan, en dos gráficas, los elementos presentes en el texto, que ayudan a atraer y mantener capturado el interés del público¹⁰⁵. En la primera, se señalan los golpes de efecto y en la segunda, se calcula el tiempo, ritmo e intensidad que están contenidos en la obra.

¹⁰⁵ Esslin completa: "Cualquier otro propósito, por elevado y ambicioso que se pretenda: transmitir alguna sabiduría o visión, alcanzar la poesía y la belleza, divertir y relajar, iluminar y purificar las emociones; ninguno de estos podrá cumplirse si antes no se logra aquel otro objetivo fundamental. Si la atención del público se distrae, si no se concentra en lo que está sucediendo, en lo que se está diciendo, todo está perdido". (Esslin, 1977:43)

0.5.1 Los golpes de efecto. A lo largo de una obra dramática, —sea texto o representación— no es fácil para el autor, conservar de manera constante la atención del público —lector o espectador—, así que, el dramaturgo hábil, incorpora de tanto en tanto, escenas vigorosas cuyo importancia y fuerza dramática provocarán que el receptor no pierda su interés en la obra. Es a este hecho al que los franceses llaman *coups de théâtre*¹⁰⁶ y nosotros, golpes dramáticos, golpes de efecto o golpes de atención. En las gráfica de Golpes de efecto, que se refiere a la obra total, señalamos, con un círculo, el lugar donde el autor ha colocado los golpes de efecto, y arriba, dentro de un recuadro, la presentación del momento, el diálogo y las acotaciones que realzan este refuerzo dramático.

0.5.2 Ritmo, tiempo e intensidad. En esta sección se presenta una gráfica en donde se emplean algunos término que es necesario definir. En primer lugar, recordemos que la **acción**, elemento básico de todo relato, es un movimiento que rompe con el estado de equilibrio estimulando o provocando tensiones que posibilitan la continuación de lo narrado.

Por otro lado, **tensión** "(...) es un momento permanente de desequilibrio, como un estadio intermedio entre lo estático y lo dinámico. (...) Este momento en lo que se es una cosa y se está a punto de ser otra no es más que la tensión". (Sánchez González, 1989:85-86)

El dramaturgo construye en su obra un ambiente psicológico que pone en tensión las sensaciones y emociones de los personajes, pero también crea un ambiente psicológico que pone en tensión al lector (o espectador) afectándolo emocionalmente. Claro está que esta tensión estará de acuerdo con la formación psicológica y social del lector.¹⁰⁷

¹⁰⁶ Diderot los considera como "(...) un incident imprévu qui se passe en action, et qui change subitement l'état des personnages". Cit. en Szondi, 1972:5. (...) un incidente imprevisto que transcurre en la acción, y que cambia súbitamente el estado de los personajes. Trad. de la A.

¹⁰⁷ vid. La circunstancia en *La estructura ausente* de Umberto Eco, p. 149.

Eric Bentley considera que la tensión provoca asombro y suspenso, así que haciendo una hermosa comparación entre el cuento primitivo y el drama comenta:

Si uno posee un conjunto de incidentes, todo lo que precisa para confeccionar con ellos un cuento es la conjunción *y*. (...) si usted tiene interés en habladurías, escándalos, accidentes y catástrofes, todo lo que yo debo hacer es contarle el incidente A, y usted querrá saber el incidente B. Luego, a medida que yo recorra el alfabeto, su apetito se concentrará en la comida, y ya no me permitirá detenerme. (...) Ese es el secreto de Sherezada en *Las mil y una noches*. (Bentley, 1985: 23-24)

El arte del dramaturgo consiste en contar poco a poco la historia, provocando tensiones, es decir, dándole oportunidad al personaje o al espectador, de formar sus propias expectativas. Umberto Eco (1987 b:159) las considera señales textuales de *suspense* destinadas a subrayar que está por aparecer una disyunción o expectativa del personaje o del espectador. Y Martin Esslin considera que crear interés y suspenso es la tarea más importante en toda construcción dramática

Se crearán expectativas que nunca, hasta el telón final, serán satisfechas por completo; la acción debe crear la impresión de estar continuamente acercándose a su objetivo, y sin embargo, nunca lo alcanzará por completo antes del final; y sobre todo, debe existir una constante variación del pulso y ritmo de la obra, pues cualquier clase de monotonía llevará ciertamente a un adormecimiento de la atención, al aburrimiento y a la somnolencia. (Esslin, 1977:43)

Por lo tanto, si la obra tiene un buen suspenso, se observará que de una microsecuencia a otra hay un movimiento de fuerzas que provoca tensión, pero en el proceso de análisis de las obras del *corpus* encontré que, en algunos de los textos, ese movimiento de fuerzas no existe, o es tan débil, que no alcanza a provocar una expectativa o tensión, ni en el personaje, ni en el espectador.¹⁰⁸

¹⁰⁸ Debo hacer la aclaración que, en algunas ocasiones, encontré unos "mini-elementos" que carecen totalmente de acción dramática. Estos fragmentos colocados, casi siempre, al principio de la obra o al

El tiempo de duración de la obra¹⁰⁹ relacionado con los momentos de intensidad o de tensión nos dará el ritmo de la obra. El ritmo, según Levitt (1971:67) se crea a partir de una serie ordenada de cambios. Es decir, la frecuencia de momentos de expectativa o *suspense* junto con una serie de cambios, generalmente inesperados, mostrará si el ritmo es lento o rápido; si la obra tiene ritmo o si carece de él.

Para mostrar visualmente esta cuestión presentamos una gráfica donde están trazadas dos coordenadas: la horizontal, que marca el posible tiempo de duración de cada microsecuencia, así como el de las mesosecuencias y de la macrosecuencia; y la vertical que marca, *arbitrariamente*, puesto que la intensidad no tiene forma de medirse, los posibles y diversos niveles de intensidad detectados

iniciarse un acto, han sido escritos por el autor, expresamente, como escenas de presentación, ya sea de personajes o de situación. He decidido, para no romper el proceso de segmentación, llamar también microsecuencias a estas escenas. En otras ocasiones, los "mini-elementos" están colocados en el medio de la obra, logrando con ello un estatismo o falta de movimiento de los actantes. En las tablas, se señalan, claramente, estos momentos que carecen de acción.

¹⁰⁹ Como los textos dramáticos se editan en diferentes tamaños y formatos, tuve que hacer el cálculo del tiempo de representación de la siguiente manera: primero hubo que averiguar el número de caracteres contenidos en cada texto, así que: conté caracteres que formaban una línea; los multipliqué por el número de líneas que contenía una página, y multipliqué la cantidad resultante por el número de páginas que tenía el original.

Una vez obtenido el total de caracteres, se dividió entre 63 que es el número de caracteres que tiene una línea en la computadora. El resultado se dividió entre 38, número de líneas de una página en la computadora. De esta manera vine a obtener el número de paginas que podría tener el texto en la computadora.

Normalmente, el tiempo de representación de una página con estas características se calcula en minuto y medio, de esta manera, podremos obtener el tiempo *aproximado* de la duración de la obra. He aquí un cuadro de mis operaciones, con el resultado final en la última columna.

Nombre	Caracteres	Entre 63	Líneas	Entre 38	No de pág.	Tiempo
Moctezuma	150,212		2,384.92		63	95'
Arrieros	74,256		1,178.67		31	46'
Felipe A.	178,604		2,853.00		76	114'
Imágenes	80,290		1,274.38		33	49'
Creator	116,736		1,852.95		49	74'

Tiempo de duración de actos y escenas.

Nombre	No. de actos	Tiempo de c/act.	No. de esc. Por act.	Tiempo de c/esc.
Arrieros	Tres	3' 30"	9-9 = 27	3' 30"
Arrieros	Dos	23'	9-9 = 18	2' 33"
Felipe A.	Tres	38'	5-4-5 = 14	7'36" - 9'30" - 7'36"
Imágenes	Dos	24'	4-4 = 8	6' 7"
Creator	Uno	75'	15 cuadros	5' 00"

en el texto. Como puede observarse, una vez más he echado mano del color y del diseño.

0.6. Acercamiento a los géneros dramáticos. En esta sección intento comprobar la hipótesis particular propuesta en mi proyecto de tesis, a saber: *la posibilidad de que, a partir del modelo actancial, se puedan encontrar líneas genéricas que nos lleven a situar o a aproximar una obra teatral a un determinado género dramático.*

Aunque, como ya dije en el apartado 5.4 el *modelo de los elementos genéricos*, no puede ser aprovechado en su totalidad, porque algunos de ellos pertenecen al nivel profundo de la obra y otros al nivel superficial, si recordamos las palabras de Segre sobre la oposición fábula/trama propuesta por los formalistas rusos, donde considera que "(...) la fábula, funciona como un doble neutro ingeniosamente dedicado a destacar, por contraste, los procedimientos de composición que utilizan los escritores", pasaremos fácilmente, de la fábula a la trama para observar, en esta última, los tres elementos genéricos del nivel superficial.

0.7 Conclusiones. En esta sección presentaré las conclusiones derivadas del estudio particular realizado en cada uno de los textos dramáticos del *corpus*.

0.8 Bibliografía particular. Aquí se enlistará la bibliografía de los textos consultados para el estudio particular de la obra dramática.

6. MOCTEZUMA II (1954)

Sergio Magaña (1924-1990)

6.1 Datos biográficos.

Sergio Magaña. Nació en Michoacán, el 24 de septiembre de 1924 y muere en 1990 en la ciudad de México. Realiza sus primeros estudios con los jesuitas en el Colegio de Cuernavaca. Después, en el Distrito Federal, los bachilleratos en Ciencias Físico-Matemáticas y Ciencias sociales. Inicia la carrera de letras en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, donde fue alumno de Rodolfo Usigli en la cátedra de Dramaturgia. No termina los estudios, pero descubierto su talento por Salvador Novo, entonces jefe del Departamento de Bellas Artes, es estrenada formalmente su obra *Los signos del zodiaco* en el Palacio de Bellas Artes en 1951. Ejerció además la crítica teatral en diversos periódicos y revistas. *Moctezuma II*, bajo la dirección de André Moreau, se estrenó en 1954 en un teatro del Seguro Social. Originalmente lo fue en Jalapa, Veracruz por un grupo no profesional. En 1954, es editada en la revista *Panorama del Teatro en México*, No 1; En 1985, por Edimusa, México. Se reestrena, en 1968, bajo la dirección de Alexandro Jodorowsky, en el teatro Hidalgo. Algunos de sus títulos teatrales son *El pequeño caso de Jorge Lívido* estrenada en 1958; *Rentas congeladas*, 1960; *Ensayando a Moliere*, 1966; *Los argonautas o Cortés y la Malinche*, 1967; *Los motivos del lobo*, 1968; *El mundo que tú heredas*, 1970; *Sanfísima*, 1980, *Los enemigos*, 1987. Aunque principalmente dramaturgo, se destacó también en el cuento y la novela. Menos conocida, pero no menos valiosa es su producción musical, valga de muestra *El corrido del Charro Morado*.¹¹⁰

¹¹⁰ Entre sus corridos, todos graciosos e imaginativos, destaca este corrido que empieza así: Voy a relatar el acontecimiento/ de una joven pálida muy singular/ que de puro trágico estremecimiento/ se quedó de estatua, convertida en sal.

6.2 Sinopsis de la obra.

La historia se desarrolla en Tenochtitlan en 1521. Cortés ha llegado hasta Cholula, ha vencido y realizado una matanza de los indígenas. Cihuacóatl,¹¹¹ máximo sacerdote del imperio de Moctezuma, y los señores de la casta militar desean que Moctezuma, a fin de detener el avance de Cortés, realice sacrificios humanos en honor del dios Huitzilopochtli y que efectúe, además, un rito sangriento en su propia persona. Moctezuma ejecuta los sacrificios humanos en el templo, pero se niega a herirse a sí mismo. El emperador considera que no son los ritos sangrientos lo que detendrá al español, sino la demostración del gran poder que el propio Moctezuma tiene como gobernante del vasto imperio azteca. Cree poder dominar a los revoltosos y descontentos señores, así como deslumbrar a Chan, embajador del pueblo Maya; pero ambos intentos fracasan. Finalmente, Moctezuma, traicionado por los señores de la casta militar, víctima de las supersticiones y horrorizado por las enfermedades que han traído los invasores, —la viruela principalmente— comprende que está derrotado y que se perderá su Imperio. Intenta suicidarse, pero luego, tomando fuerza de su propia debilidad, adornado con sus símbolos reales, valientemente se dispone a enfrentarse a su destino. Aunque este es el cuerpo de la historia, antes de ella, Sergio Magaña colocó un prólogo a la manera de algunas obras griegas, o del Renacimiento inglés¹¹², que anuncia la problemática del personaje. El relato del prólogo es algo confuso, parece que representa un sueño de Moctezuma, o una premonición de lo que sucederá más adelante en la escena 8ª del acto tercero. La acción del prólogo tiene lugar en Cicalco. Un coro de tres viejas, mientras cosen plumas en una capa, invocan la protección de los dioses para los caballeros águilas y tigres que han ido a la guerra. Aparece Moctezuma y cae postrado de rodillas. Una de las ancianas anuncia que Moctezuma busca la noche del Huémac.

¹¹¹ Cihuacóatl Tilpontongui —mujer serpiente— o Tlacaelel, son los nombres del personaje, pero Magaña, dentro de la obra, lo llama únicamente Ministro.

¹¹² Este prólogo nos remite al de las brujas en Macbeth, sin embargo, Sergio Magaña advierte en la entrevista concedida a Olga Harmony —incluida en la edición que consultamos— (Magaña, 1985:11-12) que las viejas no son, ni las parcas, ni las brujas de la obra Shakespirana, sino la representación del inconsciente indígena de Moctezuma, quien muy dentro de él, cree en todas las supersticiones de su pueblo.

Huémac es la muerte.¹¹³ Las ancianas consideran que Moctezuma tiene extraviado el sentido y le piden que se vaya. Un ruido de plumas metálicas avanza desde la oscuridad. Es Quetzalcóatl, quien, mostrándose, reprende a Moctezuma desaprobando su acto cobarde. Luego se convierte en un joven que enseña a Moctezuma una cruz. Las ancianas lloran y se lamentan anunciando la muerte de todos.¹¹⁴ Acerca de este prólogo, el lector puede encontrar mayor información en el apéndice II, titulado "Sobre el prólogo de *Moctezuma II*".

6.3 Estructura superficial.

La estructura superficial de *Moctezuma II* es tectónica o aristotélica. (vid. 2.2.1) Contiene claramente un principio, un medio y un fin, y las escenas son causales, es decir, una es consecuencia de la otra. Está dividida en tres actos, con nueve escenas dentro de cada uno de ellos. El autor ha seguido los preceptos de la construcción tradicional los cuales establecen que en el primer acto se informe de los antecedentes, se establezca la situación, y se presenten los personajes; que en el segundo acto se desarrolle el conflicto y en el tercero se proporcione la solución. Aparentemente, Sergio Magaña respeta el concepto de las tres unidades; hay un solo lugar y el tiempo corresponde a veinticuatro horas, en lo que toca a la unidad de acción, aunque el conflicto de Moctezuma es muy claro y fuerte, existen varias subtramas paralelas¹¹⁵; el triángulo amoroso entre Tecuixpo, Tacuba y Cuauhtémoc; la disputa de Ixtlixóchitl y Cacama por el poder; y el enamoramiento algo senil de Cuiláhuac por su sobrina. Podemos concluir

¹¹³ Citamos el fragmento donde se afirma este hecho:

Anciana 3ª: Que se vaya de aquí, Que no lo recibirá el Huémac.

Anciana 2ª: De las cuatro hay una. Huémac es la muerte.

Coro: Huémac es la muerte. (*Moctezuma II* p. 39.)

¹¹⁴ En las notas que anteceden a la obra (Magaña,1985:32) el autor nos dice: "Entre la biobibliografía utilizada por mí para acercarme lo más a la historia, aproveché preferentemente la hermosísima "Crónica Mexicana" de Alvarado Tezozomoc. De ella, por ejemplo, tomo la versión de la Noche del Huémac, o sea la visita que hace Moctezuma a la cueva de Cicalco (Cicalco o cueva de la abuela) pretendiendo suicidarse. Tezozomoc describe el asunto con belleza sombría. Su texto, antes que claro, se hace oscuro y misterioso. La interpretación mía sobre el asunto podrá antojarse distinta, pero sigue siendo, en esencia, la misma."

¹¹⁵ vid. gráfica correspondiente sobre las tramas.

que en el aspecto estructura superficial, encontramos una intertextualización con la tragedia clásica griega, pero la modelización no se da completamente, pues el añadido de subtramas y la supresión del coro, elemento característico de la tragedia griega, le dan a la obra de Magaña una especial modernidad.

6.4 Aplicación del modelo actancial.

Como ya se dijo *supra*, Sergio Magaña colocó un prólogo al principio de la obra. Éste parece representar un sueño de Moctezuma o una premonición, ya que una escena casi igual se presenta en la octava escena del acto tercero. La aplicación del *modelo actancial* nos dio el siguiente cuadro

Prólogo

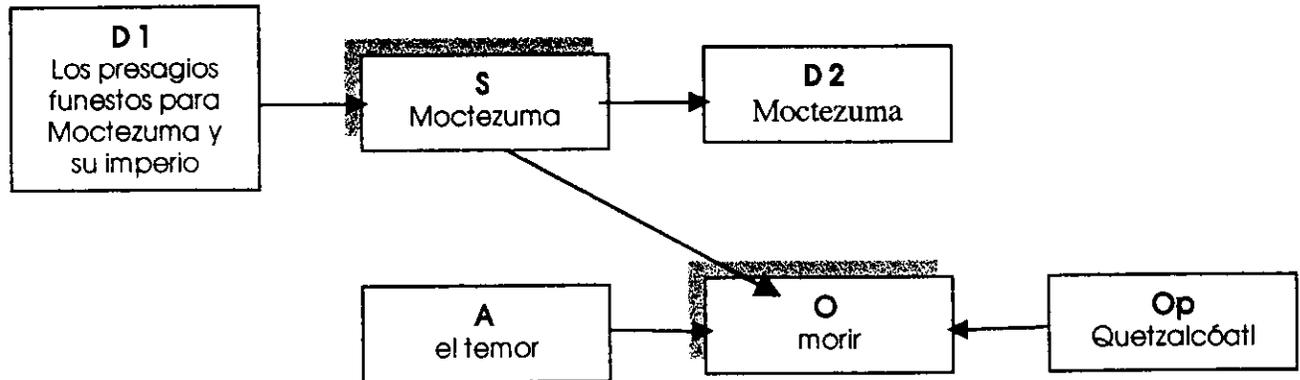


Diagrama 59

No hay mucho que comentar sobre estos *actantes*, ya que tienen poco movimiento y, además, no se enlazan con los otros cuadros. Por otro lado, como la situación se repite en el acto tercero, es ahí donde se verá la actividad a que da lugar.

6.4.1 **Microsecuencias. (tablas, gráficas y exposición de tramas)**

Los elementos que pertenecen a esta subdivisión, tanto las tablas que muestran las microsecuencias, como las gráficas de progresión dramática y los esquemas de exposición de tramas correspondientes a los tres actos, están presentados en las páginas siguientes:

Moctezuma II

Acto I

En la **gráfica 1**, referente a la **tabla 1** del acto primero, se muestran las nueve microsecuencias en la línea horizontal y en líneas de color las que corresponden a la acción dramática. Observemos que la trama principal (línea azul —), que atañe a Moctezuma, sube lenta, pero

paulatinamente, desde la primera microsecuencia hasta la novena; lo que muestra una intensidad en la acción dramática. La subtrama de Ixtlixóchitl () se presenta abruptamente en la microsecuencia tercera, para bajar su interés en las microsecuencias

posteriores.

La subtrama de Cuauhtémoc (línea negra —) aparece en la microsecuencia quinta, para permanecer inactiva en las siguientes.

Por último, la subtrama de Cuauhtémoc (línea verde —) aparece

en la tercera, sube un poco en la cuarta y luego desaparece. En el esquema **Exposición de tramas** es dable observar el proceso de cada subtrama.

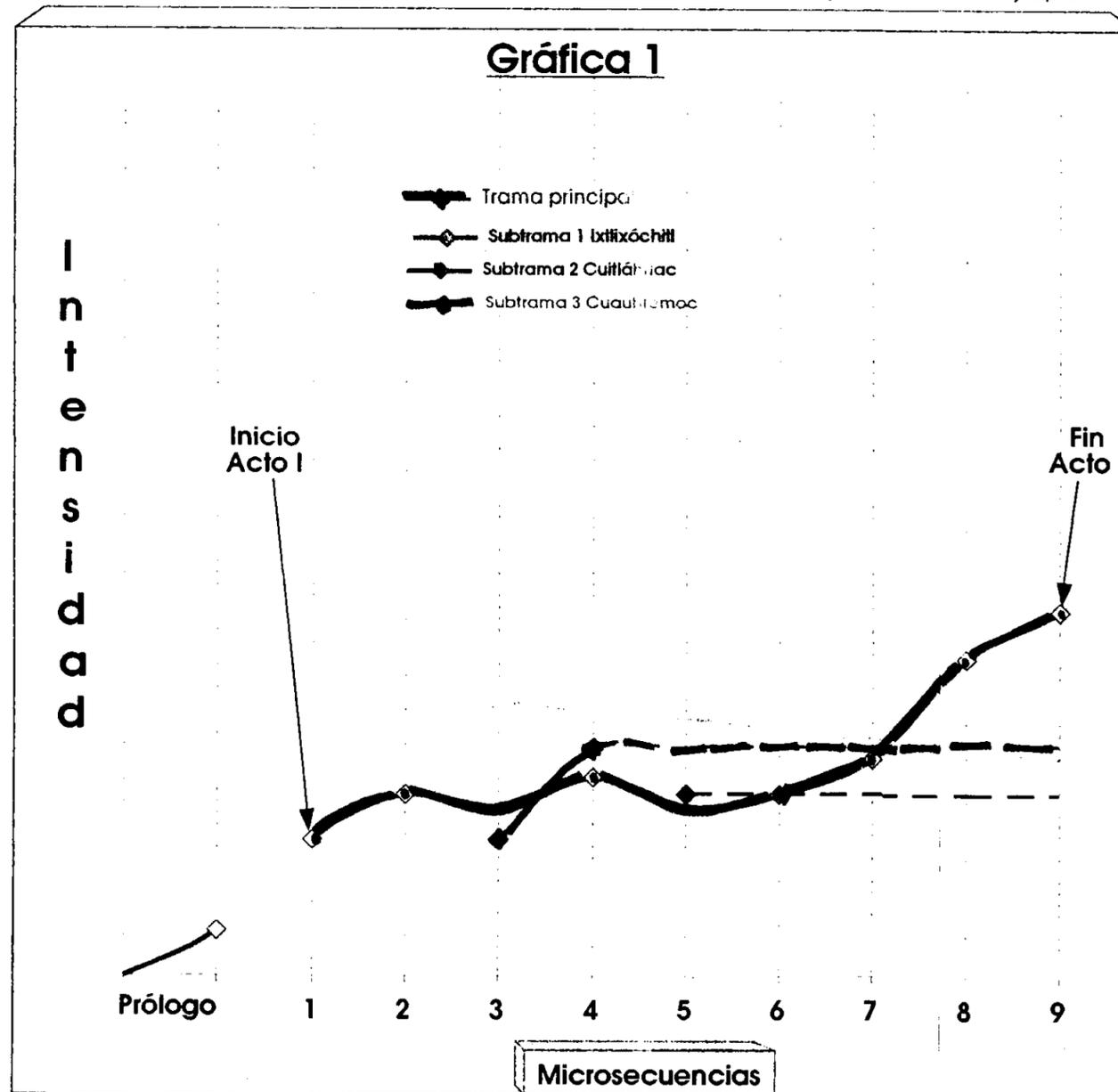
Aplicación del modelo actancial a microsecuencias

Tabla 1

Micro-sec.	Destinador	Sujeto	Objeto	Destinatario	Ayudante	Oponente
ms 1	Es una escena de presentación no hay movimiento de fuerzas.					
ms 2	El anuncio de la derrota de Cholula	Ministro	reforzar en Moctezuma el temor a los dioses	Tenochtitlan	superstición	Moctezuma
ms 3	Ambición	Ixtlixóchitl	el reino de Texcoco	Ixtlixóchitl	su necesidad	Cacama
ms 4	La derrota de Cholula y la matanza	señores	culpar a Moctezuma de tibieza en alimentar a los dioses	señores	tradicón, fuerza política y miedo	Cuauhtémoc
ms 5	Defensa de Cuauhtémoc	Ministro	demostrar que los españoles son dioses	religión	su grado religioso y el pájaro muerto	nadie
ms 6	Dignidad	Moctezuma	ignorar los acontecimientos	Moctezuma	su rango de rey	Coyoacan, los señores y la religión
ms 7	La actitud cerrada de Moctezuma	Coyoacan	que Moctezuma realice sacrificios	pueblo	tradicón y augurios	Moctezuma
ms 8	Rechazo de Moctezuma	Ministro	Moctezuma sacrifique hombres y haga penitencia	Ministro y pueblo	augurios	Moctezuma
ms 9	La falta de fe en Moctezuma	ancianas (herencia indígena de Moctezuma)	Moctezuma ceda	pueblo	Teizalco	nadie

— Fuerza dramática debil

Gráfica 1



Exposición de tramas

Trama principal

Prólogo	Las ancianas presagian a Moctezuma la caída de su imperio.
ms 1	El Ministro comenta a Teizalco la situación de Moctezuma.
ms 2	Ante el anuncio de la derrota de Cholula, el Ministro desea reforzar en Moctezuma el temor a los dioses.
ms 4	Los señores se quejan de la tibieza de Moctezuma y hablan sobre la caída de Cholula y Tlaxcala.
ms 6	Moctezuma ignora los acontecimientos.
ms 7	Al irse los señores por orden de Moctezuma, el Señor de Coyoacan le pide que no tarde para llevar a cabo los sacrificios.
ms 8	Moctezuma no sólo se niega a realizar los sacrificios, sino que cuestiona al Ministro sobre la creencia en los dioses.
ms 9	Ante la fuerte presión de los señores que lo esperan y del Ministro, Moctezuma decide salir a ejecutar los sacrificios.

Subtrama 1 Ixtlixóchitl

ms 3	Ixtlixóchitl desea el gobierno de Texcoco que tiene su hermano Cacama, por lo que quiere hablar con Moctezuma al respecto.
------	--

Subtrama 2 Cuauhtémoc

ms 5	Cuauhtémoc defiende a su hermano Moctezuma de los ataques verbales de los señores.
------	--

Subtrama 3 Cuauhtémoc

ms 3	Cuauhtémoc desea ver a Moctezuma en persona.
ms 4	Al escuchar a los señores, Cuauhtémoc decide ir a preparar sus armas para enfrentar a los españoles.

Moctezuma II

Acto II

En la **gráfica 2**, referente a la **tabla 2** del acto segundo, se puede ver la progresión de la acción dramática. La trama principal (línea azul —) se inicia un poco más abajo de como terminó en el primer acto. Comprobamos aquí que Sergio Magaña está siguiendo los preceptos sobre la curva dramática de la construcción clásica.⁴ El acto segundo está conformado por nueve microsecuencias, igual

que el primer acto. De la misma manera que en el primer acto, la microsecuencia 1 no tiene acción dramática, es solamente una escena de presentación e información. Sabemos aquí que Tacuba y Tecuixpo están enamorados. En la **gráfica 2** puede observarse el avance de las tramas: la principal (línea azul —) sube constantemente de interés. La subtrama de Cuauhtémoc (línea verde —) sube en

la microsecuencia 2 para enfrentarse con la trama de los enamorados (línea roja —), permaneciendo inactiva en las demás microsecuencias del acto. Podría decirse lo mismo de la trama de los enamorados: sube en la segunda microsecuencia, pero se desvanece en las siguientes. La trama de Ixtlixóchitl (línea naranja —), por el contrario, no aparece en las primeras microsecuencias, pero sube a partir de la

séptima hasta enfrentarse con Moctezuma en la última microsecuencia, dejando muy alto el grado de atención del espectador. La trama de Cuicláhuac (línea negra —) surge débilmente en la microsecuencia 6.

Aplicación del modelo actancial a microsecuencias

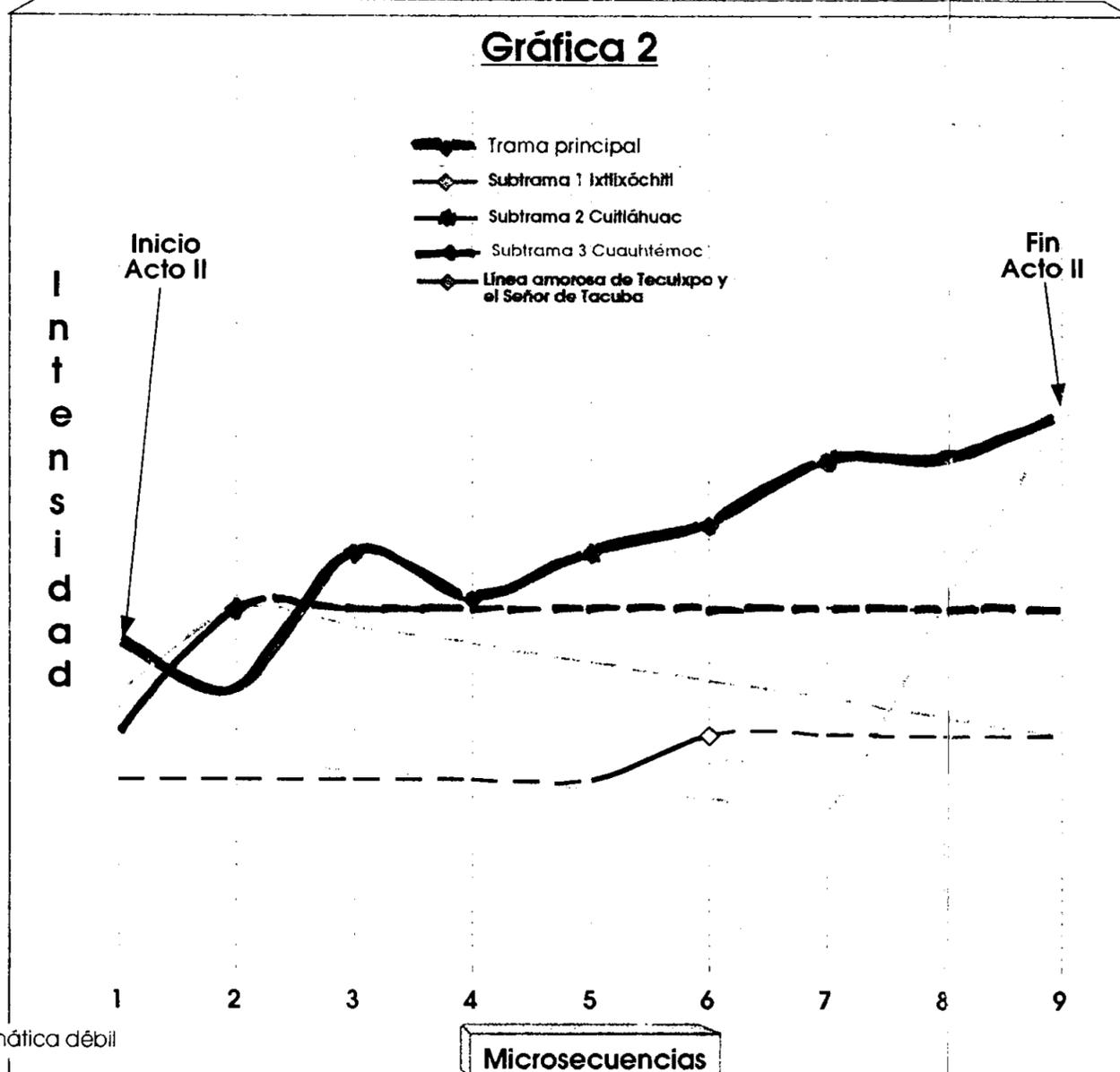
Tabla 2

Micro-sec.	Destinador	Sujeto	Objeto	Destinatario	Ayudante	Oponente
ms 1	Escena de información sin movimiento de fuerzas.					
ms 2	El celo de Cuauhtémoc por el duelo del pueblo	Cuauhtémoc	castigar la ligereza y alegría	casa de Moctezuma	rango militar	rango de Tecuixpo y Tacuba
ms 3	El disgusto de Moctezuma por haber realizado los sacrificios	Moctezuma	desahogar su disgusto en un esclavo	Moctezuma	su posición	su bondad y arrepentimiento
ms 4	El arrepentimiento de Moctezuma	Ministro	acusar a Moctezuma de debilidad	Moctezuma	rango de ministro	Moctezuma
ms 5	Anuncio de la embajada maya	Moctezuma	mostrar su poder	Moctezuma	riqueza	Ministro
ms 6	El acicalamiento de Moctezuma	Ministro	acusar a Moctezuma de vanidoso	del buen gobierno	rango de ministro	Moctezuma
ms 7	La llegada de Chan	Moctezuma	mostrar un reino poderoso y tranquilo	Tenochtitlan	su actitud	los señores
ms 8	El rencor	Ixtlixóchitl	corona de Texcoco	Ixtlixóchitl	coraje	Moctezuma Cacama
ms 9	La amenaza de traición de Ixtlixóchitl	Moctezuma	organizar la defensa	Tenochtitlan	Cacama Cuicláhuac	nadie

Los preceptos clásicos disponen que en el primer acto, la acción debe iniciarse en un nivel de interés muy bajo e ir subiendo a lo largo del acto. En el segundo, la línea de acción debe iniciarse por debajo de como quedó en el final del primero, e ir ascendiendo hasta llegar más alto que el final del primer acto. En el tercero, el nivel de interés debe empezar más abajo que el final del segundo, y debe terminar más alto que el segundo. Así lo podemos observar tanto en las gráficas correspondientes a cada acto, como en la gráfica que abarca la obra completa.

Fuerza dramática débil

Gráfica 2



Exposición de tramas

Trama principal

ms 3	Moctezuma tiene un fuerte conflicto interno entre sus creencias y su deber como rey.
ms 4	Moctezuma, muy molesto, enfrenta al Ministro que lo ha acusado de débil.
ms 5	Moctezuma se vuelve a enfrentar con el Ministro por problemas de ideología, ya que este último lo sigue presionando.
ms 6	El Ministro reprocha a Moctezuma su vanidad, y éste se defiende.
ms 7	De manera sutil, pero muy firme, Moctezuma trata de demostrar a Chan, el embajador maya, el gran poderío de Tenochtitlan.
ms 9	Ante la amenaza de Ixtlixóchitl, Moctezuma decide luchar contra Cortés.

Línea amorosa de Tecuixpo y el Señor de Tacuba

ms 1	Tecuixpo y el Señor de Tacuba se demuestran su amor, pero saben que deben mantenerlo en secreto.
ms 2	Tecuixpo y el Señor de Tacuba defienden a Moctezuma ante los insultos que Cuauhtémoc hace del emperador de Tenochtitlan.

Subtrama 1 Ixtlixóchitl

ms 8	El encuentro de Moctezuma con el embajador Chan es interrumpido por el escándalo de Ixtlixóchitl, quien entra peleando con su hermano Cacama.
ms 9	Ixtlixóchitl amenaza furioso a Moctezuma, diciéndole que se va a aliar con los españoles para combatir contra él.

Subtrama 2 Cuicláhuac

ms 6	Cuicláhuac, decidido, va a investigar lo que sucede en Cholula y Tlaxcala.
------	--

Subtrama 3 Cuauhtémoc

ms 9	Los celos que siente Cuauhtémoc por Tecuixpo al encontrarla con el Señor de Tacuba, hacen que se encolerice y empiece a hablar muy mal de Moctezuma.
------	--

Moctezuma II Acto III

La **gráfica 3**, correspondiente a la **tabla 3** del acto tercero, señala un avance constante en la trama de Moctezuma, que termina en la microsecuencia 9 con el nivel de intensidad dramática más alto de toda la obra. Las palabras de Moctezuma, que indudablemente producirán en el espectador un sentimiento de conmiseración mezclado con admiración:

silencio ha de pasar el ruido de las cosas... Tú ganas, pero yo lucharé contra ti a mi manera, hasta el fin, hasta que el polvo de los siglos nos agigante! (A Tacuba) Salgamos, señor, es la hora. ¡Más allá de todo esto vendrá el nombre de Moctezuma a chocar contra el odio de los bárbaros! (Sale) (Magaña, 1985:138)

unidos en su papel de traidores. La línea de Cuauhtémoc ha subido en la microsecuencia 5, para perderse después. En la microsecuencia 5 Cuauhtémoc se enfrenta a los señores y los acusa de egoístas y traidores:

Cuauhtémoc: ¿Señores, qué historia es ésta llena de intrigas y egoísmo? ¿Cómo será nunca grande un pueblo si llegado el momento todos queremos la ventaja personal? Yo no soy mejor que ustedes, no soy casi nadie; pero al menos me

da horror lo mezquino de su espíritu. (Los mira desesperado) Lo que ustedes quieren es ¡el asesinato de Moctezuma, la ruina de un pueblo! (Magaña, 1985:117)

Aquí, el actante *Oponente* en donde están los señores, al oponerse a Moctezuma, no perciben que se oponen también a la defensa de México, y, por lo tanto, provocan con ello su propia ruina. Esta situación está confirmada también en la aplicación del triángulo activo. (Vid. Diag. 63)

Las líneas correspondientes a las subtramas terminan, desde luego, bastante abajo que la de Moctezuma. Ixtlixóchitl y Cuicláhuac quedan

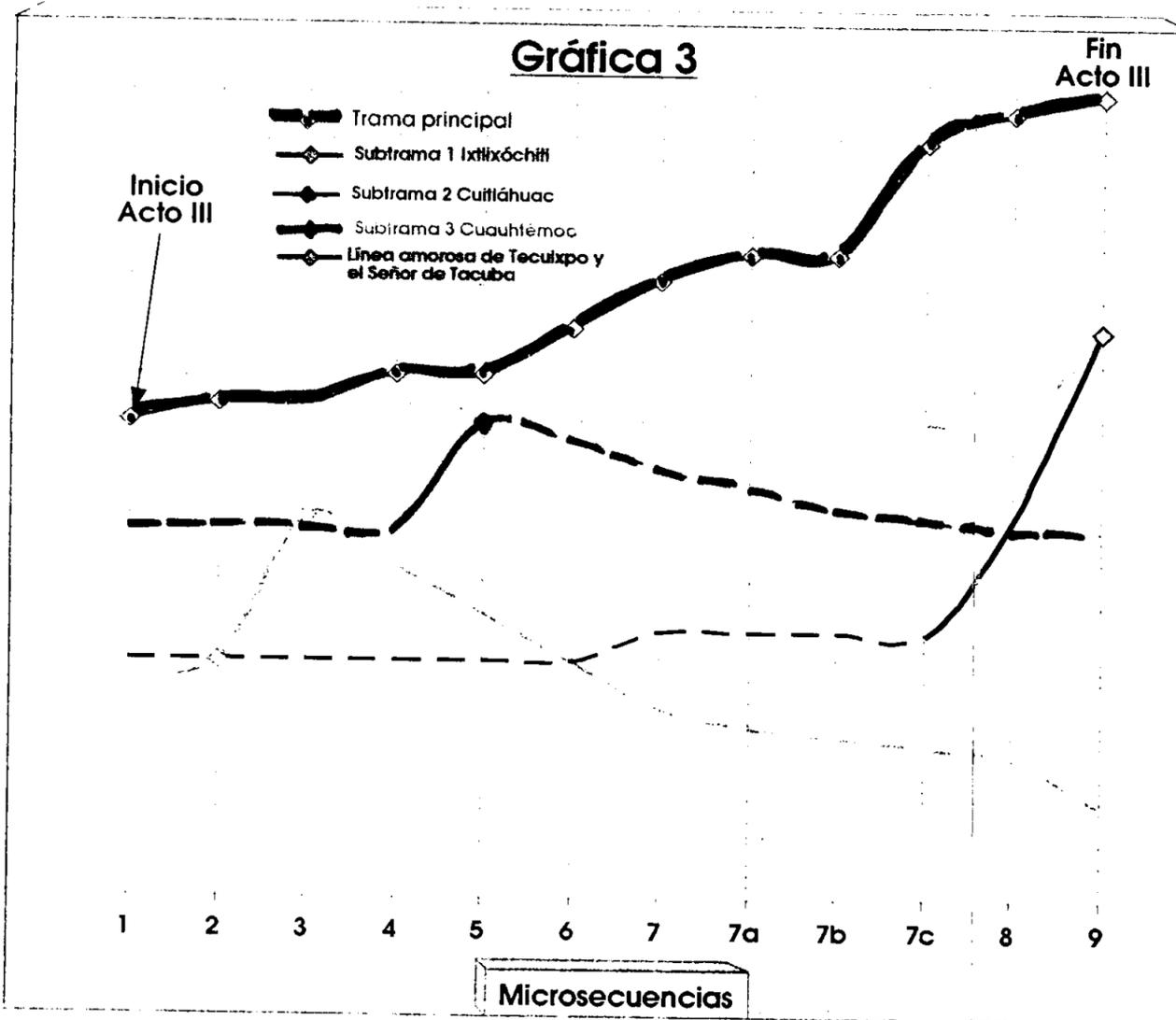
Moctezuma: Ahora te toca a ti, Cortés... ¡Tú ganas porque te acompañan la traición y los gritos... pero la fuerza de mi

Aplicación del modelo actancial a microsecuencias

Tabla 3

Micro-sec.	Destinador	Sujeto	Objeto	Destinatario	Ayudante	Oponente
ms 1	La inminente derrota	ancianas	no verla evadirse	ancianas	pulque borrachera	nadie
ms 2	La inminente derrota	ancianas	hacer premoniciones	Tecuixpo y Tacuba	el saber el dolor	nadie
ms 3	La llegada de los señores	Tecuixpo	no ser vista con Tacuba	Tecuixpo y Tacuba	el escondite	nadie
ms 4	La convocatoria de Moctezuma	señores	conspirar contra Moctezuma	señores	odios y rencores	Cuauhtémoc
ms 5	La conspiración	Cuauhtémoc	defender Tenochtitlan	Tenochtitlan	su valor Tacuba	señores
ms 6	La solicitud de ayuda de Moctezuma	señores	negar la ayuda	señores	rencores	Moctezuma
ms 7	La altivez de Moctezuma	Culuacan	mostrar tres pruebas del destino de Moctezuma	"	superstición	Moctezuma
ms 7a	"	"	morte en el espejo	"	"	"
ms 7b	"	"	el crucifijo	"	"	"
ms 7c	"	"	la viruela en la favorita Mixteca	"	"	nadie
ms 8	La destrucción de la belleza	Moctezuma	suicidarse	nadie	él mismo	Quetzalcóatl en figura de Tacuba
ms 9	El ver todo perdido y la cercana llegada de Cortés	Moctezuma	enfrentarse a Cortés como rey, y morir como rey	Moctezuma la historia	su dignidad	nadie

□ Fuerza dramática débil



Exposición de tramas

Trama principal

ms 1	Las ancianas se lamentan por la inminente derrota de Moctezuma.
ms 2	Las ancianas tratan de que Tecuixpo tenga premoniciones.
ms 4	Moctezuma desconoce que los señores se reúnen en su casa para conspirar contra él.
ms 5	Moctezuma es defendido de la conspiración por Cuauhtémoc.
ms 6	Moctezuma recibe a los señores y solicita su ayuda contra los invasores.
ms 7	Los señores dicen a Moctezuma que tienen tres pruebas que presagian su destino.
ms 7a	Sin darle mucha importancia Moctezuma recibe el espejo de manos de Culucan.
ms 7b	Con un poco de desconcierto Moctezuma recibe el crucifijo de manos de Culucan.
ms 7c	Culucan dice a Moctezuma que Cortés en realidad es un dios, y le muestra a Mixteca invadida de viruela, Moctezuma se aterrera al verla y se derrumba...
ms 8	Al ver destruida la belleza, Moctezuma termina por aceptar que Cortés si es un dios y trata de suicidarse, pero la aparición de Quetzalcóatl en figura de Tacuba se lo impide.
ms 9	Ante la catástrofe, Moctezuma, en su dignidad de rey, sale a recibir a Cortés.

Subtrama 2 Cuicláhuac

ms 9	La risa de Cuicláhuac (en off) provoca que Moctezuma sepa que el hermano lo ha abandonado.
------	--

Línea amorosa de Tecuixpo y el Señor de Tacuba

ms 2	Tecuixpo siente la presencia de las ancianas, esta situación la inquieta pero el Señor de Tacuba la tranquiliza.
ms 3	Tecuixpo y el Señor de Tacuba se esconden para no ser vistos por los Señores que llegan a conspirar contra Moctezuma.

Subtrama 3 Cuauhtémoc

ms 5	Cuauhtémoc se pone al lado de Moctezuma contra la conspiración de los señores. Le apoya el Señor de Tacuba.
------	---

6.4.2 Mesosecuencias.

Aquí se presentan la tabla de mesosecuencias que viene a ser el resumen de los tres actos.

Tabla 4 Mesosecuencias o actos.

Mesosec.	Destinador	Sujeto	Objeto	Destinatario	Ayudante	Oponente
1er. acto	La pérdida de Cholula	Tenochtitlan	sacrificios humanos	Tenochtitlan	Tradición religiosa	Moctezuma (paz, conocimiento, belleza)
2o. acto	La amenaza del avance de Cortés	Moctezuma	mostrar su poderio	Moctezuma y Tenochtitlan	su astucia y su riqueza	la realidad los señores rencorosos.
3er. acto	La creciente amenaza de Cortés	Moctezuma	organizar la defensa	Tenochtitlan	casi nadie	el rencor y egoísmo de los señores, enfermedad, superstición.

6.4.3 Macrosecuencia y enunciación.

Como puede observar en la tabla anterior, no hay una sola macrosecuencia, sino tres modelos deslizantes. El primero corresponde al primer acto y en él el sujeto de la acción es la ciudad (Tenochtitlan), véase diagrama 60; el segundo cuadro abarca los dos actos siguientes y el sujeto de la acción es Moctezuma. diagrama 59 corresponde al segundo acto donde el sujeto de la acción es Moctezuma relacionado con el objeto (mostrar su poderío); y el tercer cuadro, referido al tercer acto, donde también es Moctezuma el sujeto, pero con un movimiento de deseo diferente: organizar la defensa de Tenochtitlan.

Primer modelo

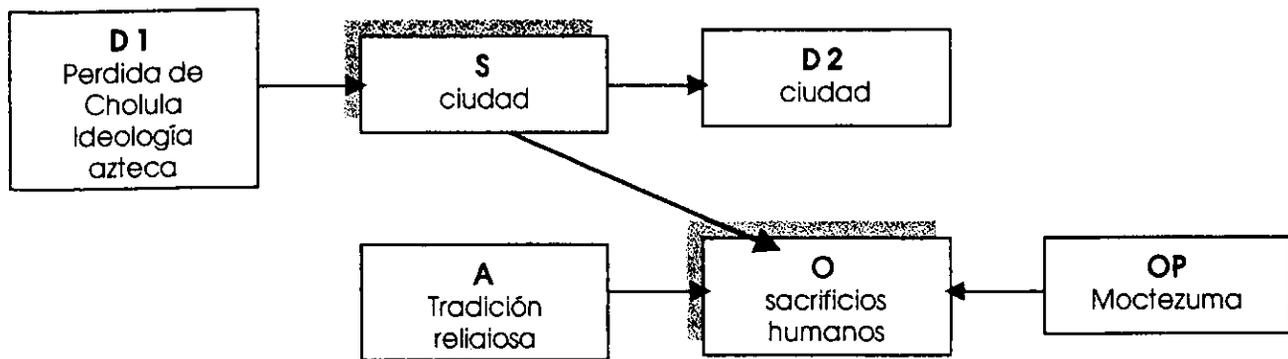


Diagrama 60

Segundo modelo (que abarca los actos segundo y tercero.)

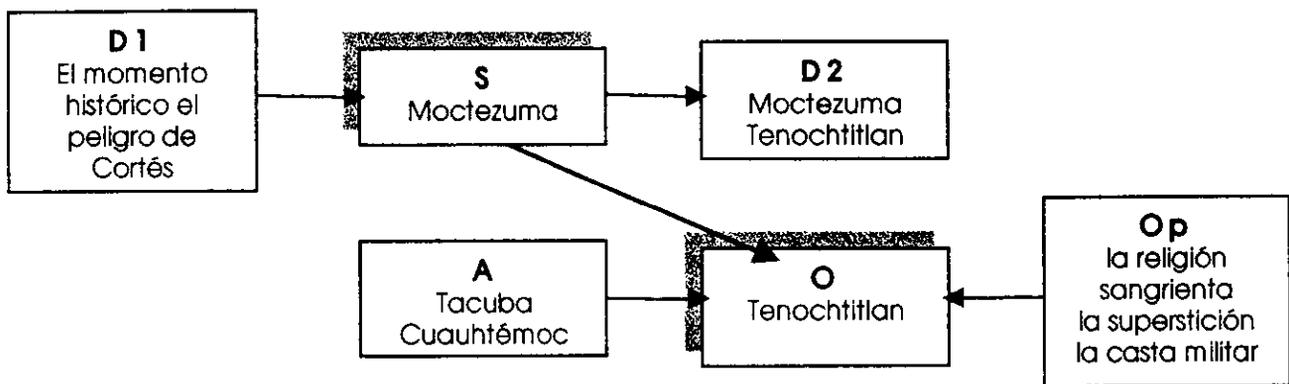


Diagrama 61

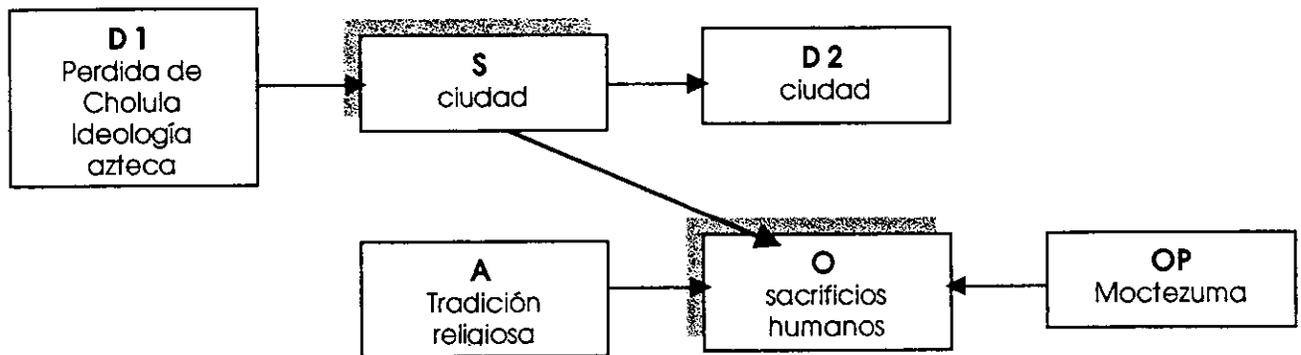
El segundo modelo es el principal, pues es consecuencia del primero; es decir, que la presión de la ideología imperante en la sociedad de ese momento es la que da lugar al movimiento de Moctezuma.

Leyendo este segundo cuadro es posible enunciar la acción de la obra: *El momento histórico (el peligro que significa Cortés) impulsan a Moctezuma a desear salvar su imperio, Tenochtitlan, para beneficio de él y de Tenochtitlan. El actante ayudante (Tacuba y Cuauhtémoc), tiene poca fuerza en tanto que en la casilla del oponente, que tiene más poder, se encuentran la casta militar y la religión sangrienta.*

De esta enunciación o sintaxis, es también factible extraer el tema de la obra, que siendo aún más sintético podría ser: *Un hombre no puede oponerse a los cambios históricos o La división de un conglomerado es la causa de su destrucción.*

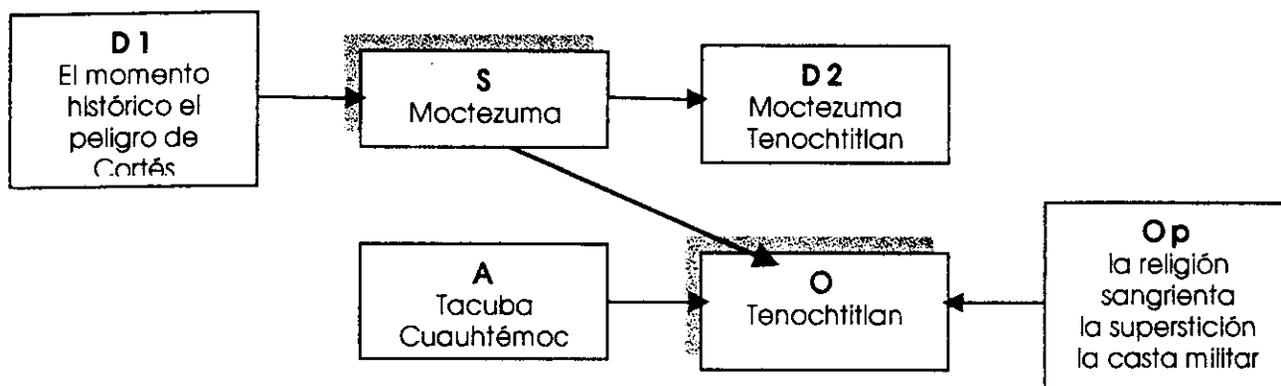
6.4.4 Triángulos e ideología.

En esta obra, por ser de carácter histórico, se encuentran expuestas diversas ideologías. En el aspecto más visible, propiamente en el primer modelo de las macrosecuencias (diagrama 60)



se presenta un doble destinador: *la pérdida de Cholula y la sangrienta ideología del pueblo azteca*, en éste último se mezclan religión, superstición y militarismo; todo al servicio de Huitzilopochtli, favorecedor de los sacrificios humanos. Frente a esta ideología, en el oponente, se encuentra la de Moctezuma, el cual, sin dejar totalmente de lado la visión del mundo de su pueblo, tiene una idea personal del amor y la belleza, que recuerda la antigua religión tolteca y la veneración a Quetzalcóatl. Es este dios el que se le aparece en el prólogo.

En el segundo modelo (diagrama 61)



Tenemos la Ideología "imperialista" representada por Moctezuma y la ideología contraria que es la de los señores, los cuales se oponen a este imperialismo, el cual, como todo imperio, debido a su extensión y su situación política, es difícil de mantener en estado permanente.

En un aspecto menos visible, está la ideología renacentista del pueblo español, la cual, aunque no se muestra en escena —No vemos nunca a Cortés— tenemos conocimiento, a través del diálogo y de algunos objetos, de su militarismo, de su crueldad, de su ambición y de su religión. A esta ideología se opone, con valores un tanto semejantes, la ideología del pueblo azteca que contiene también el militarismo, la crueldad, y la religión. Solamente el valor de la ambición es diferente. Los aztecas quieren someter, o ya han sometido a los pueblos vecinos. Los españoles quieren someter a los pueblos nuevos; en este caso a los aztecas. El choque de estas dos ideologías se da a través de la obra y, como vemos al final, es la ideología española la que vence.

- a) El triángulo psicológico nos muestra que en el D1 se encuentran dos elementos. La figura de Cortés, que no aparece nunca en la obra, pero cuya sombra es una amenaza constante; y el momento histórico, esto es, el descubrimiento de un nuevo continente y las consecuencias socioeconómicas y religiosas que ello provocará en las naciones europeas renacentistas, sobre todo en España. Los descubrimientos, la necesidad de expansión, el afán de conquista y las ideas de la contrarreforma, ante los pueblos americanos con una cultura totalmente

diferente. La ideología española, que Moctezuma no conoce ni entiende, pero que es una amenaza para su imperio, impulsa a éste a desear defender sus posesiones, pero, desde luego no se forma un triángulo puesto que la ideología española no desea la defensa de Tenochtitlan.

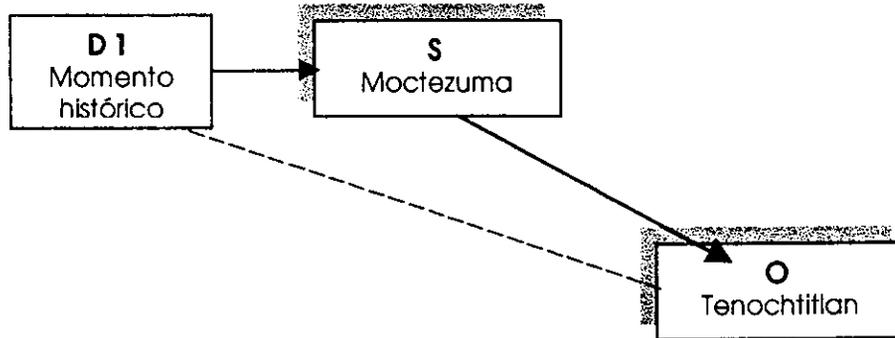


Diagrama 62

Es interesante observar algunos de los triángulos activos, principalmente el triángulo del oponente al sujeto (Diagrama 63) donde el oponente —casta militar y religión— se opone al sujeto, pero en realidad, y sin percibirlo, se opone a la salvación del imperio y, en consecuencia, a la salvación de ellos mismos, lo que viene a resultar trágico.

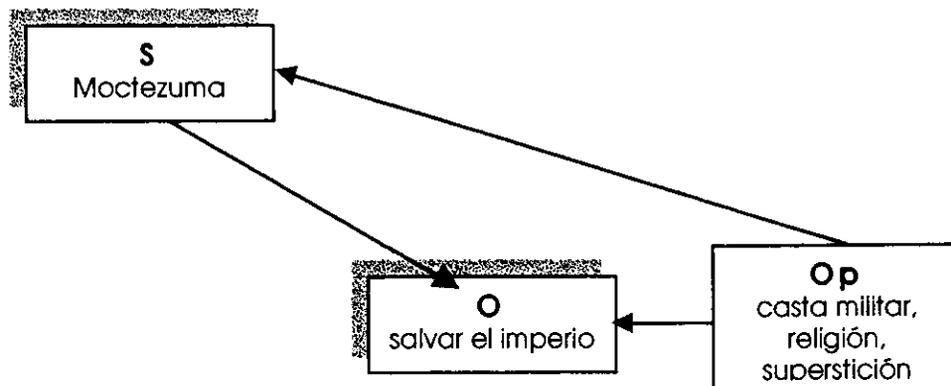


Diagrama 63

El triángulo activo a partir del sujeto-ayudante, (Diagrama 64) no se forma, lo que nos da la soledad del sujeto; poco puede lograr Moctezuma en la defensa de Tenochtitlan, con solo dos hombres.

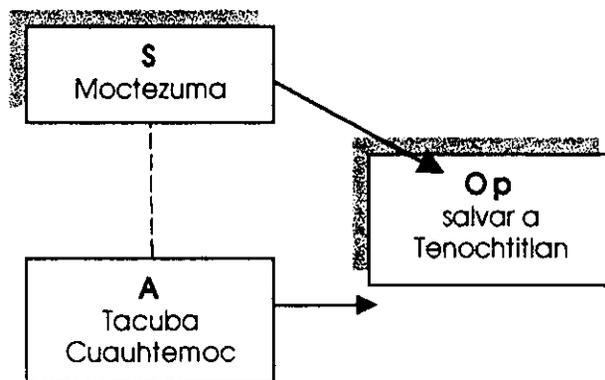


Diagrama 64

Ya se ha hecho saber en capítulo anterior (4.1) que el análisis actancial no es rígido e invariable y que es una sintaxis capaz de generar un número infinito de posibilidades textuales. Hemos confirmado esta opinión durante la aplicación del *modelo actancial a Moctezuma II*, donde consideramos que, paralelo al cuadro general ya expuesto, se da otro cuadro en el trasfondo, si no tan evidente como el primero, sí muy importante por las posiciones filosóficas que conlleva.

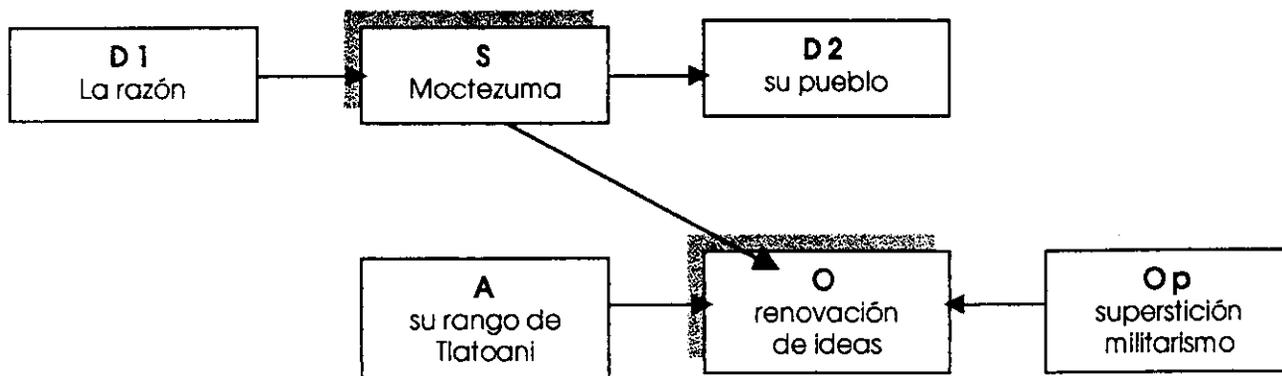


Diagrama 65

Estoy de acuerdo con la opinión del etnólogo Jacques Soustelle, quien dice:

Cuando una civilización encierra en su seno elementos contradictorios, tiende a instalarse una especie de esquizofrenia social. Tensiones, antagonismos dividen a los grupos que animan ideologías opuestas. Sacerdote más que guerrero, devorado por escrúpulos religiosos, el infortunado Moctezuma II entregó su ciudad y

su persona a los conquistadores y murió a manos de sus propios guerreros, cuyo emperador, Cuauhtemotzin encarnó las virtudes militares. (Soustelle, 1967:194)

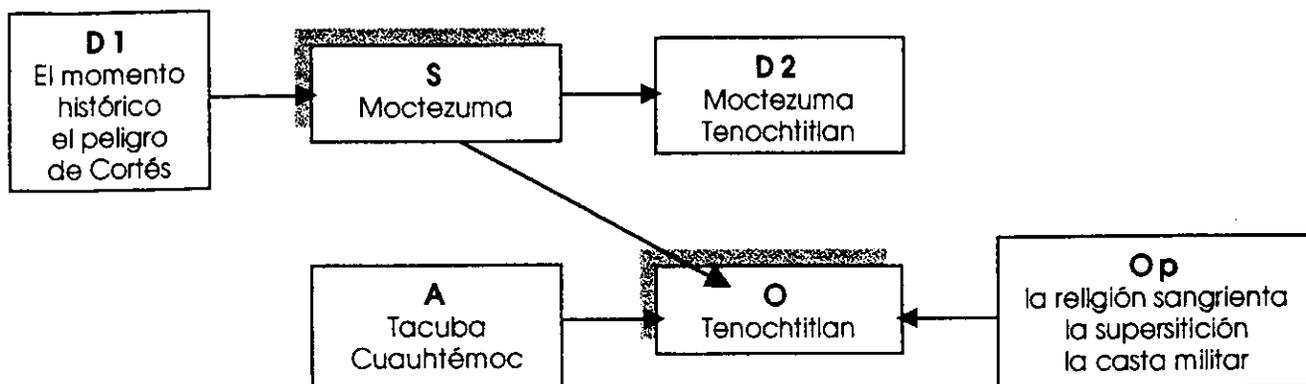
La ideología de Sergio Magaña, es claramente perceptible. Él pertenece a una generación que, a raíz de la revolución de 1910, vivió el surgimiento del nacionalismo. El dramaturgo, al internarse en nuestra historia, y cuestionarla, parece seguir las ideas de Samuel Ramos, uno de los filósofos de ese momento, quien escribiera en 1934 *El perfil del hombre y la cultura en México*:

He querido, desde hace tiempo, hacer comprender que el único punto de vista justo en México es pensar como mexicanos. Parecerá que ésta es una afirmación trivial y perogrullesca. Pero en nuestro país hay que hacerla, porque con frecuencia pensamos como si fuéramos extranjeros, desde un punto de vista que no es el sitio en que espiritual y materialmente estamos colocados. Todo pensamiento debe partir de la aceptación de que somos mexicanos y de que tenemos que ver el mundo bajo una perspectiva única, resultado de nuestra posición en él. Y, desde luego, es una consecuencia de lo anterior que el objeto u objetos de nuestro pensamiento deben ser los del inmediato contorno. Tendremos que buscar el conocimiento del mundo en general, a través del caso particular que es nuestro pequeño mundo mexicano (Ramos, 1995:135.)

6.4.5 Los personajes.

6.4.5.1 Manifestación de personajes.

Partiendo del cuadro general (diagrama 61), podemos realizar la descomposición de actantes:



Observar la descomposición del actante oponente es muy útil para directores y actores, pues al saber con certeza dentro de qué fuerza están colocados los personajes sujetos a estudio, se tendrá la facilidad de interpretarlos mejor. Al intentar la descomposición se ve, en primer lugar, que el oponente está formado por tres fuerzas:

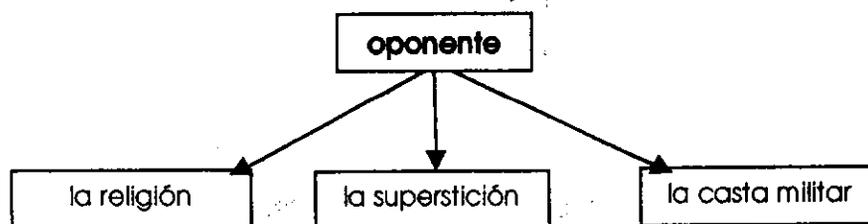


Diagrama 66

Aunque la religión y la superstición son ideas abstractas, la primera, la religión está representada antropomórficamente por el sumo sacerdote. En tanto que la superstición es común a sacerdote y casta militar. Así pues podríamos hacer una segunda descomposición para encontrar la manifestación de los personajes.

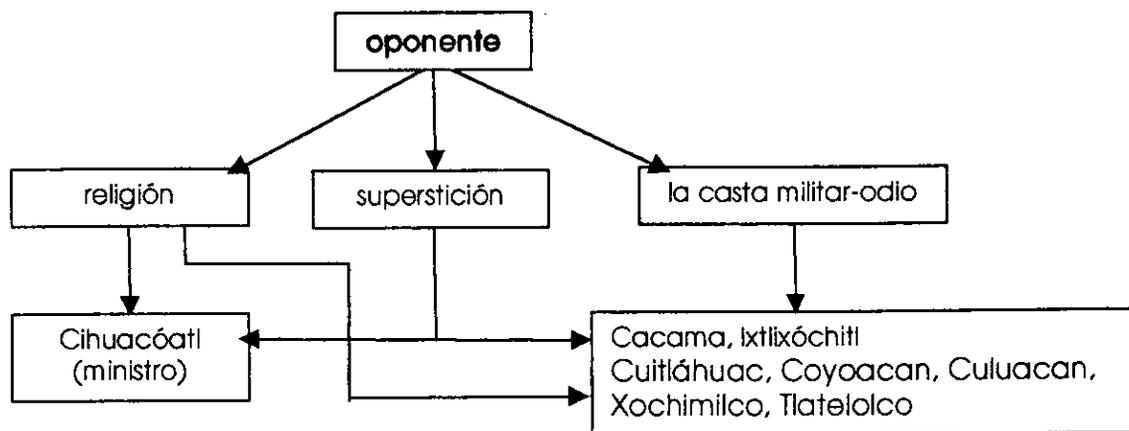


Diagrama 67

En este diagrama puede verse que los señores perteneciente a la casta militar, se mueven por el odio a Moctezuma, pero valiéndose de la religión y la superstición.

El otro actante digno de observarse es el **ayudante**, que se descompone en dos personajes

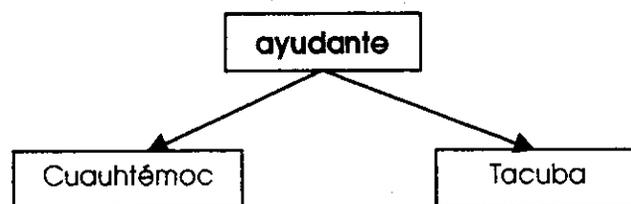


Diagrama 68

6.4.5.2 Interrelación de personajes.

En el siguiente diagrama sobre la interrelación de personajes, pueden observarse dos bandos: la de ayuda a Moctezuma y la de oposición.

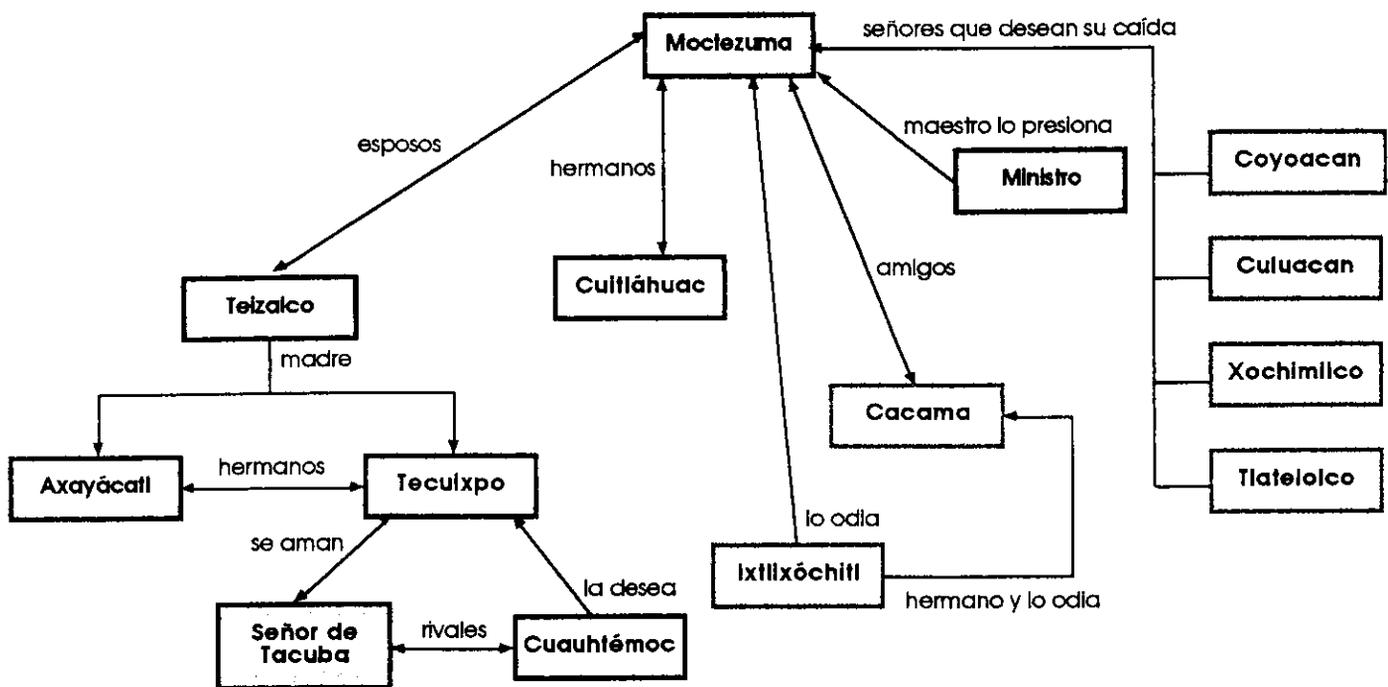


Diagrama 69

Aunque en el bando del ayudante está contemplada la familia, en realidad ésta no ayuda. Ni siquiera Teizalco, cuando Moctezuma se niega a los sacrificios humanos

Moctezuma: (*Levantando su rostro*) Mujer...te necesito.

(*Teizalco va a responder con ternura, pero las tres ancianas levantan de golpe el brazo derecho y hacen sonar los cascabeles de sus brazaletes. Teizalco las mira aterrada, después al ministro. Sin violencia aunque enérgicamente retira la mano de su marido que aferra su brazo*)

Teizalco: No es hora de lágrimas. Te esperan.

(p. 69.)

También, al final de la obra cuando debiera apoyarlo, solamente acierta decir algunas frases confusas y débiles como:

—No puedo entenderlo o no me atrevo.

—Esposo, fortaléceme...

—¿Qué soy para consolarte?

(pp 131-132)

Obsérvese que Cuitláhuac es la única figura que queda en medio, es decir entre familiar y militar; entre ayudante y oponente, para, finalmente traicionar a su hermano y pasar de manera definitiva al bando oponente.

6.5 Elementos complementarios.

Como ya se explicó en el "proceso de análisis", mostraremos en esta sección dos gráficas: la 6.5.1 que corresponde a los golpes dramáticos o golpes de efecto y la 6.5.2 que se refiere al tiempo, ritmo e intensidad de la obra. En la primera gráfica (6.5.1) están señalados los tres actos con colores contrastantes, del más claro al más oscuro, para dar la impresión de avance de tono y de intensidad. De la misma manera están coloreados los círculos que marcan los golpes dramáticos y los recuadros donde se ejemplifican esos momentos altos que están colocados en cada acto. Se repiten las líneas que marcan la progresión dramática a fin que el lector compare todos los elementos.

En la gráfica siguiente (6.5.2) se han coloreado los actos del mismo tinte que los de la gráfica anterior, para que no haya posibilidad de confusión o pérdida, pero se ha tenido cuidado de marcar una separación de las microsecuencias para señalar el posible tiempo de duración de cada una. También, se marca la separación entre los actos. Se repiten las líneas que marcan la progresión dramática y, así mismo, los círculos que señalan los golpes de efecto para que pueda apreciarse las relaciones de tiempo, ritmo e intensidad.

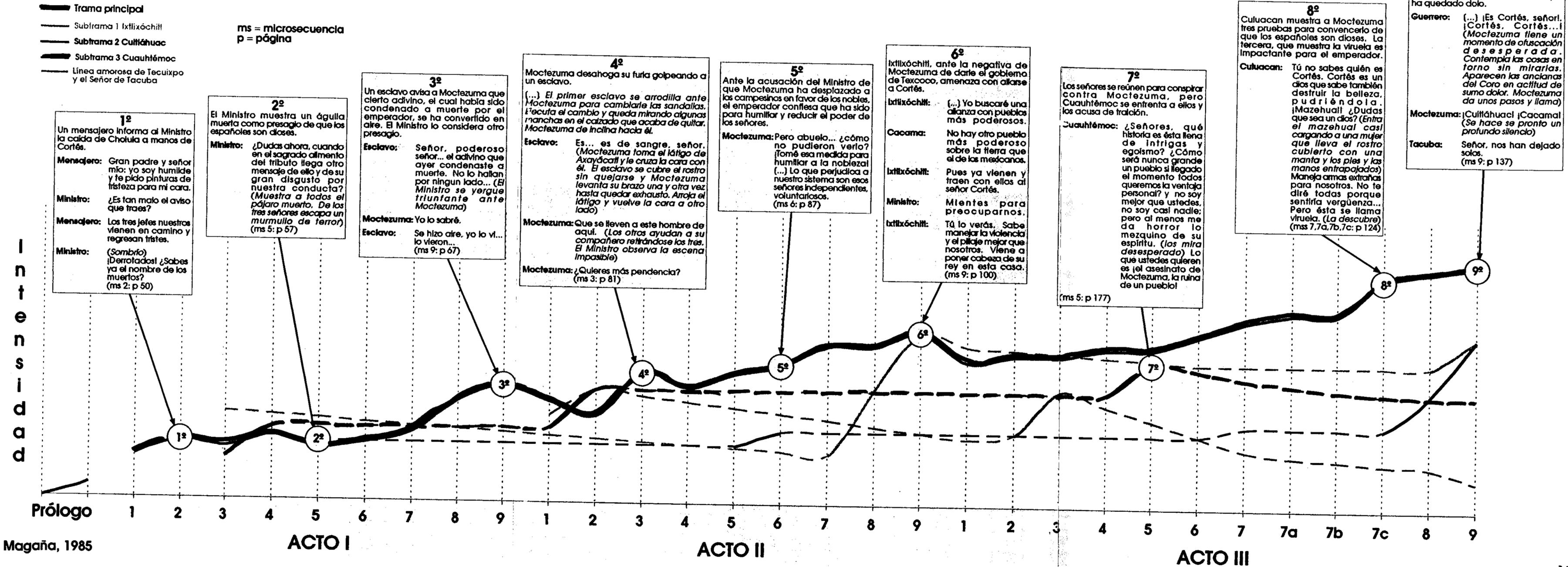
Moctezuma II

6.5.1 Los golpes dramáticos o golpes de efecto.

En las gráficas resultantes del traslado de las microsecuencias a la **Exposición de tramas**, tanto las correspondientes a cada acto, como las que se refieren a la obra total, pueden percibirse claramente

aquellas microsecuencias donde el autor ha colocado los golpes de efecto. Curiosamente son nueve, como nueve son las microsecuencias contenidas en cada acto. Habría que pensar si el nueve entra como

número cabalístico en toda composición dramática de carácter aristotélico o es un número que le acomodó bien a Sergio Magaña. En esta gráfica se muestra el lugar de estos puntos de atención:



Moctezuma II

6.5.2 Tiempo, ritmo e intensidad.

En esta gráfica se muestra el tiempo aproximado de duración de la obra: 95'; el tiempo aproximado de duración de cada acto: 31' 30" en promedio y el tiempo aproximado de duración de cada escena o microsecuencia: 3' 30" en promedio. En ella se observa cómo la acción dramática de la trama principal, asciende constantemente en intensidad, provocando una tensión que reclama la atención del público. Así mismo vemos que esta ascensión no es recta, sino que forma una línea sinuosa que sube y baja de manera suave, nunca

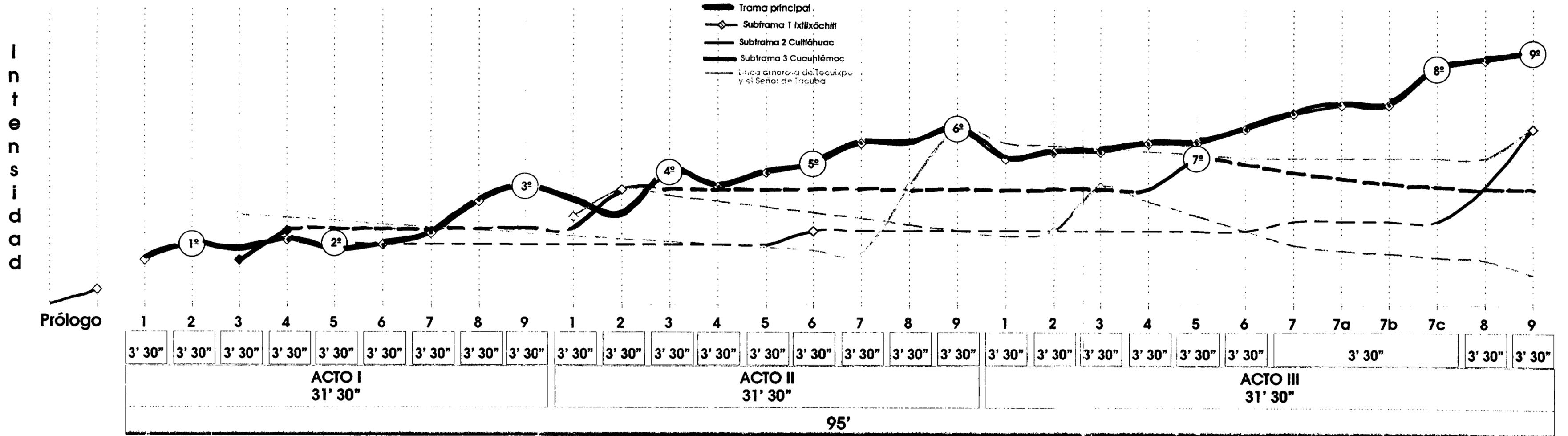
bruscamente. Obsérvese también que cuando esta línea azul baja, las líneas correspondientes a las subtramas suben, provocando nuevos suspensos, lo cual aumenta el interés del público.

Tomando en cuenta el tiempo aproximado de duración de cada microsecuencia, sacaremos en conclusión que las expectativas que provocan el asombro y el suspenso (en el lector o en el espectador) están colocadas cada 3' 30", muy cerca en el tiempo, unas de otras.

Además, hay que destacar los golpes de efecto contenedores de una expectativa mayor que están colocados con toda eficiencia, tres en cada acto, distribuidos en las mss. 3, 5 y 9 en el primer acto; 3, 6 y 9 en el segundo acto, y 5, 7 y 9 en el tercer acto, con la clara intención del autor, de provocar en cada acto un suspenso mayor que en el anterior. Esto lo realiza de dos maneras: primero, dejando el suspenso más alto en la última ms. (siempre en la ms. 9); y, segundo, colocando más frecuentemente los golpes en los actos segundo y tercero. Si en

el primer acto los golpes están en las mss. 3, 5 y 9; en el segundo estarán en las mss. 3, 6 y 9, y en el tercero en las mss. 5, 7 y 9.

En conclusión, la colocación de situaciones de expectativa y de golpes de efecto le dan a la obra un ritmo que resulta constante, ágil y equilibrado.



6.6 Acercamiento a los géneros dramáticos.

Reproduzco aquí el cuadro sobre el *modelo de elementos genéricos*, presentado en el apartado 5.1, para que el lector lo tenga a la vista, durante el recorrido que haremos para acercar el texto estudiado a un determinado género dramático.

ELEMENTOS	REALIZACION
1º la intención del autor	Autor
2º el tema	Autor
3º la manera de relatar del autor	Autor
4º el desarrollo del conflicto o acción	Autor
5º el personaje	Personaje
6º el personaje ante el conflicto	Personaje
7º el lenguaje	Personaje

Como expuse en el párrafo (5.4), correspondiente a los comentarios finales, el *modelo actancial* se aplica a fin de encontrar la estructura profunda de la obra, por lo tanto, el *modelo de los elementos genéricos*, no podrá ser usado en su totalidad durante este ejercicio, porque algunos de estos elementos: 3º, la manera de relatar del autor; 4º, el desarrollo de la acción y 7º el lenguaje se encuentran en la estructura superficial del texto, de manera que, para lograr el acercamiento al género, de los textos del *corpus*, me valdré únicamente de cuatro de los elementos. A saber: 1º la intención del autor, 2º el tema, 5º el personaje y 6º el personaje ante el conflicto.

En *Moctezuma II* la **intención del autor** es clara, se ha propuesto causar en el espectador piedad y terror al presentarnos a Moctezuma enfrentado a situaciones de intenso sufrimiento, como es la amenaza de una presencia extraña en el D1 (los españoles con sus armas y sus enfermedades); la paulatina pérdida de su poder y la presión de la religión sangrienta en el Op); y como consecuencia de ello, la posible desaparición de

su imperio: además de la inminente muerte del propio Moctezuma. El protagonista se encuentra entre dos fuerzas poderosas D1 y Op que lo oprimen y acaban por destruirlo.

En cuanto **al tema**, Un hombre no puede oponerse a los cambios históricos¹¹⁶, consideramos que es universal porque el enfrentamiento de un personaje con los acontecimientos históricos es un conflicto irreconciliable. La situación obliga a Moctezuma a librar la lucha hasta las últimas consecuencias.

Respecto a **la acción**, se puede ver, a través de las microsecuencias presentadas en las tres tablas correspondientes a cada acto, cómo avanza la acción dramática, motivada por el carácter de los personajes principales que se encuentran en el *Actante S*. Por ejemplo: en la tabla del primer acto, si leemos verticalmente lo que corresponde al sujeto y su relación con el objeto, vemos avanzar la acción dramática por el movimiento sucesivo de: Ministro, Ixtlixóchitl, Señores, Ministro, Moctezuma, Coyoacan, Ministro y Ancianas.

Así mismo, podremos observar por los movimientos que realizan los personajes la complejidad de sus **caracteres**, principalmente el de Moctezuma. En el primer acto (microsecuencia 6), Moctezuma, ayudado por su rango de rey, quiere ignorar los acontecimientos; en el acto segundo (microsecuencia 3), el disgusto de Moctezuma, consigo mismo, por desahogar su ira en un esclavo; en el mismo acto (microsecuencia 7), el emperador desea mostrar a Chan un reino poderoso y tranquilo, aunque sabe que no es verdad; en el acto tercero (microsecuencia 8) Moctezuma desea suicidarse, en tanto que, en la microsecuencia siguiente decide enfrentarse a Cortés como rey y morir como tal.

En la **resolución del conflicto**, vemos que el personaje es derrotado por el oponente, pero el héroe afirma su verdadera humanidad, que en este caso viene a ser su valor y dignidad ante los trágicos acontecimientos.

¹¹⁶ Recuérdese que del *modelo actancial* hemos sacado la enunciación de la acción y que de ahí ha sido posible deducir el tema.

En resumen, la aplicación del *modelo actancial* a la obra *Moctezuma II* y la relación que se ha establecido con el **modelo de elementos genéricos** (vid. 5.4.1) me ha permitido constatar que esta obra es una tragedia, porque el autor trata de provocar en el público compasión y terror al presentar un personaje que se enfrenta a fuerzas poderosas (en este caso históricas); donde vemos que irremediablemente es derrotado y, que no obstante la catástrofe, el personaje recibe su desgracia con dignidad.

6.7 Algunas observaciones a modo de conclusión.

En conclusión, con la aplicación del *modelo actancial*, pude encontrar lo siguiente:

- a) Con la determinación de las microsecuencias y su exposición en las tablas, puede verse que los elementos teatrales, en este caso las escenas, están perfectamente enlazadas y que son causa unas de otras. Esta minuciosa presentación de las microsecuencias posibilitó la creación de una gráfica donde puede observarse con nitidez los movimientos de la acción dramática, así como la participación en la historia de algunas tramas paralelas; unas, más importantes que otras¹¹⁷. Además, aplicando las reglas de Van Dijk me fue dable exponer las mesosecuencias, que resultaron dos modelos deslizantes, el segundo, consecuencia del primero. Aquí, y en la macrosecuencia, resaltan notablemente las fuerzas en conflicto que, desde luego, le dan a la obra una dimensión universal. A partir de la macrosecuencia ha sido posible extraer, la enunciación de la obra: *El momento histórico impulsa a Moctezuma a desear salvar su imperio, Tenochtitlan, para beneficio de él y de Tenochtitlan. Recibe escasa ayuda y se le opone la casta militar y la religión sangrienta; así como el tema de la misma: Un hombre no puede oponerse a los cambios históricos, o La división de un conglomerado es causa de su propia*

¹¹⁷ No fue difícil notar que a la trama amorosa le faltó desarrollo. Esto lo confirma el mismo Magaña: "Hay en toda ella (la obra) un justo equilibrio y una emoción que va llegando al público para culminar patéticamente en el tercer acto, lleno de sorpresas y de angustias trágicas. Mi falla está en las escenas de amor, es indudable. En este renglón la obra sufre." Magaña, 1954:34.

destrucción. Tanto la enunciación como cualquiera de los temas confirman el valor universal del drama.

- b) Los dos modelos de las mesosecuencias, junto con la formación de algunos triángulos, me han permitido encontrar las ideologías expuestas en el texto dramático. Ya dijimos *supra* que la obra es compleja y por ello muestra varias ideologías:
- a) la ideología sangrienta del pueblo azteca
 - b) la ideología renacentista del pueblo español
 - c) la ideología imperialista de la clase gobernante azteca
 - d) la anti-imperialista o particularista de los gobernantes menores
 - e) la ideología de la antigua religión representada por Moctezuma

Por otro lado, resultó sencillo reconocer la ideología particular del autor donde se refleja la ideología de la sociedad¹¹⁸ en que se desarrolló su intelecto; una actitud nacionalista post-revolucionaria que trata de revalorizar nuestro pasado prehispánico.

- c) A partir del cuadro general, se realizó la descomposición de los actantes. En este ejercicio puede verse el lugar que ocupan los personajes dentro de las fuerzas de la acción dramática, y por consiguiente, se detectan las motivaciones de sus actos. Los "señores", por ejemplo, están motivados más por su posición anti-imperialista, que por la religión o la superstición, aunque se valen de ellas para atacar a Moctezuma. En la interrelación de personajes, es posible observar también la situación en que están colocados, así como sus relaciones con los otros personajes. Creo yo, que a partir de este ejercicio, es que al actor le es dable iniciar un análisis más profundo de su personaje, en el nivel superficial de la obra; es decir, en los parlamentos.

¹¹⁸ Armando Partida nos hace ver que en la época en que Sergio Magaña escribió su tragedia *Moctezuma II*, debido a una política en desarrollo, tuvieron lugar dos fenómenos sociales muy importantes: uno fue el incremento de satisfactores culturales como la danza, los conciertos y el teatro; el otro, el reforzamiento del sentimiento de identidad nacional, que se tradujo en la publicación de una amplia bibliografía que recordaría nuestras raíces nacionales. (Partida, 1990:31)

- d) Con el acercamiento a los géneros dramáticos, aprovechando los datos entresacados del *modelo actancial*, se llegó a la conclusión de que la obra es una tragedia.
- e) Los golpes de efecto, inteligentemente distribuidos, y la gráfica que muestra un ritmo constante, ágil y equilibrado contribuyeron a confirmar, lo que ya se apuntaba en las gráficas de acción dramática e intensidad, que la obra contiene una excelente y sólida estructura aristotélica. Si añadimos a ello la importancia del tema y lo interesante de los hechos relatados, podríamos asegurar que, contando con una dirección acertada y un buen reparto, la obra tendría una buena recepción del público.

6.8 Bibliografía particular, incluida a la del apéndice III, titulado: "Sobre el prólogo de Moctezuma II".

- Alvarado Tezozomoc, Hernando (1598), *Crónica Mexicana y Códice Ramírez*, Manuscrito del siglo XVI, Biblioteca Porrúa No 61, 4ª Ed. México, Porrúa, 1987.
- Baudot, Georges y Tzvetan Todorov (1983), *Relatos aztecas de la conquista* Trad. Guillermina Cuevas. México, Grijalbo-CNA, 1989.
- Ceballos, Edgar (1996), *Diccionario enciclopédico de teatro mexicano*, México, Colección Escenología A. C., 1996.
- Clavijero, Francisco Javier (1780), *Historia antigua de México*, México Porrúa, 1967.
- Garibay K, Ángel María (1954), *Historia de la literatura náhuatl*, Tomo 1, México, Porrúa, 1953. Tomo 2 México, Porrúa, 1954.

- Garibay K, Ángel María (1985), *Teogonía e historia de los mexicanos, Tres opúsculos del siglo XVI*, México, Porrúa, 1985.
- Krickeberg, Walter (1928), *Mitos y Leyendas de los aztecas, incas, mayas y muiscas*, México, FCE, 1992.
- León-Portilla, Miguel, Comp. (1984), *Visión de los vencidos. Relaciones indígenas de la Conquista*. Introducción, selección y notas: Miguel León-Portilla. Versión de textos náhuas: Ángel María Garibay K. México, UNAM, 1984.
- López Austin, Alfredo (1973), *Hombre-Dios, religión y política en el mundo náhuatl*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1973.
- Magaña, Sergio (1954), "Autocrítica de Moctezuma II", *Teatro*, Año-I-No 1 julio 1954:32-34.
- Magaña, Sergio (1985), *Moctezuma II*, México, Edimusa, 1985.
- Meade, Joaquín (1948), *Iziz Centli. (El maíz) Orígenes y mitología. Ilustraciones de códices y monumentos*, México, Talleres Gráficos de la Nación, 1948.
- Partida, Armando (1990), "La visión de los vencidos en Moctezuma II" en *Plural* No 229, Revista cultural de Excélsior, octubre, 1990:31-44.
- Ramos, Samuel (1995), *El perfil del hombre y la cultura en México*, México, Espasa-Calpe, 1995. (1ª Ed. 1934)
- Sahagún, Fray Bernardino de (1997), *Historia General de las cosas de la Nueva España*, "Sepan cuantos..." No 300, México, Porrúa, 1997.
- Séjourné, Laurette (1957), *Pensamiento y religión en el México antiguo*, México, FCE, 1957.
- Soustelle, Jaques (1969), *Los cuatro soles, origen y ocaso de las culturas*, Madrid, Guadarrama, 1969.

7. LOS ARRIEROS CON SUS BURROS POR LA HERMOSA CAPITAL (1967)

Willebaldo López. (1944-)

7.1 Datos biográficos.

Nace en Queréndaro, Michoacán. Es dramaturgo, actor y director. Realizó sus estudios superiores en la ciudad de Guadalajara y la carrera de actor en la Escuela de Arte Teatral (INBA) de la ciudad de México, de 1961 a 1964. Ha sido maestro de Arte Teatral en el INBA donde también fue director. Algunos de sus títulos son:

Cosas de Muchachos, y Pilo Tamirano Luca traducidas al inglés;

Vine, vi y mejor me fui, traducida al italiano y al alemán;

Tereso y Leopoldina, traducida al portugués

Entre sus premios, cuenta con el primer premio B a *Los arrieros con sus burros por la hermosa capital*, como autor y Mención de Honor, como actor en el 1er Festival de Primavera del INBA en 1967.

Primer premio Celestino Gorostiza y primer premio B en el 2o Festival de primavera en 1968 por *Cosas de muchachos*, con la cual también ganara el primer premio en el certamen de la ciudad de Prat Llobregat, España y el primer premio del certamen nacional de teatro Arcipreste de Hita en 1980.

En el festival de pastorelas en 1968, por *Císcale, císcale diablo panzón* es acreedor al primer lugar; mismo galardón que obtuvo en el concurso Hombres de México y del Mundo, IMSS, 1972 por *Yo soy Juárez*

Mejor obra de autor extranjero por la Asociación de críticos de Argentina 1992 y primer premio en el segundo concurso Hombres de México y del Mundo , IMSS, 1973, por *Pilo Tamirano Luca*.

Los arrieros con sus burros por la hermosa capital fue estrenada el 18 de julio de 1967 en el teatro Jiménez Rueda y editada en por primera vez en *Teatro joven de México*, selección y presentación de quince obras de autores mexicanos realizada por Emilio Carballido. En 1997, el Fondo de Cultura Económica en la colección *Letras mexicanas*, publicó un tomo especial de sus obras, bajo el título de *Siete obras de teatro*, donde está incluida el texto estudiado.

7.2 Sinopsis de la obra.

Un campesino mexicano (el padre), movido por la pobreza que sufren, él y su familia, decide que irá a vender leña a la Capital, en compañía de su hijo. Con ese fin, consigue que sus amigos le presten varios burros para transportar la leña. Cuando llegan a la Capital —donde los guías de turistas muestran la ciudad como un paraíso de belleza y folclor— padre e hijo sufren una serie de encuentros inesperados y desconcertantes con los habitantes de la ciudad (una alemana, un político, una gringa, una criada avergonzada de su mexicanidad, un gachupín, pordioseros, borrachos, mal vivientes, etcétera), quienes, interesados en sus propios asuntos, rechazan a los arrieros o intentan utilizarlos en su propio beneficio. El contacto con la urbe es tan fuerte y agresivo que los envuelve como en una vorágine y termina por destruir, primero al padre, después al hijo y por último a los miembros restantes de la familia.

7.3 Estructura superficial.

La obra está compuesta de dos actos, cada uno con nueve escenas cerradas, entre las que se intercalan canciones, puentes musicales o se efectúan rompimientos valiéndose de los turistas y de sus guías. La estructura es abierta, no aristotélica, con una tendencia hacia la expresión brechtiana, tanto de contenido, como de forma, lo que veremos confirmado en el proceso analítico que practicaremos sobre el texto. Antes de cada

acto hay una especie de prólogo, el autor no lo marca con ese nombre, pero el período tiene esa función. Antes del primer acto aparece un muchacho tímido quien, acompañado de su guitarra, canta una canción que primero habla sobre la represión y humillación que sufre el humilde y luego lo incita a la rebeldía. Casi acallando la canción aparece dos guías de turistas, quienes, “gesticulando y parloteando fuera de lo normal”, les muestran las bellezas de la ciudad a un grupo de turistas.

Antes del segundo acto, hay otro prólogo musical, pero ahora el que canta es un pordiosero ciego “cuya canción alegre —¡Que viva el chingueré!— contrasta con su deprimente estado físico. Canción y cantor nos remiten al “deprimente estado físico” del Padre quien ya se ha dado a la bebida a este nivel de la obra.

7.4 Aplicación del modelo actancial.

7.4.1 Microsecuencias. (tablas, gráficas y exposición de tramas)

Los elementos que pertenecen a esta subdivisión, tanto las tablas que muestran las microsecuencias, como las gráficas de progresión dramática y los esquemas de exposición de tramas corresponden a los dos actos, están presentados en la página siguiente:

En la tabla, se hizo una separación horizontal de los bloques para mostrar los rompimientos propios de la estructura brechtiana. Se cambió el amarillo por una variedad de colores escogidos arbitrariamente, pero de manera contrastante. En el primer acto, llevan una luminosidad baja, en tanto que los del segundo acto los colores son más fuertes con objeto de remarcar la intensidad de la acción dramática, pero, además, el orden anterior está invertido, para indicar que aunque las situaciones se repiten lo hacen en sentido contrario, provocando con ello una mayor tensión. Por otro lado, si se compara la tabla primera con la segunda, se observará que el blanco

(indicador de vacío y carencia) se ha colocado en la inicial microsecuencia de la primera tabla, en tanto que, este mismo blanco, se encuentra en la última microsecuencia de la tabla segunda. La aplicación del blanco está utilizada para remarcar que la situación de arranque —*la carencia*— no se resuelve al final de la obra, sino que queda en *statu quo*; la miseria permanece.

En la gráfica correspondiente a la tabla del primer acto, se está señalando cada microsecuencia con una figura cuadrada, seguida de dos líneas paralelas que cortan y separan una escena de otra. Esto se ha realizado para remarcar que cada escena es independiente de las otras, a la manera del teatro brechtiano; y que entre ellas están intercalados trozos musicales, letreros¹¹⁹ y otras acciones diferentes como, en este caso, el deambular de los turistas. Debemos recordar que en este tipo de teatro, cada cuadro es independiente, pero existe, a través de toda la obra, una línea de acción que sube de interés de manera constante.

¹¹⁹ En la edición de *Los arrieros...* de 1973, —que fue con la que se trabajó—, por una extraña omisión, no está marcada en las didascalias la incorporación de letreros, pero sí lo está en la edición de 1997, México, FCE, donde los presenta una mujer desnuda.

Los arrieros con sus burros por la hermosa capital

Acto I

En la **tabla 1** de microsecuencias que corresponden al primer acto, vemos que en la primera microsecuencia se presentan los personajes, se expone la situación y se produce un ligero conflicto que es resuelto de inmediato. Tal vez podríamos considerar esta escena como un antecedente de lo que veremos después. A partir de la segunda

escena, el autor insiste en mostrar a los personajes en situaciones repetitivas. Ellos ofrecen leña. La ciudad (político, alemana, criada, etc.) los rechaza. Paralelo a algunas de estas escenas, donde predomina el deseo de venta por parte del *Sujeto* y el rechazo del *Oponente*, se encuentra

otro grupo de microsecuencias donde los oponentes toman, simultáneamente, el lugar de *sujetos*. Me explicaré mejor: en la microsecuencia 3, donde padre e hijo desean vender leña y se opone el político, se da otra acción sincrónica: la del político-*Sujeto* que desea aprovecharse de los arrieros.

Esta situación se da en las escenas 3a, 4a, 5a y 7a, a las que denomino microsecuencias sincrónicas; éstas se presentan en la tabla 1.a, pero ahora en color verde, aunque mostrando la misma lógica que la tabla mayor:

Aplicación del modelo actancial a microsecuencias

Tabla 1

Micro-sec.	Destinador	Sujeto	Objeto	Destinatario	Ayudante	Oponente
ms 1	Pobreza	Padre	vender leña en la capital	familia	Esposa amigos	otros amigos
ms 2	Pobreza	los arrieros	vender leña en la capital	los arrieros	entusiasmo	Alemana
ms 3	Pobreza	los arrieros	vender leña en la capital	los arrieros	entusiasmo	Político
ms 4	Pobreza	los arrieros	vender leña en la capital	los arrieros	entusiasmo	Gringa
ms 5	Pobreza	los arrieros	vender leña en la capital	los arrieros	entusiasmo	Gachupin
ms 6	El atropello a los burros	los arrieros	justicia	los arrieros	esperanza	Agente
ms 7	Pobreza	los arrieros	vender leña en la capital	los arrieros	esperanza	Marido y Mujer
ms 8	La presencia de burros	muchachos	jugar con ellos	muchachos	inconsciencia	los arrieros
ms 9	Despojo	los arrieros	regresar al campo	los arrieros	nada	los descartados

--- Fuerza dramática débil

Gráfica 1

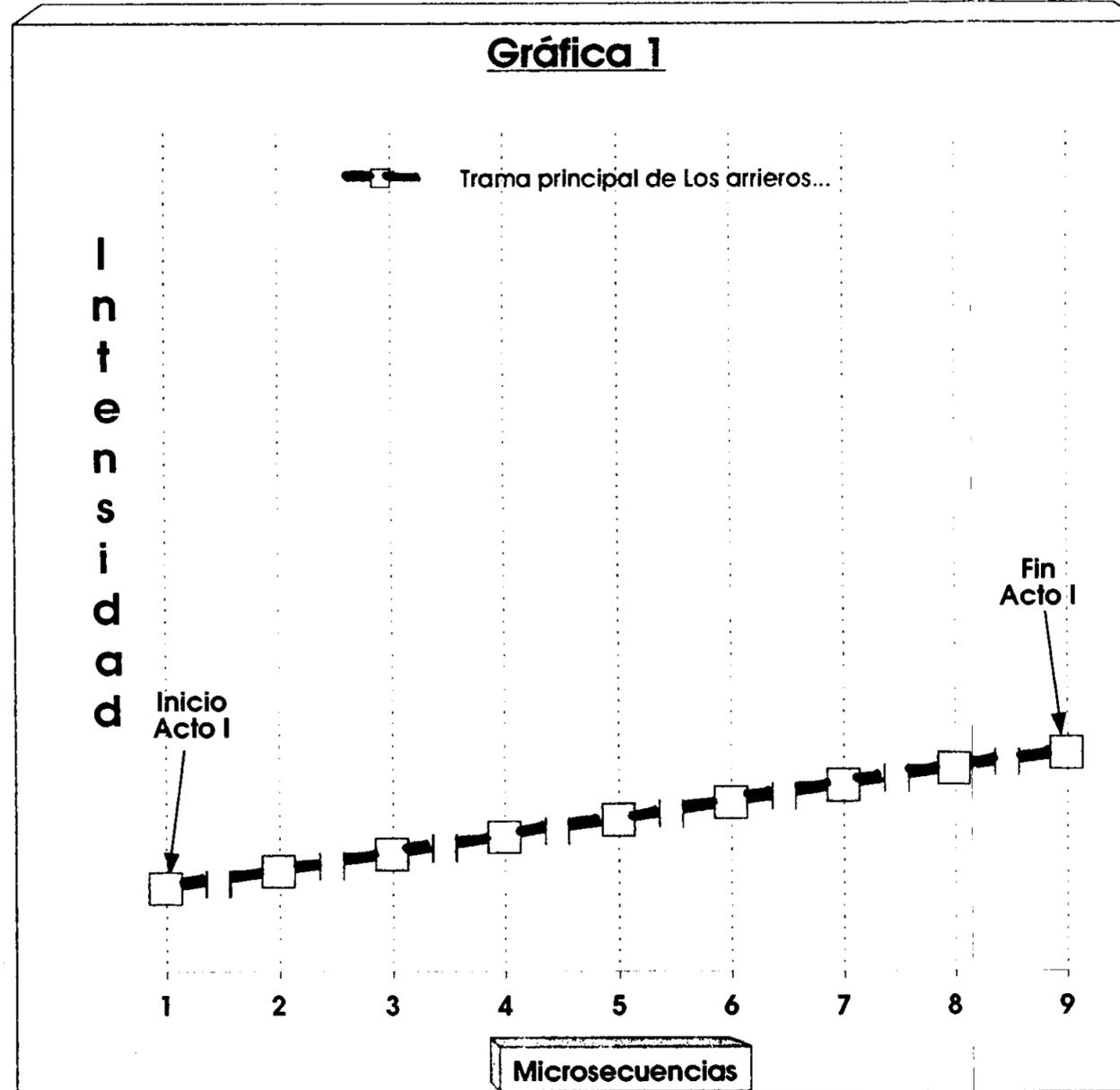


Tabla 1.a

ms. sincr.	Destinador	Sujeto	Objeto	Destinatario	Ayudante	Oponente
ms-a. 3	Presencia de los arrieros	Político	utilizar a los arrieros	Político	astucia	los arrieros
ms-a. 4	Presencia de los arrieros	Gringa	utilizar a los arrieros	Gringa	el colorido del folklore	los arrieros
ms-a. 5	Presencia de los arrieros	Gachupin	explotar a los arrieros	Gachupin	el complejo de conquistador	los arrieros
ms-a. 7	Presencia de los arrieros	Marido y Mujer	regatear y endeudarse	Marido y Mujer	el consumismo	nadie

La lectura de la tabla 1.a indica el deseo de Wilebaldo López de señalar el egoísmo y la deshumanización de ciertos sectores de la sociedad en donde los arrieros se han introducido.

Exposición de tramas

Trama principal de Los arrieros...

ms 1	El Padre consigue que sus amigos le presten los burros para vender su leña en la capital.
ms 2	Una Alemana corre a los arrieros de su propiedad y no les compra leña.
ms 3	Un Político trata de utilizar a los arrieros y no les compra leña.
ms 4	Una Gringa y su Criada se burlan de los arrieros, los insultan y no les compran leña.
ms 5	El Gachupin insulta a los arrieros y no les compra leña.
ms 6	A los arrieros les atropellan dos de sus burros y el Policía no les ayuda.
ms 7	El Marido y la Mujer se endeudan con aparatos eléctricos y no compran leña a los arrieros.
ms 8	Los muchachos quitan a los arrieros otros dos burros.
ms 9	El Gachón y los borrachos quitan su último burro a los arrieros.

Los arrieros con sus burros por la hermosa capital

Acto II

En el segundo acto de la obra se encuentra, después del prólogo-canción, una primera escena que, como la primera del primer acto, se da en el campo; los protagonistas han regresado de la ciudad, sumamente maltrechos.

Las siguientes escenas (de la ms 2 a la ms 6) tienen lugar en la capital; la ms 7 nuevamente en el campo, y las últimas (ms 8 y ms 9) en la

capital. En el primer acto, los cambios de lugares se producen: campo-capital-campo. En el segundo acto, el cambio de lugar: campo-capital y nuevamente reiterado: campo-capital, producen en el espectador cierta angustia, que se verá acrecentada cuando, al final de la obra, no se da el regreso de los protagonistas al campo. En la gráfica se observa que este acto se inicia un poco más alto que

la última escena del primero. La tensión sube cada vez más provocando una situación de angustia que estalla en la microsecuencia final, donde se ve al niño mostrando una botella de alcohol en la bolsa trasera del pantalón.

Otro factor que aumenta esta angustia es el tiempo que se produce, en este segundo acto, con la sucesión de escenas cortas, donde el

Hijo se reencuentra, en forma retrospectiva, con los personajes del primer acto: el grupo de descariados, la Alemana, el Marido con su Mujer, el Político y la Gringa.

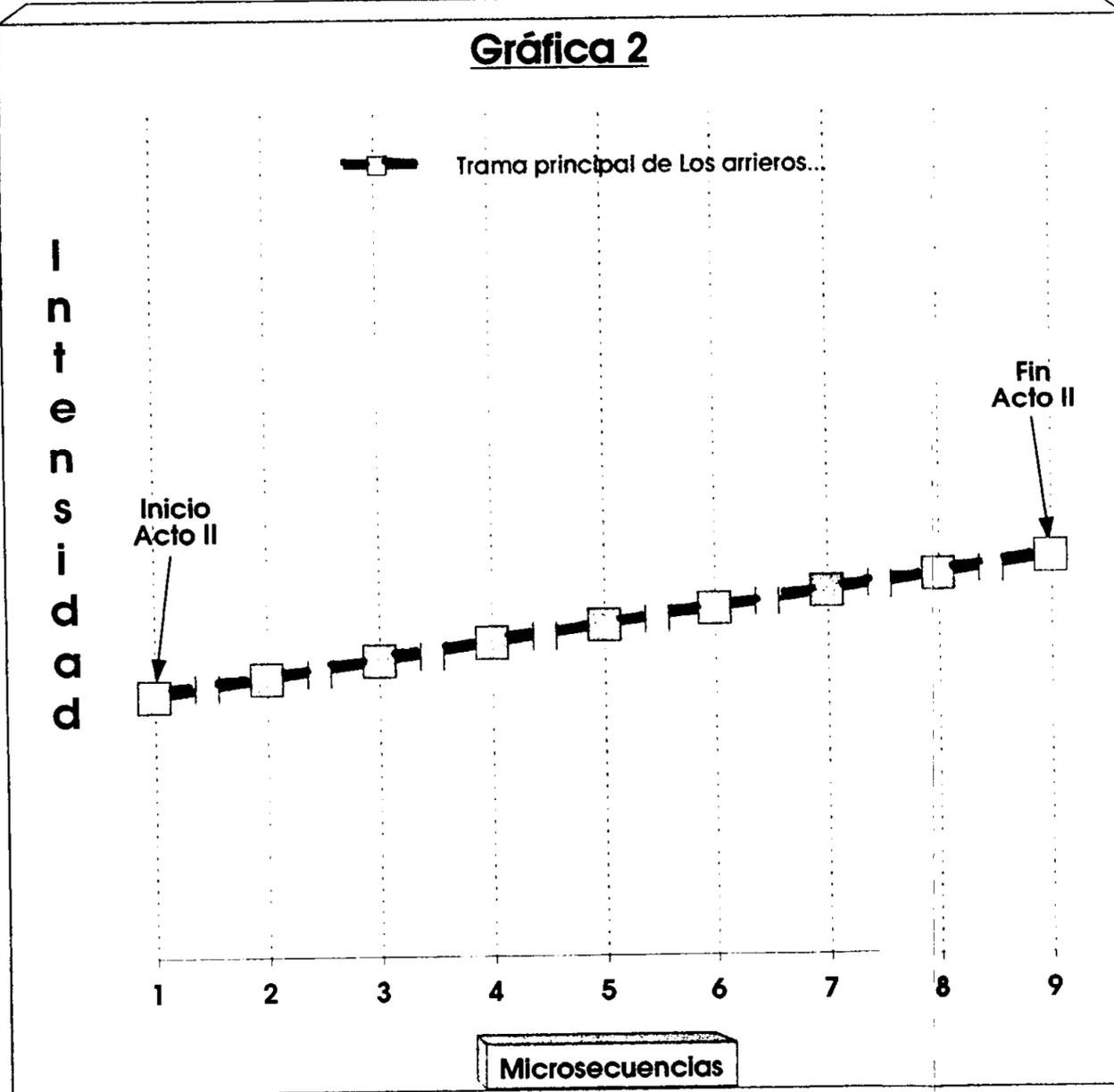
Aplicación del modelo actancial a microsecuencias

Tabla 2

Micro-sec.	Destinador	Sujeto	Objeto	Destinatario	Ayudante	Oponente
ms 1	Vergüenza	Hijo	regresar a la capital	él mismo	su obstinación	mujeres de la familia
ms 2	Miseria	Hijo	sobrevivir en la capital	él mismo	nadie	grupo de descariados
ms 3	Crimen	Hijo	caso con Mujer y Marido	él mismo	nadie	el embargo, la sociedad de consumo
ms 4	Huida	Hijo	ayuda de la Alemana	él mismo	nadie	el asco de la Alemana
ms 5	Huida	Hijo	ayuda del Político	él mismo	nadie	egoísmo del Político
ms 6	Huida	Hijo	ayuda de la Gringa	él mismo	prostitución del Hijo	nadie
ms 7	Dinero	Hijo	regresar al campo	el Padre y el Hijo	su voluntad	la Madre
ms 8	Traslado a la capital	familia	sobrevivir en la capital	familia	degradación social	miseria en la ciudad
ms 9	Miseria	Hijo	mejor vida para Chimino	Chimino	ilusión	el fantasma del Padre

--- Fuerza dramática débil

Gráfica 2



Exposición de tramas

Trama principal de Los arrieros...

ms 1	El Hijo decide regresar a la capital a hacer dinero.
ms 2	El Hijo regresa a la capital, y en un pleito asesina al Ganán.
ms 3	El Hijo pide ayuda al Marido y a la Mujer, pero no se la dan.
ms 4	El Hijo pide ayuda a la Alemana y ésta se la niega.
ms 5	El Hijo pide ayuda al Político y éste se la niega.
ms 6	El Hijo pide ayuda a la Gringa y ésta sí acepta dársela.
ms 7	El Hijo regresa al rancho, pero también es la Madre quien desea ir a la capital.
ms 8	Se ve la miseria en la que viven el Hijo y su familia.
ms 9	El Hijo desea que su pequeño Chimino sí tenga una oportunidad, sin embargo, el niño seguirá sus pasos.

7.4.2 Mesosecuencias.

El conflicto de la obra es claro y directo, sin embargo el autor lo reitera una y otra vez a lo largo de los dos actos y aún de cada escena. Cada una de ellas parece un golpe y una puntilla más para que entendamos lo que quiere decirnos. O tal vez porque quiere mostrarnos el problema de manera más profunda.

Tres modelos múltiples por desdoblamiento o por estructura de espejos, confirman esta postura reiterante: el primer modelo: **a)** corresponde al acto primero; el segundo modelo: **b)**, a las siete primeras escenas del acto segundo, y el tercer modelo: **c)** a las escenas octava y novena de este mismo acto. He aquí los cuadros:

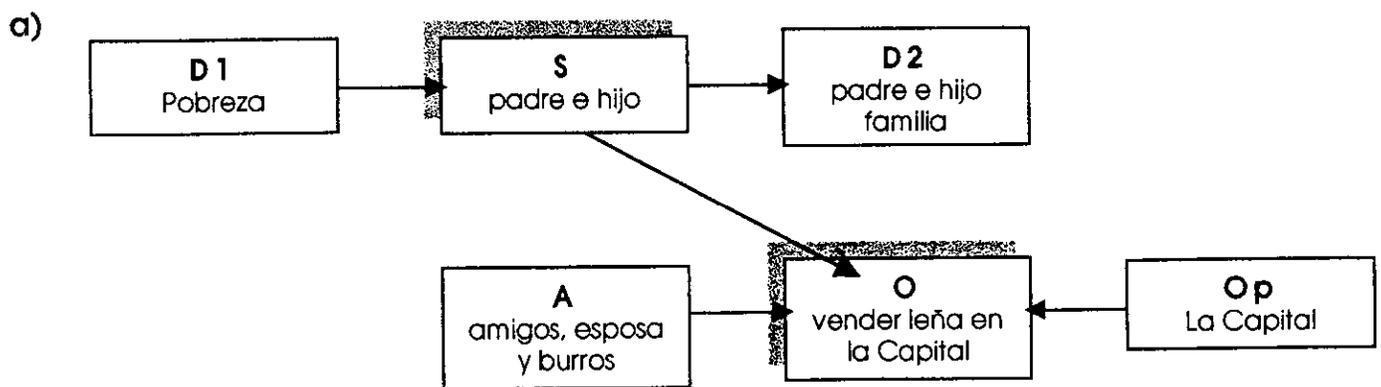


Diagrama 70

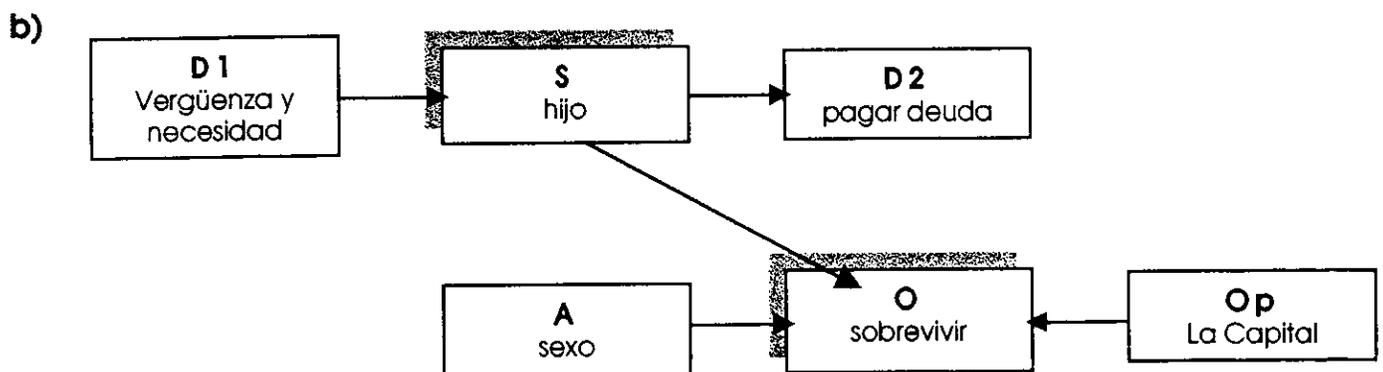


Diagrama 71

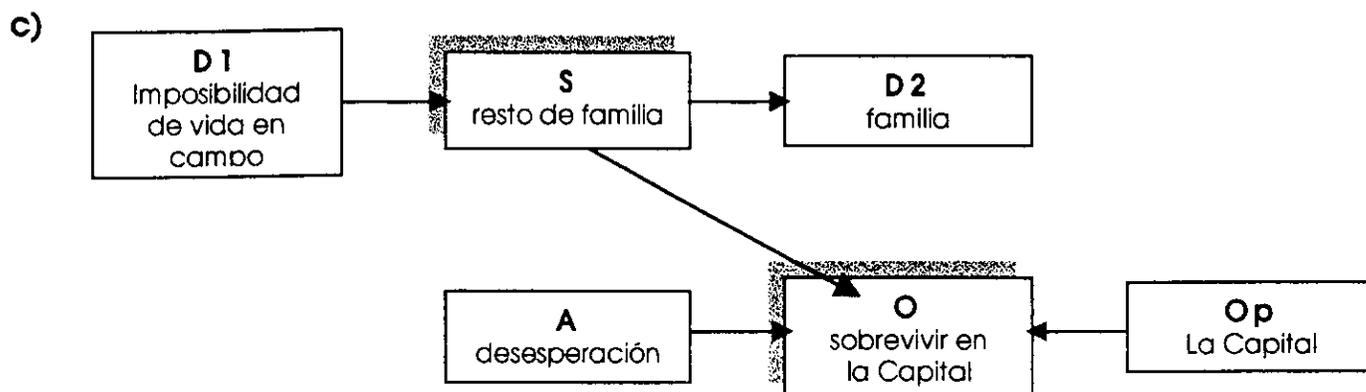


Diagrama 72

7.4.3 Macrosecuencia y enunciación

Aplicando las reglas de la generalización y de la supresión se puede formar la macrosecuencia:

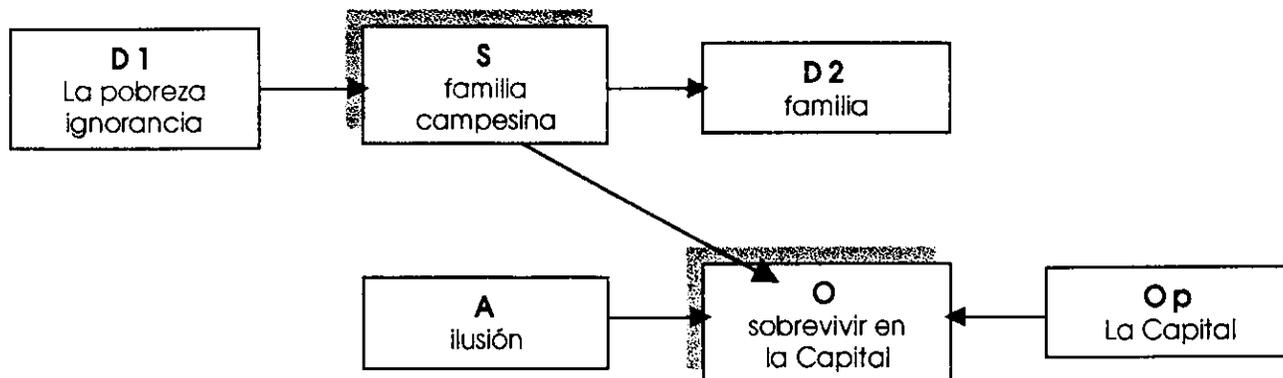


Diagrama 73

A partir de la macrosecuencia es posible enunciar la fábula o acción de la obra:

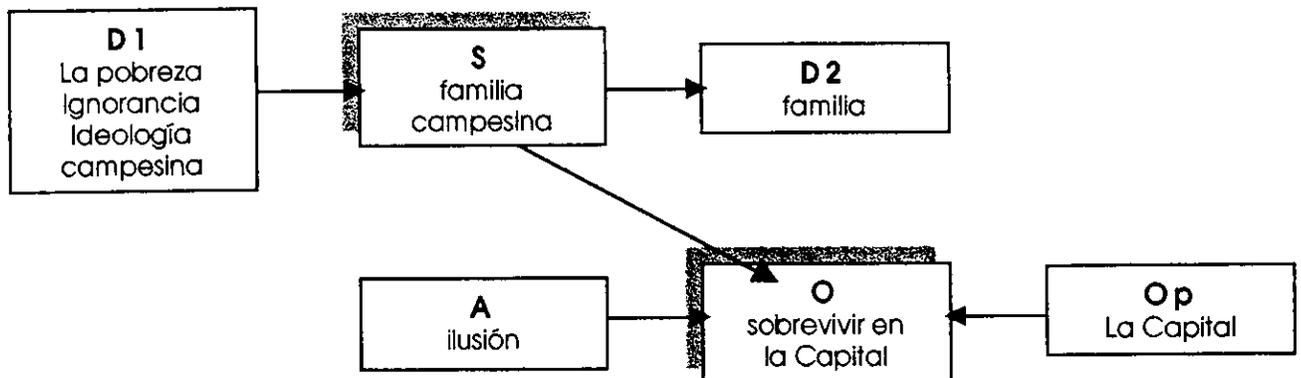
La pobreza y la ignorancia impulsa a una familia campesina a desear sobrevivir en la Capital para el beneficio de la propia familia. Le ayuda la ilusión y se opone la Capital.

Así mismo, aplicando la macrorregla de la reducción, se puede llegar a expresar el tema. *Al hombre que no le es dable sobrevivir en su medio, le es más difícil sobrevivir en*

otro medio que le es extraño. O podría ser A un campesino le es casi imposible sobrevivir en la ciudad. También podría expresarse el tema como un mensaje o una llamada de atención: *Campesino, no vengas a la Ciudad, porque ella no te resolverá tus problemas.* Ya se atienda a uno u otro de estos temas, que la historia expone; avisos u observaciones sobre la situación del campesino mexicano; su estado de pobreza e ignorancia, pero el autor no proporciona soluciones que, lógicamente, no está en sus manos el darlas. La solución queda abierta al público provocando una reflexión, esta es una de las razones que, junto con la construcción superficial y otras apuntadas a lo largo del estudio de este texto, hacen que *Los arrieros con sus burros por la hermosa capital* pueda ser considerada como de carácter épico o brechtiano.

7.4.4 Triángulos e ideología.

En la macrosecuencia (Diagrama 73) de *Los arrieros...* encontramos la ideología, que está confirmada en los triángulos.



En el D1 podemos encontrar dos destinadores: en primer término, *la pobreza e ignorancia*; y en segundo *la ideología campesina*. La visión del mundo que tiene el campesino mexicano es la de que "el campo, aunque se le ame mucho, no da para vivir" Así que para mejorar, habrá que buscar otros espacios; el mejor de los espacios: la ciudad. La ciudad más cercana, o la ciudad capital; ya yendo más lejos, el País del

Norte. Las imágenes de campo y ciudad, son para el campesino, absolutamente contrastantes. En uno, no hay manera de vivir, en el otro, existe la esperanza de sobrevivir. A esta ideología se opone la ideología dominante, que es la del Estado, así vemos que los habitantes de la ciudad de México, viven en un mundo caótico, con la ilusión de que es el mejor de los mundos, y en donde no caben los campesinos.

En el triángulo activo donde participa el oponente-capital, vemos que éste se opone tanto al sujeto como al objeto. La Capital, no solamente se opone a que la familia sobreviva en la ciudad, sino que destruye al sujeto-familia.

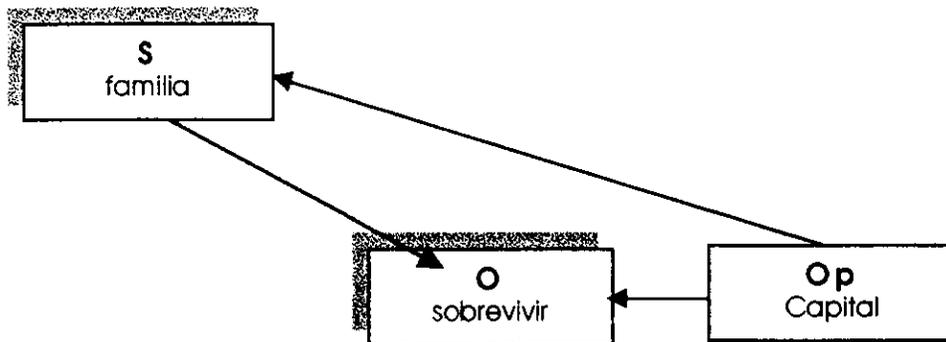


Diagrama 74

Por el contrario, el triángulo activo con el ayudante, es sumamente débil:

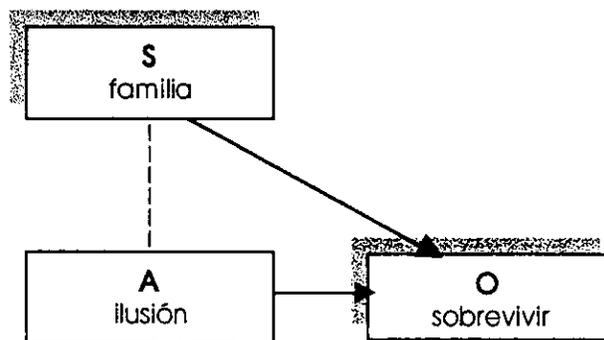


Diagrama 75

porque la ilusión no puede ayudar para nada a este deseo de sobrevivencia que tiene el sujeto.

La **ideología del dramaturgo** es opuesta a la ideología del país. Como observador, señala que la ideología capitalista, al atender más a la industria, descuida el campo; y al atender más a la producción y el consumo, descuida la educación, provocando con ello la miseria y la ignorancia del campesinado. La diferencia entre el campo mexicano y la Capital del país resulta abismal.

El texto fue escrito en 1967, justamente en el año en que el gobierno trataba de exaltar, a toda costa, algunos "valores" mexicanos con el fin de atraer al turista que asistiría a la Olimpiada del fatal 68. Lo que ofrecen los guías son meras superficialidades: bellísimos paisajes, supercarreteras, toda una tradición llena de ruinas, olimpiadas, cines, hipódromo, cabarets, curiosidades, artesanías, mujeres callejeras, típicos limosneros de recuerdo, borrachines, tequila con marlachs y fiestas, ¡fiestas! Lo que nos muestra el autor son las tristes miserias del campo y la Capital, la angustia del hombre por sobrevivir, y el refugio tan socorrido de la borrachera para huir de la realidad.

7.4.5 Los personajes.

7.4.5.1 Manifestación de personajes.

Al buscar la manifestación de los personajes, nos encontramos que tanto el destinador, como el objeto y el ayudante son actantes que representan ideas abstractas: la pobreza e ignorancia, en el destinador; la ilusión en el ayudante y el intento de sobrevivir en el objeto. En tanto que el destinatario, el sujeto y el oponente son actantes que pueden descomponerse, dando lugar a la manifestación de personajes. Puesto que el sujeto y el destinatario vienen siendo los mismos: la familia; realizaré únicamente el análisis del actante sujeto y del actante oponente.

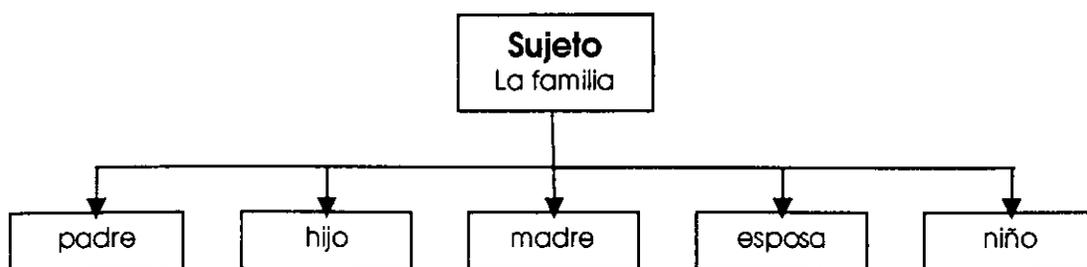


Diagrama 76

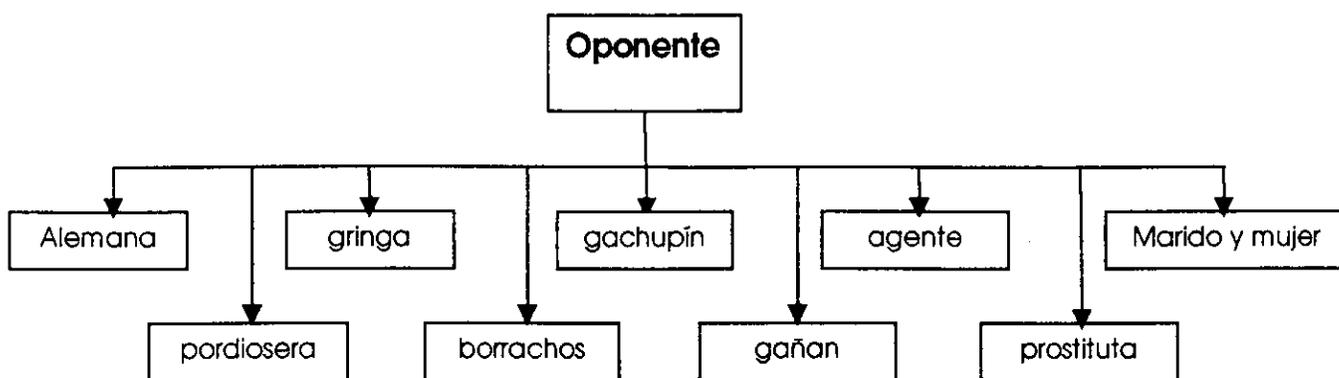


Diagrama 77

Observemos, en primer lugar, que todos los personajes quedan a nivel de rol.

Ninguno de ellos trasciende a personaje individual. Si del actante sujeto, hay una manifestación de personajes sencilla y lógica de la que resultan los miembros de la familia, del oponente encontramos que los personajes son roles distribuidos en tres grupos: a) los que forman la clase media (político agente y matrimonio); b) los de una clase más que baja (el gañán, la pordiosera, los borrachos y la prostituta) y la clase de los extranjeros (alemana, gringa y gachupín). Si todos los personajes roles del oponente son inhumanos y agresivos con los campesinos, este último grupo lo es en grado mayor. Probablemente W. López quiera destacar aquí la actitud de sumisión que el mexicano tiene ante el extranjero y el abuso de algunos de estos visitantes.

7.4.5.2 Interrelación de personajes.

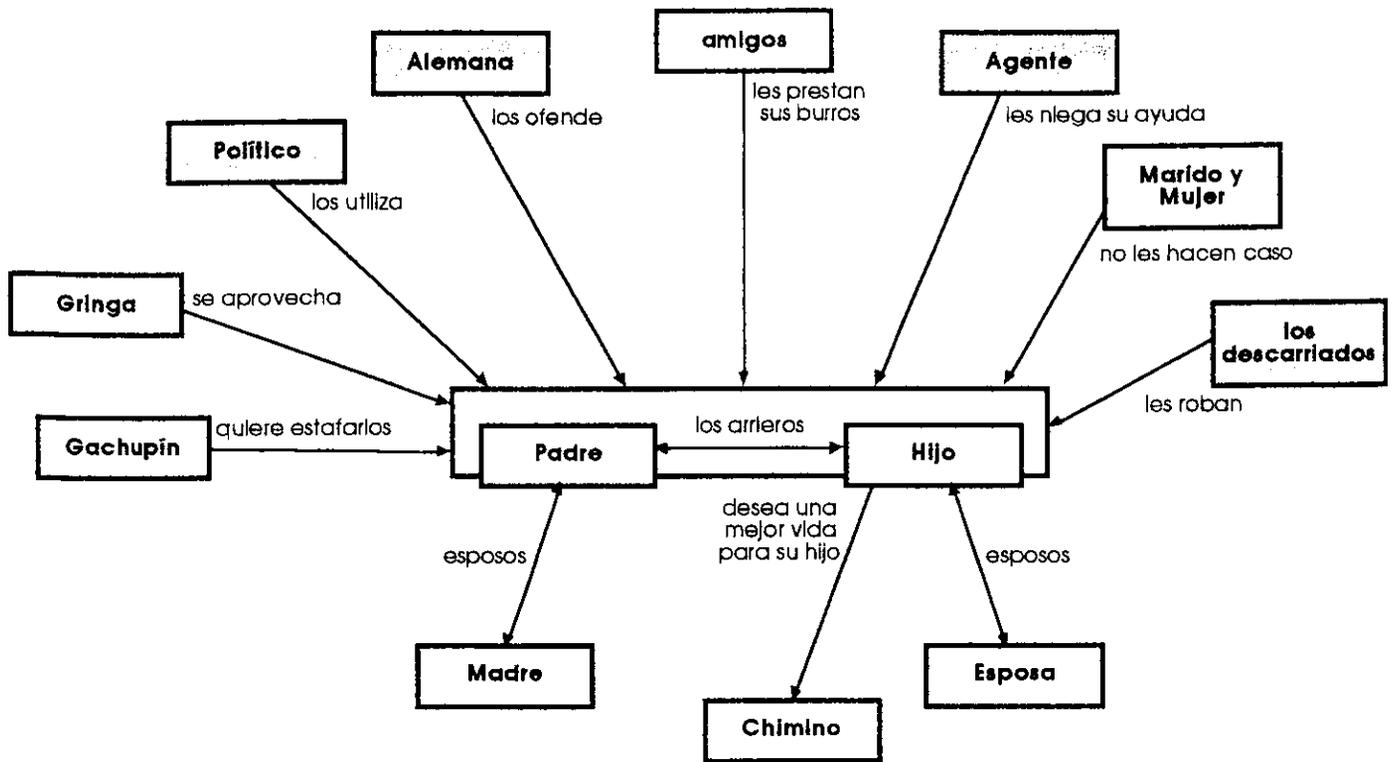


Diagrama 78

En este diagrama de relación de personajes es dable observar que los principales son el padre y el hijo. El cuadrado de línea azul, pero con el interior blanco, nos apuntan su debilidad. De igual manera están representados los amigos y la familia. Por el contrario los otros personajes están señalados con colores vivos, para apuntar su agresividad para con los campesinos.

7.5 Elementos complementarios.

Como ya se anticipó en el "proceso de análisis", se mostrarían en esta sección dos gráficas: la que corresponde a los golpes dramáticos y la que se refiere al tiempo, ritmo e intensidad de la obra. Sin embargo, en este caso, por ser la estructura brechtiana, no pueden encontrarse golpes de efecto, propios de la estructura aristotélica, que

corresponderían a la gráfica 7.5.1 pero sí podemos percibir que cada cuadro o microsecuencia, por la fuerza de su acción, produce en el espectador —llámese lector o público— una expectativa emocional, cada vez más alta.

En la gráfica 7.5.2 que señala el tiempo, el ritmo y la intensidad, se han separado las microsecuencias, indicando el tiempo promedio de su representación e igualmente se han separado los actos, añadiendo colores contrastantes. Se conserva la línea azul cortada, que señala los distanciamientos brechtianos y se conservan, tanto el cuadrado blanco del principio de la pieza, como el cuadrado final, también en blanco, para señalar que la situación inicial no se resuelve.

Los arrieros con sus burros por la hermosa capital

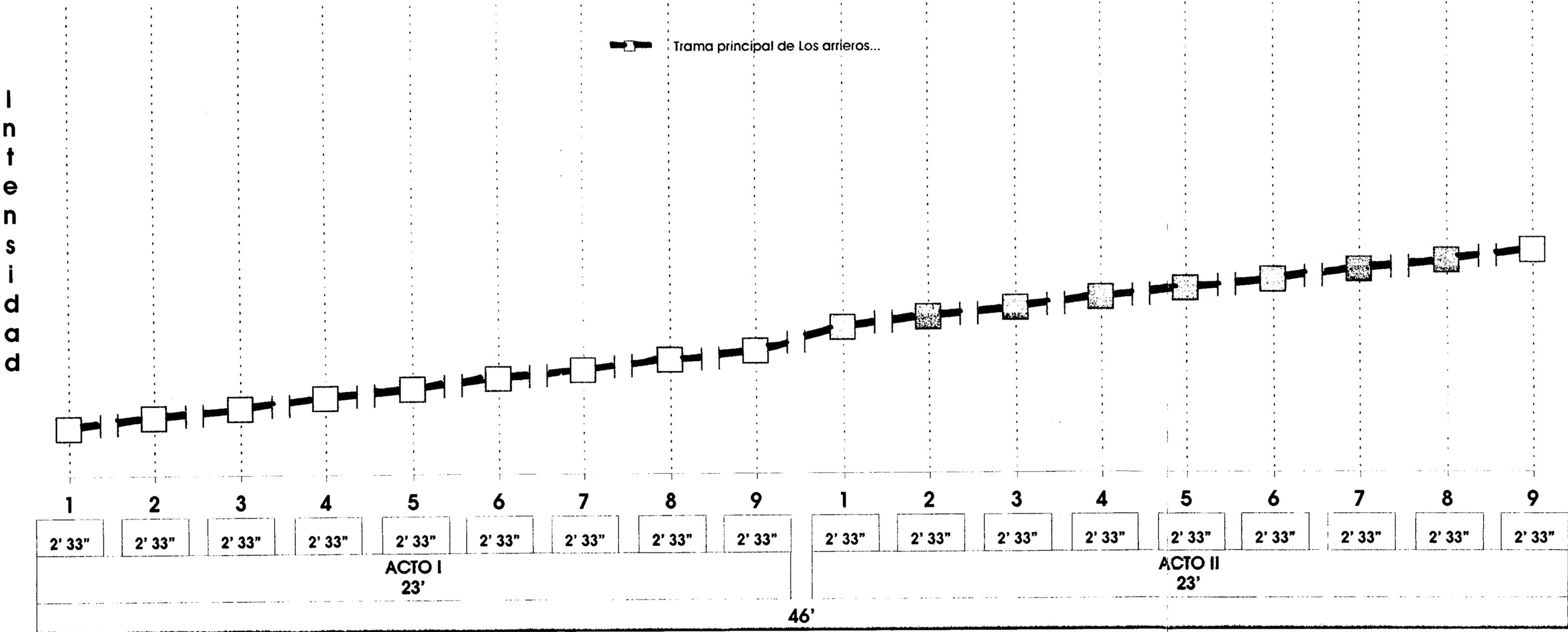
7.5.2 Tiempo, ritmo e intensidad.

En esta gráfica se muestra el tiempo aproximado de duración de la obra: 46'; el tiempo aproximado de duración de cada acto: 23' en

promedio, y el tiempo promedio de cada escena: 2' 33".

La cortedad de las escenas, la constante elevación del interés, la intercalación de canciones, de silbatos de policías y el deambular de

los turistas con sus repetitivas letanías, le dan a la obra un ritmo rápido y constante.



7.6 Acercamiento a los géneros dramáticos.

Reproduzco aquí el cuadro sobre el *modelo de elementos genéricos*, presentado en el apartado 5.1, para que el lector lo tenga a la vista, durante el recorrido que haremos para acercar el texto estudiado a un determinado género dramático.

ELEMENTOS	REALIZACION
1º la intención del autor	Autor
2º el tema	Autor
3º la manera de relatar del autor	Autor
4º el desarrollo del conflicto o acción	Autor
5º el personaje	Personaje
6º el personaje ante el conflicto	Personaje
7º el lenguaje	Personaje

Como expuse en el párrafo (5.4) correspondiente a los comentarios finales, *el modelo actancial* se aplica a fin de encontrar la estructura profunda de la obra, por lo tanto, el *modelo de elementos genéricos*, no podrá ser usado en su totalidad durante este ejercicio, porque algunos de estos elementos: 3º, la manera de relatar del autor; 4º, el desarrollo de la acción y 7º el lenguaje se encuentran en la estructura superficial del texto, de manera que, para lograr el acercamiento al género, de los textos del corpus, me valdré únicamente de cuatro de los elementos. A saber: 1º la intención del autor, 2º el tema, 5º el personaje y 6º el personaje ante el conflicto.

La intención del autor, como hemos visto *supra*, cuando se habló del tema y de la ideología, es claramente la de provocar la reflexión del público sobre la situación socio-económica de una clase social marginada.

Los personajes son todos tipos, lo que está establecido a partir de la nomenclatura: el padre, el hijo, la madre, la gringa, etcétera. Los personajes principales, motivados por

una angustia motivada por su situación de miseria, y en medio de su ignorancia, se mueven automáticamente, y tratan de resolver su conflicto de una manera absurda. Por estos primeros motivos, que hemos encontrado después de la aplicación del análisis actancial, podríamos considerar que la obra es un drama, pero, aquí entraría la necesidad de observar los otros puntos que hemos dejado a un lado por considerar que pertenecen al nivel superficial: *La manera de relatar del autor, el desarrollo del conflicto y el lenguaje.*

No podemos prescindir de ellos, pues ambos niveles se tocan y de ninguna manera son contradictorios, sino complementarios. Pues bien, si buscamos estos tres elementos en la obra, encontramos que Willebaldo López cuenta la historia de una manera graciosa y burlesca; que sus personajes tipos son manejados por él y que el lenguaje que emplea es coloquial, pero variado, gracioso y contrastante, pues ya emplea el habla campesina, ya el urbano; ora el habla de los "gringos", ora el incoherente del borracho. El encuentro de estos tres elementos, me lleva a considerar que la obra tiene aspectos de drama social, al mismo tiempo que cómicos, y como estos últimos son caricaturescos, considero que la obra, tomando en cuenta también sus características de teatro épico, puede acercarse a una combinación de farsa épica o farsa de contenido social.

7.7 Algunas observaciones a modo de conclusión.

En conclusión, con la aplicación del *modelo actancial*, pude encontrar lo siguiente:

- a) Con la determinación de las microsecuencias y su exposición en las tablas puede verse que las escenas están separadas unas de otras, mostrando situaciones repetitivas. En las gráficas, se contempla más claramente la independencia de las escenas con la intercalación de elementos de distanciamiento, lo que hace pensar en un teatro brechtiano. Aplicando las macrorreglas de van Dijk se encontraron tres modelos por desdoblamiento o estructura de espejos, lo que remarca aún más ese carácter reiterativo de la obra. A partir de la macrosecuencia, fue posible declarar

la acción dramática: *La pobreza y la ignorancia impulsan a una familia campesina a desear sobrevivir en la capital para el beneficio de la propia familia. Le ayuda la ilusión y se opone la capital. Así mismo, fue posible recapitular, para hallar el tema, o los posibles temas, cualquiera de ellos se refiere a las diferencias socio-económicas entre el campo y la ciudad.*

- b) Considerando los actantes presentes en la macrosecuencia, y observando la formación de los triángulos encontré que en la obra se refleja una ideología dominante de carácter capitalista. En tanto que la ideología del autor, Willebaldo López, es totalmente contraria; pues en la obra critica, de manera satírica, la política del estado mexicano, principalmente la presentada en el año 1968.
- c) En el ejercicio correspondiente a la descomposición de los actantes, encontré que todos los personajes quedan a nivel de roles, agrupados en cuatro conjuntos: los individuos de la clase media citadina; los individuos de la clase baja citadina; los extranjeros y los campesinos. En la interrelación de personajes, vemos como los primeros tres conjuntos citados, muestran constante agresividad al grupo campesino, hasta lograr su destrucción. La obra, que en el movimiento de fuerzas refleja un hecho cruel, se ve, aparentemente aliviada por el tratamiento caricaturesco que da el autor a su relato.
- d) Este tratamiento burlesco me llevó a la búsqueda del género dramático. Dando por sentado que la obra tiene un carácter brechtiano en varios aspectos: la búsqueda de una reflexión de parte del público; el tema social; los personajes roles y la incapacidad de estos personajes para resolver el conflicto; y añadiendo a todo ello, al tratamiento burlesco, podemos considerar que la obra es una farsa épica o farsa de contenido social.
- e) Por lo mismo de la estructura brechtiana empleada por el dramaturgo, se encontró, que éste no emplea los golpes de efecto, que son más propios del teatro aristotélico, pero que, sin embargo, está creado un suspenso entre una u otra microsecuencia, lo cual produce una acción dramática en persistente *crescendo*. A esto se añade un

ritmo rápido y constante, mostrado en la gráfica correspondiente (7.5.2). Resumiendo: Una farsa de contenido social, con buen suspenso y atinado ritmo; donde se muestran personajes típicos de la sociedad mexicana; y donde se critica de manera satírica las actitudes del gobierno, interesará, indudablemente, al público mexicano.

7.8 Bibliografía particular.

- Carballido, Emilio (Comp.) (1973), *Teatro joven de México*, 15 obras seleccionadas y presentadas por Emilio Carballido, México, Novaro, 1973.
- Ceballos, Edgar (1996), *Diccionario enciclopédico de teatro mexicano*, México, Colección Escenología A. C., 1996.
- Diccionario de escritores mexicanos*, México, UNAM, 1997.
- López Guzmán Willebaldo (1979), *Siete obras de teatro*, nota preliminar de Griselda Álvarez. México, Letras mexicanas, FCE, 1997.
- López Guzmán, Willebaldo (1973), *Los arrieros con sus burros por la hermosa capital*, en (Carballido, 1973:103-139)
- Partida Tayzan, Armando (1998), *Dramaturgos mexicanos 1970-1990, Bibliografía crítica*, México, INBA-CITRU, 1998.

8. FELIPE ÁNGELES (1978)

Elena Garro (1929-1998).

8.1. Datos biográficos.

Elena Garro nace en la ciudad de Puebla en 1929 y muere en Cuernavaca en 1998. Sus estudios profesionales los realizó en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Fue periodista y escritora cinematográfica, pero reveló su talento literario en la novela, el cuento y el drama. *Un hogar sólido*, *Andarse por las ramas*, y *Los pilares de doña Blanca*, estrenadas en 1957 con gran éxito, fueron sus primeras obras teatrales. *La señora en su balcón*, estrenada en 1963, fue musicalizada por Mabarak para ópera y representada en el Palacio de Bellas Artes, con una espléndida escenografía de López Mancera. La mayoría de sus obras dramáticas son cortas. Magaña-Esquivel opina que "Hay en estas piezas de Elena Garro una especie de sonambulismo y aventura en los que el candor y la más aguda malicia encuentran su equilibrio irónico, humorístico" (Magaña-Esquivel, 1980:57) *Felipe Ángeles* es, por el contrario, una obra larga (tres actos) sobre un destacado personaje de la revolución mexicana. Fue escrita en 1969, y estrenada el 13 de octubre de 1978 en el Teatro de la Ciudad Universitaria (Anexo a Arquitectura) bajo la dirección de Hugo Galarza. Por la especialidad su tema, está incluida en el volumen *Teatro de la Revolución Mexicana*, México, Aguilar, 1982.

8.2. Sinopsis de la obra.

La acción se inicia frente a la fachada del Teatro de los Héroes en Chihuahua, el día 26¹²⁰ de noviembre de 1919. El General Diéguez espera la llegada del General Felipe Ángeles quien, acusado de traidor a la Revolución, ha sido tomado prisionero. El General

Diéguez ha recibido la orden del Presidente Carranza de formarle un juicio sumario realizado por un Consejo Extraordinario de Guerra. El juicio dura dos días, pero se percibe que el fallo está decidido "de antemano". Ni la opinión pública, ni un grupo de damas de Chihuahua, ni el alegato por la irregularidad de forma, ni sus abogados defensores, ni el pedido de gracia, logran detener aquello que ya estaba decidido por Carranza: la muerte de Felipe Ángeles. Éste es fusilado al amanecer del 26 de noviembre. Unos minutos después llega uno de sus defensores, el lic. Gómez Luna, agitando un sobre azul; y gritando jubiloso: ¡Llegó el amparo! ¡Llegó el amparo!

8.3 Estructura superficial.

Es difícil llegar a una conclusión precisa sobre la estructura superficial de esta obra; compuesta por tres actos. No llega a ser aristotélica (vid 2.2.1.1) pues no está determinada por escenas de causalidad y continuidad que vayan creando un verdadero suspenso dramático. Por otro lado, no tiene construcción épica, puesto que no está construida por cuadros cerrados, ni se presenta la acción fragmentada o discontinua, ni queda abierto el final. En realidad, la obra es una larga exposición con abundante y excesivos datos informativos, que pudiera pertenecer al Teatro Documental, dramaturgia que se transforma en una técnica experimental a partir de los años cincuenta; entre cuyos exponentes se encuentran los alemanes Erwin Piscator¹²¹ y Peter Weiss¹²², el italiano Dario Fo¹²³ y el mexicano Vicente Leñero¹²⁴. Para confirmar si *Felipe Ángeles* podría pertenecer a este tipo de teatro, iniciamos la búsqueda de definiciones o de testimonios sobre lo que podría ser el Teatro Documental. Helas aquí:

¹²⁰ Aquí hay un error de fechas. Ángeles fue juzgado los días 24 y 25 de noviembre y fusilado la madrugada del 26.

¹²¹ Líneas adelante, el mismo Piscator nos habla de *A pesar de todo*, muestra de Teatro Documental.

¹²² Peter Weiss escribió *La indagación y Discurso sobre Viet-Nam*.

¹²³ *Muerte accidental de un anarquista*, del premio Nobel. Dario Fo es una obra de las más representativas de este teatro.

¹²⁴ *El juicio* de Vicente Leñero es un ejemplo claro de Teatro Documental.

Espectáculo cuyo texto está construido con información real —actas, procesos, testimonios personales, crónicas, noticias periodísticas etc.— de los sucesos de la historia que se representa y en donde se han suprimido, por lo general, anécdotas y personajes de ficción. (Miralles, 1974:143)

Este tipo de teatro (documental) tiene como propósito utilizar en su texto únicamente fuentes auténticas que se seleccionan y se 'montan' en función de la tesis sociopolítica de la obra (Pavis, 1983:482)

Lo siguiente no es una definición sino un relato de Piscator de cómo montó la obra *In Spite of Everything*.

"It was a string of sketches presenting the comunist view of German history from the declaration of war to the death of Liebknecht.¹²⁵ There was no scenery, and events took place on the ramps and niches of a terraced platform on the revolving stage, illustrated and counterpointed by old slides and newsreel clip. The scrip, which was entirely based on historical documents, is lost, but the list of scenes that follows, taken from the program. Wich is reproduced on page 95 (del libro de Piscator) has been amplified with material from the police report..." (Piscator, 1978: 85)¹²⁶

En la introducción a su obra *El Juicio*, Vicente Leñero aclara las fuentes y el sistema de su trabajo y advierte que la obra "(...) es una síntesis de las versiones taquigráficas del jurado popular seguido a José León Toral y a Concepción Acevedo de la Lata por el asesinato del general Álvaro Obregón. (Síntesis) realizada con la mayor objetividad posible, seleccionando los parlamentos que se consideran más importantes y significativos para la reproducción fiel del hecho". (Leñero, 1979: 9-12) La principal

¹²⁵ Karl Liebknecht, (1871-1919). Político alemán que fundó con Rosa de Luxemburgo la "liga de los espartaquistas" que promovió la insurrección proletaria en Berlín en 1919.

¹²⁶ Era una cadena de sketches presentando, desde el punto de vista comunista, la historia de Alemania desde la declaración de guerra hasta la muerte de Liebknecht. No había decorado, y los eventos tenían lugar en las rampas y nichos de una plataforma cubierta de tierra en un escenario giratorio, ilustrado y contrapuesto por viejas resbaladillas y engranajes ensamblados. El libreto que estaba enteramente basado en documentos históricos, está perdido, pero la lista de las escenas que siguen, tomadas del programa, que está reproducido en la página 95, (del libro de Piscator) ha sido ampliado con el material de los reportes de la policía...." (Piscator, 1978:85)

libertad que se tomó en relación con la verdad histórica, fue la fusión de algunos personajes y la supresión de ciertos pasajes de menor significación.

Entre estos pareceres, saltan a la vista ciertas precisiones que definen al Teatro Documental:

- a) se basa en información real, tomada de documentos;
- b) tiene por objeto mostrar una tesis sociopolítica;
- c) prescinde de anécdota.
- d) prescinde de personajes de ficción.
- e) generalmente está conformado de escenas cerradas, expuestas en desorden cronológico o presentadas simultáneamente.¹²⁷

Es necesario dejar establecido que, cuando una obra, como las de este tipo, descarta la anécdota y rechaza los personajes de ficción; lo único de que puede echar mano para interesar al público es el mostrarle "el suceso" con toda su realidad, valiéndose del rigor documental. Es como decirle al espectador: este sucedido que te cuento es absolutamente real; y para que me creas, te muestro documentos. Esto, generalmente, resulta impactante para la concurrencia.

Intentamos encontrar en *Felipe Ángeles*, los aspectos señalados, para qué, en caso de contenerlos, pudiéramos considerar la obra dentro de esta corriente teatral. Los resultados son estos:

Parece ser que, en las escenas del juicio, la autora se apoya en las versiones taquigráficas del juicio real, presentadas por Federico M. Cervantes¹²⁸ en la biografía del personaje, pero Elena Garro no lo confirma; además, no hay indicios del uso de otros documentos, o por lo menos no manifiesta la autora haberse basado en ellos. Los pasos

¹²⁷ El párrafo e) es un agregado es mío, y está formulado basándome en las lecturas de obras de Teatro Documental.

¹²⁸ Capítulos XIX y XX de la biografía. (Cervantes, 1942)

del "hecho histórico" —traición, forma de aprensión, juicio y condena— son los verídicos. Los nombres de los personajes que participaron en "el hecho" están mencionados: el General Diéguez, el coronel Bautista, el traidor Sandoval, los abogados Gómez Luna y López Hermosa, etcétera.

La obra no tiene por objeto mostrar una tesis sociopolítica, sino que es la expresión apasionada de una escritora amante de la justicia y de una admiradora incuestionable del héroe mártir.

Por otro lado, Elena Garro añade personajes de ficción —la señora Revilla, la señora Seijas—;¹²⁹ inventa situaciones al margen de las documentales —la escena con Bautista, quien desea que Ángeles huya; la escena con el cura que pretende confesar al héroe— y pone en boca de los personajes "históricos" pensamientos y comentarios que no están tomados de ningún documento.

Por último, la construcción de la obra, dividida en tres actos a la manera aristotélica (vid. 2.2.1), pero sin los pasos que rigen a la obra cerrada: presentación, conflicto y desenlace, hacen que la estructura de este drama sea difícil de precisar.

8.4 Aplicación del modelo actancial.

Localizar las microsecuencias para aplicar en ellas el *modelo actancial*, ha sido dificultoso y embrollado, sobre todo en el primer acto, donde la autora se dedica, más que nada, a exponer las situaciones; a mencionar los antecedentes que han dado lugar a ellas; y a presentar a los personajes, en especial a Felipe Ángeles, proporcionando una abundante y casi directa información sobre su vida y sus hechos, ocultando con ello los débiles movimientos de la acción dramática.

¹²⁹ En la biografía, menciona Cervantes a un grupo de damas, pero no da sus nombres, solo habla de "la comisión de damas de Chihuahua" p.319 y p.331.

8.4.1 **Microsecuencias. (tablas, gráficas y exposición de tramas)**

Presento las tablas de las microsecuencias, en el entendido que la acción dramática que contienen es tan débil, que no provoca las reacciones de los actantes.

Se han señalado con líneas punteadas las casillas en que la participación del actante es nula o débil. Por otro lado, se escriben en una línea continua los episodios no teatrales que están entorpeciendo o deteniendo la acción dramática.

Tanto en la *gráfica* como en la sección *Exposición de tramas*, están marcadas únicamente las subtramas, y me he abstenido de marcar la trama principal. En el apartado siguiente, donde se presentan las mesosecuencias se explican los motivos que me llevaron a tomar esta decisión.

Felipe Ángeles

Acto I

En la **gráfica 1** referente a la **tabla 1** del acto primero, presentamos la subtrama 1 de Diéguez (línea morada -----); la subtrama 2 de las damas y abogados (línea gris -----), y la subtrama 3 de Escobar y la

de los generales que piensan como él (línea morada -----). La línea de Diéguez, principia un poco alta en la 1ª microsecuencia: "Diéguez desea que un hombre sea condenado a muerte". La línea

baja en la 2ª y 3ª microsecuencias para subir un poco en la 4ª y bajar aún más en la 5ª. El Comité de damas tiene dos momentos de relativa tensión en las

microsecuencias 2ª y 5ª, para dejar el primer acto casi al mismo nivel de intensidad que en su comienzo.

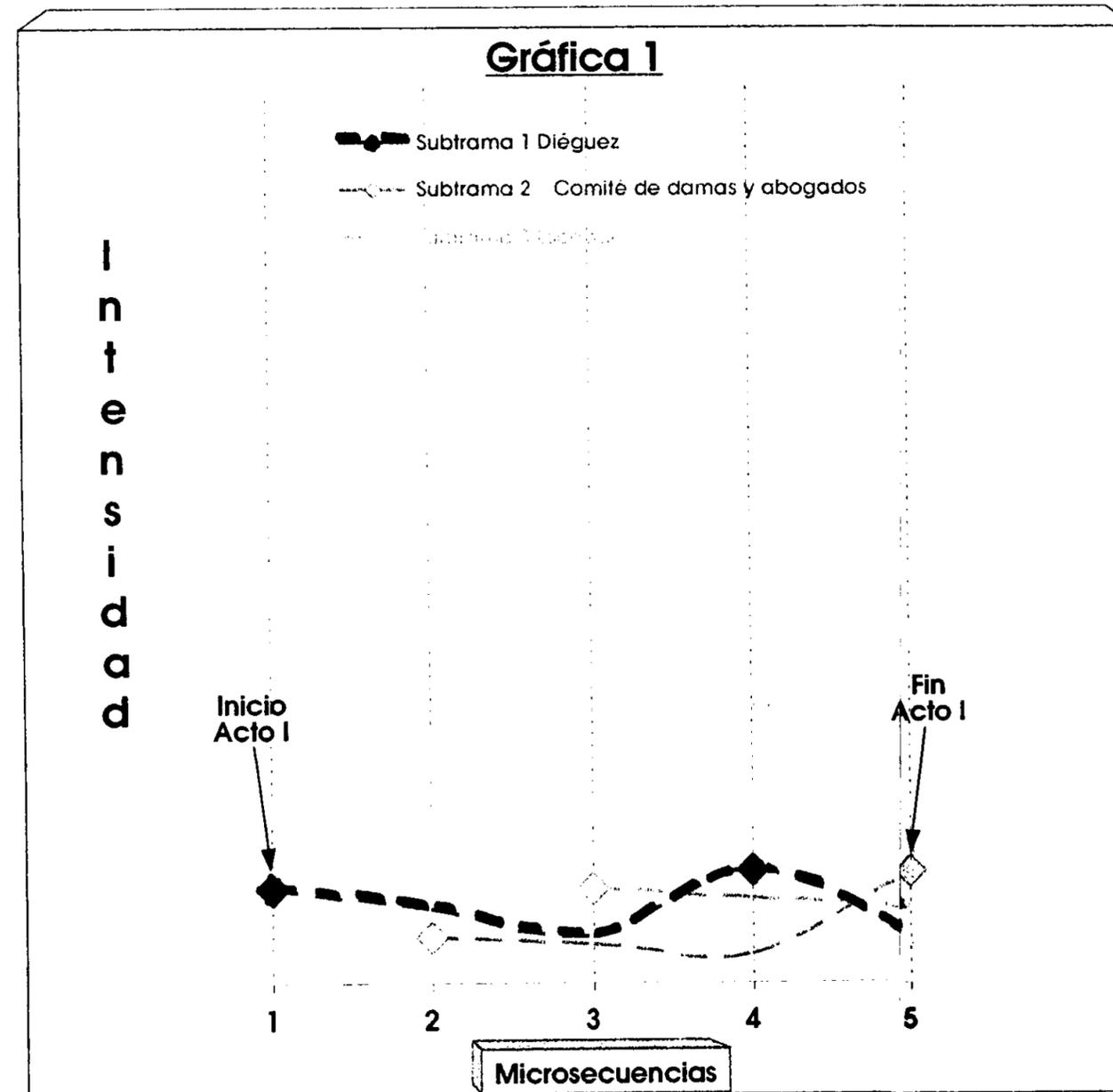
Aplicación del modelo actancial a microsecuencias

Tabla 1

Micro-sec.	Destinador	Sujeto	Objeto	Destinatario	Ayudante	Oponente
ms 1a	Gobierno de Carranza	Diéguez	Juicio sumario a Felipe Ángeles	gobierno de Carranza	el poder	pueblo de Chihuahua
ms 1b	Episodio narrativo, en pasado, donde el traidor Sandoval cuenta cómo él y Salas efectuaron la captura de Felipe					
ms 2	Captura de Felipe Ángeles	Comité de damas	un juicio legal	Felipe Ángeles	el mismo Diéguez	Nadie
ms 3	Carranza	Diéguez	generales lo declaren culpable	Carranza	Gabira y otros Generales	Escobar y otros Generales
ms 4	Orden de Carranza	Diéguez	justificar la muerte de Felipe Ángeles	Carranza	su deber militar	su conciencia
ms 5	Posibilidad de juicio	Damas	defender legalmente a Felipe Ángeles	Felipe Ángeles	Abogados	Felipe Ángeles y el destino

□ Fuerza dramática débil

Gráfica 1



Exposición de tramas

ms	Descripción
ms 1a	El general Diéguez, no muy de su agrado, desea organizar un juicio sumario a fin de fusilar a Felipe Ángeles, pero teme que se amotine el pueblo de Chihuahua.
ms 1b	Episodio narrativo, en pasado, donde el traidor Sandoval cuenta cómo él y Salas efectuaron la captura de Felipe Ángeles.
ms 2	El Comité de damas de Felipe Ángeles, encabezado por la Sra. Revilla, desea un juicio legal para Felipe Ángeles. Diéguez, que debía ser el oponente, les aconseja que busquen abogados y no se opone a que las damas visiten a Felipe Ángeles.
ms 3	Diéguez desea convencer a los generales que forman el Consejo de Guerra que deben declarar culpable a Felipe Ángeles. Se oponen Escobar y otros, pero finalmente nadie.
ms 4	Diéguez reconoce ante Gavira que el juicio de Felipe Ángeles es ilegal, pero es una orden de Carranza y hay que cumplirla.
ms 5	El Comité de damas llega con dos abogados para defender a Felipe Ángeles, pero éste se encuentra apático ante la situación.

Felipe Ángeles

Acto II

En la **gráfica 2** referente a la **tabla 2** del acto segundo, presentamos la subtrama 1 de Diéguez (línea morada -----), que se mantiene en

el mismo nivel de intensidad que la del primer acto. La subtrama 2 de las damas y los abogados (línea gris -----) sube en

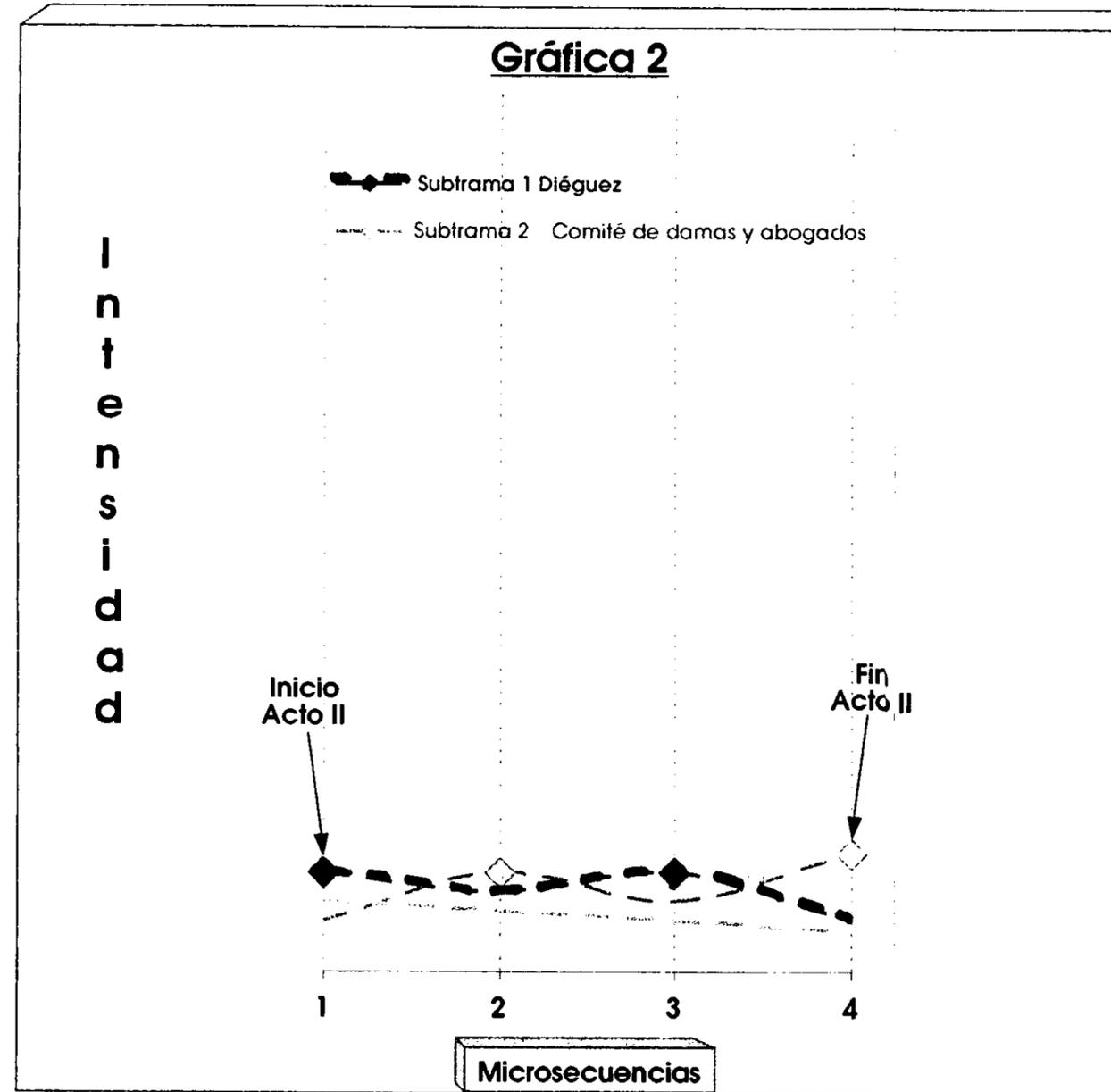
la microsecuencia 2 para provocar una expectativa: la ilegalidad de un juicio militar a un hombre que ya no es militar.

Aplicación del modelo actancial a microsecuencias

Tabla 2

Micro-sec.	Destinador	Sujeto	Objeto	Destinatario	Ayudante	Oponente
ms 1	Gobierno de Carranza	los jueces	condenar a Felipe Ángeles	Carranza	testigos	abogados, acusados y público
ms 2a	Deber	Gómez Luna	salvar a Felipe Ángeles	Felipe Ángeles	un amparo que considera a Felipe Ángeles como no militar	jueces
ms 2b	Episodio expositivo donde Ángeles, aceptando de antemano que lo van a matar, desea justificar sus acciones					
ms 3	Gobierno de Carranza	Diéguez	terminar el juicio	gobierno de Carranza	Gaviria y Diéguez	algunos generales porque la acusación no está fundada
ms 3b	Episodio de reflexión de Felipe Ángeles.					
ms 4	Deber	Gómez Luna	amparo de la Suprema Corte	Felipe Ángeles	opinión pública y diputados	el corte del telégrafo y el Consejo de Guerra

Gráfica 2



Exposición de tramas

Subtrama 1 Diéguez

ms 1	Los jueces, apoyados en la declaración de los testigos, desean condenar a Felipe Ángeles, pero éste muestra la falsedad de los testigos.
ms 3a	Diéguez desea terminar el juicio, así que presiona a los generales para que tomen la decisión de condenar a Felipe Ángeles.
ms 3b	Episodio de reflexión de Felipe Ángeles.

Subtrama 2 Comité de damas y abogados

ms 2	El licenciado Gómez Luna muestra un amparo del juez del segundo ramo penal, donde se dice que el Consejo de Guerra no puede juzgar a Felipe Ángeles porque éste ya no pertenece al ejército.
ms 2b	Episodio expositivo donde Ángeles, aceptando de antemano que lo van a matar, desea justificar sus acciones pasadas.
ms 4	Gómez Luna espera un amparo de la Suprema Corte de Justicia, pero el telégrafo es cortado intencionalmente y el Consejo de Guerra condena a muerte a Felipe Ángeles.

Felipe Ángeles

Acto III

En la **gráfica 3** referente a la **tabla 3** del acto tercero, encuentre varias subtramas sorprendidas y aisladas: en la 1ª microsecuencia, está la subtrama 4 de Bautista (**línea negra** -----) que definitivamente provoca un suspenso: la oferta de Bautista de salvar a Felipe Ángeles,

(desafortunadamente esta iniciativa no progresa más allá de la 1ª microsecuencia) luego tenemos subtramas cada vez más débiles: la subtrama 3 de Escobar justificándose (línea naranja -----); la de la Sra. Revilla (línea gris -----), tratando de dar esperanzas a Felipe Ángeles,

y la del padre Valencia (línea verde -----), intentando reconciliar al protagonista con Dios. La llegada del amparo salvador resulta, a estos niveles, como un intento de golpe de efecto, que viene a ser tardío, puesto que al público, que ya está enterado del fusilamiento, no se

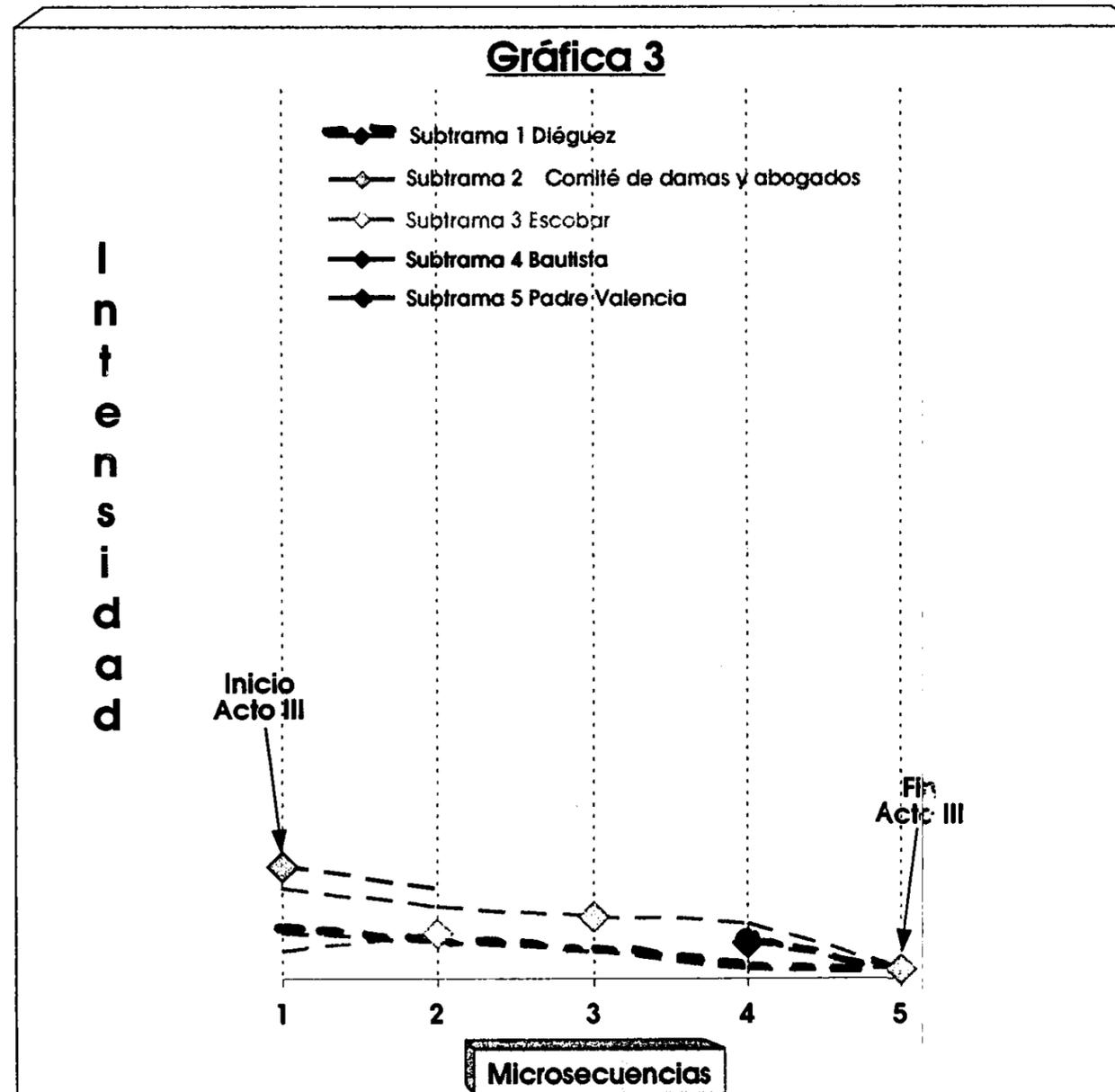
le está proporcionando una disyuntiva. El único que recibe el golpe es el abogado Gómez Luna.

Aplicación del modelo actancial a microsecuencias

Tabla 3

Micro-sec.	Destinador	Sujeto	Objeto	Destinatario	Ayudante	Oponente
ms 1	Sentencia	Bautista	ayudar a escapar a Felipe Ángeles	Felipe Ángeles	El lugar que ocupa Bautista	Felipe Ángeles
ms 2a	Sentencia	Escobar	justificarse	Escobar	oportunidad	Felipe Ángeles
ms 2b	Monólogo Interior de Felipe Ángeles.					
ms 3	Sentencia	Sra. Revilla	dar esperanzas a Felipe Ángeles	Felipe Ángeles	su compasión	Sentencia
ms 4	Sentencia	Padre Valencia	que Felipe Ángeles reconozca a Dios	Iglesia y Felipe Ángeles	religión	Felipe Ángeles
ms 5	Fallo de La Suprema Corte	Gómez Luna	entregar el amparo	Felipe Ángeles	correo o telégrafo	la muerte

Gráfica 3



Exposición de tramas

Subtrama 2 Comité de damas y abogados

ms 3	La Sra. Revilla desea dar fortaleza y esperanza a Felipe Ángeles.
ms 5	Cuando Felipe Ángeles ya ha muerto, llega el licenciado Gómez Luna con el amparo.

Subtrama 3 Escobar

ms 2a	Escobar visita a Felipe Ángeles y desea justificarse.
ms 2b	Monólogo interior de Felipe Ángeles.

Subtrama 4 Bautista

ms 1	Bautista desea ayudar a escapar a Felipe Ángeles, pero éste se niega.
------	---

Subtrama 5 Padre Valencia

ms 4	El padre Valencia desea que Felipe Ángeles reconozca a Dios, pero Felipe Ángeles se niega.
------	--

8.4.2 Mesosecuencias.

¿Podría decirse que la trama principal es la de Carranza? Según los teóricos que manejan el *modelo actancial*, el sujeto es siempre antropomorfo y está presente en la obra: Edipo, Antígona, Hamlet, Macbeth, Cesar Rubio, Loman etc. Sin embargo, en esta obra sobresale el deseo fortísimo de Carranza de destruir a Felipe Ángeles lo más rápidamente posible. Tanto Diéguez, Bautista y una buena parte de los generales del Consejo de Guerra, forman parte del *actante* ayudante, pero muy contra su voluntad, pues reconocen la valía de Felipe Ángeles. Las damas y los abogados son el oponente a la voluntad de Carranza, pero su acción resulta muy débil ante la fuerza política que es irrefutable. Por estas dos últimas razones, la acción dramática de la obra es débil, puesto que no hay una verdadera lucha de fuerzas.

Sin embargo, para el lector, o espectador, la obra resulta emotiva y dolorosa ante la contemplación de cómo una fuerza avasalladora destruye a un personaje heroico. *Felipe Ángeles* es en esto, algo parecido a *Las troyanas de Eurípides* donde los griegos son el *sujeto ausente*, pero están representados en la escena por el heraldo Talibio.

Eduardo Mier y Barbery refiriéndose a *Las troyanas* dice "No hay en ella acción verdadera, ni causa ni obstáculo que la aceleren o detengan" y en el mismo párrafo agrega: "Debemos suponer que el objeto del poeta ha sido probar lo vario e inestable de las cosas humanas puesto que los favorecidos hoy por la fortuna pueden ser mañana víctimas de los mayores sufrimientos" (Mier, 1951:290-291) Efectivamente, a la mitad de la obra, Casandra predice la desdicha de los griegos y, en el prólogo, Poseidón y Atenea preparan este infortunio:

Atenea Quiero infligirles un retorno desastroso.

Poseidón ¿Mientras estén en tierra todavía, o en el mar salado?

Atenea Cuando naveguen desde Ilios hacia sus moradas, Zeus les enviará la lluvia y el granizo furioso y los negros soplos del Eter. Y dice que me dará el fuego del rayo, a fin de que yo aniquile a los aqueos y queme las naves. (Eurípides, 1969:67)

En *Felipe Ángeles* se anuncia y se supone la suerte de los ejecutores, por boca de Escobar:

Diéguez (...) No se da cuenta de que para acabar con los jefes es necesario un jefe que los mate a todos.

Escobar Sí, hasta que venga otro jefe y lo mate a él. ¡Ya me convenció, general Diéguez, pero confieso que no hicimos la Revolución para esto! (*Escobar sube las gradas de la escalinata*) ¡Vamos a ocupar nuestros sitios, señores! ¡Este es un juego con un final de sangre, y hay que jugarlo aunque sepamos que la muerte es el único premio a esta lotería! ¡Ojalá, General Diéguez, que no tenga yo que asistir a su función teatral.

(*Los centinelas abren de par en par las puertas centrales de cristal del vestíbulo. Antes de cruzarlas, Escobar se vuelve a Diéguez y se ríe. El General García le sigue de muy cerca*)

Diéguez (*En voz muy alta*) ¡Falta mucho para ese estreno, General Escobar!

García (*A Diéguez, en voz muy alta y desde arriba de las gradas*) ¡Avíseme para apartar mi palco!

Si Taltibio es el heraldo que trae a las mujeres troyanas las órdenes crueles de los griegos. En *Felipe Ángeles*, el representante del poder de Carranza podría ser Diéguez, aunque al parecer éste cuestiona más las órdenes de Carranza, que Taltibio a los griegos. Es interesante oír cómo hablan uno y otro:

Taltibio Mujer de Héctor, del más bravo de los frigios, no me odies. Porque no te trasmito por mi gusto las resoluciones públicas de los Dánaos y de los Pelópidas (Eurípides,1969:82)

Taltibio ¡Deja, niño, que te arranque del tierno abrazo de una madre infeliz, sube a lo alto de las torres paternas, desde donde la sentencia de los aqueos ha decidido que rindas el alma! ¡Cogedle! Para ser heraldo de tales órdenes, hay que ser inexorable y tener aún menos escrúpulos de los que yo tengo. (Ibidem:84)

En *Felipe Ángeles* escuchamos:

Diéguez Ven al mundo desde la lejanía del poder. Deberían estar aquí y ver mi mesa inundada de telegramas de Francia, de Estados Unidos, de Inglaterra.
(Garro, 1979: 11)

Bautista (*Refiriéndose al Lic. Gómez Luna*) Es un gran abogado. Casi al final del Juicio demostró que Ángeles no es militar.

Diéguez ¿Lo demostró? Me lo temía y así se lo comuniqué al Primer Jefe pero no quiso desistir de su aparato de ...legalidad. (Ibidem: 43)

Diéguez (...) La voluntad de Felipe Ángeles en una voluntad opuesta a la voluntad del primer Jefe; eso basta para que Ángeles deje de ser inocente. (Ibidem: 46)

Considerando la actitud de Carranza como una fuerza de gran actividad, aunque ausente, presento la tabla correspondiente a los tres actos o mesosecuencias en esta forma:

Mesosec.	Destinador	Sujeto	Objeto	Destinatario	Ayudante	Oponente
1er. acto	La nueva ideología "revolucionaria", impuesta por Carranza	Carranza	deshacerse del representante de la primitiva ideología	Carranza	su poder los militares	opinión pública.
2o. acto	Carranza	Carranza	justificar la muerte de F.A.	Carranza	el juicio sumario	Opinión pública y abogados.
3er. acto	sentencia	varios	ayudar a F.A.	F.A.	esperanza	la muerte.

Obsérvese que en los dos primeros actos el sujeto es Carranza, en tanto que en el tercer acto, el sujeto está compuesto de varios personajes (Bautista, Escobar, la Sra. Revilla, el padre Valencia y Gómez Luna), los cuales, ni aún juntos, logran hacer algo por el protagonista, porque la fuerza de Carranza nulifica toda posibilidad. Estas observaciones nos llevan a la macrosecuencia o cuadro general.

8.4.3 Macrosecuencia y enunciación.

La obra podría abarcarse en una sola macrosecuencia o cuadro general:

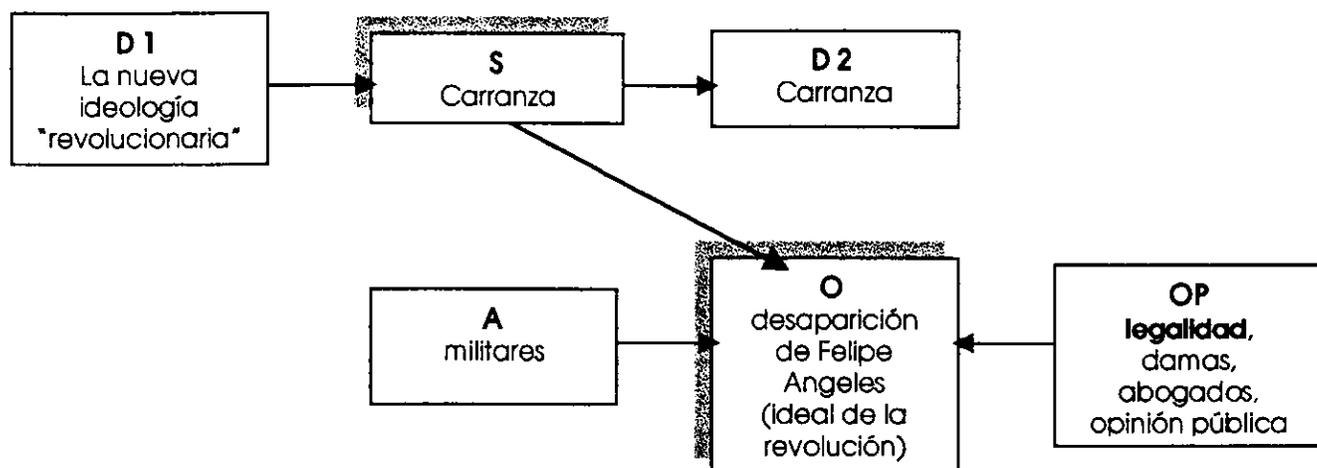


Diagrama 79

Aunque en este cuadro general están presentes los seis actantes, éstos, en el transcurrir de la obra, no se mueven, no producen conflictos. El poder de Carranza que está presente en los actantes: D1, S, D2 y A es tan fuerte y decisivo desde el inicio del drama, que las posibilidades de movimiento del oponente carecen de fuerza y son casi inútiles. Recordemos que "La acción dramática no se limita a la tranquila y simple realización de un objetivo determinado; por el contrario, tiene lugar en un medio constituido por conflictos y colisiones, y es el blanco de las circunstancias, de pasiones y caracteres que la contrarrestan y se le oponen" (Hegel, 1985:245-246). Patrice Pavis (1983:92) explica que el conflicto ha llegado a ser la característica específica del teatro. Sin embargo, solo se justifica en una dramaturgia de acción (**forma cerrada**¹³⁰). Otras formas (por ejemplo, **épicas**¹³¹) u otros teatros (asiáticos) no se caracterizan por la presencia del conflicto y de la acción. Estas opiniones confirman el hecho de que *Felipe Ángeles*, aunque tiene una apariencia aristotélica en su forma externa, no corresponde a una

¹³⁰ vid 2.2.1.

¹³¹ vid 2.2.2.

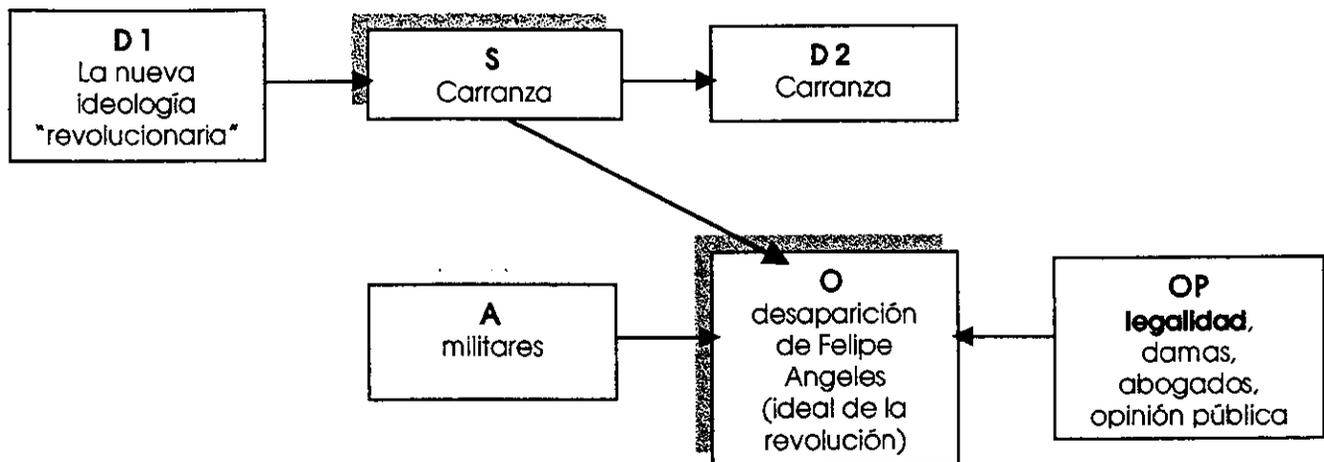
dramaturgia cerrada, porque carece de conflicto; en tanto que, tampoco la podemos considerar de estructura abierta, pues no tiene, desde luego, la construcción indicada.

La gran frase o enunciación de la obra será: *La nueva Ideología "revolucionaria" impuesta por Carranza, impulsa a Carranza a desear la desaparición de Felipe Ángeles, representante del ideal revolucionario, para beneficio del mismo Carranza. Le ayuda su poder y se opone la legalidad, y la opinión pública.*

El tema: *El poder corrompe.*

8.4.4 Triángulos e ideología.

Retomando el cuadro de la macrosecuencia



podemos ver la formación de varios triángulos:

- el triángulo ideológico explica la caracterización psicológica e ideológica a un tiempo: de Carranza La nueva ideología "revolucionaria"¹³² impuesta por él, acorde a las nuevas necesidades de su gobierno lo impulsa a desear borrar las

¹³² "No había nada de muy revolucionario en la política económica de Carranza. Lo que se propuso fundamentalmente fue restablecer las condiciones del porfiriato en beneficio de grandes segmentos de la clase alta tradicional de México y de su nueva burguesía". Friederich Katz, cit. en Aguilar y Meyer, 1994:81.

huellas de la verdadera ideología revolucionaria, representada por Felipe Ángeles.

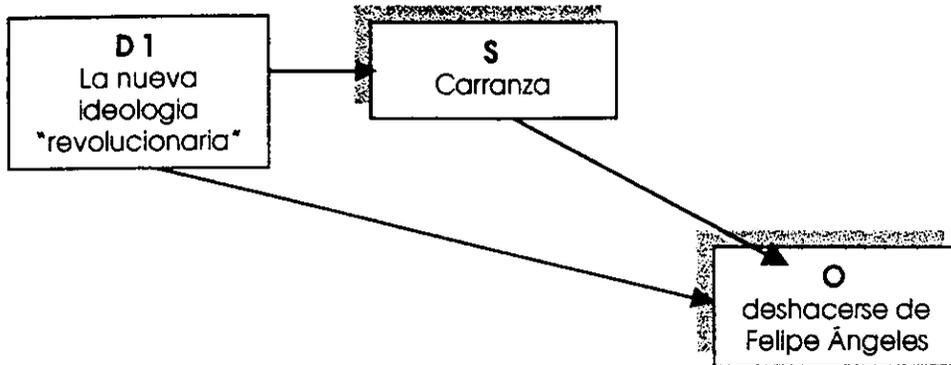


Diagrama 80

La actitud dictatorial, antirevolucionaria y antidemocrática de Carranza, impulsan a Carranza a desear deshacerse del hombre que conserva el ideal revolucionario.

- b) en el triángulo ideológico, puede observarse que la búsqueda del sujeto es enteramente personal. Carranza se ve en la necesidad de afirmar su autoridad por medio de la desaparición de las figuras que tienen opiniones contrarias a su gobierno, en este caso particular, Felipe Ángeles. El 10 de abril del mismo año, en un amboscada, había sido asesinado Emiliano Zapata.

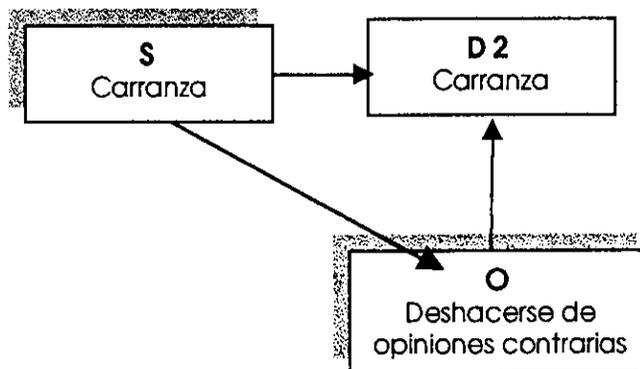


Diagrama 81

- c) el triángulo activo que se forma a partir del ayudante nos confirma la fuerza de este actante-Poder que ayuda a Carranza a lograr el objeto de su deseo

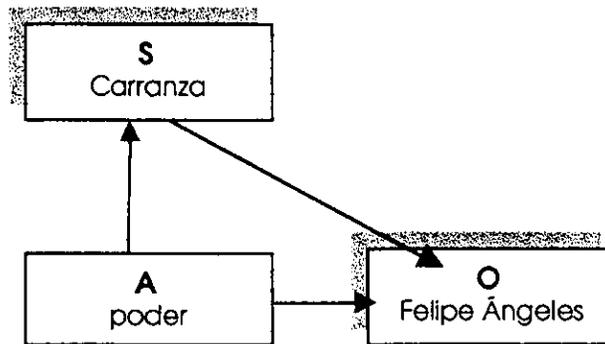


Diagrama 82

- d) el triángulo activo del oponente no se forma, lo que nos confirma que este actante no tiene ninguna fuerza contra Carranza.

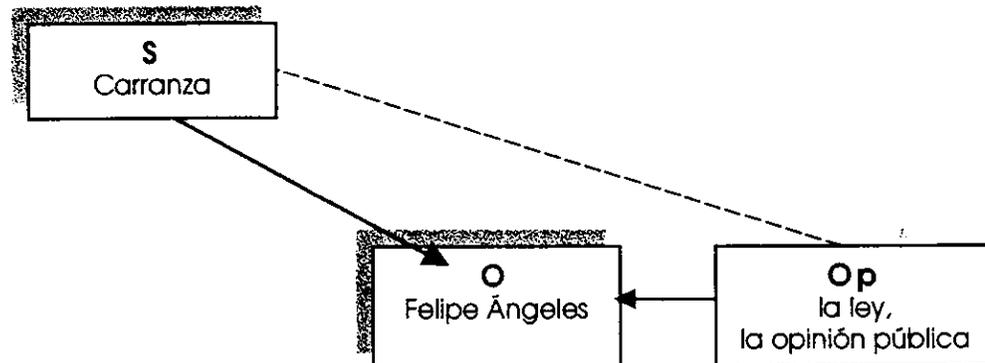


Diagrama 83

En la obra resalta la idea de *dictadura*. La revolución de 1910 fue en contra de la dictadura de Porfirio Díaz; ahora, habiendo triunfado esa revolución, Venustiano Carranza vuelve a implantar una nueva dictadura, bastante similar a la anterior.

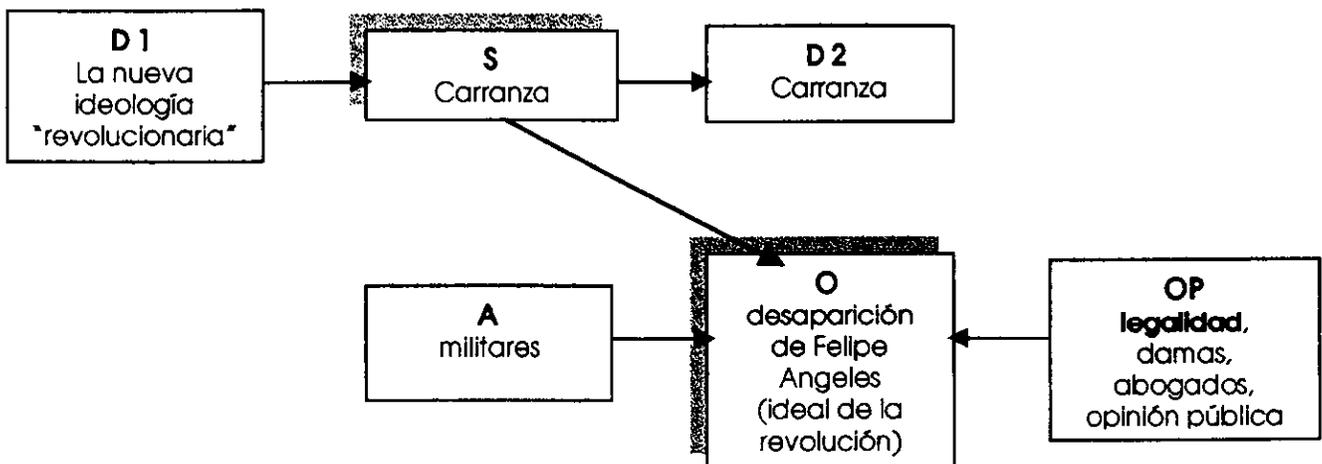
En el momento en que Elena Garro escribe la obra dramática, hay entre intelectuales e historiadores, un cuestionamiento sobre los verdaderos resultados del movimiento revolucionario, así se confirma que los postulados de la revolución se perdieron y la realidad es algo muy diferente. **La ideología de la autora** expresa este sentir, pero en el

texto dramático agrega su indignación por el asesinato de una figura tan destacada como lo fue Felipe Ángeles.

8.4.5 Los personajes.

8.4.5.1 Manifestación de personajes.

Retomando el cuadro de la macrosecuencia (diagrama 79)



se puede lograr la descomposición de dos actantes: el ayudante y el oponente. En éste último encontramos que se derivan tres roles

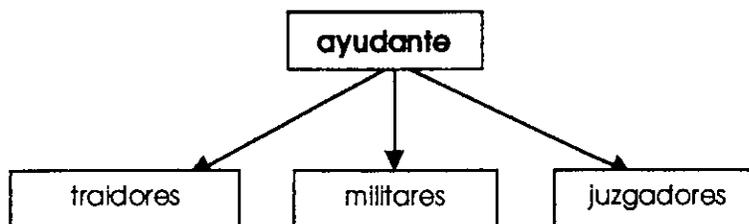


Diagrama 84

Que a su vez se descomponen, poniendo de manifiesto a los personajes:

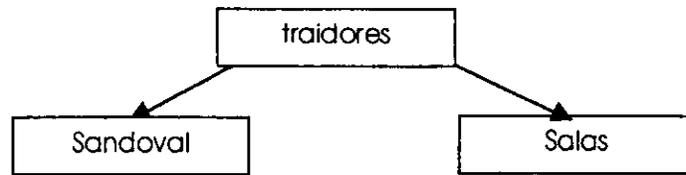


Diagrama 85

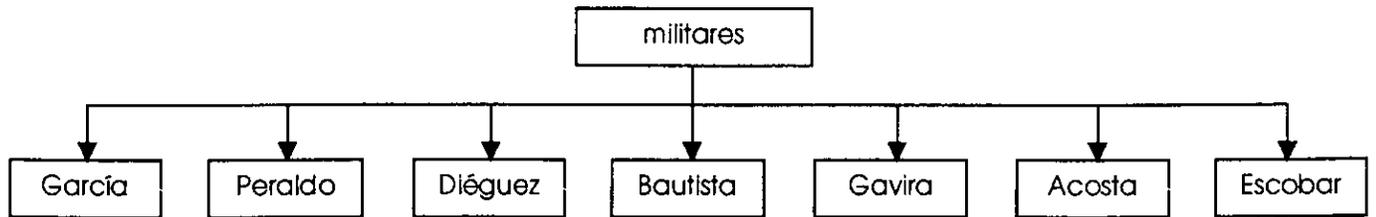


Diagrama 86

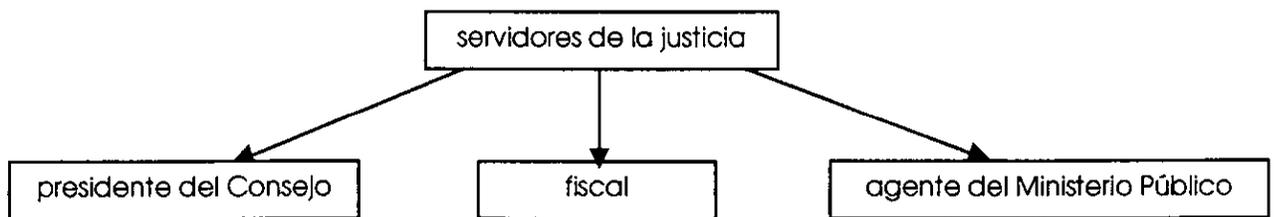


Diagrama 87

Debemos observar que en el diagrama 86, Bautista está como ayudante, pero se traslada al oponente en la microsecuencia del 3er acto, cuando ofrece la oportunidad de escape a Felipe Ángeles.

El oponente, que es proplamente una idea abstracta, la legalidad, se descompone en tres roles.

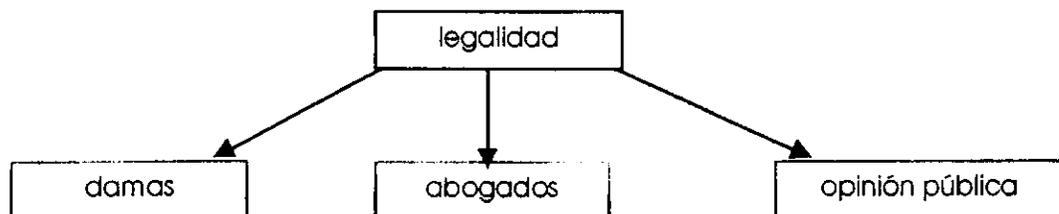


Diagrama 88

SEGUNDA PARTE

La opinión pública permanece, a través de toda la obra, como un rol, pues solamente se habla de las protestas y los abucheos del pueblo, pero nunca vemos a un individuo representativo, como pudiera ser un periodista o un habitante de la localidad.

El rol de damas se descompone en tres de ellas

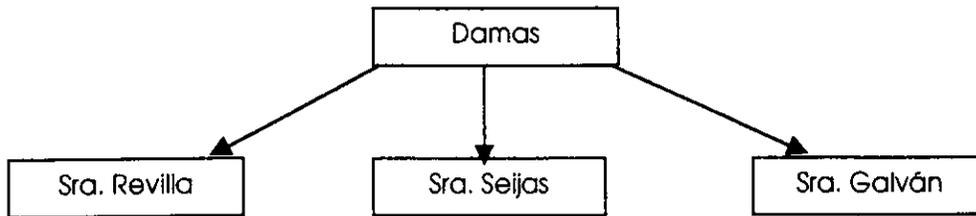


Diagrama 89

El rol de abogados se manifiesta en dos personajes

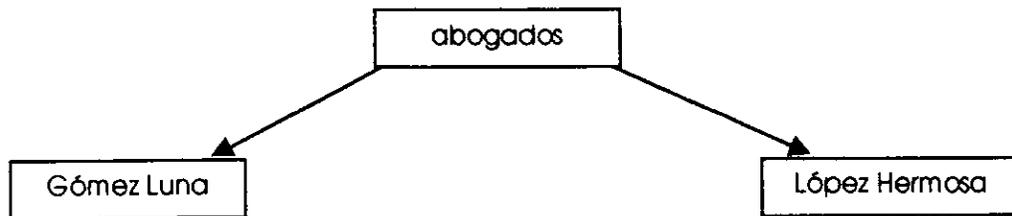


Diagrama 90

Por último, si intentamos el sincretismo de varios actantes se forman estos diagramas:

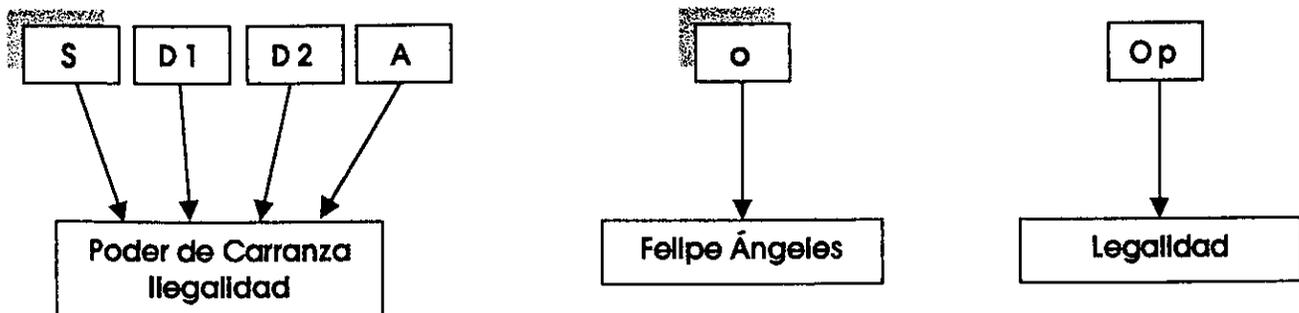


Diagrama 91

Lo que nos muestra cómo Felipe Ángeles es el centro de una lucha de poderes: la legalidad contra la ilegalidad, pero donde esta última, formada por cuatro actantes, resulta más fuerte y aplastante.

8.4.5.2 Interrelación de personajes.

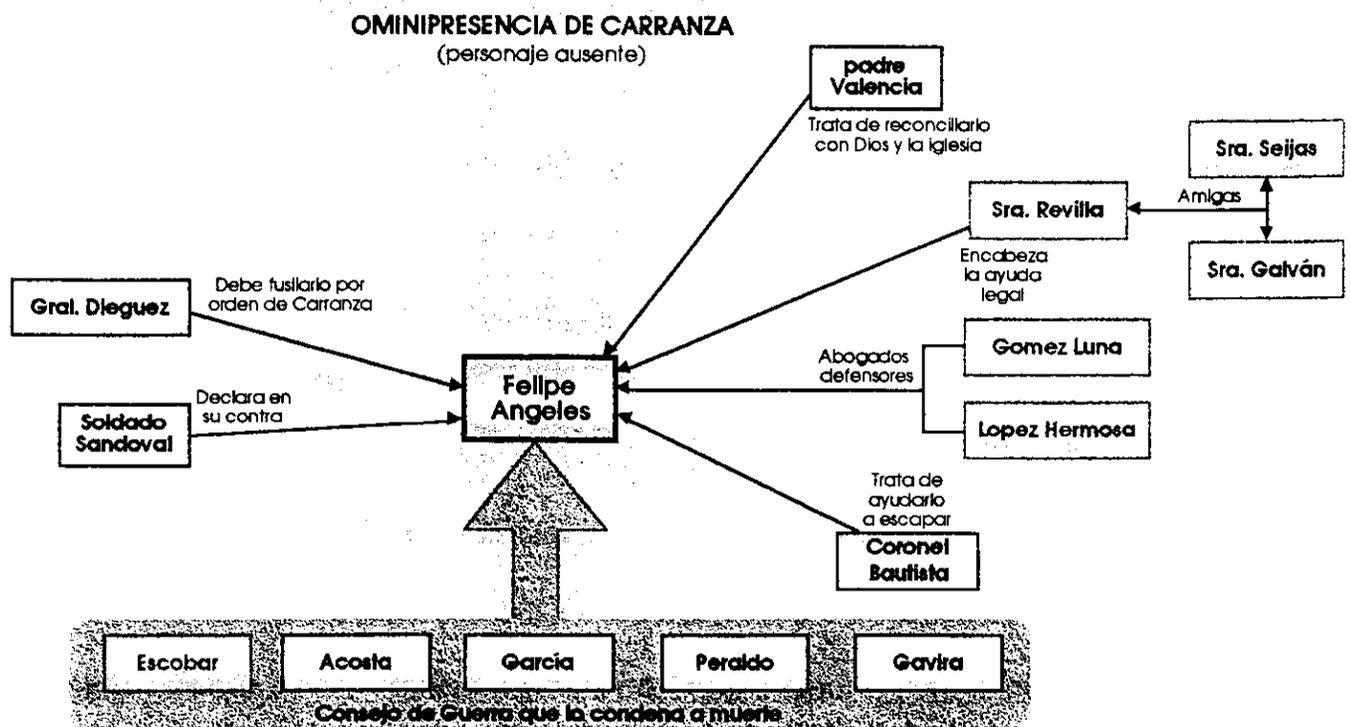


Diagrama 92

En este diagrama se puede observar el lugar que ocupa cada personaje y la relación que guardan entre sí. Destacan, con mayor claridad, la presión, de Carranza y la sentencia del Consejo de Guerra, cuya creación había sido ordenada por el presidente. Aquí se confirma, nuevamente, el intenso poder político de Carranza, que termina destruyendo a Felipe Ángeles.

8.5 Elementos complementarios.

Si se ha marcado una relación entre *Las troyanas* y *Felipe Ángeles*, dos obras tan lejanas en el tiempo, ha sido con el único objeto de remarcar que ambas tiene un *sujeto ausente*, tan poderoso, que no hay lugar para un actante oponente que pueda dar lugar al movimiento de la acción dramática. Pero, en lo que toca al esfuerzo o habilidad de los dramaturgos —Eurípides y Garro— por mantener la atención del espectador, hacemos notar que los golpes de efecto colocados en *Las troyanas*, son numerosos, constantes, siempre ascendentes y, en consecuencia, sumamente efectivos, en tanto que los golpes de efecto de *Felipe Ángeles*, son escasos y espaciados, por lo cual, no logran su objetivo. Así lo podemos advertir en cada uno de estos dramas.

La obra de Eurípides, desde el principio, se inicia con una situación alta: Las troyanas están en las tiendas griegas, lamentando su desgracia y a la espera de que se decida su suerte. A partir de esta situación se provocan, uno a uno, los golpes de efecto con una rapidez y un *crescendo* realmente impresionante:

- 1) Se mueven los remos de las naves griegas. Ellos partirán, Las troyanas no saben si se las llevarán o las matarán.
- 2) Llega Taltibio y les anuncia que han sido sorteadas. Poco a poco deja caer la noticia sobre el sino de cada troyana.
- 3) Casandra, será concubina de Agamemnon.
- 4) Polixena ha sido muerta y destinada a cular la tumba de Aquiles.
- 5) Andrómaca será esposa del hijo de Aquiles.
- 6) Cuando Hécuba pregunta qué será de ella, la respuesta queda en suspenso, pues llega Casandra.
- 7) Casandra, enloquecida, predice las futuras desgracias de los griegos.

- 8) Taltibio anuncia que Astianax, el hijo pequeño de Andrómaca y Héctor, deberá ser sacrificado
- 9) Menelao se presenta para matar a Helena.
- 10) Traen el cadáver de Astianax sobre el escudo de Héctor.
- 11) Taltibio le anuncia a Hécuba que será esclava de Odiseo.
- 12) La obra termina con la salida de las últimas mujeres que se dirigen a los barcos mientras se vislumbra a los lejos el incendio de la ciudad de Troya.

Felipe Ángeles

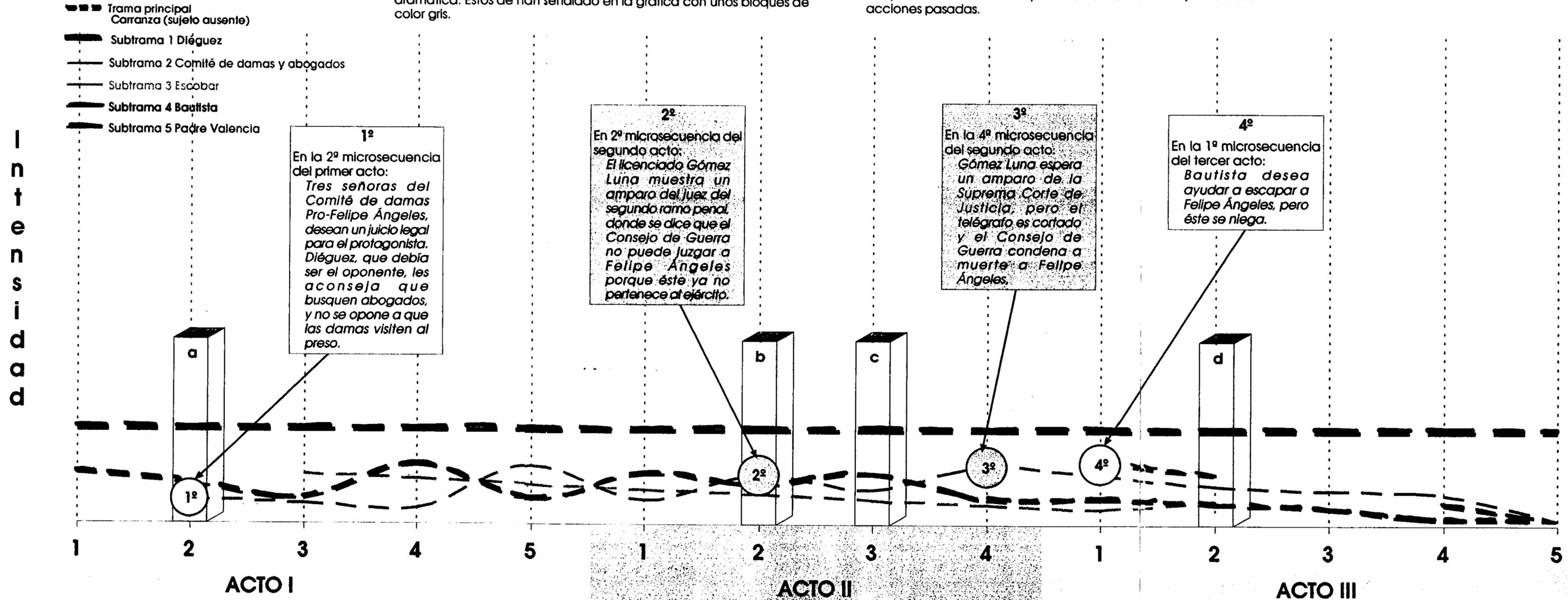
8.5.1 Los golpes dramáticos o golpes de efecto.

Los golpes de efecto en *Felipe Ángeles*, si así podemos llamarlos, son escasos y espaciados como se constata en la gráfica:

Este espaciamiento de los débiles golpes dramáticos y el no mantener una intensidad a través del relato, producen que el ritmo de la obra no solamente sea lento, sino irregular. A esto se aúna la intercalación de algunos episodios, que aunque dan información, son totalmente narrativos, por lo que, lógicamente, detienen el avance de la acción dramática. Éstos se han señalado en la gráfica con unos bloques de color gris.

- a) En el primer acto, el episodio narrativo, en tiempo pasado, donde el traidor Sandoval cuenta cómo él y Salas efectuaron la captura de Felipe Ángeles.
- b) En el segundo acto, el episodio expositivo, donde Ángeles, aceptando de antemano que lo van a matar, desea justificar sus acciones pasadas.

- c) En el mismo segundo acto, el episodio de reflexión de Felipe Ángeles.
- d) En el tercer acto, el monólogo interior de Felipe Ángeles.



Felipe Ángeles

8.5.2 Tiempo, ritmo e intensidad.

En esta gráfica se muestra el tiempo aproximado de duración de la obra que es de 114'; el tiempo aproximado de duración de cada acto, en promedio 38', y el tiempo aproximado de duración de cada escena o microsecuencia que está distribuido de la siguiente manera: en las microsecuencias del 1º y 3º actos, es de 7'36"; y en las microsecuencias del 2º es de 9'30".

En ella se observa que la trama principal (línea azul -----), correspondiente al deseo de Carranza por ver eliminado a Felipe Ángeles, se mantiene firme

y constante en el mismo nivel; que las subtramas no provocan expectativas y, por lo tanto, carecen de suspenso y tienen poca tensión dramática.

Por otro lado, los golpes de efecto, que son escasos (únicamente cuatro), no provocan grandes expectativas y están mal distribuidos. El 1º y el 2º a mitad de los actos primero y segundo; los golpes 3º y 4º, muy juntos —uno, al finalizar el acto segundo y el otro al inicio del acto tercero—, cuando sería más efectivo colocar un golpe dramático al final de la obra.

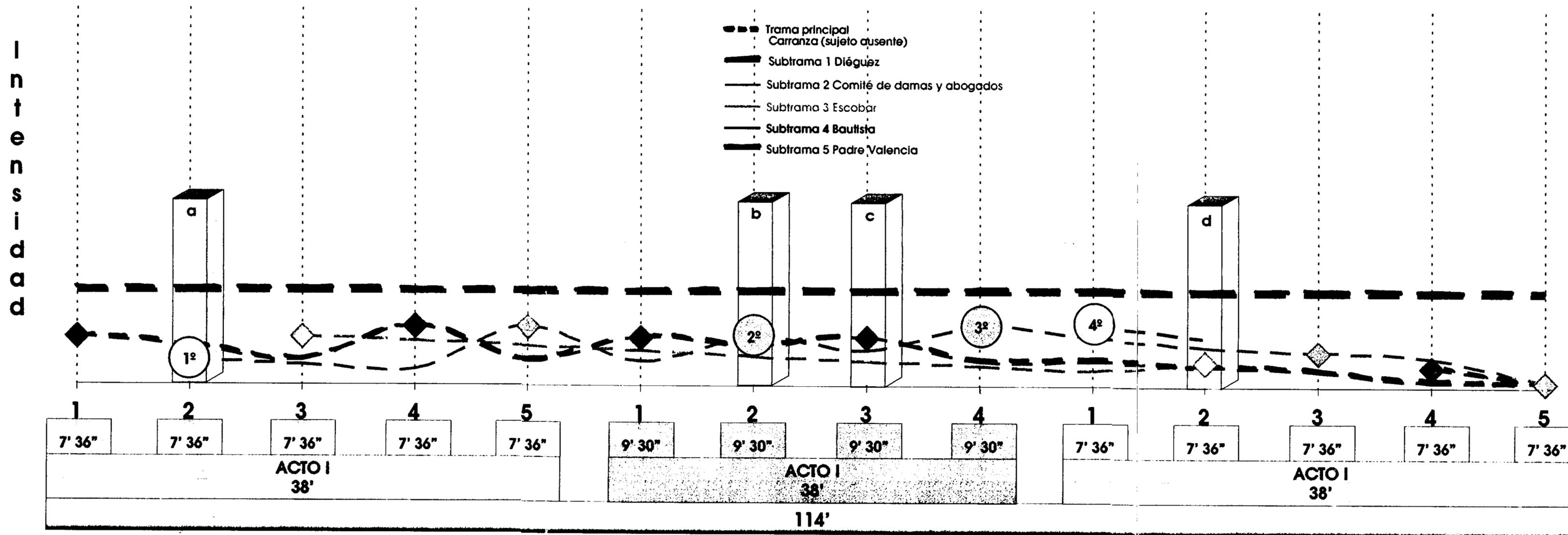
Es importante hacer notar que la autora intercala en la obra algunos episodios

que, aunque dan información, son totalmente narrativos, por lo que, lógicamente, detienen el avance de la acción dramática, ellos son:

- a) En el primer acto, el episodio narrativo, en tiempo pasado, donde el traidor Sandoval cuenta cómo él y Salas efectuaron la captura de Felipe Ángeles.
- b) En el segundo acto, el episodio expositivo, donde Ángeles, aceptando de antemano que lo van a matar, desea justificar sus acciones pasadas.
- c) En el mismo segundo acto, el episodio de reflexión de Felipe Ángeles.

d) En el tercer acto, el monólogo interior de Felipe Ángeles.

En conclusión, el no mantener una intensidad a través del relato; el espaciamiento de los golpes dramáticos; la extensa duración de cada escena (7' 36" y 9' 30"); más la intercalación de episodios "no teatrales" dan como consecuencia que el ritmo de la obra no solamente sea lento, sino desigual.



8.6 Acercamiento a los géneros dramáticos.

Reproduzco aquí el cuadro sobre el *modelo de elementos genéricos*, presentado en el apartado 5.1, para que el lector lo tenga a la vista durante el recorrido que haremos para acercar el texto estudiado a un determinado género dramático.

ELEMENTOS	REALIZACION
1º la intención del autor	Autor
2º el tema	Autor
3º la manera de relatar del autor	Autor
4º el desarrollo del conflicto o acción	Autor
5º el personaje	Personaje
6º el personaje ante el conflicto	Personaje
7º el lenguaje	Personaje

Como expuse en el párrafo (5.4), correspondiente a los comentarios finales, el *modelo actancial* se aplica a fin de encontrar la estructura profunda de la obra, por lo tanto, el *modelo de los elementos genéricos*, no podrá ser usado en su totalidad durante este ejercicio, porque algunos de estos elementos: 3º, la manera de relatar del autor; 4º, el desarrollo de la acción y 7º el lenguaje se encuentran en la estructura superficial del texto, de manera que, para lograr el acercamiento al género, de los textos del *corpus*, me valdré únicamente de cuatro de los elementos. A saber: 1º la intención del autor, 2º el tema, 5º el personaje y 6º el personaje ante el conflicto.

El acercamiento al género que quise intentar con este texto dramático me llevó a concluir que tiene dentro de sí elementos pertenecientes a dos géneros: tragedia y melodrama. Expondré el porqué:

Cambiando, por una especial necesidad de mi parte, el orden establecido en la observación de los elementos genéricos, quisiera analizar primero al personaje central de

la historia: Felipe Ángeles, (5º elemento) junto con el desarrollo del conflicto (4º) y el personaje ante el conflicto (6º) Felipe Ángeles ocupa, en el *modelo actancial*, el lugar de actante-objeto. Es él el objeto que Carranza, actante-sujeto, desea destruir o desaparecer. *El primer jefe* da todos los pasos necesarios para lograrlo, en tanto que Felipe Ángeles es un agente pasivo. Si revisamos las microsecuencias de las tablas correspondientes a los tres actos, veremos que Ángeles, jamás toma el lugar de oponente al deseo de Carranza. En la ms. 5º del 1er acto, Ángeles se opone a ser defendido legalmente; y en el 3er acto, el personaje se opone sucesivamente, a que Bautista le ayude a escapar, a que Escobar se justifique, a que el sacerdote lo acerque a Dios. A todo eso se opone, pero nunca al deseo del presidente por matarlo. Por estas razones, el personaje tiene un carácter de mártir¹³³, y no de personaje trágico¹³⁴. El personaje trágico es complejo, con virtudes y defectos, y a lo largo de la obra *lucha* por conseguir aquello que desea, aunque para ello tenga que morir. En el texto de Elena Garro, el personaje sabe que va a morir y, simplemente, está resignado a ello. Por otro lado, recordemos que en el melodrama el tema se refiere a problemas particulares de un personaje bueno que es perseguido por la maldad; que el personaje conoce su problemática, pero se aferra a sus valores morales, dejándose llevar de las situaciones y, finalmente, como dice Ubersfeld: "El traidor es el sujeto activo, es él la persona cuya voluntad 'egoísta' hace entrar el mal en el mundo y a la cual se opone el héroe desinteresado que hará triunfar el bien y la felicidad" (5.2.4 pie de página) En esta obra, falta el *deus ex machina* que aparezca providencialmente y haga triunfar al héroe, pero recuérdese que en el melodrama, si el personaje bueno muere, sus enseñanzas triunfarán más allá de su muerte.

Atendiendo a la reacción que el autor desea provocar en el público, como se trata de un personaje histórico, con carácter de mártir, la reacción puede ser de compasión mezclada con simpatía. Y, respecto al tema: *El poder corrompe*, puede considerarse de carácter universal. Resumiendo, la obra, por el lugar pasivo del personaje central, por la

¹³³ Mártir. Persona que padece muerte por amor a Jesucristo y en defensa de la religión cristiana. Por extensión, persona que muere o padece mucho en defensa de sus creencias, convicciones o causas. DRAE.

¹³⁴ 4º Recuérdese que en la tragedia, la acción avanza por el carácter del personaje principal, quien siendo a la vez culpable e inocente, se debate ante obstáculos insuperables.

falta de lucha del personaje y por la constante persecución en que éste se ve envuelto, podría considerarse como melodrama; pero, por su tema, de carácter universal y por la reacción que se desea provocar en el público, la obra tiende a la tragedia. A esto podemos agregar que los elementos no contemplados en nuestro estudio: la seriedad con que la historia es relatada y la belleza y elevación del lenguaje añaden un tono trágico al texto, pero el tratamiento o manera de desarrollar el relato es totalmente melodramática, ya que la autora al presentar personajes tipos y no personajes complejos, maneja a los primeros enteramente a su arbitrio.

8.7 Algunas observaciones a modo de conclusión.

En conclusión, con la aplicación del *modelo actancial*, pude encontrar lo siguiente:

- a) Con la determinación de las microsecuencias y su exposición en las tablas, se observa que el conflicto es débil. Se han señalado con líneas punteadas las casillas en que no hay reacción, ni participación de los actantes, por lo cual la acción dramática en vez de avanzar, se detiene. Al formar las mesosecuencias, encontramos que el actante-sujeto es Carranza, un personaje ausente pero con gran fuerza imperativa e impositiva.
- b) En la conformación de la macrosecuencia se localiza en el D1 la ideología reflejada en la obra, que viene a ser la *nueva ideología revolucionaria* implantada por Carranza, la cual parece un acantilado contra el cual se estrellan inútilmente la legalidad y la opinión pública. De la macrosecuencia se ha derivado la enunciación de la acción (vid. 8.4.3) y el tema que podría ser *El poder corrompe*. La formación de algunos triángulos sirvió para confirmar el papel y el poder de esta *nueva ideología revolucionaria* que para fijar su postura necesita deshacerse de opiniones contrarias. Se sobrentiende, a través de la obra, la ideología de Elena Garro quien juzga, como muchos otros intelectuales de su época, que se han perdido y traicionado los postulados de la revolución mexicana.

- c) A partir del cuadro general se realizó la descomposición de los actantes. En este ejercicio se observó que los personajes, derivados de *roles*: los traidores, los militares, los servidores de la justicia, los representantes de la legalidad (damas y abogados) se manifiestan como tipos. Aún Carranza y Felipe Ángeles, vienen colocándose en los polos opuestos de *el malo y el bueno; la víctima y el victimario*. Por otro lado, al realizar el sincretismo queda al descubierto que no hay lucha de fuerzas, pues la legalidad, presente en un actante, no puede hacer mucho contra la ilegalidad presente en cuatro actantes (vid. Diagramas de 8.4.5.1) La misma situación puede observarse en el diagrama 92 de interrelación de personajes. Aquí, la presión de Carranza y el Consejo de Guerra semejan una prensa que comprime al acusado.
- d) En el apartado sobre el acercamiento a los géneros dramáticos, se ha resuelto que la obra es un melodrama construido sobre una situación trágica.
- e) Al observar la estructura interna de la obra: la escasa acción dramática, interceptada por pasajes narrativos; la mala distribución de golpes de efecto; la carencia de una adecuada progresión en la intensidad; más el ritmo lento y desigual; podría afirmarse que la obra apunta hacia una mala recepción del público pero, en este caso particular, es necesario tomar en cuenta la calidad histórica del personaje-mártir¹³⁵; las ideas de Elena Garro, expuestas por boca de los personajes¹³⁶ y el bellissimo lenguaje poético del que la autora hace gala, valores literarios que pudieran seducir al espectador.

Al finalizar este estudio encuentro algo especial y digno de notarse: en la escritura de su texto, la escritora, en distintos niveles, fluctúa entre dos vertientes: en el nivel de los

¹³⁵ En el segundo acto, que es el correspondiente al juicio, destaca en forma relevante el discurso del acusado, quien durante las pocas horas que le quedan de vida, se esforzará en justificar sus acciones. "Ésta es la razón por la que desvía constantemente el curso del interrogatorio hacia un discurso personal, en un esfuerzo que se puede juzgar, superficialmente como "pueril" o vano, pero muy común a todos los que se saben condenados y que procuran condensar en unos pocos momentos lo que fue la razón de su vida y que se ha convertido también en su razón de su muerte". (Guilpain, 1995:177)

¹³⁶ Los personajes expresan ideas bellas y profundas sobre la vida, la política y los sentimientos humanos pero, como son *tipos* y nunca *personajes complejos*, esas ideas no salen de ellos mismos; no son cuestionamientos propios, sino opiniones de la autora, la cual impedida a hablar por propia boca, (porque estamos en el teatro) aprovecha los parlamentos de sus personajes para hacer saber, a través de ellos, el *particular* pensamiento de Elena Garro.

géneros literarios, oscila entre la narratividad y la teatralidad; en lo que se refiere a las estructuras externas dramáticas, titubea entre la del teatro documental y la del teatro aristotélico, y en lo que respecta al género dramático, ya va hacia la tragedia, ya hacia el melodrama. Esta falta de concreción en sus derroteros, produce un desbalance que, de cierta manera, perjudica la obra. Elena Garro quiso mostrar en su texto la injusticia política de la que fuera objeto Felipe Ángeles, pero se olvidó de mostrarnos la humanidad del hombre, es decir, a un Felipe Ángeles con sus virtudes y sus defectos. Pronko (1979:98) comenta a este respecto:

Presentar un universo razonado, si no razonable, y un cuadro simplificado del hombre a fin de mostrarlo únicamente en su perspectiva político social, es, creo yo, falsear tanto el teatro como la vida. Por cierto que en todo teatro hay un elemento político, sea en *Edipo*, en *Hamlet* o *El alcalde de Zalamea*, pero es sólo un elemento entre muchos otros, una perspectiva dentro de una sinfonía de perspectivas. Querer reducir el teatro a una sola, sería un contrasentido, un verdadero antiteatro.

8.8 Bibliografía particular.

- Adorno, Theodoro Wetal (1986), *El teatro y su crisis actual*, Caracas, Monte Ávila, 1986.
- Aguilar Camín, Héctor y Lorenzo Meyer (1994), *A la sombra de la revolución mexicana*, México, Cal y Arena, 1994.
- Brecht, Bertolt (1992), "El pequeño organón para el teatro" en *La política en el teatro*, (Brecht) 1972:63-100.
- Brecht, Bertolt (1972), *La política en el teatro*, Buenos Aires, Alfa Argentina, 1972.
- Cantón, Wilberto (1982), (Ed.) *Teatro de la Revolución Mexicana*, Selección, introducción general, situación histórica y estudios bibliográficos de Wilberto Cantón, México, Aguilar, 1982.

SEGUNDA PARTE

- Cervantes, Federico M. (1964), *Felipe Ángeles en la Revolución*, (Biografía 1869-1919), México, s/e, 1964.
- Eurípides (1969), *Tragedias*, Versión directa del griego de Leoconte de Lisle. Textos españoles e introducción de Evello Gascó Contell. México, Ateneo, 1969.
- Garro, Elena (1979), *Felipe Ángeles*, Textos teatro/13, México, UNAM, 1979.
- Guilpain Peuliard, Odile (1991), *Felipe Ángeles y los destinos de la Revolución Mexicana*, Prólogo de Adolfo Gilly, México, FCE, 1991.
- Leñero, Vicente (1979), "Introducción" en *El Juicio*, México, Mortiz 1979:9-12..
- Leñero, Vicente (1979), *El Juicio*, México, Mortiz, 1979.
- Magaña-Esquivel, Antonio (1980), (Ed.) *Teatro mexicano del siglo XX*, Vol. V., Selección, prólogo y notas de Antonio Magaña-Esquivel, México, FCE, 1980.
- Mier y Barbey, Eduardo (1951), (Ed) *Tragedias de Eurípides*, Traducción y notas de Eduardo Mier y Barbey. Buenos Aires, El Ateneo, 1951.
- Miralles, Alberto (1974), *Nuevos rumbos del teatro*, Barcelona, Salvat, 1974.
- Piscator, Erwin (1978), *The Political Theatre*, New York, Avon, 1978.
- Pronko, Leonard C. (1986), "El teatro político" en *El teatro y su crisis actual*, (Adorno et al. 1986:91-100)

9. LAS BELLAS IMÁGENES (1988)

Pablo Salinas (1926-1991)

9.1 Datos biográficos.

Pablo Salinas nació en la ciudad de México y murió en esta misma ciudad. Fue maestro de Historia y de Actividades Estéticas en la UNAM. Escribió numerosas obras de teatro entre las que destaca: *A caza del amor*, premio "Juan Ruiz de Alarcón", 1965; *Maxtla*, premio a la mejor obra en San Antonio Texas, 1970, publicada por Aguilar en "Teatro mexicano, 1969" y *Las bellas imágenes*, premio "Sergio Magaña" de la Asociación de Periodistas Teatrales, 1988; premio "María Tereza Montoya" de la Unión de Críticos y Cronistas de Teatro, 1988. Fue estrenada en el "Teatro Benito Juárez" del D.F. bajo la dirección de Gerald Huillier, figurando como: Evelia, Elsa Aguirre y como René, Roberto Ballesteros. En este mismo año, fue publicada por Obra Citada. Al poco tiempo, fue traducida al inglés, para ser representada en una ciudad estadounidense y también traducida al Chino en 1989 para ser representada en la Republica Popular China. En 1998, la obra fue solicitada por el agregado cultural del mismo país Sr. Xiong Changyi para ser representada en Beijing bajo el título *de Imagen social*.

9.2 Sinopsis de la obra.

El relato tiene lugar en la sala de la casa de Evelia. Ella es una mujer cercana a los cuarenta, todavía guapa, pero algo ridícula en su comportamiento, pues le preocupa mucho cuidar, en todo momento, su imagen pública. Le importa tanto "el qué dirán", que siempre tiene la ventana con las cortinas descorridas para que los vecinos sepan cómo es de limpia su vida. Nos enteramos, en la primera escena, que es maestra de urbanidad. Recibe en su casa a un hombre joven —después sabremos que se llama René y que tiene 27 años— creyendo que es un nuevo alumno, a quien ella espera, pero

que no conoce, llamado Fernando González. La actitud de René la desconcierta, pues éste es un hombre que se comporta con cierta informalidad. Al descubrir el equívoco, por una llamada telefónica, reclama a René el engaño, pero éste le responde que le iba a decir quién es, pero que ella no le ha dado tiempo de hacerlo. Ante la insistencia de Evelia para que se de a conocer, él únicamente responde citando fragmentos de una carta que Evelia mandó a una revista de Intercambio sentimental. En la misiva, Evelia habla de "su soledad y de la necesidad que tiene de llenar el vacío de su vida". Evelia, escandalizada, acusa a René de violar su intimidad y lo corre. Éste la tilda de cobarde. Poco a poco, la pareja se va relacionando, ella llena de miedos provocados por su educación puritana y él en actitud muy abierta. René le hace saber a la mujer que es modelo de ropa de hombre y empieza a darle una muestra de su trabajo como en una exhibición pública, resaltando su cuerpo. Evelia lo mira llena de confusión pero recordando, con una voz en off la violación que sufrió de su primer novio. El comportamiento de René escandaliza a Evelia, pero también la excita. El primer acto termina con una relación sexual.

En el principio del segundo acto, cuando debía nacer una tranquila confianza, Evelia sigue con sus temores, sin intentar recibir la vida "como llega". Esta actitud se agrava cuando, a insistencias de Evelia, René le confiesa que dejó el modelaje y que ahora trabaja en una "Agencia de Compañías". Agencia que da servicio a gente solitaria. Evelia se indigna y ofendida, quiere pagar el servicio, pero René le informa que la compañía da el primer servicio gratis; si quiere más servicios el cliente, entonces sí, tendrá que pagar. Más ofendida aún, Evelia lo corre, pero antes de irse, René le da una tarjeta para que lo llame, si quiere que regrese. —"Vivir intensamente tiene un precio" — le dice. Después de algunas cavilaciones, Evelia decide olvidar sus escrúpulos y aceptar la vida como llega.

9.3 Estructura superficial.

La obra está compuesta por dos actos y su estructura es cerrada. Las escenas están claramente enlazadas en una relación de causa efecto, pero en la edición no están señaladas desde el punto de vista dramático; es decir, considerándolas como una unidad con principio, medio y fin. La obra está dividida por escenas de una manera un tanto caprichosa, —podría haber sido por el autor, o por el editor. El caso es que algunas veces se tomó en cuenta la fórmula renacentista, (por entrada y salida de personajes) y otras veces la forma actual que toma en cuenta la acción dramática. Yo me vi en la necesidad (únicamente para fines del estudio) de modificar esta ambivalente división y marcar las escenas según su movimiento dramático.

9.4 Aplicación del modelo actancial.

Este texto, que a primera vista parece muy sencillo, dio lugar, en el proceso de análisis, a un resultado bastante interesante, porque al pasar de las microsecuencias a las mesosecuencias; y de estas al cuadro general, se observa que las fuerzas presentes en la obra a nivel profundo no están fácilmente percibibles en las microsecuencias las cuales están expresadas en la superficie textual. Veamos primero las microsecuencias:

9.4.1 Microsecuencias. (tablas, gráficas y exposición de tramas)

En las siguientes páginas se presentan las tablas de microsecuencias, así como las gráficas y la exposición de tramas correspondientes a los actos primero y segundo.

Las bellas imágenes Acto I

En la gráfica 1 de la tabla 1 del acto primero, se observa cómo la trama principal (línea azul - - - - -) —que corresponde propiamente a Evelia, pues siempre es ella el sujeto de acción—

, va subiendo de interés progresivamente en cada microsecuencia. Pero también, dentro de cada una de estas microsecuencias, va delineada una pequeña gráfica que señala

las variaciones de tensión provocadas por la problemática interna de Evelia. Estas variaciones se explican más ampliamente en la gráfica especial (9.5.1.b)

Aplicación del modelo actancial a microsecuencias

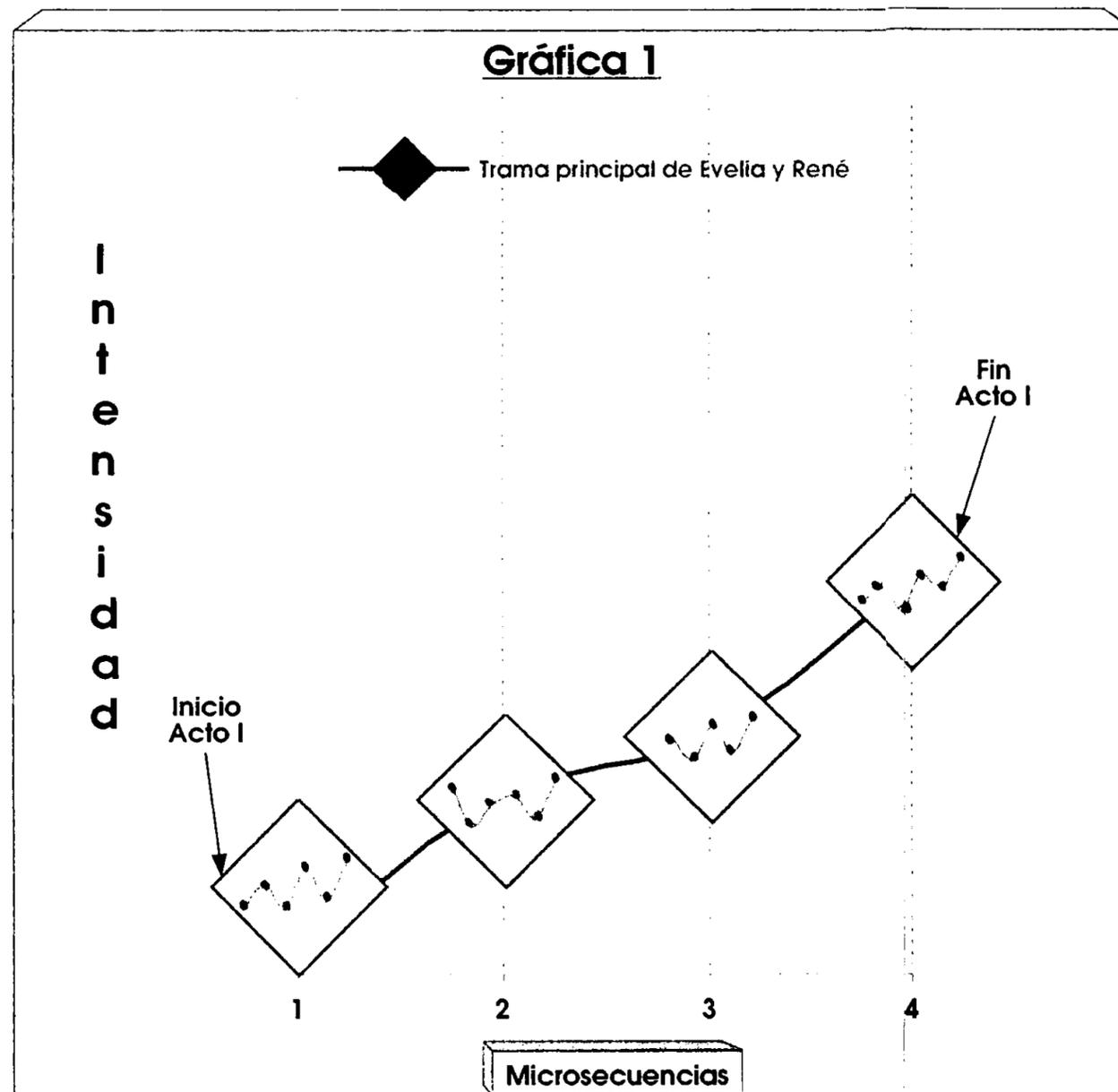
Tabla 1

Micro-sec.	Destinador	Sujeto	Objeto	Destinatario	Ayudante	Oponente
ms 1	Llegada de X	Evelia	presentar una bella imagen	Evelia	reglas de urbanidad	la naturalidad de X
ms 2	Descubrir que X no es Z	Evelia	que René se vaya y no la siga exponiendo	la imagen de Evelia	el orgullo	René
ms 3	Regreso de René	Evelia	saber de él	Evelia	René	nadie
ms 4	Modelaje de René	Evelia	huir de la exposición del cuerpo varonil	Evelia	los recuerdos de su violación	su libido*

▭ Fuerza dramática débil

* Libido, o impulso al placer, es en psicoanálisis, la energía o instinto vital básico de los seres humanos.

Gráfica 1



Exposición de tramas

Trama principal de Evelia y René

ms 1	Evelia trata de dar una bella imagen al hombre que llega a su casa.
ms 2	Cuando Evelia se entera de que René no es el hombre que esperaba, le pide que se vaya de su casa.
ms 3	René regresa nuevamente a casa de Evelia, ella trata de saber más de la vida de René.
ms 4	Evelia trata de huir de René cuando éste empieza a desnudarse, ya que ella recuerda su violación, pero finalmente se entrega.

9.4.2 Mesosecuencias.

El resultado obtenido de la observación de las microsecuencias nos lleva a considerar que en las mesosecuencias están presentes los actantes que mostramos en los siguientes cuadros:

Mesosecuencia del primer acto:

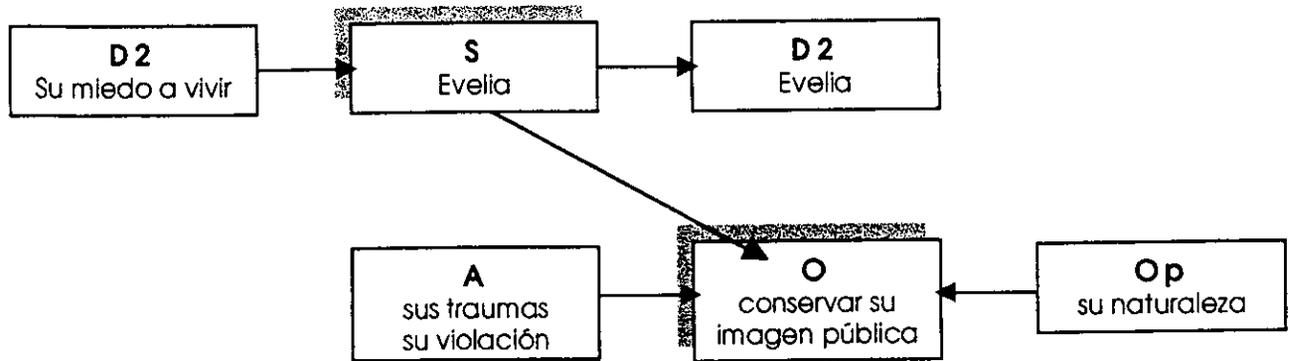


Diagrama 92

Mesosecuencia del segundo acto:

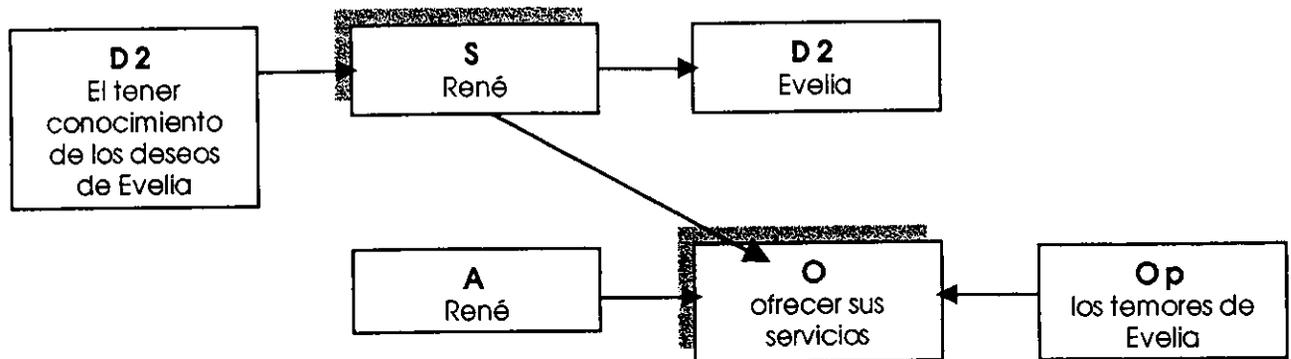


Diagrama 93

9.4.3 Macrosecuencia y enunciación.

La macrosecuencia se presenta de la siguiente manera:

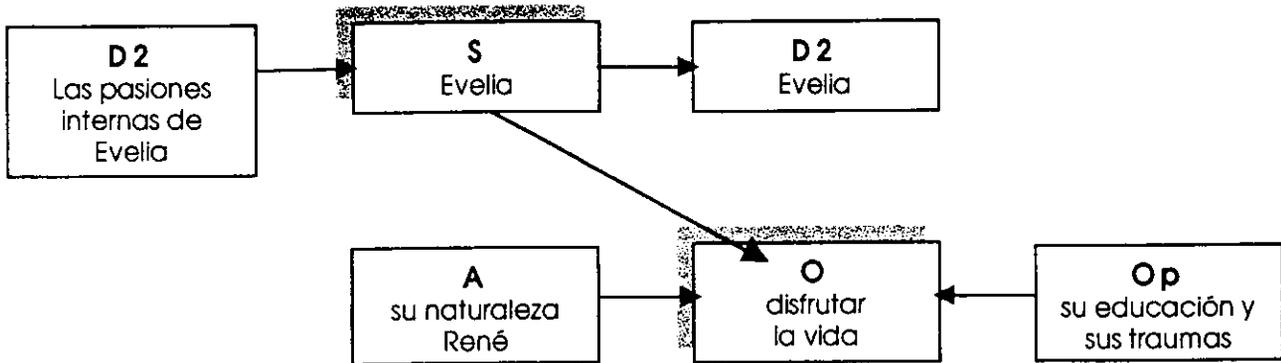


Diagrama 94

La acción dramática de la obra puede enunciarse así: *Las pasiones internas de Evelia la impulsan a desear el disfrute de la vida, para su propio beneficio. Le ayuda su naturaleza (y René). Se oponen su educación y sus traumas.*

El tema, que viene a ser un extracto de la acción sería: *El ser humano no puede renunciar a su instinto vital.*

9.4.4 Triángulos e ideología.

Nótese que en este cuadro el D1 y el Op: son dos fuerzas que están en el mismo sujeto, el cual se debate entre los dos actantes que lo presionan.

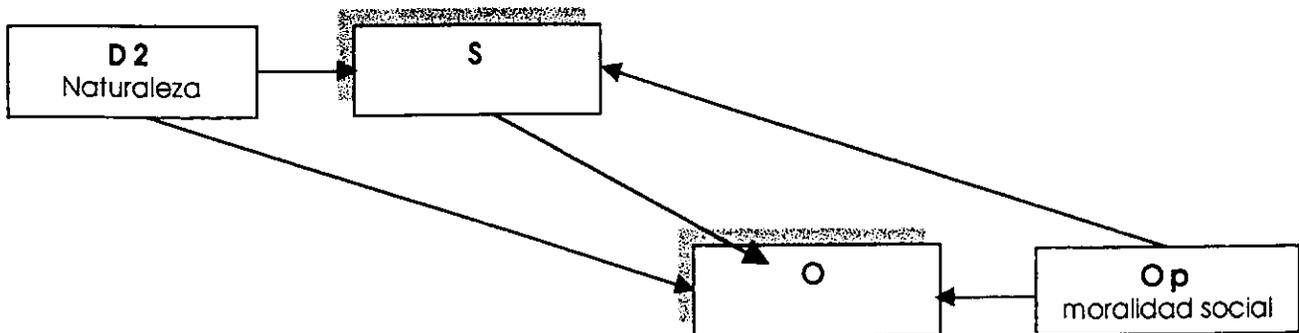


Diagrama 95

En el triángulo activo del oponente, éste se opone al objeto del deseo y al propio sujeto, porque el temor es parte del mismo sujeto. En tanto que en el triángulo activo contrario (Diagrama 96) La naturaleza de Evelia ayuda al sujeto y al objeto de su deseo al mismo tiempo.

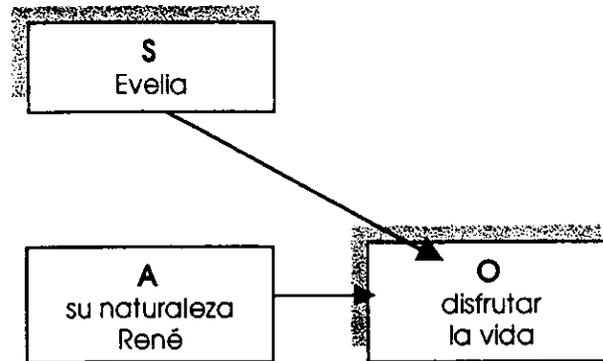


Diagrama 96

En realidad el conflicto se da en la propia Evelia quien lucha en su interior entre la necesidad angustiosa de conservar sus bellas imágenes y el ardor de sus pasiones, como lo dice textualmente: "Ardo en la llama infinita que gobierna el Universo..." "Quiero nacer de nuevo: libre, fuerte y mirar hacia arriba..."

El triángulo psicológico, (Diagrama 97) al formarse, nos muestra el interés absolutamente personal del sujeto:

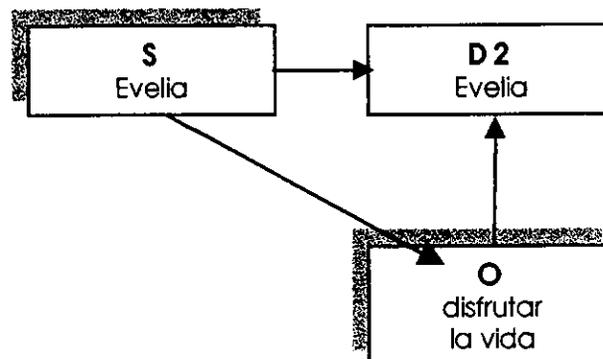


Diagrama 97

Las bellas imágenes, según nos muestra este análisis, es una obra de carácter psicológico donde entran en lucha, dentro del propio sujeto, la fuerza vital; el deseo de

vivir plenamente, contra el miedo a realizarlo. (Miedo ocasionado por la educación y los traumas de una violación). René es un personaje externo que forma parte de los deseos sexuales del sujeto. En realidad, Evelia, al escribir las cartas a una revista sentimental, estaba anhelando la corporeidad de sus deseos, y poniéndose en contra de la ideología moralista del mundo en que se ha educado. La ideología diferente de René le ayuda a tomán la decisión de efectuar un cambio en su vida.

Esta determinación que se ha dado, de la posición del sujeto y el carácter psicológico de la obra, ha sido motivado, exclusivamente, por el análisis actancial, tanto en la aplicación del modelo como en el examen de los triángulos. Sin embargo, creo que sería un apoyo a la interpretación que se hizo sobre la situación del sujeto de la acción (Evelia), la valiosa información de carácter científico proporcionada por un sicólogo de la talla de C. G. Jung (1981) sobre los tipos psicológicos. No es posible trasladar en este estudio la opinión completa que expone sobre el tipo Introverso, así que muestro solamente algunas citas con la esperanza de que basten a mi propósito. Primero, Jung hace una diferencia fundamental entre los dos tipos principales respecto a la disposición general de la conciencia: "Como he explicado en la sección A-I del presente capítulo, se diferencia el tipo introvertido del extravertido en el hecho de que no se orienta, como éste, sobre todo por el objeto y lo objetivamente dado, sino por factores subjetivos" (1981:393). Más específicamente, Jung presenta al tipo reflexivo introvertido como siempre descuidado hacia el objeto "y en casos graves rodeado de innecesarias medidas de precaución. Así, suele desaparecer este tipo tras una nube de incomprensión, que se hará tanto más densa cuanto mayores sean sus esfuerzos para adoptar, como compensación, con ayuda de sus funciones interiores, la máscara de una cierta *urbanidad* (el subrayado es mío), en el más duro contraste frecuentemente con su carácter verdadero". (1981:404)

En las primeras líneas del sub capítulo 4.-"El tipo sentimental introvertido", tal parece que Jung describiera al personaje de Evelia cuando nos especifica particularidades propias de este tipo: "Es en las mujeres en las que principalmente he podido observar la primacía del sentir. El proverbio de que las aguas quietas calan hondo, conviene a estas mujeres.

Suelen ser calladas, difícilmente accesibles, incomprensibles frecuentemente tras una infantil o banal máscara". (1981:409)

A través del tratamiento de la obra, se percibe la ideología del autor o la manera de ver el mundo de Pablo Salinas. Desde luego, nos damos cuenta de que el dramaturgo está en contra de esa "moral de apariencia" que exige la sociedad burguesa. Aquí es oportuno informar que el autor había bautizado su creación con el nombre de *Las bellas imágenes públicas*, el cual daba una idea clara del tema que Salinas quería tratar: la imagen pública, aquella que la sociedad exige sea bella, perfecta y pura. Desafortunadamente, cuando se estrenó la obra y, como suele suceder en innumerables ocasiones, los productores, deseando proteger, y hacer énfasis en "la imagen" de la "bella" Elsa Aguirre —protagonista que estrenó la obra— exigieron al dramaturgo que quitara aquello de "pública" para que quedara únicamente *Las bellas imágenes*. Esta mutilación del título, parece banal, pero, en realidad, altera en grado sumo el mensaje que el autor intentaba dar a través de su trabajo. El título de un texto dramático, que es el primer signo de comunicación con el público, puede referirse algunas veces a un personaje importante o conocido del público: *Edipo*, *Ifigenia*, *Medea*, *El Cid*; otras, el título puede ser enigmático o misterioso: *Séptimo cielo*, *Arsénico y encaje*, *¡Ah, soledad!*, y en ocasiones suele reflejar el tema de la obra, como en: *La verdad sospechosa*, *El condenado por desconfiado*, *El médico a palos*, *Los arrieros con sus burros por la hermosa capital*, *Esperando a Godot*. Este es el caso de la obra de Salinas; el título *Las bellas imágenes públicas*, reflejaba el asunto de la obra. Al serle cambiado aquél por solamente *Las bellas imágenes*, el primer contacto de comunicación con el público proporciona una idea falsa. El lector o espectador se preguntará: ¿Qué bellas imágenes me van a mostrar? Y, tal vez, el público, a lo largo de la obra, estará mirando "la bella imagen" física de la actriz, y tratando de entender, no sin esfuerzo, cuál es esa "bella imagen" que Evelia quiere preservar.

9.4.5 Los personajes.

9.4.5.1 Manifestación de personajes.

En este caso no cabe la descomposición de los actantes, puesto que son solamente dos los personajes. Sin embargo, es oportuno hacer ver que de algunos actantes se manifiestan, si no los personajes, sí ciertas fuerzas. Así podemos ver que el actante-ayudante puede descomponerse en dos fuerzas:

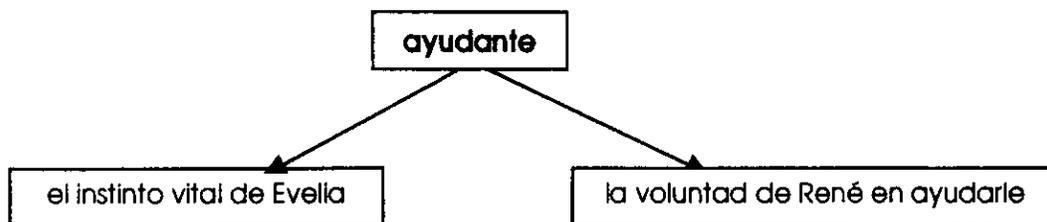


Diagrama 98

De igual manera, el actante-oponente puede descomponerse en dos fuerzas diferentes:

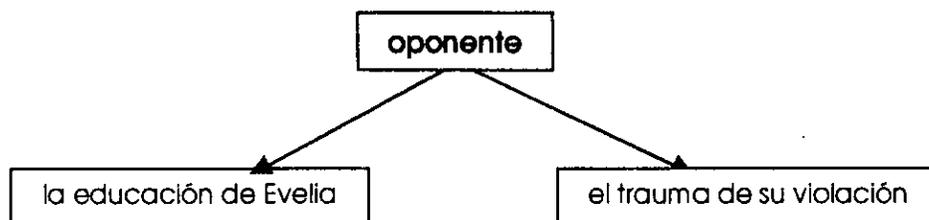


Diagrama 99

9.4.5.2 Interrelación de personajes.

Sobre este subtema hay poco que comentar, puesto que solamente son dos los personajes.

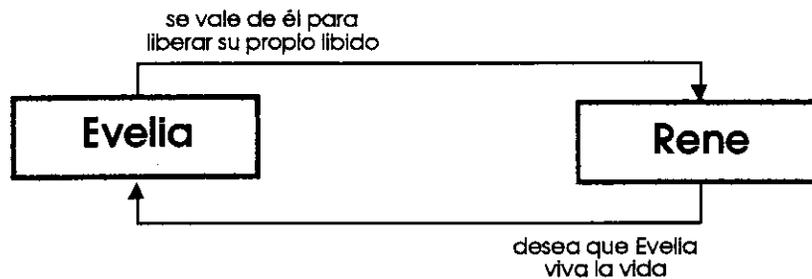


Diagrama 100

9.5 Elementos complementarios.

Los elementos complementarios, como ya se explicó en el proceso de análisis, se muestran en dos gráficas: la que corresponde a los golpes dramáticos (9.5.1) y la que señala tiempo, ritmo e intensidad (9.5.2). En ambas se señalan los actos, cada uno con diferente color, y se repiten las líneas que muestran la progresión dramática a fin de que el lector mantenga su información. Como algo muy especial, se presenta la gráfica 9.5.1 b, que señala las variaciones de tensión provocadas por la problemática interna de Evelia. Es necesario hacer notar que de las cinco obras teatrales analizadas es ésta la única en la que se presenta este interesante proceso. Tal vez tuvo lugar, por ser ésta una obra psicológica, pero no podríamos darlo por sentado. Será a través del análisis a otras muchas obras, que podríamos encontrar la respuesta adecuada.

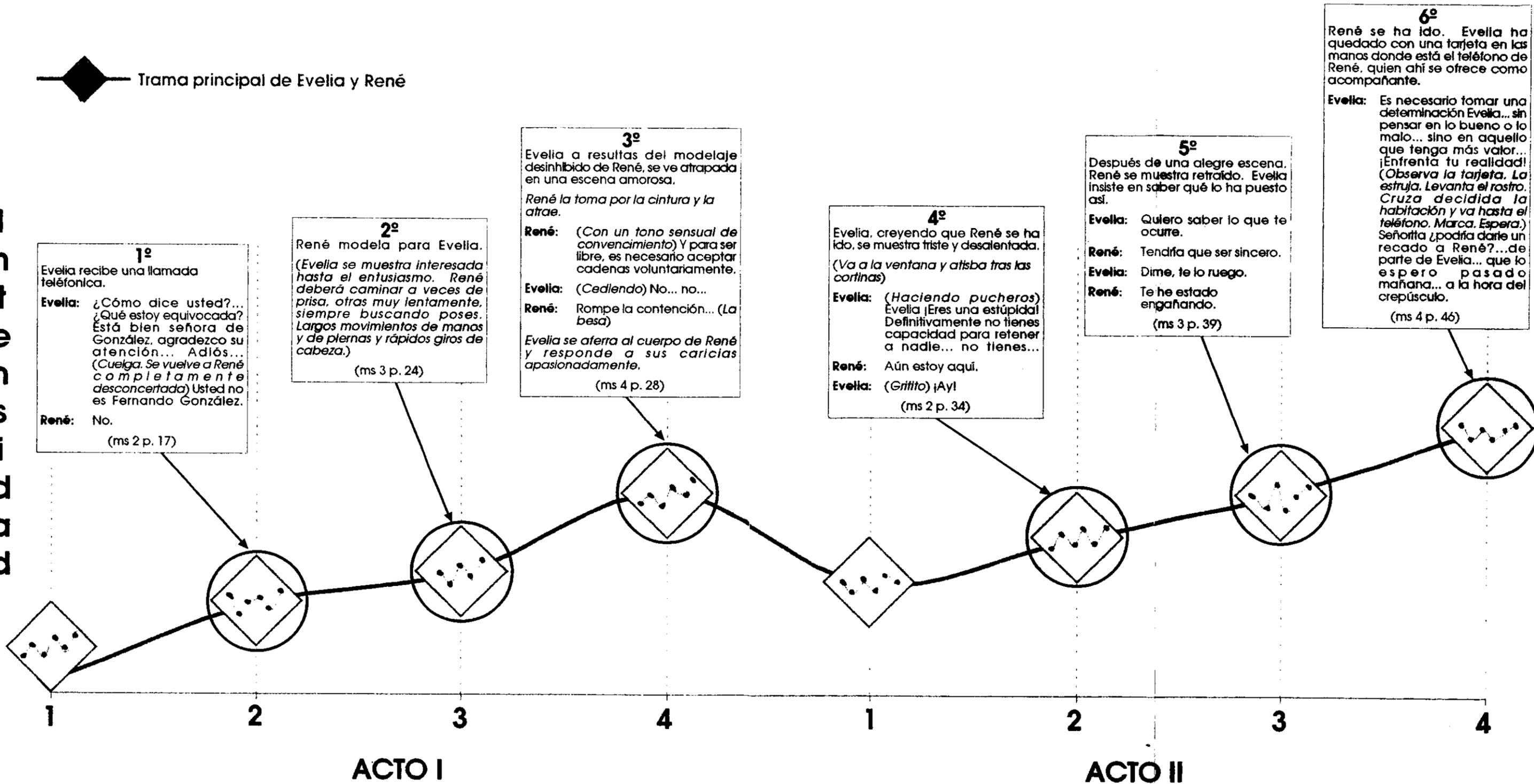
Las bellas imágenes

9.5.1 Los golpes dramáticos o golpes de efecto.

En esta obra hay seis golpes de efecto, tres en cada acto, algunas veces realizados por medio de diálogos y otras, valiéndose de las didascalias.

◆ Trama principal de Evelia y René

Intensidad



Las bellas imágenes

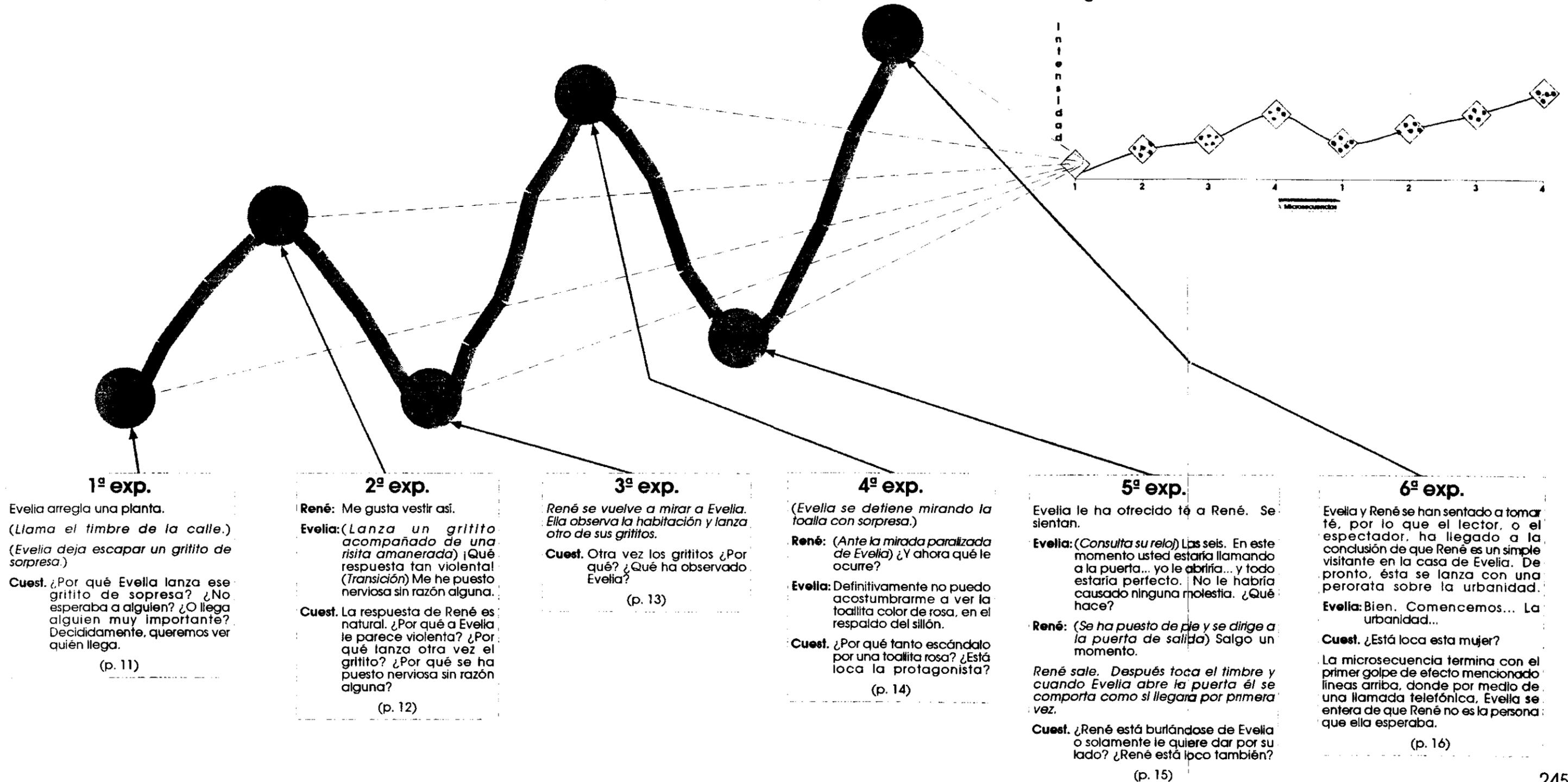
9.5.1 b Gráfica que señala las variaciones de tensión provocadas por la problemática interna de Evelia.

En el apartado 9.4.1 se señaló en las gráficas la presencia de otras gráficas más pequeñas, marcadas dentro de cada microsecuencia. Estas líneas señalan los momentos de expectativa (5 a 6 en cada ms) que van provocando y manteniendo el interés del

público. Fuera del texto, estos momentos pueden parecer insulsos y sin sentido, pero si se contempla su razón de ser dentro de la situación en que están dichos o realizados, se concluye que proyectan una serie de temores de Evelia, que provocarán en el

público —en este caso al lector— una serie de cuestionamientos. Mostrar todos estos puntos de atención, distribuidos a lo largo de la obra, resulta prolijo e innecesario; por lo que me limitaré a señalarlos únicamente en la primera microsecuencia. Designaré la

expectativa con la abreviatura *exp*; el probable cuestionamiento del lector —que más tarde será público— con la abreviatura *Cuest*.



Las bellas imágenes

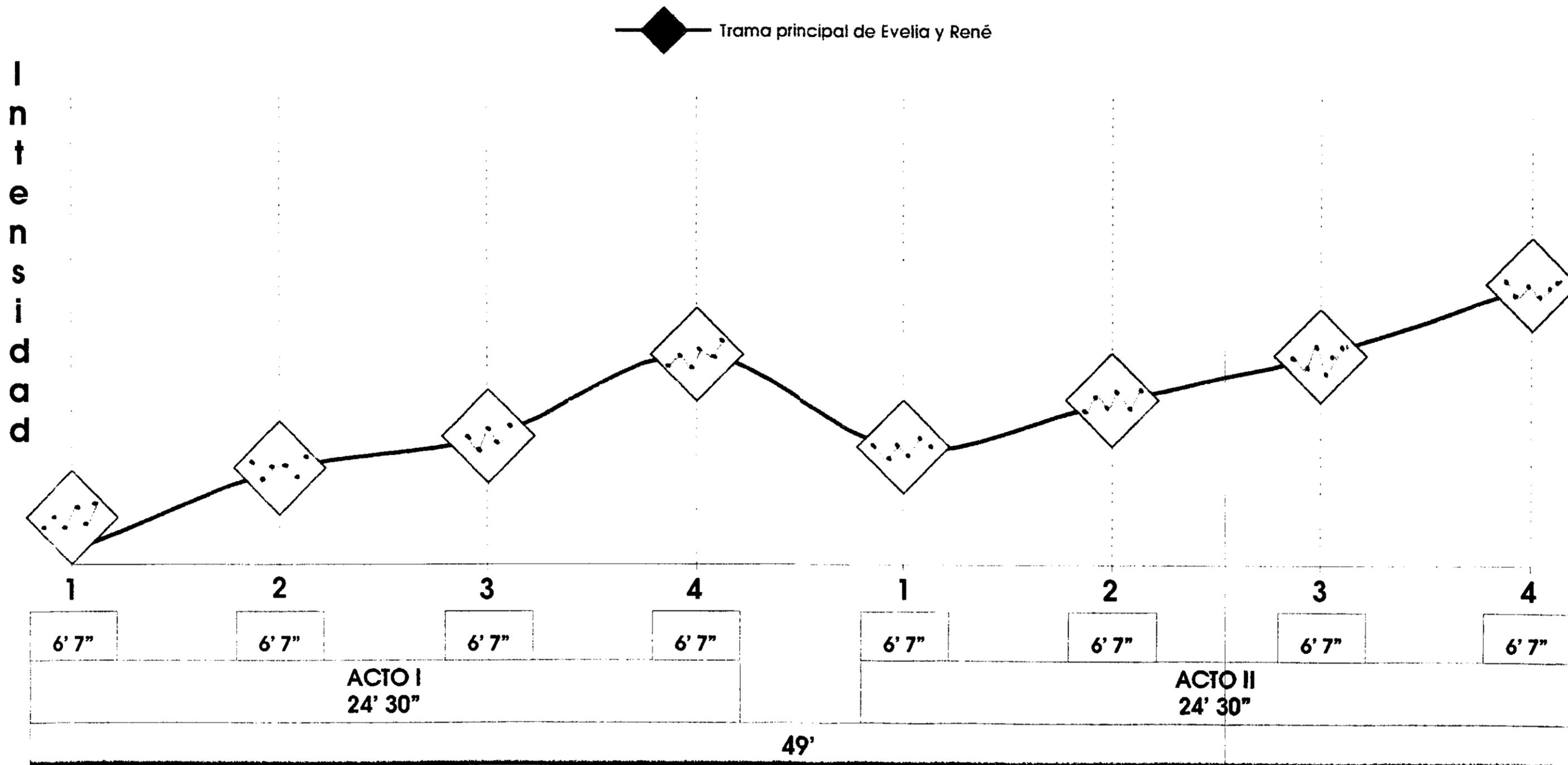
9.5.2 Tiempo, ritmo e intensidad.

En esta gráfica podemos observar el tiempo aproximado de duración de la obra que es de 49'; el tiempo aproximado de cada acto, que es de 24'30", y el de

cada microsecuencia o escena que es de 6'7". Puesto que hay cinco o seis momentos de expectativa a lo largo de cada microsecuencia; varios golpes de

efecto bien repartidos —tres en cada acto—; una constante elevación del nivel de intensidad; más la representación de cada escena en un tiempo relativamente

corto (6'7"), se puede considerar que la obra lleva un buen ritmo que no decae en ningún momento.



9.6 Acercamiento a los géneros dramáticos.

He aquí el cuadro sobre el modelo de elementos genéricos, presentado en el apartado 5.1, para que el lector lo tenga a la vista, durante el recorrido que haremos para acercar el texto estudiado a un determinado género dramático.

ELEMENTOS	REALIZACION
1º la intención del autor	Autor
2º el tema	Autor
3º la manera de relatar del autor	Autor
4º el desarrollo del conflicto o acción	Autor
5º el personaje	Personaje
6º el personaje ante el conflicto	Personaje
7º el lenguaje	Personaje

Como expuse en el párrafo (5.4), correspondiente a los comentarios finales, el *modelo actancial* se aplica a fin de encontrar la estructura profunda de la obra, por lo tanto, el *modelo de elementos genéricos*, no podrá ser usado en su totalidad durante este ejercicio, porque algunos de estos elementos se encuentran en la estructura superficial del texto. Así pues, nos valdremos de cuatro de ellos para lograr el acercamiento al género, de *Las bellas imágenes*.

La intención del autor es clara; muestra un deseo de que el público reflexiones sobre el comportamiento del ser humano dentro de las normas establecidas por la sociedad mexicana.

El tema serio, que indudablemente es de carácter psicológico, se presta también a una reflexión de parte del espectador.

El personaje principal, en este caso, Evelia, es un personaje complejo formado de actitudes contradictorias.

El **personaje**, enfrentado a su problemática, decide resolverla, es decir, hacer a un lado aquello que le impide gozar plenamente la vida.

Resumiendo, podríamos afirmar que el empleo de tema serio, la búsqueda de reflexión de parte del público y el personaje complejo que toma decisiones para resolver su problemática hacen que este texto se acerque al drama. Es más, si observamos que la acción avanza por el carácter de los personajes, que el lenguaje es coloquial, y que el tratamiento del autor es humorístico concluimos que esta obra, definitivamente, es un drama.

9.7 Algunas observaciones a modo de conclusión.

- a) Con la determinación de las microsecuencias y su exposición en las tablas, puede observarse que las escenas están perfectamente enlazadas y son causa unas de otras pero que, al pasar de las microsecuencias a las mesosecuencias; y de estas al cuadro general, encontramos que las fuerzas que mueven la acción a nivel profundo no se perciben en la superficie textual. En la macrosecuencia resaltan las fuerzas de carácter psicológico que dan lugar al conflicto: las pasiones de Evelia, su libido, su educación, sus miedos.
- b) La formación de los triángulos, principalmente el del diagrama 95, nos hacen ver que las fuerzas en conflicto están en el mismo sujeto, en este caso, Evelia, la cual se debate entre su naturaleza y la moral impuesta por la sociedad; es decir, las bellas imágenes públicas. Aquí se muestra la ideología inmersa en la obra; la exigencia de la sociedad "burguesa" en mostrar un determinado rostro de urbanidad y de moralidad. En contraste, puede percibirse la ideología del autor, la cual es totalmente distinta de la presentada en el texto.
- c) Debido a que son solamente dos los personajes de la obra, no cabe aquí realizar una descomposición de actantes, pero considero que sería muy útil para el actor el

elaborar las pequeñas gráficas indicadas en (9.5.1 b) donde se muestran los cambios constantes que sufre el comportamiento de la protagonista.

- d) En el acercamiento a los géneros dramáticos, se concluyó que la obra es un drama, porque el autor, valiéndose de un tema serio, busca la reflexión del público; porque el personaje, que es complejo, toma decisiones para resolver su problemática y porque la acción avanza por el carácter de los personajes. A todo esto puede añadirse el uso de un lenguaje coloquial y el tratamiento ligeramente humorístico con que el autor enriquece la obra.
- e) Lo interesante del tema; los golpes de efecto bien distribuidos; la constante elevación de la intensidad dramática; los continuos momentos de expectativa y un ritmo ágil son factores que pueden asegurar el interés del espectador, siempre y cuando, claro está, que la obra sea comprendida en toda su profundidad. Si se le da un tratamiento de melodrama cursi o de comedia frívola, la representación corre el peligro de ser mal interpretada o ser mal recibida por el público.

9.8 Bibliografía particular.

Ceballos, Edgar (1996), *Diccionario enciclopédico básico de teatro mexicano*, México, Colección Escenología, 1996.

Jung, Carl G. (1981), *Tipos psicológicos*, Versión directa del alemán por Ramón de la Serna. México, Nacional, 1981.

Magaña-Esquivel, Antonio (1972), (Comp.) *Teatro mexicano 1969*, Selección, prólogo, notas bibliográficas y apéndice de Antonio Magaña-Esquivel, México, Aguilar, 1972.

Salinas, Pablo (1988), *Las bellas imágenes*, México, Obra Citada, 1988.

Salinas, Pablo *Papeles particulares del autor*, Manuscrito.

SEGUNDA PARTE

Wolff, Werner (1969), *Introducción a la Psicología*, México, FCE, 1969.

10. CREATOR PRINCIPIUM (1996)

Héctor Mendoza (1923-)

10.1 Datos biográficos.

Héctor Mendoza nació en Apaseo, Guanajuato el 10 de julio de 1923. Estudió actuación en la Escuela de Arte Teatral del INBA y Dramaturgia en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM con Rodolfo Usigli. Por su primer texto como dramaturgo, *Las cosas simples*, estrenada en 1953, se le otorgó el premio Juan Ruiz de Alarcón. Becario del Centro Mexicano de Escritores (1953-1954) Fue director escénico del grupo Poesía en Voz Alta animado por Octavio Paz y José Arreola. A fines de los cincuenta estudió en la Universidad de Yale, donde comenzó a perfilar un método de dirección de actores. En 1966, revolucionó la escena mexicana con un original montaje vanguardista de *Don Gil de las Calzas Verdes* de Tirso de Molina, en el frontón cerrado de la Ciudad Universitaria. Entre 1983 y 1987 fue jefe del Departamento de Literatura Dramática y Teatro de la UNAM. Es autor, entre otras obras, de *La desconfianza* (1990); *Secretos de familia* (1991) *Juicio suspendido* (1993) y *Creator Principium* que fue estrenada en el Teatro Santa Catarina bajo el patrocinio de CONACULTA, INBA, y UNAM el 16 de mayo de 1996 y editada el mismo año en México por el CNA y el CITRU. Presenta la obra Luis Mario Moncada y bajo el subtítulo de "Bitácora de ensayos", Braulio Peralta hace los comentarios. Moncada explica el porqué de la obra

Comenzó a fines de 1994 como un proyecto académico según el cual Héctor Mendoza elaboraría un ensayo sobre su propia "técnica" a partir de lo que él consideraba sus aproximaciones y discrepancias con Diderot y Stanislavski, las "fuentes primigenias" de toda teoría sobre actuación.(...) Al cumplir un año de investigación, Mendoza dio por concluido su compromiso con el CITRU al entregar una trilogía teatral compuesta por las obras *Actuar o no*, *Creator Principium* y *La guerra pedagógica*.

Después de que asistí a la representación de la obra y, no obstante la información que tuve, de que ésta era especialmente temática y enfocada a las teorías de actuación, me pareció atractivo el aplicar el *modelo actancial* a *Creator Principium*, para descubrir si había, o no, fuerzas en conflicto a nivel profundo.

10.2 Sinopsis de la obra.

Hacer la sinopsis de *Creator Principium* me ha resultado difícil, porque no hay una, o varias historias que estén claramente dibujadas, aunque, según palabras de Braulio Peralta, "la historia es muy sencilla porque *Creator Principium*, en su parte anecdótica es, sobre todo, una historia de formación actoral (...) cada uno de los actores de la obra tiene su particular historia de formación actoral". Aprovechando esta opinión, y en vista de mi propia dificultad para hacer una sinopsis, me ha parecido oportuno retomar las palabras de Peralta, quien, según él, fácilmente interpreta y cuenta la historia, aunque para mí, esta interpretación me parece igual de enrevesada y confusa que el relato original.

(...) en *Creator Principium* es fácil saber quién es Raúl: el *alter ego* del maestro Héctor Mendoza, el eterno estudiante del teatro y su aplicación en México. (...) y seguimos pensando en lo anecdótico de la obra: Lala tiene un marido, Felipe. Ambos tienen un amigo en común: Lorenzo, que asiste a las clases de Raúl, hasta que los convence, primero a Felipe y después a Lala, de compartir sus experiencias teóricas sobre la actuación. Casi al mismo tiempo, Lala se convierte en amante de Lorenzo. Pero Felipe lo descubre todo en un ejercicio actoral con Lorenzo. Felipe habla con Lala que lo niega. El teatro se confunde con la realidad. Lala actúa en la vida real a cada momento, como parte de su deformación profesional.(...) Sofía y Arturo quienes son amantes desde el principio de la obra, terminan peleados. Arturo corteja a Carla y empieza a andar con ella. Pero Carla tenía interés en Raúl, sin que existieran posibilidades de nada. Aunque al final, Raúl le declara su amor a Carla: craso error, porque ella ya no siente nada por él. Las cosas se complican porque Emilia está enamorada de Raúl, sin que éste le corresponda en ningún aspecto.

Todos están involucrados íntimamente, aunque lo importante no es la historia que se cuenta, sino la temática de la obra: la teoría de la actuación —y lo que se desprende de ella.

Es oportuno hacer hincapié en este último párrafo de Peralta: "Lo importante no es la historia que se cuenta, sino la temática de la obra: la teoría de actuación y lo que se desprende de ella", porque esta opinión me provocó un mayor interés para encontrar —fuera de la temática de la obra y *lo que se desprendiera de ella*— las fuerzas que pudieran estar moviendo la historia, aunque ésta fuera considerada una historia sin importancia. Como Etienne Souriau (vid. 3.4), quería yo "discernir por medio del análisis, las grandes funciones dramatúrgicas sobre la que reposa la dinámica teatral y observar cómo estas situaciones se encadenan, o por qué inversiones se modifican y hacen avanzar la dinámica teatral".

10.3 Estructura superficial.

El texto tiene forma abierta o atectónica. Está dividido en 15 cuadros numerados, atendiendo más que nada a los cambios de lugar, pero no presenta la historia fragmentada o discontinua, sino que los cuadros contienen cierta ligazón en el relato. De estas divisiones he partido para realizar la fragmentación de la sintaxis a fin de establecer las microsecuencias.

10.4 Aplicación del modelo actancial.

Partiendo del entendido de que las secuencias deben contener tres pasos: una situación inicial o punto de partida, una situación a resolver y un punto de llegada, traté de encontrar si a cada cuadro de la obra correspondía una microsecuencia. Mucho me ayudó en esta búsqueda la clara exposición que hace Richard Monod (1989:61) sobre lo que es la acción dramática:

Llegamos a una idea simple de los agentes (actantes) cuando escribimos:

Si hay una acción, existe alguien que la realiza, alguien (algo) que la experimenta; gentes (cosas) que la favorecen, gentes (cosas) que tratan de entorpecerla; hay un propulsor u origen de la acción y alguien (algo) para quien (por qué) ésta se realiza.

10.4.1 **Microsecuencias. (tablas, gráficas y exposición de tramas)**

Si, como dije en el apartado anterior, hacer la sinopsis de la obra me parecía difícil, el buscar y encontrar las microsecuencias ha sido aún más complicado, porque parece ser que la intención primordial del autor fue valerse del teatro para desarrollar un tema —en este caso sobre las teorías de actuación— dejando a un lado la acción dramática. Es oportuno recordar aquí, que lo característico de la acción dramática es el conflicto. “Y hay conflicto, cuando a un sujeto (cualquiera que sea su naturaleza exacta) que persigue cierto objeto (amor, ideal), se le opone en su empresa otro sujeto (un personaje, un obstáculo psicológico o moral).” (Pavis, 1983:92) Esta oposición se traduce entonces en un combate, en una lucha de fuerzas.¹³⁷

Dentro de las divisiones por cuadros, se han encontrado indicios o inicios de conflicto, en dos o tres parlamentos, pero tan débiles que no alcanzan un desarrollo dramático, en tanto que, la exposición de la parte teórica sobre la actuación abarca la mayor parte del cuadro.

Presento, aquí la tabla donde se han vaciado las microsecuencias, con la aclaración de que muchas de ellas no son realmente microsecuencias, puesto que no se da un movimiento de fuerzas. Frecuentemente están vacías, tanto la casilla del destinatario como la del oponente. Por otro lado, *el ejercicio de improvisación*, presente como destinador en varias de las microsecuencias, por estar fuera de la historia real de los personajes, no

¹³⁷ La naturaleza de las diferentes clases de conflicto es muy variable. Detrás de las motivaciones individuales de los personajes en conflicto, frecuentemente es posible vislumbrar causas sociales, políticas o filosóficas. En la dramaturgia clásica, el conflicto debe resolverse dentro de la obra; en la dramaturgia materialista como la de Brecht, el dramaturgo deja abierta la resolución del conflicto y la trasmite al público.

significó una fuerza impulsora que provocara la respuesta de los otros actantes. Véanse numerosas casillas donde está escrita la palabra nadie. En otros casos, se han marcado como a) y b) las acciones simultáneas que se dan en una misma microsecuencia.

En la gráfica correspondiente a la tabla que abarca los quince cuadros, he marcado la trama principal (Línea azul -----), que es la de Raúl, la cual se desarrolla a saltos y casi independientemente de las otras tramas. La historia sube de intensidad muy poco. El lector solamente sigue con curiosidad las enseñanzas de Raúl, pero en ningún momento se desarrollan en él expectativas, es decir, curiosidad sobre lo que va a pasar. La subtrama 1 (Línea naranja) corresponde a un triángulo amoroso formado por Lorenzo, Lala y Felipe. Impulsando la acción, algunas veces Lorenzo, y otras veces Felipe, provocan cierto interés del lector cuando ve la formación del tan conocido triángulo amoroso vovdevilesc de marido, esposa y amante. Pero, en este caso, no con un marido celoso, sino con

uno condescendiente; como se ve en las microsecuencias 10 y 11, lo que provoca en el lector ciertas sorpresas, pero no una expectativa, que hubiese sido lo deseable. La que llamaré historia amorosa, aunque realmente es una historia de rompimiento, es la de Sofia y Arturo (Línea roja -----). Si en la tradicional historia amorosa ésta sigue la conocida fórmula:
 1. El muchacho conoce a la muchacha.
 2. El muchacho pierde a la muchacha.
 3. El muchacho recupera a la muchacha.
 En la relación amorosa de Sofia y Arturo encontramos el aspecto contrario, que tal vez podría tomarse como una burla de Mendoza a la primera situación.

Aquí encontramos:

1. La muchacha quiere deshacerse del muchacho.
 2. El muchacho enamora a otra muchacha.
 3. La muchacha quiere recuperar al muchacho.
- Desafortunadamente para el lector, la historia queda inconclusa pues no se sabe si Sofia recupera el amor de Arturo. Por último, hay dos personajes, Carla y Emilia, que no sabía, bien a bien, dónde colocarlos. Pensé en considerarlos dentro de una subtrama, pero esto no me resultó convincente, pues las otras historias, sin mostrar una clara trayectoria, tiene de cierta manera, un principio de acción. Me explicaré mejor: en la trama de Raúl, Raúl quiere dar clases y hace lo posible por

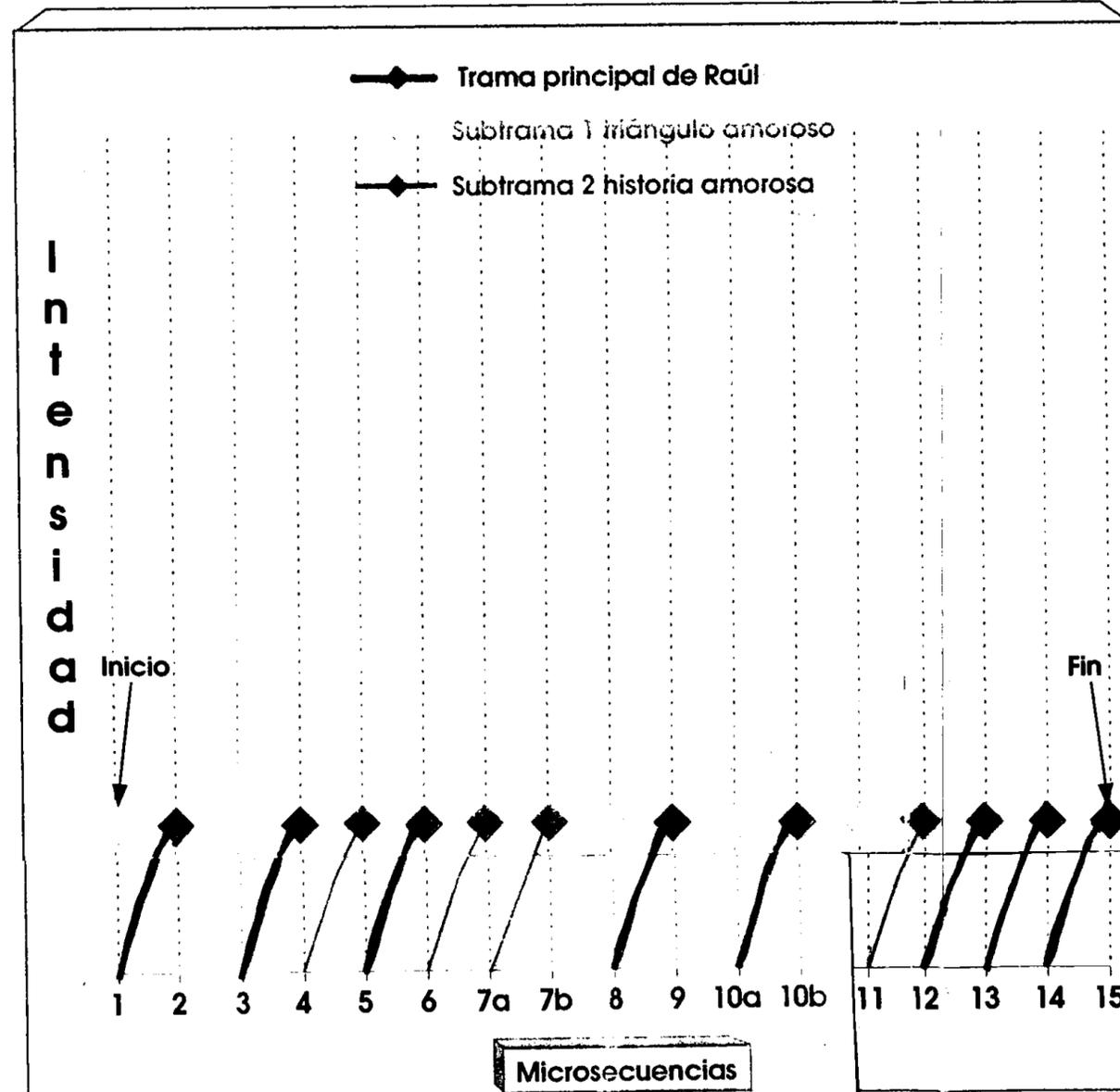
lograrlo; en la subtrama del triángulo amoroso, Lorenzo desea conquistar a Lala y lo logra sin gran dificultad; en la subtrama amorosa, Sofia desea terminar con Arturo y hace lo posible por cumplir su deseo; pero en esta última supuesta subtrama, Carla y Emilia, quienes están enamoradas de Raúl, no hacen absolutamente nada para conseguir su deseo. Es decir, al ser tomadas como sujetos, encontramos que no hacen ningún movimiento para alcanzar el objeto de su deseo, que es Raúl. Otra opción que me ha parecido la más cuerda y es, a fin de cuentas, la que acepté, fue la de colocar a ambos personajes en la trama de Raúl, donde éste, interesado principalmente en enseñar su método actoral, se vale primero de Emilia, y después de Carla, para mostrar y demostrar los principios de su teoría.

Aplicación del modelo actancial a microsecuencias:

Tabla

Micro-sec.	Destinador	Sujeto	Objeto	Destinatario	Ayudante	Oponente
ms 1	Un nuevo curso sobre actuación	Lorenzo	Involucrar a Lala y Felipe	los tres	su interés	la edad y prestigio de la
ms 2	La curiosidad	Carla	saber si Emilia anda con Raúl	Carla	la sorpresa	nadie
ms 3	Eros	Lorenzo	conseguir a Lala	él y Lala	Lala	nadie
ms 4	El curso	Raúl	exponer su conocimiento	los alumnos	su calidad de maestro	nadie
ms 5	Lo aprendido en clase	Sofia	terminar con Arturo	ella y otros	carácter	nadie
ms 6	el curso	Raúl	seguir enseñando	los alumnos	su calidad de maestro	la ignorancia de algunos
ms 7a	Curiosidad	Sofia	saber qué sentimiento oculto a Carla	Sofia	impertinencia	nadie
ms 7b	El sentirse solo	Arturo	enamorar a Carla	Arturo	su descaro	nadie
ms 8	El curso	Lorenzo	involucrar a Lala en el curso	Lala	la cercanía y la torpeza	Lala
ms 9	El curso	Raúl	dar una lección sobre la	Emilia	su conocimiento y Emilia	Emilia
ms 10a	Nadie	Felipe	decirle a Lorenzo cómo debe tratar a Lala	nadie	nadie	nadie
ms 10b	El curso	Raúl	aprovechar en el curso el amor de Emilia	amor de Emilia por Raúl	el maestro	Emilia
ms 11	Su trivialidad	Felipe	hablar del flirt con Lala	Felipe	relación de confianza	Lala
ms 12	Ejercicio de improvisación	Sofia	mostrar su amor a Arturo	nadie	nadie	nadie
ms 13	Ejercicio de improvisación	Emilia	saber si Lorenzo piensa en ella	nadie	nadie	nadie

Gráfica



Exposición de tramas

Trama principal de Raúl

ms 2	Carla desea saber si Emilia anda con Raúl.
ms 4	Raúl desea enseñar actuación a un grupo de alumnos.
ms 6	Raúl desea seguir enseñando.
ms 9	Raúl se vale de Emilia, sabiendo que está enamorada de él, para dar una lección sobre la emoción.
ms 10b	Raúl se vale de nuevamente de Emilia, para enseñar cuatro factores de actuación.
ms 13	En la clase de Raúl, Emilia hace un ejercicio de improvisación.
ms 14	Raúl desea enseñar a sus alumnos la diferencia, dentro de la actuación, entre saber y creer.
ms 15	Raúl realiza ante sus alumnos un ejercicio de improvisación donde le declara su amor a Carla, pero es rechazado por ésta.

Subtrama 1 triángulo amoroso

ms 1	Lorenzo invita a Lala y Felipe a un curso de actuación.
ms 3	Lorenzo trata de seducir a Lala y lo logra.
ms 8	Lorenzo desea involucrar a Lala en el curso.
ms 10a	Felipe instruye a Lorenzo sobre cómo debe tratar a Lala.
ms 11	Felipe desea que Lala le haga confidencias sobre el flirt que tiene con Lorenzo.

Subtrama 2 historia amorosa

ms 5	Sofia desea terminar su relación amorosa con Arturo.
ms 7a	Sofia desea saber qué sentimiento oculta Carla.
ms 7b	Arturo enamora a Carla.
ms 12	Sofia desea mostrar su amor a Arturo.

10.4.2 Mesosecuencias.

Como la obra no está dividida en actos, ni hay, a lo largo de ella, posibles fragmentos que estén separados de alguna manera, doy por descartado lo concerniente a este apartado.

10.4.3 Macrosecuencia y enunciación.

Si el lector observa cuidadosamente la tabla de microsecuencias, encontrará que sobresale el estado de varias columnas, a saber: la del destinatador, donde predomina "el curso" y los ejercicios de improvisación, que vienen a ser parte del curso, la columna del sujeto, donde destaca Raúl relacionado fuertemente con el objeto, que implica el deseo de "enseñar actuación"; y la columna del oponente en la cual encontramos diez microsecuencias donde no hay actante que se oponga al deseo de Raúl.

Aplicando a este panorama las macrorreglas sugeridas por Van Dijk, llegamos a la formación del cuadro general

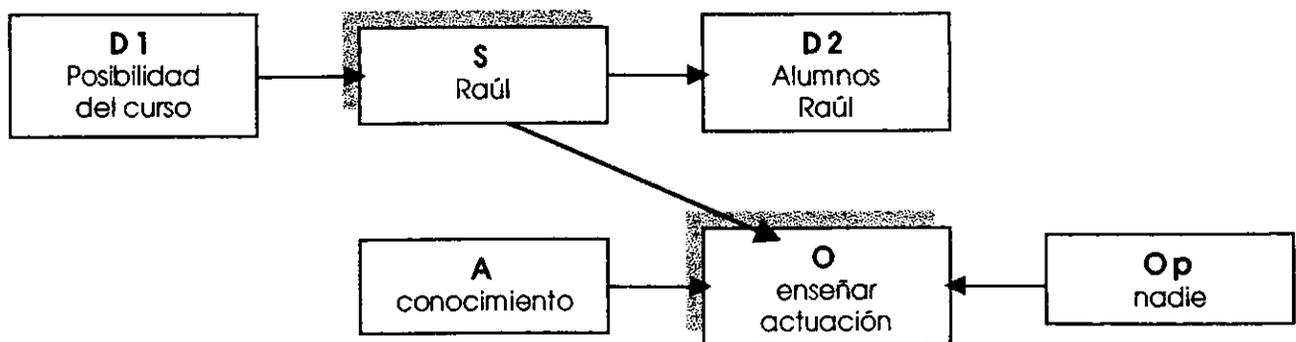


Diagrama 101

En este esquema podemos observar que al deseo del sujeto, enseñar actuación, no se opone nadie. Esta carencia de oponente da como resultado una absoluta falta de conflicto, donde, en consecuencia, no hay acción dramática. Los alumnos, D2,

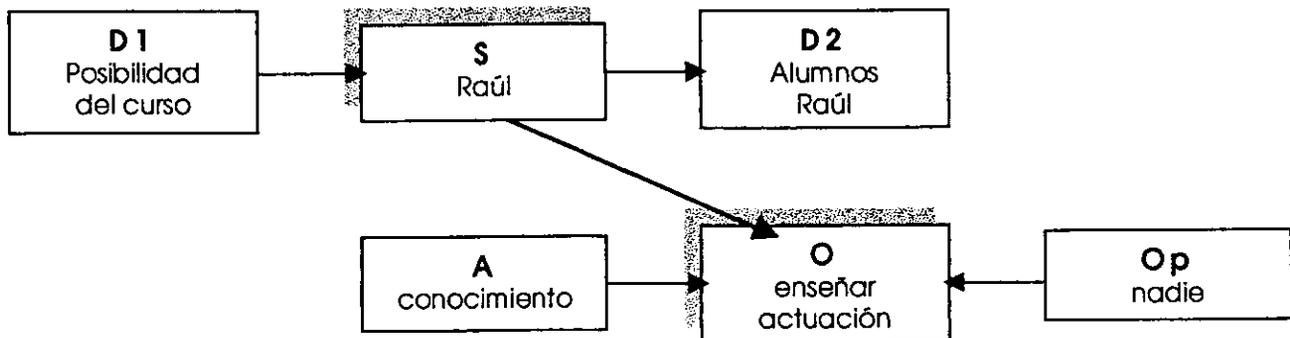
aceptarán, o no, la enseñanza pero en ningún momento se oponen a que esta se efectúe.

La enunciación de la posible acción sería: *Impulsado por la oportunidad de dar unas clases, Raúl desea enseñar actuación para su propia satisfacción y el aprovechamiento de sus alumnos. Le ayuda su conocimiento y no se opone nadie.* He dicho posible acción, pues aunque se dice algo de alguien, esta expresión no basta para considerarla acción dramática. En primer lugar, el destinador debe ser una fuerza suficientemente intensa para que pueda impulsar al sujeto; en seguida, el deseo del sujeto hacia el objeto, debe implicar una serie de esfuerzos por obtenerlo; y dentro de estos esfuerzos está considerada la lucha contra el actante oponente. Por estas razones, puedo afirmar que en esta obra no hay conflicto y por lo tanto no existe una acción dramática.

El tema, y aquí se justifica el objeto de la obra, sería: *La enseñanza de la actuación.* Un tema totalmente específico y circunscrito a un círculo determinado de público.

10.4.4 Triángulos e ideología.

Si retomamos el cuadro de la macrosecuencia



vemos, como ya se dijo *supra*, que no existe una lucha de fuerzas, sin embargo, se puede observar la formación de algunos triángulos que no nos indican nada nuevo, sino que justifican lo antes dicho; la falta de acción dramática.

En el diagrama siguiente, se forma un triángulo psicológico: del D1 con el sujeto y el objeto, pues la posibilidad de dar un curso sobre actuación apoya el objeto, que es enseñar actuación.

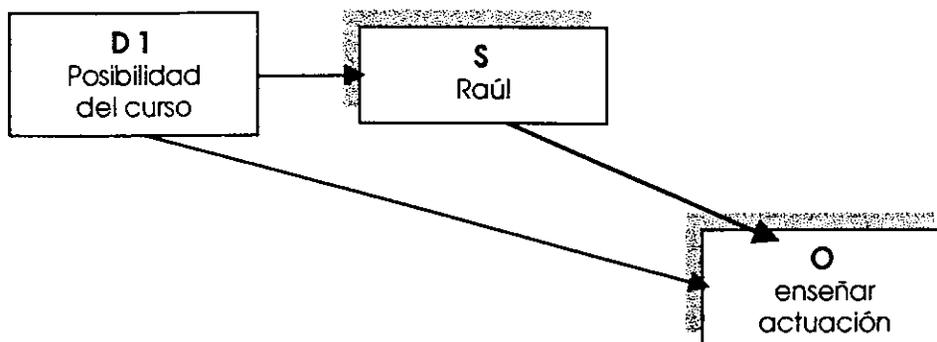


Diagrama 102

Nos faltaría clarificar una duda sobre el destinador: ¿Quién ha organizado el curso? En la obra no se nos informa. Pudieron haber sido los alumnos, pudo haber sido el maestro. En caso de que hubiese sido este último, la formación del triángulo nos mostraría una ideología del maestro enteramente dominante. El maestro, en el transcurso de la obra, es dominante y manipulador. Casi aplica el viejo adagio educativo de "La letra con sangre entra" Los alumnos sufren la clase, no la gozan.

Otro triángulo que se forma es el ideológico: del sujeto con el objeto y el destinatario.

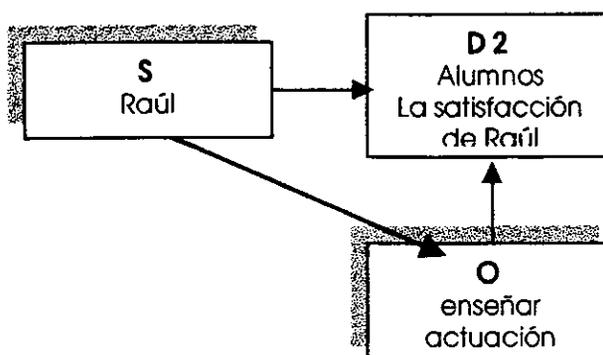


Diagrama 103

El deseo de enseñar de Raúl, aunque en el destinatario están los alumnos, está también la satisfacción del maestro.

Si tomáramos a cada alumno como sujeto de la acción podríamos ver que junto con su deseo de aprender a actuar, está otro, de carácter erótico, que es más imperioso que el de la actuación. Lo que se percibe de la visión del mundo de Raúl es poco: se limita a la enseñanza de la actuación. Lo que se percibe de la visión del mundo de los alumnos es un poco menos restringido, pues a la posibilidad de aprendizaje de la actuación, se suma el mundo amoral donde satisfacen sus deseos eróticos. No vemos más.

Por ello podemos concluir que en la obra no hay ideologías enfrentadas, sino paralelas. La ideología del autor —quien también es director de escena y maestro de actuación altamente preocupado por la didáctica de la actuación—, al igual que la de su personaje central: Raúl, muestra también una pequeña visión del mundo, circunscrita a la vida de los actores. No vemos más.

10.4.5 Los personajes.

10.4.5.1 Manifestación de personajes.

La manifestación de personajes se puede realizar únicamente en el D2

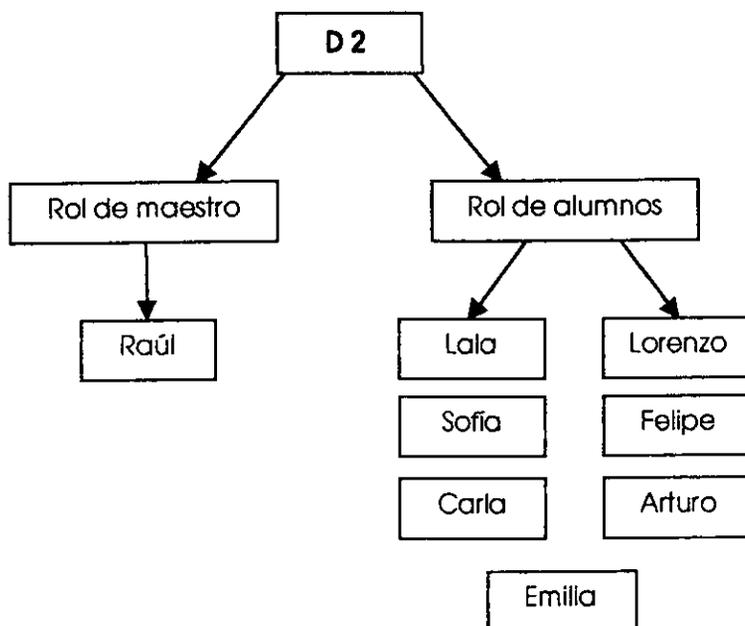


Diagrama 104

Al realizar el sincretismo, encontramos lo siguiente:

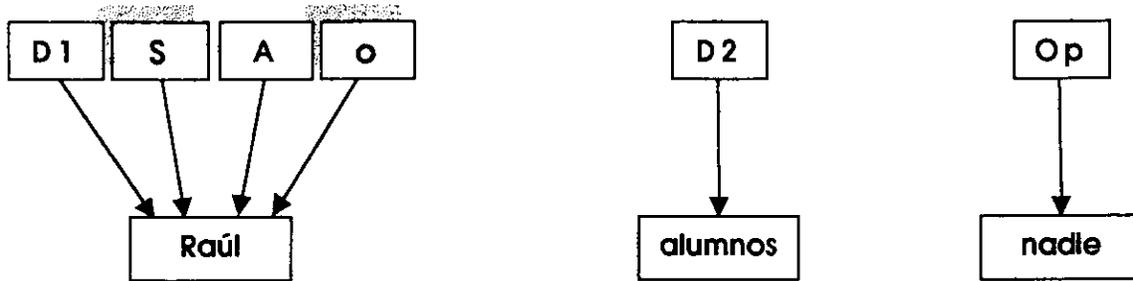


Diagrama 105

El diagrama nos muestra que no hay lucha de opuestos. El maestro ocupa casi todas las casillas; los alumnos una: la del destinatario, en tanto que la casilla del oponente ha quedado vacía.

10.4.5.2 Interrelación de personajes.

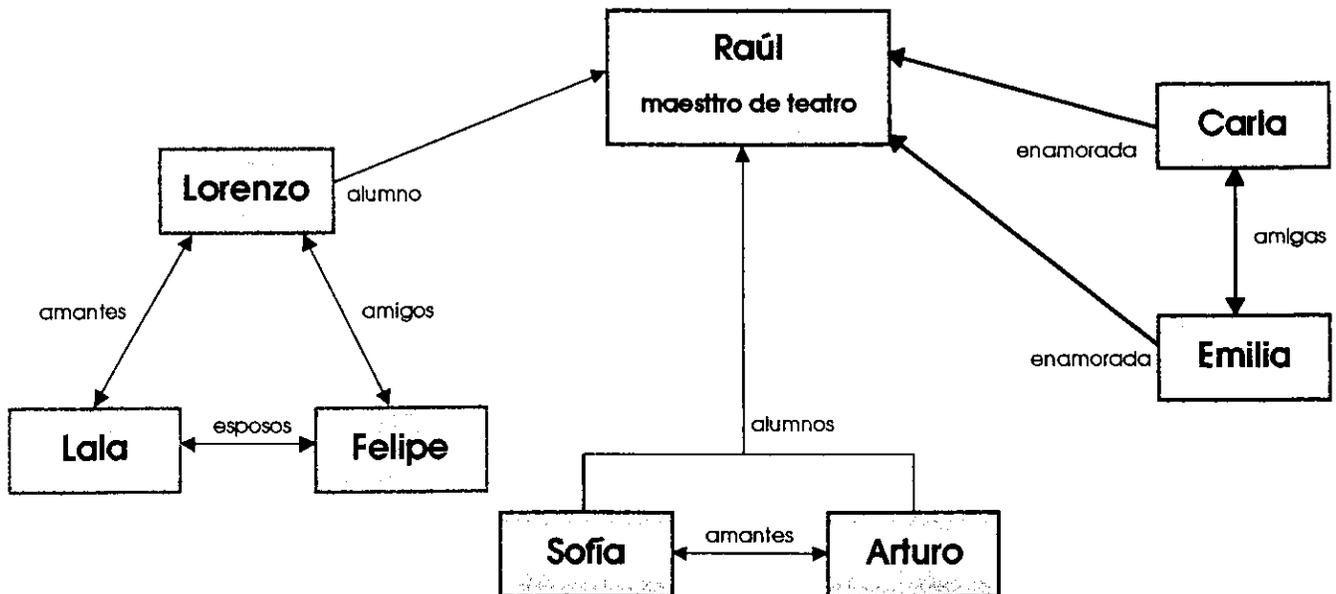


Diagrama 106

En este apartado se puede observar al maestro como centro de las interrelaciones y tres grupos que tienen sus interrelaciones particulares o privadas, donde el maestro no interviene, o interviene muy poco.

10.5 Elementos complementarios.

Ya se ha mencionado *supra*, que los elementos complementarios ayudan a atraer y mantener la atención del público, pero que estos factores están siempre ligados a la acción dramática. Como *Creator principium*, según se ha observado, carece de acción dramática, es difícil hablar de estos elementos complementarios. Sin embargo, tanto en el apartado 10.5.1, como en el 10.5.2, señalamos algunos recursos, de los cuáles se ha valido el autor-director, para mantener el interés del público.

Creator principium

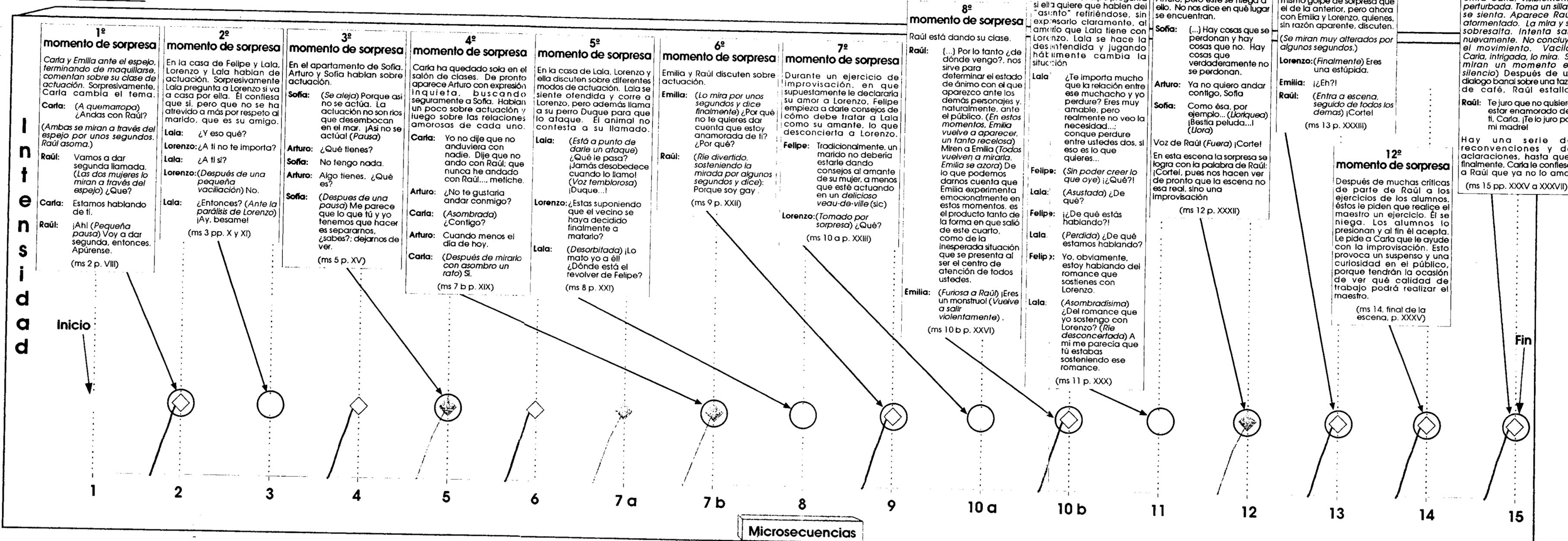
10.5.1 Los golpes dramáticos o golpes de efecto.

En *Creator principium* se han encontrado, casi en cada microsecuencia, algo que hemos llamado "momentos de sorpresa", y no "golpes de efecto", porque aunque estos puntos

son sorprendivos y producen en el lector un momento de expectativa, su manifestación no crea una problemática, ni ésta se resuelve en escenas subsecuentes. Tal parece que fueron

colocados hábilmente en esos lugares para sorprender al público, en un momento dado, pero, desafortunadamente, quedan en la simple mención de un hecho inacabado.

Gráfica



Creator principium

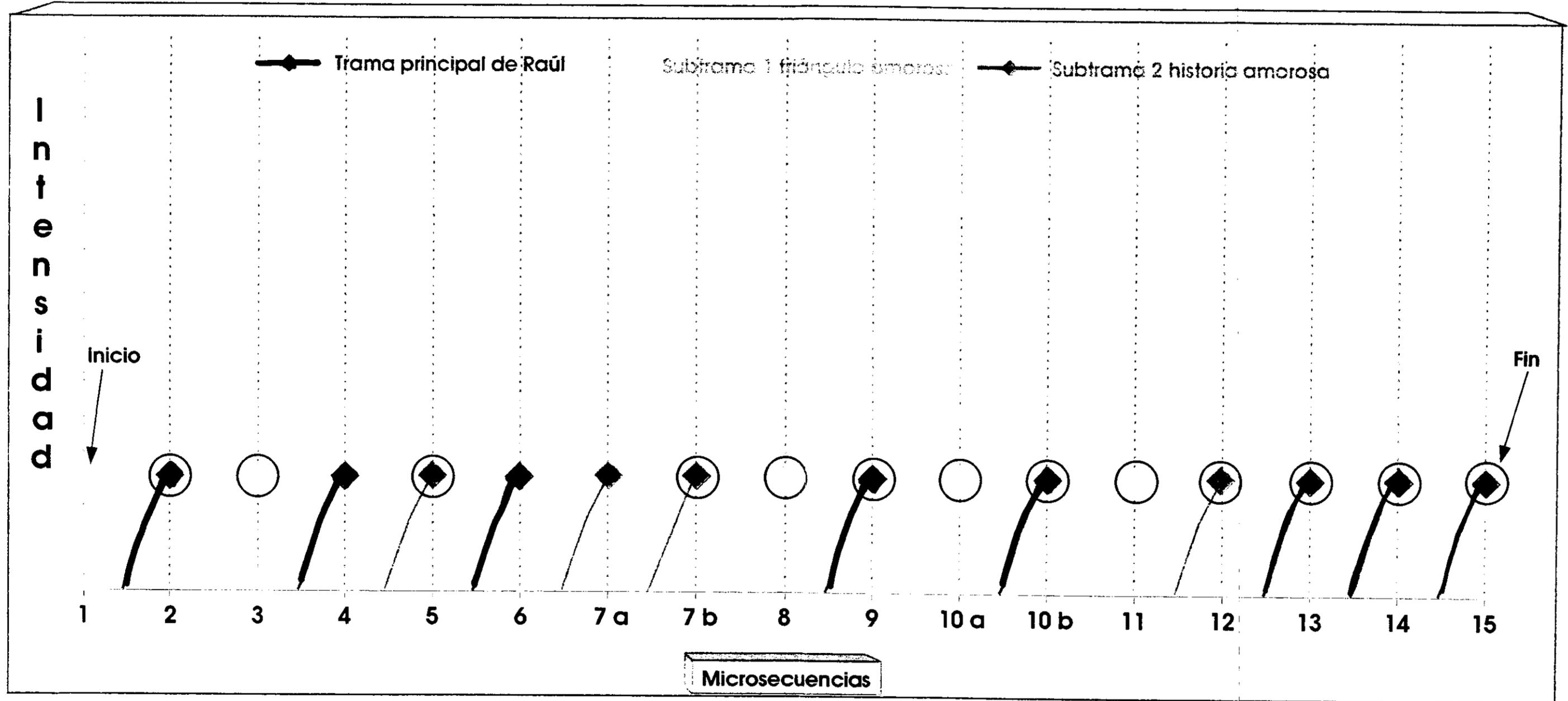
10.5.2 Tiempo, ritmo e intensidad.

Como se ha mostrado en la tabla de microsecuencias y en su gráfica correspondiente, no hay línea continua que pudiera mostrar una acción dramática. Las líneas, de la trama y de las subtramas, están cortadas y entremezcladas, de tal manera que no muestran

una intensidad dramática. Por lo tanto, en la obra el ritmo es bajo y desigual. Sin embargo, en la puesta escénica a la que tuve la oportunidad de asistir como espectador, tanto la carencia de golpes de efecto, como la del ritmo, fueron hábilmente subsanados

por medio de una ágil y hábil dirección realizada por el propio Héctor Mendoza.*

Gráfica



* De esta puesta opinó la destacada crítica Olga Harmony, "La dirección da todo su juego en un espacio neutro, con sillas que se acomodan de diversas maneras —y los bonísimos cambios de iluminación de Gabriel Pascal— para centrarse en el texto y los actores, cuyas entradas son balladas —con música original de Rodrigo Mendoza y coreografía de Marcela agullar— con rostros que cada vez expresan diferentes emociones. Todos ellos van vestidos de gran gala; los hombres de frac, las mujeres con vestidos largos (...) con los que logra una gran abstracción temporal y espacial". *La Jirafa*, jueves 23 de mayo de 1996.

10.6 Acercamiento a los géneros dramáticos.

Reproduzco aquí el cuadro sobre el *modelo de elementos genéricos*, presentado en el apartado 5.1, para que el lector lo tenga a la vista, durante el recorrido que haremos para acercar el texto estudiado a un determinado género dramático.

ELEMENTOS	REALIZACION
1º la intención del autor	Autor
2º el tema	Autor
3º la manera de relatar del autor	Autor
4º el desarrollo del conflicto o acción	Autor
5º el personaje	Personaje
6º el personaje ante el conflicto	Personaje
7º el lenguaje	Personaje

Como expuse en el párrafo (5.4), correspondiente a los comentarios finales, el *modelo actancial* se aplica a fin de encontrar la estructura profunda de la obra, por lo tanto, el *modelo de elementos genéricos*, no podrá ser usado en su totalidad durante este ejercicio, sin embargo, para lograr el acercamiento al género, de *Creator Principium* me valdré de los puntos ya empleados en las obras anteriores, y añadiré uno más que me parece necesario en este caso: el elemento 4º que se refiere al desarrollo del conflicto o de la acción:

Sobre el primer punto, vemos que el autor se ha propuesto dar al público una clase de actuación, objetivo que no corresponde a ninguno de los géneros principales que hemos establecido.

Respecto al segundo, comprobamos que el tema es particular, pues es un asunto que interesa a un número reducido de personas, aquellas interesadas en las técnicas de actuación.

El avance de la acción es decir la progresión del relato, que corresponde al cuarto punto, vemos que la historia es manejada enteramente por el autor de la obra y nunca por los personajes.

Los personajes, punto quinto, quedan a nivel de roles o tipos: el maestro desea enseñar y los demás personajes desean, unos aprender; otros, no. Los personajes se mueven como marionetas, sin justificar sus actitudes ni sus sentimientos.

En el punto sexto, vemos que el personaje central, puesto que no tiene conflicto, ni problemática, no se ve enfrentado a resolver nada.

Resumiendo, Héctor Mendoza se ha propuesto, en *Creator Principium*, enseñar al público un tema sobre actuación, valiéndose del manejo de situaciones y de personajes tipos, haciendo a un lado la posibilidad de acción dramática. Como algunas situaciones provocan risa, pues la obra tiene un tono irónico, podría pensarse en acercar este texto dramático a la comedia de situaciones; pero por el tema y la intención debe considerarse dentro de una variedad o subgénero que podría ser la comedia de intención didáctica.

10.7 Algunas observaciones a modo de conclusión.

- a) En el intento por encontrar microsecuencias, me enfrente a una situación particular. En este caso, el autor no deseaba presentar una historia con conflicto, es decir, una situación que creara una acción dramática, sino que su propósito era mostrar una clases de actuación valiéndose de un espectáculo teatral. En consecuencia, el aspecto teórico actuacional, rebasa, en gran medida, el desarrollo dramático que pudiera tener la obra. Por eso mismo, no fue posible encontrar actantes que pusieran en movimiento una acción dramática. La participación de los personajes está en función de las clases de actuación, mas nunca para la consecución de un relato o para la formación de un conflicto, como puede verse en la macrosecuencia

o cuadro general (diagrama 101), que da lugar a la enunciación de la obra: *Raúl desea enseñar actuación para su propia satisfacción y para el aprovechamiento de sus alumnos, Le ayuda su conocimiento y nadie se opone*. El tema se convierte en algo muy simple: *La enseñanza de la actuación*, que como ya se dijo, es un tema específico y circunscrito a un círculo determinado de público.

- b) Observando la formación de triángulos se ha llegado a la conclusión de que la visión del mundo, tanto de los estudiantes de actuación, como la del maestro, es restringida y limitada a un pequeño mundo formado por el interés hacia la actuación y por las relaciones eróticas, más que amorosas.
- c) Desde el momento que no hay fuerzas en pugna, la descomposición de los actantes no tiene lugar. Lo mismo podemos decir de la interrelación, de los personajes, la cual es superficial e intrascendente.
- d) Sobre el acercamiento al género, ya se opinó en su momento que, por el tema y la intención, debe considerarse la obra dentro de una variedad o subgénero que podría ser la comedia de intención didáctica.
- e) Finalmente, considero que el empleo, a través de la obra, de lo que he llamado "momentos de sorpresa" es una clara muestra de la habilidad del dramaturgo, pues aunque sean falsas expectativas resultan muy útiles, en una obra carente de conflicto, para mantener la atención del público.

10.8 Bibliografía particular.

Ceballos, Edgar (1996), *Diccionario enciclopédico básico de teatro mexicano*, México, Colección Escenología, 1996.

SEGUNDA PARTE

Enciclopedia Encarta, versión 86.

Harmony, Olga (1996), *La jornada*, jueves 23 de mayo, 1996.

Mendoza, Héctor (1996), *Creator Principium*, México, prólogo de Luis Marlo Moncada, comentarios de Braulio Peralta, CNA/CITRU, 1996.

Gorostiza, Celestino (1981) (Coord), *Teatro Mexicano del siglo XX*, Selección, prólogo y notas de Celestino Gorostiza, México, FCE, 1981.

CONCLUSIONES FINALES.

La teórica francesa Anne Ubersfeld (1989:36) hace hincapié en que el análisis actancial no es rígido e invariable, sino un instrumento de gran utilidad para la lectura del teatro. "Hablando con propiedad —nos dice— el *modelo actancial* no es una forma, es una sintaxis, capaz, en consecuencia, de generar un número infinito de posibilidades textuales". En el transcurso de esta investigación, hemos logrado cristalizar y confirmar y ampliar estas aseveraciones por lo que damos lugar a las siguientes conclusiones:

1. La aplicación del *modelo actancial*, durante el proceso de descubrir la formación de microsecuencias, mesosecuencias y macrosecuencias en las cinco obras del *corpus*, nos permitió encontrar, no sólo las fuerzas que producen la acción dramática, sino la manera en que éstas crean el conflicto.
2. La aplicación del *modelo actancial* revela y esclarece los problemas de la acción dramática, así como las causas de la resolución de los conflictos o no resolución de los mismos.
3. Por otro lado, se observa que, con la aplicación del *modelo actancial*, se amplían notablemente las posibilidades de conocimiento sobre la estructura profunda de un texto dramático; es por ello que, a partir de la aplicación del modelo, se pudieron construir tablas y gráficas que muestran numerosos resultados:
 - a) En las tablas de microsecuencias se observa la presencia de las fuerzas o la ausencia de ellas; se percibe cómo se mueven, avanzan y presionan a través de la obra; así como el encadenamiento o no encadenamiento de las escenas que dan lugar a la acción dramática.

Conclusiones finales

- b) En la gráfica de acción dramática, se puede ver el ascenso o descenso de los grados de viveza en el relato, que son producto del manejo que el autor promueve. También puede observarse, tanto en las tablas como en esta gráfica, el claro deslinde de las tramas y de las subtramas.
 - c) En la gráfica de golpes de efecto, o de momentos de sorpresa, es dable observar la habilidad que el autor ha tenido para colocar estos puntos clave a fin de mantener la atención constante del público.
 - d) Valiéndose de la gráfica de tiempo, ritmo e intensidad, las personas interesadas en el montaje de una obra determinada (director o productor) pueden calcular la proyección de estos aspectos, en la posible representación.
4. A partir de la manifestación del cuadro general (o cuadros generales) es posible enunciar la acción dramática, esto es, lograr la reducción del desarrollo de la acción a su extrema sencillez; es decir, a un esquema puro. En otras palabras, expresar en una gran oración la esencia del relato. Así mismo, efectuando una nueva reducción, podemos encontrar el tema o los temas de la obra.
 5. Los actantes surgidos del *modelo actancial*, al descomponerse, no sólo sitúan a los personajes dentro de las fuerzas, sino que determinan la función de éstos dentro del relato. Soporte que sirve de arranque para encaminarse a la búsqueda de la conformación del personaje, tanto en su psicología como en sus motivaciones.
 6. El *modelo actancial* muestra la ideología inmersa en el relato. Partiendo de ahí, puede llegarse, si no al conocimiento absoluto, sí a la suposición de la ideología del autor.
 7. La aplicación del *modelo actancial* permite el acercamiento al género dramático. Circunstancia que puede utilizar el director, para orientar su trabajo, y

el empresario teatral, para determinar a qué clase de público irá dirigido su producto.

8. En definitiva, y esto para el investigador ha resultado aún más importante, la oportunidad de aplicar el *modelo actancial* a cinco textos dramáticos de autores mexicanos contemporáneos propició el encuentro de situaciones sorprendidas e insospechadas. Nos explicaremos mejor. Los autores, como ya se dijo en la introducción de este trabajo, fueron escogidos al azar, pero tomando en cuenta su trayectoria dramática, esto es, que no solamente hubiesen escrito un buen número de obras, sino que muchas de ellas se hubieran estrenado. A primera vista, se pensaría que, siendo las obras de una misma época, y de dramaturgos mexicanos contemporáneos, éstas tendrían muchos puntos en común, pero al realizar el análisis actancial en cada una, encontramos que existían notables diferencias tanto en el nivel profundo como en el nivel superficial.

El análisis actancial nos dio la posibilidad:

- a) De observar los textos en su nivel profundo.
- b) De ver, muy claramente las personales formas de construir de cada autor; resultando siempre una, muy diversa de la otra.
- c) De comparar en cada obra, y por ello fue más rico, el nivel profundo del texto, con el nivel superficial. Esta delimitación resaltó notablemente los valores de uno y otro nivel.
- d) De precisar, los grados de conocimiento sobre estructura dramática que posee cada autor.

Finalmente, creemos que el resultado de la investigación aplicada a estos cinco textos de teatro mexicano contemporáneo ha mostrado la utilidad del método y resulta un material práctico para servir de apoyo en los diferentes procesos creativos de los profesionales del teatro.

APÉNDICE I.

Las funciones en el cuento maravilloso, según Propp.

- I Alejamiento.
- II Prohibición.
- III Trasgresión.
- IV Interrogatorio.
- V Información.
- VI Engaño.
- VII Complicidad.
- VIII Fecundación.
- IX Transición.
- X Principio de la acción contraria.
- XI Partida.
- XII Primera función del donante.
- XIII Reacción del héroe.
- XIV Recepción del objeto mágico.
- XV Desplazamiento del héroe.
- XVI Combate.
- XVII Marca del héroe.
- XVIII Victoria.
- XIX Reparación.
- XX Vuelta.
- XXI Persecución.
- XXII Socorro:
- XXIII Llegada de incógnito del héroe.
- XXIV Pretensiones engañosas.
- XXV Tarea difícil.
- XXVI Tarea cumplida.
- XXVII Reconocimiento

- XXVIII Descubrimiento.
- XXIX Trasfiguración.
- XXX Castigo.
- XXXI Matrimonio del héroe.

APÉNDICE II.

Lenguaje retórico es un lenguaje correcto claro y elegante cuya intención es crear un impacto psicológico que sirva para convencer. La elegancia se logra mediante el empleo de figuras de construcción (como la elipsis o el pleonasma), figuras de palabras (como la metáfora o la metonimia) y figuras de pensamiento (como la ironía o la antítesis)¹³⁸

Lenguaje elevado es el propio de la tragedia. Se caracteriza por ser solemne, noble, pleno. Los pensamientos que expresan los personajes son profundos e interesantes. En él no caben términos vacíos ni excesivas elegancias, y puede estar escrito en verso o en prosa.

En contraste, llamamos *lenguaje superficial* a aquél que no emplea ni figuras retóricas ni figuras poéticas, resultando un lenguaje simple y llano.

El lenguaje poético en verso fue usado tanto en el Renacimiento como en el Romanticismo. Tiene un valor literario y una calidad estética. Está cargado de tropos, figuras de pensamiento, elegancias del lenguaje y citas históricas y mitológicas.

El lenguaje poético en prosa es usado en el llamado "teatro poético" que se desarrolla en los primeros años del siglo XX. Tiene también un valor literario y una calidad estética. "Empieza una prosa musical, sin ritmo ni rima, y lo bastante flexible para acomodarse a los sentimientos líricos del alma, a las ondulaciones del ensueño y a los sobresaltos de la

¹³⁸ vid. *Teatro y Verso*, Román Calvo (1994:105-137)

conciencia". (Alonso, 1955:475.) Ramón de Valle Inclán y Federico García Lorca emplean este lenguaje en sus obras dramáticas.

Lenguaje coloquial es el lenguaje empleado en el uso diario y es peculiar a cada época.

Lenguaje popular es el del pueblo. Puede ser campesino o urbano.

Lenguaje incongruente es aquél que no está construido con lógica.

APÉNDICE III.

Sobre el prólogo de *Moctezuma II*

Con el deseo de aclarar más este prólogo, a fin de comprender mejor la totalidad de la obra, acudí a la fuente citada por el dramaturgo: la *Crónica mexicana* de Alvarado Tezozomoc. Ahí encontré el relato correspondiente, que no nada más es "oscuro y misterioso" sino reiterativo y prolijo, a la manera de las narraciones populares. La versión se encuentra en dos capítulos; el capítulo CIV y el capítulo CV¹³⁹.

La lectura de estos fragmentos, si bien me brindó la oportunidad de conocer el asunto con más amplitud, me provocó también el surgimiento de algunas interrogantes: ¿Qué lugar era ese Cicalco? ¿Su grafía era Cicalco, como lo escribió Magaña, o Cincalco, como está escrito en la *Cronica mexicana*? ¿Quién es Huémac? ¿Por qué "la muerte" y

¹³⁹ El capítulo CIV lleva el extenso título:

De cómo envió el rey Moctezuma á los encantadores, por embajadores, al rey Huémac, que está en el paraíso y deleite de Cincalco, con los presentes de los cueros sacrificados y á los enanos y corcobados suyos. (Alvarado Tezozomc, 1987:672-76)

El otro capítulo, el CV, tiene el siguiente encabezado:

De cómo acabados los ayunos que hizo Moctezuma de su penitencia, envió a los dos mensajeros á interrogar al rey Huémac, Dios del Infierno, cómo fueron: y la respuesta que trajeron de allá. (Tezozomoc,1987:677-81)

Apéndices

Huémac es lo mismo? ¿Por qué el suicidio y Huémac son también sinónimos? ¿Es una ocurrencia del dramaturgo? ¿Por qué Huémac está en el paraíso y deleite de Cincalco, en el capítulo CIV y es el Dios del Infierno en el capítulo CV? ¿Por qué es Quetzalcóatl quien increpa a Moctezuma en el prólogo de la obra y en la crónica mexicana es un Tzoncoztli?

He aquí algunas informaciones que se lograron.

Desde el punto de vista etimológico, encontramos que en la Crónica mexicana se escribe Cincalco, pero en la nota (1) de la página 677 don Manuel Orozco y Berra, concediéndole autoridad al Sr. Ramírez, le parece que “la verdadera ortografía ha de ser Cicalco, esto es, ‘en la casa de las liebres’¹⁴⁰; pero *citli* de donde se toma la primera radical, no solo significa liebre, sino abuela, de manera que también podría interpretarse ‘en la casa de la abuela’”. Sergio Magaña, ciñéndose a la opinión de Orozco y Berra, decidió tomar la grafía y el significado propuestos. Sin embargo, atendiendo al significado de la palabra Cincalco (con n) encontramos que está compuesta de la raíz *cen*, de *centli*, *cintli*, maíz; de la raíz *cal*, de *calli*, casa; y el locativo *co*: por lo que la palabra viene a significar: el lugar de la casa del maíz¹⁴¹. El mismo Garibay hace saber que Cincalco, locativo de *cincalli* significa casa de la mazorca divinizada.¹⁴²

Las tres citas siguientes, no sólo confirman el significado de la palabra Cincalco, sino que, ahora, la relacionan con Huémac.

En el año “7-tochtli” (siete conejo) se suicidó Huémac en la cueva “casa de maíz” de Chapultépec. En ese año se acabó el tiempo de los toltecas. (...) Huémac se dio muerte ahorcándose de desesperación en la cueva de Chapultépec. Primero se

¹⁴⁰ George Baudot, confirma nuestra observación, cuando, comentando La historia de las indias de Nueva España de Fray Diego Durán, donde se narra un episodio similar al que nos referimos de la Crónica Mexicana y se aclara que Cicalco quiere decir “el lugar de las liebres”, hace la siguiente aclaración en un pie de página: Error de Fray Diego Durán. Se trata de Cincalco, la ‘Casa-del-maíz’. (Baudot, 1990:349. P. de p. 17)

¹⁴¹ Así lo afirman: Pedro Barra Valenzuela *Raíces etimológicas del idioma nahuatl*, México, Educación, 1944 y Ángel María Garibal K., *Llave del nahuatl*, México, Porrúa, 1970.

¹⁴² En el Vocabulario —organizado por Garibay— de las palabras y frases en lengua náhuatl que usa Sahagún en su Historia general de las cosas de la Nueva España.

entristeci6 y llor6, y cuando ya no vio a ning6n tolteca, y que todos los que le seguían se habían acabado, se suicid6. (Krickeberg: 1992:60)

En el a6o "1-técpatl" (uno-pedernal) desaparecieron los toltecas; entonces entr6 Huémac en la cueva "casa de maíz". Algunos de los toltecas se volvieron (de donde habían venido) y otros más se fueron hasta diseminarse por todos los rumbos. (Ibidem: 62)

Y en este a6o, 7-conejo, muri6 Huémac. El mismo se ahorc6. Fue a morir entre lamentos allá en la cueva de Chapultépec. Primero llor6, mostr6 su tristeza, cuando ya no vi6 toltecas, porque en pos de él habían perecido, luego se dio muerte. Manuscrito de Cuauhtitlán en la facsimilar de la Universidad, p. 4, lin 10 ss. (en *Historia de la Literatura nahuatl*, tomo I, 1953:458.)

Huémac fue el 6ltimo gobernante de los toltecas, y parece ser que, con un pensamiento contrario en todo a Quetzalc6atl, no s6lo introdujo los sacrificios humanos, sino que, por sus actos, provoc6 la ruina de Tula.¹⁴³

Con esta informaci6n sobre Cincalco y Huémac nos atrevemos a pensar que el deseo de Moctezuma por encontrar a Huémac como representante de la muerte est6 de cierta manera establecido. Un gobernante malvado, cuyo mal comportamiento provoc6 que lo mataran o que se suicidara, tal vez vino a ser para el pensamiento prehispánico como un hombre-Dios¹⁴⁴ que estaba en el inframundo. Los t6rminos "paraíso" e "Infierno" de los capítulos CIV y CV de la Cr6nica, probablemente son agregados del pensamiento cristiano.

¿Pero por qu6 est6 Huémac en Cincalco? ¿Por qu6 la "muerte" est6 en la "casa del maíz"? y ¿De qui6n es la dicha casa? para encontrar esta respuesta es necesario comprender el sentido dual y al mismo tiempo oposicional que tiene la cosmogonía náhuatl, y encontrar la respuesta a la pregunta sobre "el due6o de la casa".

¹⁴³ Cuando se dio el mantenimiento humano fue en el signo anual 2 ácatl, en el 1 técpatl desapareci6 el tolteca; entonces entr6 Huémac en Cincalco; algunos se volvieron, otros se fueron hasta diseminarse por todos los rumbos. *C6díce Chimalpopoca*, en *Literaturas indígenas* 1992: 29.

¹⁴⁴ Remitimos al lector al libro *Hombre-Dios religi6n y polítca en el mundo náhuatl* de Alfredo L6pez Austin México, Instituto de Investigaciones Hist6ricas, UNAM, 1973.

Apéndices

“Al cuarto mes llamaban uey tozoztli. En este mes hacían fiesta al dios de las mieses (dios del maíz) llamado Cintéotl, y a la diosa de los mantenimientos llamada Chicomecóatl”. (Sahagún, 1997:105)

“Esta fiesta hacían a honra de la diosa llamada Chicomecóatl, la cual imaginaban como mujer y decían que ella era la que daba los mantenimientos del cuerpo para conservar la vida humana, porque cualquiera que le faltaran los mantenimientos se desmaya y muere”. (Ibidem: 106) Cincalco es “la casa del maíz” donde moran Cintéotl y Chicomecóatl, los dioses del maíz, del mantenimiento, de la vida. Pero donde está la vida, también está la muerte; es por eso que Moctezuma, para suicidarse, tiene que ir a Cincalco.

¿Por qué es Quetzalcóatl quien increpa a Moctezuma en el prólogo de la obra y en la Crónica mexicana es un Tzoncoztli?. La respuesta a este cuestionamiento es sencilla. El tzoncoztli (de tzon: cabeza, cabellera y co, coztic: amarillo) mencionado por Alvarado Tezozómoc, era uno de los mancebos que ayunaban y velaban durante un año en un templo cercano a Cincalco. También “van a traer las cabelleras de cabellos rubios (...) y al tiempo de los ayunos lo ponen debajo de sus almohadas cuando descansan a dormir”. (Alvarado Tezozómoc: 1987:678) La etimología de la palabra mención a las cabelleras rubias, nos hacen colegir que tal vez eran jóvenes sacerdotes de un templo cercano a “la casa del maíz”, y las cabellera rubias pudleran ser los estilos filiformes, llamados comunmente cabellos de elote.

Consideramos ácertado, que el dramaturgo michoacano haya preferido que fuese Quetzalcóatl el que amonestara a Moctezuma, en vez de un joven tzoncaztli, porque con éste cambio nos recuerda que el pensamiento del tlatoani estaba más cerca de las enseñanzas pacifistas de Quetzalcóatl que aquellas sangrientas de Huitzilopochtli.

“Lo que en Moctezuma se ha descrito a veces como una actitud vacilante, en realidad parece ser consecuencia de la posición personal de un hombre eminentemente religioso, muy versado en sus antiguas doctrinas.” (León. Portilla 1983:106) que hubiera querido seguir los pasos de Uno-caña, quien “(...) además de su honestidad y de la

suavidad de su trato, contribuyó a la aceptación que allí tuvo la aversión que mostraba a todo género de crueldad y de guerra, a tanto grado, que cuando oía hablar de esa materia volvía la cara a otra parte para manifestar su disgusto.” (Clavijero, 1987:159)

APÉNDICE IV

Cronología sobre ediciones de obras que investigan las situaciones dramáticas o algo relacionado con ellas.

Se da el año de la primera edición, y de ser posible, la editorial y el lugar.

(Esta cronología nos ayuda a seguir el proceso de evolución que da lugar al *modelo actancial* y a su aplicación.)

1720-1806, Carlo Gozzi. (Citado por Goethe y Polti, como el el autor que estableció la posibilidad de que hay treinta y seis situaciones dramáticas)

1895 Gorges Polti, *Les trente-six situations dramatiques*, Paris, Mercure de France.

1928 Vladimir Propp, *Morfologija skasky*, Leningrado. (tal vez Nauka)

1950 Etienne Souriau, *Le Deux cent mille situations dramatiques*, Flammarion.

1963 Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale*, Paris, Minuit.

1964 Eric Bentley, *La vida del drama*, New York, Atheneum.

1966 Roland Barthes, “Introduction L’analyse structurale du récit”, *Communications*, No 8.

1966 Algirdas Julian Greimas, “Elementos para una teoría de la interpretación del relato mítico” en *Communications*, No 8.

Apéndices

- 1966 Algirdas Jullian Greimas, *Sémantique structurale*, Paris, Larousse. (**Modelo actancial**)
- 1966 Roman Jakobson, *Théorie de la littérature*, Paris, Seuil.
- 1967 Solomon Marcus, "Modèles mathématiques..." *Information* No. 2.
- 1968 Umberto Eco, *La struttura Assente*, Milano, Bompiani.
- 1968 Steen Jansen, "Esquisse d'une théorie de la forme dramatique" *Langages* 1.
- 1968 Tadeusz Kowzan, "Sur le signe théâtral" *Diogène* No. 61.
- 1970 A. J. Greimas, *Du sens*, Seuil. (**Modelo actancial**)
- 1970 , Jurij M. Lotman, *La structure du texte artistique*, Moscú.
- 1970 George Mounin, *Introduction à la sémiologie*, Paris, Minuit.
- 1970 Marcello Pagnini, "Per una semiologia del teatro clasico" *Critici* IV, 2.
- 1971 Petr Bogatyrev, "les signes du théâtre", *Poétique* 8.
- 1971 Roman Ingarden, "Les fonctions du langage au théâtre" *Poétique* 8.
- 1971 Juan Villegas, *La Interpretación de la obra dramática*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria.
- 1972 Oswald Ducrot y Tzvetan Todorov, *Dictionnaire*, Paris, Seuil.
- 1972 Pierre Larthomas, *Le langage dramatique*, Colin.
- 1972 Teun A. Van Dijk, *Some aspects of text gramars*, La Haya, Mouton.
- 1973 Regine Robin, *Histoire et linguistique*, Colin.
- 1974 Ignazio Ambrogio, *Ideología e tecniche letterarie*, Roma, Ed. Riuniti.

- 1974 François Rastier, *Essais de sèmiologie discursive*, Mame.
- 1975 André Helbo, *Semiologie de la représentation*, Ed. Complexe, Bruselas.
- 1975 Mikhail Bajtin, *Teoría y estética de la novela*, 1a ed. en ruso.
- 1976 Patrice Pavis, *Problems de semilogie théâtrale*, Quebec, Presses de l'Université di Quebec.
- 1977 Anne Uberfeld, *Lire le théâtre*, Edition sociales. (Modelo actancial)**
- 1980 Keir Elam, *The Semiotics of theatre and Drama*, 1ª Ed. Methuen.
- 1980 Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Editions sociales, Paris. (Modelo actancial)**
- 1987 Fernando De Toro, *Semiótica del teatro*, Buenos Aires, Galerna. (Modelo actancial)**
- 1987 María del Carmen Bobes, *Semiología de la obra dramática*, Taurus.
- 1989 Marc Angenot et al. *Teoría literaria*, Presses universitaires de France.
- 1989 Richard Monod, *Los textos de teatro*, Ed. cubana (Modelo actancial)**
- 1991 Jean-Pierre Ryngaert, *Introduction a l'analyse du théâtre*, Bordas. (Modelo actancial)**
- 1991 Kurt Spang, *Teoría del drama*, Navarra. (Modelo actancial)**
- 1994 Catherine Raffi-Béraud, *El teatro de F. de Lizardi*, Holanda, Groningen (Modelo actancial)**

BIBLIOGRAFÍA.

- Actas del segundo congreso nacional de lingüística aplicada*, (1985) Murcia, AESLA, 1985.
- Adorno, Theodor W. et al. (1986), *El teatro y su crisis actual*, Caracas, Monte Ávila, 1986.
- Aguilar Rivero, Mariflor (1984), *Teoría de la ideología*, México, UNAM, 1984.
- Alonso, Martín (1955), *Ciencia del lenguaje y arte del estilo*, Madrid, Aguilar, 1955.
- Althusser, Louis (1978), "Marxismo y humanismo" en *La revolución teórica de Marx*, (Althusser) 1978:182-206.
- Althusser, Louis (1978), "El Piccolo Bertolazzi y Brecht" (notas acerca de un teatro materialista), en *La revolución teórica de Marx* (Althusser) 1978:107-25.
- Althusser, Louis (1978), *La revolución teórica de Marx*, Traducción e Introducción de Marta Harnecker, México, Siglo XXI, 1978.
- Ambrogio, Ignazio (1974), *Ideologia e tecniche letterarie*, Roma, Editori Riuniti, 1974.
- Angenot, Marc, et al. (1993), *Teoría literaria*, México, Siglo XXI, 1993.
- Arellano, Ignacio et al. (1994), *Del horror a la risa. Los géneros dramáticos clásicos*, Kassel, Reichenberger, 1994.
- Aristóteles (1947), *Poética*. Traducción y notas de Eilhard Schlesinger, Buenos Aires, Emecé, 1947.
- Bajtín, Mijail (1989), "Épica y novela" en *Teoría y estética de la novela*, (Bajtín), 1989:449-485.
- Bajtín, Mijail (1982), *Estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI, 1982.

Bibliografía

- Bajtín, Mijail (1989), *Teoría y estética de la novela*, Tr. Helena Kriukova y Vicente Cazcarra, Madrid, Taurus, 1989. (1ª ed., en ruso, 1975)
- Barthes, Roland et al. (1990), *Análisis estructural del relato*, México, Premia Editora, 1990. (1ª ed. en francés 1982)
- Barthes, Roland (1984), "Éléments de sémiologie" *Communications* 4. Seuil, 1984: 91-143.
- Barthes, Roland (1990), "Introducción al análisis estructural del relato" en *Análisis estructural del relato*, (Barthes et al.) 1990: 7-38. (1ª ed. 1966, *Communication* 8)
- Barthes, Roland (1992), *Sobre Racine*, México, Siglo XXI, 1992.
- Bentley, Eric (1961), "The Psychology of Farce" en *The Genius of the French Theater*. (Bermel 1961:540-553)
- Bentley, Eric (1985), *La vida del drama*, México, Paldos, 1985. (1ª ed., Nueva York, Atheneum, 1964)
- Bergson, Henri (1972), *La risa, ensayo sobre la significación de lo cómico*, México, Nacional, 1972.
- Beristáin, Helena (1984), *Análisis estructural del relato literario*, Instituto de Investigaciones Filológicas, México, UNAM, 1984.
- Beristáin, Helena (1992), *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa, 1992.
- Bermel, Albert (1961), *The Genius of the French Theater*, New York, Menton, 1961
- Bettelni, Gianfranco (1977), *Producción significativa y puesta en escena*, Barcelona, Gili, 1977.
- Bobes Naves, María del Carmen (1988), *Estudios de semiología del teatro*, Valladolid, Aceña-La avispa, 1988.

- Bobes Naves, María del Carmen (1987), *Semiología de la obra dramática*, Madrid, Taurus, 1987.
- Bogatyrev, Petr (1938), "Le signes du théâtre" *Poétique*, 8, Seuil, Dic. 1971; 517-530.
- Brecht, Bertolt (1972), "Pequeño organón para el teatro" en *La política en el teatro*, (Brecht) 1972:63-100.
- Brecht, Bertolt (1972), *La política en el teatro*, Buenos Aires, Alfa Argentina, 1972.
- Bremond, Claude (1990), "La lógica de los posibles narrativos", en *Análisis estructural del relato*, (Barthes) 1990:99-121.
- Campeanu, Pavel (1978), "Un papel secundario, el espectador" en *Semiología de la representación*, (Helbo et al.) 1978: 107-120.
- Castagnino, Raúl H. (1974), *Semiótica, ideología y teatro hispanoamericano contemporáneo*. Buenos Aires, Nova, 1974.
- Castagnino, Raúl (1956), *Teoría del teatro*, Buenos Aires, Nova, 1956.
- Corvin, Michel (1978), "Abordagem semiológica de um texto dramático" (A paródia de Arthur Adamov), en *Semiologia do teatro*, (Guinsburg et al.) 1978: 273-298.
- Croce, Benedetto (1962), *Estética*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1962.
- De Marinis, Marco (1992), *Semiótica del teatro, l'analisi testuale dello spettacolo*, Milano, Studi Bompiani, 1992.
- De Toro, Fernando (1987 a), *Brecht en el teatro hispanoamericano contemporáneo*, Buenos Aires, Galerna, 1987.
- De Toro, Fernando (1987 b), *Semiótica del teatro*, Buenos Aires, Galerna, 1987.

Bibliografía

- De Toro, Fernando (1987 c), "Texto dramático, texto espectacular", *Semiosis* 19, julio-diciembre, 1987, México, Universidad Veracruzana. (101-128)
- Diderot, Denis (1988), "De la poésie dramatique" en *Oeuvres Esthétiques*, (Diderot) 1988: 179-287.
- Diderot, Denis (1988), *Oeuvres Esthétiques*, Classiques Garnier, Paris, Bordas, 1988.
- Diego Pérez, Fernando de (1988), *El teatro de Alberti: teatralidad e ideología*, Madrid, Fundamentos, 1988.
- Diez Borque, José María (1975), "Aproximación semiológica a la 'escena' del teatro del Siglo de Oro español", en *Semiología del teatro*, (Diez Borque) 1975: 49-91.
- Diez Borque, José María y Luciano García Lorenzo (1975) *Semiología del teatro*, Barcelona, Planeta, 1975.
- Ducrot, Oswald y Zvetan Todorov (1995), *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, México, Siglo XXI, 1995.
- Duran, Régis (1975), "Problemas del análisis estructural y semiótico de la forma teatral", en *Semiología de la representación*, (Helbó et al.) 1975: 121-128.
- Eichenbaum, B. "La teoría del método formal" en *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, (Todorov) 1997:21-24 (Artículo fechado en 1925)
- Eco, Umberto (1978), "A semiologia dá un salto de quantidade", en *Semiologia do teatro*, (Guinsburg et al.) 1978:17-21.
- Eco, Umberto (1987 a), "El signo teatral" *Semiosis* 19, julio-diciembre. México, Universidad Veracruzana, 1987. (Traducido y publicado con la autorización del autor) de "Il signo teatrale" en *Sugli specchi ed altri saggi*, Milano, Bompiani, 1985: 38-44. El mismo artículo se encuentra en *Semiología del teatro* (Adrados et al.) bajo el título "Elementos preteatrales de una semiótica

del teatro" y en *Semiología de la representación* (Helbo, 1978) con el título "Parámetros de la semiología teatral".

Eco, Umberto (1987 b), *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*, Barcelona, Lumen, 1987. (1ª ed. Milano, Bompiani, 1979)

Eco, Umberto (1969), *La struttura assente*, Milano, Bompiani, 1969. (1ª ed. 1968, Milano Bompiani)

Egri, Lajos, *Cómo escribir un drama*, Buenos Aires, editorial Bell, s/f.

Elam, Keir (1994), *The semiotics of theatre and drama*, London-New York Routledge, 1994. (1ª ed. Paris, Methuen, 1980)

Esslin, Martin (1994), *An anatomy of drama*, New York, Hill and Wang, 1994. (1ª ed.1977)

Fitzpatrick, Tim (1987), "Análisis de textos dramáticos y de espectáculos: hacia un modelo teórico" *Semiosis*, 19 julio-diciembre, 1987: 191-211, Universidad Veracruzana.

Fokkema, D. W. y Elrud Ibsch (1984), *Teorías de la literatura del siglo XX*, Estructuralismo, Marxismo, Estética de la recepción, Semiótica, Madrid, Cátedra, 1984.

Foucault, Michel (1996), *Las palabras y las cosas*, México, Siglo XXI, 1996.

Froldi, Rinaldo (1968), *Lope de Vega y la formación de la comedia*, Madrid, Anaya, 1968.

Froldi, Rinaldo (1968), "Reflexiones sobre la interpretación del *Arte nuevo...*" Apéndice en *Lope de vega y la formación de la comedia*, (Froldi), 1968:161:178.

Frye, Prosser Hall (1961), *Romance and tragedy*, Bison Book 118, USA, University of Nebraska Press, Lincoln, 1961. (1ª ed. 1908)

García Lorenzo, Luciano Coord. (1985), *El personaje dramático*. Ponencias y debates de las VII jornadas de teatro clásico español, Madrid, Taurus, 1985.

Bibliografía

- Garibay K. Ángel María (1993), *Mitología griega*, México, Porrúa, 1993.
- Garrido, Miguel Ángel (1995), "Bajtín y los géneros literarios" en *Bajtín y la literatura*, (Romera et al. eds.) 1995:45-52.
- Glowinski, Michal (1993), "Los géneros literarios" en *Teoría literaria*, (Angenot et al.) 1993: 03-109.
- Goldmann, Lucien (1970), "Creación literaria, visión del mundo y vida social" en *Estética y marxismo*, (Sánchez Vázquez) 1970:284-97.
- Goldmann, Lucien (1968), *El hombre y lo absoluto*, Barcelona, Península, 1968. (1ª ed. en francés con el título *Le dieu caché*, Paris, Gallimard, 1955)
- Gramsci, Antonio (1975), "Introducción al estudio de la filosofía y del materialismo histórico" en *El materialismo histórico y la filosofía de Benedetto Croce*, (Gramsci) 1975:11-28.
- Gramsci, Antonio (1976), *Literatura y vida nacional*, México, Juan Pablos editor, 1976.
- Gramsci, Antonio (1975), *El materialismo histórico y la filosofía de Benedetto Croce*, México, Juan Pablos Editor, 1975.
- Gramsci, Antonio (1976), "Problemas de la crítica literaria" en *Literatura y vida nacional*, (Gramsci) 1976:21-51.
- Greimas, Algirdas Julien (1983), "Los actantes, los actores y las figuras" en *Del sentido* (Greimas) 1983:57-78.
- Greimas, Algirdas Julien (1983), *Del sentido*, ensayos semióticos, Versión española de Esther Diamante, Madrid, Gredos, 1983. (1ª ed. Paris, Seuil, 1970)
- Greimas, Algirdas Julien (1990), "Elementos para una teoría de la interpretación del relato mítico", en *Análisis estructural del relato* (Barthes et al.) 1990:39-76.

- Greimas, Algirdas Julien (1971), "Reflexiones acerca de los modelos actanciales" en *Semántica estructural*, (Greimas) 1971:263-293.
- Greimas, Algirdas Julien (1971), *Semántica estructural*, Madrid, Gredos. 1971. (1ª ed. Paris, Larousse, 1966)
- Guglielmini, Homero M. (1967), *El teatro del disconformismo*, Argentina, Minor nova, 1967.
- Guglielmini, Homero M. (1967), "El teatro llamado de vanguardia", en *El teatro del disconformismo*, (Guglielmini), 1967:75-85.
- Guglielmini, Homero M. (1967), "El teatro llamado de vanguardia", en *El teatro del disconformismo*, Argentina, Minor nova, 1967.
- Guinsburg, Jacô, José Telxeiras Coelho Netto e Reni Chaves Cardoso (1978), *Semiologia do teatro*. Sao Paulo, Perspectiva, 1978.
- Guiraud, Pierre (1986), *La semiología*, México, Siglo XXI, 1986.
- Gutiérrez Flórez, Fabián (1993), *Teoría y praxis de semiótica teatral*, España, Universidad de Valladolid, 1993.
- Higuet, Gilbert (1996), *La tradición clásica I y II*, México, FCE, 1996.
- Hegel, Georg W. F. (1985), *Estética 8, La Poesía*, Buenos Aires, Siglo veinte, 1985.
- Hegel, Georg, W. F. (1985), "La poesía dramática" en *Estética 8, La Poesía*, (Hegel, 1985:236-318)
- Helbo, André (1984), "Evidences et strategies de l'analyse theatrale" en *Semiotics of Drama and Theatre New Perspectives in the Theory of Drama and Theatre*, (Schmid,) 1984:93-101.
- Helbo, André (1978), "Por un propium de la representación teatral" en *Semiología de la representación*, (Helbó et al.) 1978:76-86.

Bibliografía

- Helbo, André et al. (1978), *Semiología de la representación*, Barcelona, Gustavo Gilli, 1978. (1ª ed. Brussels, Complexe, 1975)
- Hernadi, Paul (1978), *Teoría de los géneros*, Barcelona, Antonio Bosch editor, 1978.
- Hernández, Luisa Josefina (1977), "Un enfoque teórico de la farsa" en *Los calzones*, (Sternheim) 1977:5-11.
- Hugo, Víctor (1971), *Manifiesto romántico*, Barcelona, Península, 1971.
- Hugo, Víctor (1971), "Prefacio a Cromwell" en *Manifiesto romántico*, 1971: 17-94.
- Ingarden, Roman (1971), "Les fonctions du langage au théâtre" *Poétique*, 8 Seuil, 1971:531-538.
- Ionesco, Eugene (1968), *Notas y contranotas*, estudios sobre el teatro, Buenos Aires, Losada, 1968.
- Jakobson, Roman (1975), *Ensayos de lingüística general*, Barcelona, Seix Barral, 1975.
- Jakobson, Roman (1975), "Lingüística y poética" en *Ensayos de lingüística general*, Barcelona, Seix Barral, 1975:347-95.
- Jakobson, Roman (1971), "Nouvelle poésie russe", *Poétique*, 7, 1971.
- Jansen, Steen (1984), "Le role de l'espace scenique dans la lecture du texte dramatique" (Quelques observations sur un 'modele' du genre dramatique et sur les Sei personaggi in cerca d'autore de Pirandello.) en *Semiotics of Drama and Theatre New Perspectives in the Theory of Drama and Theatre*, (Schmid) 1984:254-289.
- Kayser, Wolfgang (1976), *Interpretación y análisis de la obra literaria*, Madrid, Gredos, 1976. (1ª ed. 1948)

- Kowsan, Tadeusz (1969), "El signo en el teatro - Introducción a la semiología del arte del espectáculo" en *El teatro y su crisis actual*, (Adorno et al.), 1969:25-60. (1ª ed. Diogenes 61, 1968)
- Lacan, Jacques (1981), *Escritos*, México, Siglo XX, 1981.
- Lacan, Jacques (1981), "El estadio del espejo como formador de la función del yo ('je') tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica" en *Escritos*, (Lacan) 1981:11-18.
- Larthomas, Pierre (1980), *Le langage dramatique*, Paris, PUF, 1980. (1ª ed. Paris, Colin, 1972)
- Lefrèbvre, Henri (1972), "Contenido ideológico de la obra de arte" en *Textos de estética y teoría del arte*, (Sánchez Vázquez) 1972:154-62.
- Lefèbvre, Henri (1970), "Dialéctica interna de la obra de arte", en *Estética y marxismo*, (Sánchez Vázquez) 1970:234-43.
- Levitt, Paul M. (1971), *A structural approach to the analysis of drama*, The Hague, Paris, Mouton, 1971.
- López Rodríguez, Juan Manuel (1998), *Semiótica de la comunicación gráfica*, México, UAM, Azcapotzalco, 1998.
- López Román, Blanca (1985), "La semiótica en el estudio del texto dramático" en *Actas del segundo congreso nacional de lingüística aplicada*, Murcia, AESLA, 1985.
- Lotman, Juri M (1978), *Estructura del texto artístico*, Colección Fundamentos 58, Madrid, Istmo, 1978. (1ª ed. Moscú, Iskussivo, 1970)
- Macgowan, Kenneth y William Melnitz (1964), *Las edades de oro del teatro*, México, FCE, 1964.

Bibliografía

- Métélinski, E. (1977), "El estudio estructural y morfología del cuento" en *Morfología del cuento*, (Propp) 1977:181-221. (Este artículo apareció como Postfacio a la 2ª edición rusa)
- Monod, Richard (1989), *Los textos de teatro*, Trad. del Equipo del Palacio de Convenciones, La Habana, Editorial Pueblo y Educación, 1989.
- Montesinos, José F. (1964), "La paradoja del Arte nuevo", *Revista de Occidente* II 2ª época, 1964:302-330.
- Mukarovsky, Jan (1978), "En torno al estructuralismo" *Semiosis* No 1 Julio-diciembre, México, Universidad Veracruzana, 1978:103-115.
- Nietzsche, Friedrich (1993), *El nacimiento de la tragedia*, México, Alianza, 1993.
- Pakard, Van (1995), *Las formas ocultas de la propaganda*, México, Hermes, 1995.
- Palant, Pablo (1968), *El texto dramático*, Argentina, Centro Editorial de América Latina, 1968.
- Pavis, Patrice (1996), *L'analyse des spectacles*, Paris, Nathan, 1996.
- Pavis, Patrice (1996), "L'approche sociologique du spectateur" en *L'analyse des spectacles*, (Pavis) 1996:230-47.
- Pavis, Patrice (1983), *Diccionario del teatro*, Barcelona, Paidós, 1983.
- Pavis, Patrice (1993), "Estudios teatrales" en *Teoría literaria* (Angenot et al.) 1993:110-124.
- Pavis, Patrice (1994), "Producción y recepción del teatro: la concretización del texto dramático y espectacular" en *El teatro y su recepción semiológica...* (Pavis) 1994:9-72.
- Pavis, Patrice (1994), *El teatro y su recepción semiológica*, cruce de culturas y postmodernismo, La Habana, UNEAC, 1994.

- Pavis, Patrice (1987), "Del texto a la escena: un parto difícil" *Semiosis* 19 julio-diciembre, México, Universidad Veracruzana, 1987: 173-190.
- Plauto (1985), *Anfitrión, en Teatro latino, Plauto y Terencio*, México, SEP Cultura, 1985.
- Polti, Georges (1960), *The Thirty-six Dramatic Situations*, Trd. Lucila Ray, Boston, The Writers, 1960. (1ª Ed. Paris, Mercure de France, 1895)
- Propp, Vladimir (1986), *Morfología del cuento*, Título original: *Morfologija skasky*. Traducción Lourdes Ortiz, de edición francesa aparecida en 1970, España, Fundamentos, 1977. (1ª. ed. Leningrado, 1928)
- Propp, Vladimir (1966), *Morfología della fiaba*, con un intervento de Claude Lévi-Strauss e una replica dell'autore, a cura de Gian Luigi Bravo, Torino, Einaudi, 1966.
- Propp, Vladimir Ja. (1966), "Struttura e storia nello studio della favola" en *Morfología della fiaba*, (Propp) 1966:203-27.
- Quinto José María de (1962), *La tragedia y el hombre* (notas estético-sociológicas), Barcelona, Seix Barral, 1962.
- Raffi-Béraud, Catherine (1994), *El teatro de Fernández de Lizardi*, Groningen, Rijksuniversiteit, 1994.
- Robin, Régine (1973), *Histoire et linguistique*, Paris, Colin, 1973.
- Robin, Régine, (1973), "Practique discursive et idéologique" en *Histoire et linguistique* (Robin) 1973:79-118.
- Román Calvo, Norma (s/e), *Dos tragedias de amor, versión teatral de fragmentos de Romeo y Julieta y Sueño de una noche de verano* de Shakespeare.
- Román Calvo, Norma (1994), *Teatro y verso*, México, Árbol, 1994.

Bibliografía

- Romera Castillo, José (1983), "Teoría y técnica del análisis narrativo" en *Elementos para una semiótica del texto artístico*, (Talens et al.), 1983:113-150.
- Romera Castillo, José et al. (eds.) (1995), *Batjín y la literatura*, actas del IV seminario internacional del Instituto de Semiología Literaria y Teatral, Madrid, Visor, 1995.
- Rozas, Juan Manuel (1976), *Significado y doctrina del "Arte nuevo" de Lope de Vega*, Madrid, SGEL, 1976.
- Ruiz Ramón, Francisco (1992), *Historia del teatro español (desde sus orígenes hasta 1900)* Madrid, Cátedra, 1992.
- Ryngaert, Jean-Pierre (1991), *Introduction al analyse du théâtre*, Paris, Bordas, 1991.
- Sánchez González, Arnulfo (1989), *Los elementos literarios de la obra narrativa*, México, UNAM, 1989.
- Sánchez Vázquez, Adolfo (1977), "La concepción de lo trágico en Marx y Engels" en *Estética y marxismo*. (Sánchez Vázquez, 1977)
- Sánchez Vázquez, Adolfo (coord.) (1977), *Estética y marxismo*, México, Era, 1977.
- Sánchez Vázquez, Adolfo (coord.) (1972), *Textos de estética y teoría del arte*, México, UNAM, 1972
- Sanchis Sinisterra, José (1985), "Personaje y acción dramática", en *El personaje dramático*, (García Lorenzo coord.) 1985:97-115.
- Scherer, Jaques (1986), *La dramaturgie classique en France*, Paris, Nizet, 1986.
- Sefchovich, Sara (1979), *La teoría de la literatura de Lukacs*, México, UNAM, 1979.
- Segre, Cesare (1976), *Las estructuras y el tiempo*, Barcelona, Planeta, 1976.

- Serpieri, Alessandro (1977), "Ipotesi teorica di segmentazione del testo teatrale" *Strumenti critici*, junio 1977:32-33.
- Serrano, Sebastián (1980), *La semiótica, una introducción a la teoría de los signos*, Barcelona, Montesinos, 1980.
- Slataper, Scipio (1916), *Ibsen*, Torino, Fratelli Bocca, 1916.
- Schimid, Herta y Aloysius Van Kersteren (1984), *Semiotics of Drama and Theatre New Perspectives in the theory of Drama and Theatre*, Amsterdam, John Benjamins, 1984.
- Souriau, Étienne (1950), *Le deux cent mille situations dramatiques*, Paris, Flammarion, 1950.
- Spang, Kurt (1994), "Acerca de la tragedia y la comedia" en *Del horror a la risa*, (Arellano et al.) 1994:303-20.
- Spang, Kurt (1993), *Géneros literarios*, Madrid, Síntesis, 1993.
- Spang, Kurt (1991), *Teoría del drama*, Pamplona, Universidad de Navarra, 1991.
- Sternheim, Karl (1977), *Los calzones*, Trad. e Interpretación de Luisa Josefina Hernández, México, UNAM, 1977.
- Szondi, Peter (1972), "Tableau et coup de théâtre, pour une sociologie de la tragédie domestique et burgeoise chez Diderot et Lessing" *Poétique* 9, 1972.
- Szondi, Peter (1976), *Teoría del dramma moderno 1880-1950*, Torino, Einaudi, 1976.
- Talens, Jenaro et al. (1983), *Elementos para una semiótica del texto artístico*, Madrid, Cátedra, 1983
- Teatro francés de vanguardia*, Prólogo de Pedro Barceló, Madrid, Aguilar, 1961.

Bibliografía

- Teatro latino, Plauto y Terencio*, Traducción, prólogo y notas de Germán Viveros, México, SEP Cultura, 1985.
- Tenschert, Joachim (1985), "El personaje colectivo" en *El personaje dramático*, (García Lorenzo coord.) 1985:19-26.
- Thomasseau, Jean-Marie (1989), *El melodrama*, México, FCE, 1989. (1ª ed. Paris, Presses Universitaires de France, 1984)
- Todorov, Tzvetan (1997), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, México, Siglo XXI, 1997 (1ª ed. en francés, 1965)
- Todorov, Tzvetan (1972), "Introduction à la symbolique" *Poétique*, 11, 1972.
- Tomashevskii, Boris (1999), "Los géneros dramáticos" Traducción y comentarios de Armando Partida en *Fuentes Humanísticas*, UAM Azcapotzalco, año 10 No 18, 1 semestre de 1999:83-99. (1ª ed. 1925)
- Tordera, Antonio (1983), "Teoría y técnica del análisis teatral" en *Elementos para una semiótica del texto artístico*, (Talens et al.) 1983:157-199.
- Trapero, Patricia (1989), *Introducción a la semiótica teatral*, Palma de Mallorca, Prensa Universitaria 1989.
- Ubersfeld, Anne (1990), "Los buenos y el malo" *Criterios*, 25-28, I-1989-XII-1990:188-198.
- Ubersfeld, Anne (1977), *Lire le théâtre*, Paris, Editions Sociales, 1977.
- Ubersfeld, Anne (1996 a), *Lire le théâtre II, L'école du spectateur*, Paris, Belin, 1996.
- Ubersfeld, Anne (1996 c), *Les termes clés d'analyse du théâtre*, Paris, Seuil, 1996.
- Urrutia, Jorge (1985), "Actante y personaje" en *El personaje dramático*, (García Lorenzo coord.) 1985:87-93.

- Urrutia, Jorge (1975), "De la posible imposibilidad de la crítica teatral y de la reivindicación del texto literario", en *Semiología del teatro*, (Diez Borque) 1975:269-291.
- Van Dijk, Teun A. (1980), *Estructuras y funciones del discurso*, México, Siglo XX, 1980.
- Vega, Lope de (1948), *Arte nuevo de hacer comedias*, Col. Austral, Argentina, Espasa-Calpe, 1948.
- Veltruski, Jiri (1978), "O texto dramático como componente do teatro", en *Semiologia do teatro* (Guinsburg et al.) 1978:163-189.
- Von Wiese, Benno (1964), *Die Deutsche Tragödie von Lessing bis Hebbel*, Hamburg, Hoffman and Campe, 1964.
- Vossler, Karl (1933), "Lope de Vega y su tiempo" *Revista de Occidente*, 1933:144-45.
- Whelan, M. Bride (1994), *La armonía del color, nuevas tendencias*, Argentina DOCUMENTA, 1994.
- Wright, Edward A. (1959), *Para comprender el teatro actual*, México, FCE, 1982. (1ª ed. Prentice-Hall, 1959)
- Ylleras, Alicia (1974), *Estilística, poética y semiótica literaria*, Madrid, Alianza Editora, 1974.