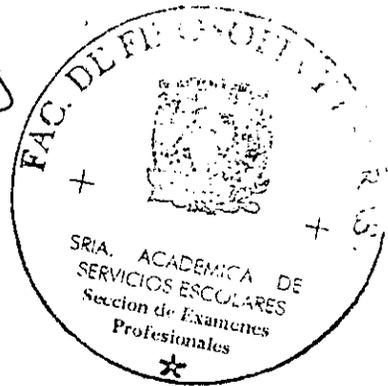
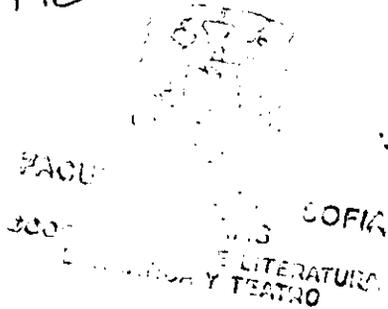


T E S I S

METODO DE ANALISIS DRAMATICO  
EN EL PROCESO DE CREACION  
ESCENICA.

Licenciado en:  
Literatura Dramática y  
Teatro



HOLDA MARIA RAMIREZ MANZANO

NUM. DE CUENTA: 9254384-9

201337

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.

Quiero dedicar esta tesis y la realización de mi sueño a las personas que más amo en el mundo, a las que les debo todo lo que soy, lo que he logrado y lo que espero alcanzar en la vida.

Mis padres:

JESÚS RAMÍREZ MENDOZA.

y

ROSARIO MANZANO COBO.

He aquí el resultado de todo lo bello que me han dado: educación, comunicación, sacrificio, alegrías, lágrimas, desvelos, caricias, consejos, apoyo incondicional y constancia; Pero, por sobre todas estas cosas de incalculable valor, su gran amor.

Por hoy, no tengo una mejor manera de demostrarles mi inmenso amor y el profundo agradecimiento que les profeso.

Aquí está lo que hemos logrado juntos; están recibiendo la cosecha de lo que han sembrado con tanto esmero y cuidado. Deseo con todo mi corazón que éste, el fruto de su esfuerzo, que tienen sobre las manos, recompense en algo todo lo hermoso que han dado por él.

Les prometo y aseguro que es sólo el principio.

Mi hermano:

AZGARD RAMÍREZ MANZANO.

Porque siempre, incondicionalmente, ha estado junto a mí: en las caídas y en los logros, en los sueños y en la realidad. Estoy segura que el amor que nos une será el motivo y la fuerza para que sigamos juntos por siempre.

Su compañera, VERONICA ESPINOZA.

Su pequeño hijo, DANTE RAMIREZ.

Mi hija:

SEMJASE UGALDE RAMÍREZ.

Hoy iniciamos una gran aventura. Tú, comienzas la vida y yo, debo lograr que esa vida amada sea completa, feliz y llena de satisfacciones. Pero será una tarea sencilla porque estamos juntas y nos complementamos: Tú eres mi motivo, mi ilusión y mi esperanza y yo seré siempre tu apoyo y tu amiga. Le pido a Dios que éste sea el principio de mi labor y en un futuro puedas sentirte orgullosa de tener una madre realizada como mujer y como profesional, que ha llenado todas tus expectativas y tus requerimientos vitales. También deseo poder llegar a ser, algún día, tu ejemplo a seguir y tu guía. Porque hija, todo es por ti y para ti.

HOLDA RAMÍREZ MANZANO.

Deseo agradecer de la manera más profunda y sincera a las personas que con su apoyo comprensión, tiempo y amor han hecho posible la realización de este sueño:

Mis abuelos:

EFREN RAMIREZ MORALES  
MERCEDES MENDOZA MERCADO (+)  
ARMANDO MANZANO DURAN (+)  
ANTONIETA COBO ALONSO

Mis tíos:

ARTURO VELASCO VERDUSCO  
CAROLINA MANZANO DE VELASCO  
VICTORIA COBO ALONSO  
ROSARIO AVILA COBO  
GUILLERMINA COBO ALONSO  
CAROLINA MANZANO COBO  
TERESA OROZCO VDA. DE LONGARES  
EDGAR GARCIA MENDOZA

No cuento con las palabras apropiadas, porque no existen, para agradecer en todo lo que vale a todos y cada uno de los PROFESORES que, durante el transcurso de mis estudios superiores, han compartido conmigo su conocimiento, talento, experiencia, paciencia y dedicación. A todos ellos les puedo asegurar que su labor magisterial ha logrado trascender en mí. Me encargaré de transmitir sus enseñanzas a nuevas generaciones de artistas que, como nosotros, amarán al teatro intensamente.

TIBOR BAK G.  
GONZALO BLANCO K.  
FERNANDO CARRASCO V.  
CARMEN CONROY P.  
CARLOS FERNANDEZ Q.  
CARMEN GALINDO L.  
JAIME GALLARDO D.  
MANUEL GONZALEZ C.  
ANA GOUTMAN B.  
LECH HELLWIG G.  
LEONARDO HERRERA G.  
NESTOR LOPEZ A.  
LEONEL MACIEL R.  
FIDEL MONROE B.  
JUAN MORÁN G.  
LEONARDO OTERO P.  
RUBÉN PAGUAGA S.  
ARMANDO PARTIDA T.  
NORMA ROMAN C.  
MARCELA RUIZ L.  
GERARDO VELAZQUEZ T.  
AIMEE WAGNER M.

Mi respeto, agradecimiento y cariño al LIC. LUIS MARIO MONCADA G. por su apoyo y amistad.

A nuestra amiga y colaboradora, con todo lo que ambas palabras implican, LAURA LUNA T., por la paciencia, dedicación y simpatía que nos brinda a todos los necios estudiantes que diariamente visitamos la oficina.

G R A C I A S

HOLDA RAMIREZ MANZANO

HIPOTESIS:

EL ESTUDIANTE DE LA DIRECCION TEATRAL DEBE APRENDER A SUSTENTAR LA CONCEPCION PSICOLOGICA, ESTETICA Y FORMAL DE SU FUTURA CREACION ESCENICA EN EL CONOCIMIENTO Y ANALISIS PROFUNDO DEL TEXTO DRAMATICO CORRESPONDIENTE.

OBJETIVO:

DEMOSTRAR QUE EL ANALISIS DE LA DRAMATURGIA DEBE SER LA PARTITURA FUNDAMENTAL E INMINENTE PARA LA CREACION DE LA PUESTA EN ESCENA DE UN ESPECTACULO TEATRAL.

HIPOTESIS:

EL ESTUDIANTE DE LA DIRECCION TEATRAL DEBE APRENDER A SUSTENTAR LA CONCEPCION PSICOLOGICA, ESTETICA Y FORMAL DE SU FUTURA CREACION ESCENICA EN EL CONOCIMIENTO Y ANALISIS PROFUNDO DEL TEXTO DRAMATICO CORRESPONDIENTE.

OBJETIVO:

DEMOSTRAR QUE EL ANALISIS DE LA DRAMATURGIA DEBE SER LA PARTITURA FUNDAMENTAL E INMINENTE PARA LA CREACION DE LA PUESTA EN ESCENA DE UN ESPECTACULO TEATRAL.

I. INDICE

# I. INDICE.

II. INTRODUCCION.....	1
III. LOS PASOS FUNDAMENTALES PARA LLEVAR A CABO UN ANALISIS DRAMATICO.....	4
1. LA TAREA CREATIVA Y CONCEPTUAL DEL DIRECTOR PARA LA PUESTA EN ESCENA.....	5
2. EL PRIMER ENFRENTAMIENTO DEL DIRECTOR CON EL TEXTO.....	9
3. LA IMPORTANCIA DEL ANALISIS BIOGRAFICO DEL TEXTO.....	12
4. LA DIVISION DEL TEXTO EN UNIDADES DE IDEA.....	13
5. EL ANALISIS ACTANCIAL DEL TEXTO.....	17
Objetivos del análisis actancial.....	20
Elementos del análisis actancial.....	23
Método del análisis actancial.....	25
6. ANALISIS GENERICO DEL TEXTO.....	29
Los elementos del análisis genérico.....	31
Características correspondientes a cada Género Dramático.....	41
Diagrama de interrelación de Géneros Dramáticos.....	69
7. ANALISIS DEL PERSONAJE PARA UNA PUESTA EN ESCENA.....	71
Ficha práctica para la creación de un personaje teatral.....	74

8. EL TRABAJO DE MESA CON LOS ACTORES.....	87
Una página del diario de nuestros personajes.....	88
Cuestionario general de retroalimentación.....	90
Importancia de las improvisaciones sobre el análisis de texto.....	91
9. LIBRETO DE DIRECCION.....	93
I. Calendarización del trabajo.....	94
II. Análisis del texto.....	97
III. Códigos y desgloces.....	98
IV. Libreto técnico y de dirección escénica.....	100

#### IV. EJEMPLIFICACION DE UN ANALISIS DRAMATICO DE ACUERDO AL ORDEN DEL LIBRETO DE DIRECCION.....

ARGUMENTO. <i>LA MUERTE DE UN VIAJANTE</i> DE: ARTHUR MILLER.....	101
I. CALENDARIZACION DE LA PUESTA EN ESCENA. OBRA: <i>LA MUERTE DE UN VIAJANTE</i> .....	103
II. ANALISIS DE TEXTO	
OBRA: <i>LA MUERTE DE UN VIAJANTE</i> .....	111
A) Datos acerca del autor (cronología).....	127
Las obras más importantes de Arthur Miller.....	127
Análisis del texto por parte del dramaturgo.....	132
B) División del texto en unidades de idea.....	134
C) Análisis actancial del texto.....	137
D) Análisis genérico del texto.....	138
E) El análisis de personaje: "Willy Loman".....	144
Una página del diario de mi personaje: "Biff Loman".....	148
F) Análisis personal de la obra.....	172
G) Proyecto de dirección.....	174
H) Diseño y proyecto de vestuario.....	177
I) Diseño y proyecto de escenografía.....	182
Diseño y proyecto de escenografía.....	190
III. CODIGOS Y DESGLOCES PARA EL LIBRETO DE DIRECCION. OBRA: <i>LA MUERTE DE UN VIAJANTE</i> .....	195

IV. LIBRETO TECNICO Y DE DIRECCION DE ESCENA.

OBRA: *LA MUERTE DE UN VIAJANTE.*

(EJEMPLO)..... 202

V. CONCLUSIONES..... 239

VI. GLOSARIO..... 244

VII. BIBLIOGRAFIA..... 258

II. I N T R O D U C C I O N

## I N T R O D U C C I O N .

El principal objetivo de la presente tesis es establecer una nueva metodología para realizar el análisis dramático de un texto teatral y con ella demostrar cuán indispensable es para el estudiante de teatro y mas específicamente, para el aprendiz de dirección.

Se hace necesario el acercamiento, conocimiento y análisis profundo del texto para su futura conceptualización e interpretación psicológica, estética y formal.

Dicho proceso analítico es la búsqueda indispensable de los símbolos y signos que se presentan de manera natural e indispensable dentro del drama y, cuyo entendimiento y asimilación, traerán como consecuencia lógica, en primera instancia:

La fundamentación teórica y razonada de la puesta en escena sobre la cual descansa la creación propia, individual y artística del ente de teatro.

En segundo término: El manejo perfecto de la poética del texto, que ampliará los horizontes de la imaginación y despertará en el director, actor y/o lector de la obra dramática, sensaciones que originalmente son casi imposibles de lograr.

En tercer lugar: La escritura escénica del espectáculo realizado resultará clara, redonda y objetiva, a pesar de que en ella se maneje una amalgama de emociones y elementos mágicos que parecieran heterogéneos y a veces, hasta opuestos.

Para lograrlo; me es necesario ofrecer en este trabajo una metodología de análisis del texto dramático encaminado a la puesta en escena que dé al aprendiz de Dirección Escénica, la posibilidad de enfrentar a la dramaturgia de forma profunda, lógica, completa y explícita.

A fin de alcanzar la plena comprobación de mi hipótesis, las teorías y técnicas expuestas en esta tesis han sido recopiladas, ampliamente analizadas, organizadas y complementadas con los conocimientos y las experiencias personales adquiridas durante mis estudios y mi desempeño profesional en la carrera teatral.

Me propongo, llevar al interesado -paso a paso- y de manera sencilla, desde el maravilloso hecho de tomar un texto dramático en sus manos: apropiarse de él, transformarlo con sentido, signos, símbolos, imágenes y vida hasta tener la posibilidad de alcanzar su realización completa.

Como es sabido, sólo en la práctica se llega a la comprobación de las hipótesis o teorías.

Siendo así, he dispuesto en el capítulo IV.- *Ejemplificación de un análisis dramático de acuerdo al orden del libreto de dirección*, la práctica y comprobación de la metodología de análisis aquí propuesta y he ido ejemplificando cada una de sus partes con el análisis correspondiente, tomando como base general una Tragedia moderna: *La muerte de un viajante*. de Arthur Miller. (1)

---

1. Versión: Miller Arthur. LA MUERTE DE UN VIAJANTE.; Traducción de López Rubio José.; Ediciones ALFIL.; Madrid; 1958.

Escrita en 1949 y ganadora del Premio Pulitzer Teatral en el mismo año. *La muerte de un viajante* ha sido considerada por los concededores como obra clásica del teatro contemporáneo que "ha asumido un valor típico como exponente de la Tragedia de una época: catástrofe de la mentalidad del pequeño-burgués norteamericano triturado por su cotidiano problema económico"(2).

Sus personajes, carentes de horizontes éticos, morales y sociales están inmersos en un mundo repleto de vacío y soledad, confundidos entre el gran "Sueño Americano" y la necesidad imperiosa de hacer valer su calidad de seres humanos, resultan una magnífica conuinación de psicologías en pugna para conformar una Tragedia contemporánea cuya temática universal, excelsa estructura, así como su profundo y desgarrante fondo la convierten en material perfecto y basto para realizar el "METODO DE ANALISIS DRAMATICO EN EL PROCESO DE CREACION ESCENICA" propuesto en esta tesis.

---

2. D'amico. HISTORIA DEL TEATRO DRAMATICO.; Volumen 4; Plaza & Janes Editores; México, 1984; Pág. 117.

III. LOS PASOS FUNDAMENTALES PARA LLEVAR A CABO  
UN ANALISIS DRAMATICO.

### III. LOS PASOS FUNDAMENTALES. PARA LLEVAR A CABO UN ANALISIS DRAMATICO.

#### 1. LA TAREA CREATIVA Y CONCEPTUAL DEL DIRECTOR PARA LA PUESTA EN ESCENA.

El director teatral; ese hombre creativo, analítico, objetivo y visionario del arte teatral no se puede crear. El verdadero director de escena "nace" y "se hace".

El director de escena encierra dentro de su propia persona un director - maestro, un director - artista y un director - administrador, entre otros.

El "nacer director" es uno de los requisitos indispensables para el creador escénico del arte teatral.

Existe la tendencia de pensar que el director es únicamente un "traductor" de la obra literaria dramática, lo cual es un grave error porque ante todo; dirigir significa crear.

El teatro no es una lámpara que permite leer un texto, el teatro debe ser -en todo momento- un arte creativo. No se le debe contemplar como una mera actividad interpretativa porque, de ser así, no está comprendido y por lo tanto tiende a destruirse.

Por otra parte; se considera también al director, como una especie de coordinador de los esfuerzos y talentos del conjunto para producir un organismo teatral que revele al público el pensamiento ordenado del autor. Esto último es muy cierto, sin embargo, es sólo una de las múltiples tareas del hacedor de teatro: el director.

El creador de la imagen en escena, el director, está obligado a comprender con claridad el discurso dramático que el autor ha plasmado en el texto teatral para transformarlo en vida y explicarlo con paciencia y precisión a sus interpretes: los actores, y más adelante al sorprendido espectador.

Lo anterior conduce directamente a deducir la importancia que tiene el hecho de conocer el texto dramático con que se está trabajando: desde el inicio del proceso de la puesta en escena, entendida como el dibujo de una acción dramática, como el conjunto de movimientos, lenguaje kinésico y proxémico, el acuerdo de fisonomías, de diálogos y silencios.

La puesta en escena es, en fin, la totalidad del espectáculo escénico, emanado de un pensamiento único que lo concibe, lo regula y lo armoniza. He ahí la tarea del director que inventa y hace reinar entre los personajes o caracteres este vínculo secreto y visible, esta sensibilidad recíproca y una correspondencia de relaciones físicas y emocionales, sin las que el drama trabajado pierde la mejor parte de su expresión.

Dirigir también significa realizar la difícil tarea de observar detalladamente el desarrollo y evolución de la escenificación y ver como ésta toma forma minuto a minuto.

La dirección teatral también implica vigilar la producción hasta en sus detalles más insignificantes, sus acciones escénicas y hasta sus silencios; que, en ocasiones, son tan elocuentes como el texto del libreto, siempre y cuando se sepa perfectamente que se quiere decir con dichos silencios. Es; además, colocar en el lugar correspondiente a los actantes e instruirlos, no únicamente a los actores, sino a todos los que "accionan" dentro del equipo teatral.

El director teatral debe -incluso- tener el conocimiento, la capacidad y la visión del psicólogo para conocer los gustos, costumbres e ideologías del público en las dimensiones adecuadas: omitir cualquier cosa que pueda ser innecesariamente peligrosa, cortar otras que sean muy extensas, si las costumbres del espectador así lo requieren. Eliminar errores de detalle que son inevitables en cualquier trabajo que se realiza con seres humanos. Y, aún cuando parezca broma, una tarea más del director es saber escuchar consejos, sopesarlos y decidir cuando es necesario seguirlos o rechazarlos.

Finalmente, tener la objetividad de observar la producción realizada como un todo que aún no ha sido perfeccionada.

La última característica es, en efecto, una de las facultades esenciales de un verdadero director: "la visión de conjunto". Debido a la naturaleza del teatro, no sólo es el director quien da a la obra su dirección. Lo anterior es algo que el director principiante, por su propia eficacia y bienestar debe tener en mente; El director tiene una función independiente pero, al igual que cualquier otra persona en el teatro, tiene que depender de sus colaboradores.

En la actualidad; cada puesta en escena responde a un concepto de dirección específico y puesto que existen diversas clases de dramas, existe también un estilo de dirección y un método que corresponde a cada una de ellas y, dentro de un tipo dado, a la naturaleza específica de cada trabajo individual.

La dirección teatral es la suma total de operaciones artísticas y técnicas que permiten que la obra, tal como fue concebida por el autor, cambie de una concepción abstracta a la vida coherente y verdadera en la escena. Craig (1), hacia hincapié en que una obra no es un texto en el cual los actores, decorado, música, etcétera, son sobrepuestos, sino un cuerpo único del que forman parte todos los elementos separados.

---

1. CRAIG EDWARD GORDON: (1872 - 1966). director teatral, escenógrafo y autor británico. Fundó una escuela de teatro (1913). Sus teorías se basan en el aprovechamiento de todos los elementos escénicos e interpretativos al servicio de una concepción central en la que la luz y los efectos plásticos tienen tanta importancia como los actores (movimiento, aparato escénico y voz). El actor pierde toda autonomía y se convierte en un instrumento del director que es el único auténtico creador del espectáculo teatral. Sus obras: *On the Art of the Theatre* (1911), *Toward a new Theatre* (1913), *Henry Irving* (1930), *Scene* (1933), *Index to the Story of my Days* (1957). (2)

2. ENCICLOPEDIA SALVAT. DICCIONARIO.; Salvat Editores.; Barcelona, 1976.; Tomo 4.

El llevar a cabo una puesta en escena es crear un conjunto y desarrollarlo, ésta es la tarea principal del director. Para lograr estos resultados que parecieran ser ideales; un director debe saber leer correctamente la obra que se propone montar. Pero esto no es suficiente; debe todavía saber construir en su imaginación lo que se llama "el piso de la obra".

Cada creador tiene derecho a interpretar la obra a su modo y por lo tanto, el ente de teatro tiene la obligación de estar compenetrado con el material del dramaturgo a través del análisis para extraer de él todo su fuego y toda su fuerza.

La dramaturgia es el punto de partida, pues es la pieza dramática lo primero que llega a las manos del director y éste comparte el proceso más doloroso con el autor.

Para que la pieza teatral suene en el escenario, el creador de la imagen debe conceptualizarla apoyandose en un estudio metódico, gracias al cual él podrá profundizar en los diferentes conceptos que hayan sido descubiertos, extraídos o imaginados.

Después de esto, todos los pasos de la dirección son motivados por una unidad de estilo y son guiados por una idea global. Este trabajo personal -por parte del director- es necesario, si se quieren evitar pérdidas de tiempo, errores y toda clase de decepciones, antes de poder comenzar con los ensayos.

El director que no ve la imagen completa del espectáculo antes de iniciar su montaje no tiene derecho a comparecer ante los actores, y para obtener esta visualización, se requiere tener una ideología extraída del análisis mismo para entender los aciertos y errores del autor y -principalmente- llegar hasta las raíces de las que brotó dicha pieza. Por lo tanto, sin el impulso del dramaturgo es imposible crear una obra propia, porque para engendrar vida se necesita de la vida misma. Entonces; el director añade un sentido de vida al significado de las palabras. Son voces que hablan y dejan de estar en silencio cuando se les requiere, gestos que se forman y rostros que se iluminan. El lugar, el tiempo, los colores y las luces se definen claramente en términos de emociones y episodios específicos.

El hombre que realiza esta profesión, la de dirigir escena, antes de comenzar a fantasear -que es precisamente lo maravilloso del teatro- debe de ser un magnífico analítico y un organizador por excelencia que debe adquirir conocimientos, utilizarlos, organizarlos y después planear un proyecto general que contenga la futura construcción escénica fundamentadose en el texto mismo ya que éste funciona como la materia prima.

Sin cambiar una sola coma; el director puede interpretar una obra con un espíritu absolutamente contrario al de su autor. Basta con acentuar éste o aquel elemento al servicio de la puesta en escena que se esté creando. Por consiguiente; el director se ve obligado a tener una idea precisa que anteceda a su futuro montaje, debe tener ideada la armazón de hierro en todas sus formas, incluyendo los resultados. Para lograrlo es necesario el proceso analítico y conceptual basado en el conocimiento profundo del drama, porque "para romper las reglas es necesario conocerlas a fondo".

El inexperto -generalmente- se traiciona a sí mismo y a su puesta en escena por la poca atención que presta a la claridad en la exposición, que se da como resultado de la comunión con el texto. Si dicha exposición no es absolutamente limpia, el espectador no comprenderá nada, por más estética que sea la imagen que vea en el escenario y comenzará a adivinar el sentido en el momento en que debiera estar absorto en la acción de la obra.

En resumen, aquel director que no ha percibido -por medio del análisis y el trabajo de mesa- la esencia de la obra o se ha enredado en ella, habrá roto en elementos divergentes el universo único. Inclusive, pueden existir excelentes fragmentos en la representación, si el director cuenta con una intuición innata, pero en una forma global estará en desacuerdo consigo mismo y la consecuencia directa será el fracaso, artísticamente hablando. Es difícil que dicho fracaso se lleve a cabo cuando el director ha conceptualizado la puesta en escena y sepa exactamente que es lo que espera obtener de ella. Por otra parte -si hay un análisis previo- el trabajo sobre el escenario se agilizará obteniéndose resultados más próximos y rápidos.

Un proceso adecuado para llegar a la meta deseada por el director, comenzará con la propuesta del proyecto de trabajo, en la cual, por supuesto, se incluye la conceptualización total del espectáculo.

El siguiente paso, es el trabajo de mesa con el equipo teatral donde se llevan a cabo discusiones sobre los temas a tratar, las acciones, los personajes, los significados, las estructuras. Mediante el análisis grupal, se logra una condensación de intereses que tienen como fundamento y guía la multicitada conceptualización del director, además de que, gracias a ésta, pueden converger temas, movimiento, ambientación, música y caracterización.

Por lo tanto, el final se encuentra ya visualizado. Las formulaciones alcanzadas hasta este punto son la base para todas las transformaciones subsecuentes y están fundamentadas en un lenguaje común.

La etapa que sigue: el trabajo sobre el escenario, conlleva la relación directa entre creadores en práctica y es, quizá, la etapa de crisis e inseguridad, pues todos están conscientes de la brecha tan terrible entre lo que el proyecto pareciera y lo que en realidad es.

Sin embargo este pavor escénico disminuirá al mínimo o será casi nulo, mientras más planeada se tenga la puesta en escena. Con esta organización e inicios de creación y conceptualización, el texto toma forma, las escenas cobran sentido, se concuerda en una secuencia de acontecimientos escénicos y/o textuales. Los siguientes pasos equivaldrían a los ensayos y al final de ellos, la obra se estrenará con éxito.

### III. LOS PASOS FUNDAMENTALES PARA LLEVAR A CABO UN ANALISIS DRAMATICO

#### 2. EL PRIMER ENFRENTAMIENTO DEL DIRECTOR CON EL TEXTO.

Constantin Stanislavski (1), en su libro "*El trabajo del actor sobre su papel*" (2), refiriéndose al primer encuentro del actor con su personaje, explica que el reconocimiento del personaje es el período preparatorio, el cual comienza precisamente con el primer contacto que tiene el artista con el personaje durante la primer lectura de la pieza teatral. Stanislavski (1) describe este encuentro como el momento en que dos futuros amantes, enamorados o esposos tienen su primer acercamiento, y lo considera importantísimo, ya que las primeras impresiones poseen una frescura virginal y constituyen los mejores estímulos del entusiasmo y arrobamiento artísticos, que serán trascendentes en el proceso creador. Son espontáneas e inesperadas y, como lo considera Stanislavski (1), estas primeras apreciaciones imprimen su sello en el trabajo ulterior del artista.

Aclara que no se trata de impresiones previstas ni premeditadas y por lo tanto no pasan por el filtro de la crítica. Penetran libremente en las honduras del alma del creador, en su profunda naturaleza orgánica y con frecuencia dejan huellas imborrables. Simplemente forman la parte básica, el germen de la futura imagen del personaje y, el artista los seguirá amando siempre, cualesquiera que sean las transformaciones que ocurran en el proceso y trabajo posterior, no podrá evitar añorarlas si se le priva de la posibilidad de revelarlas y desarrollarlas. La fuerza, la profundidad y el carácter indeleble de las primeras imágenes obligan a considerar el primer contacto con la obra de un modo muy especial, procurando crear las condiciones que contribuyan a su mejor percepción y desechar todo aquello que impida la aprehensión de esas impresiones o las causas capaces de alterarlas.

- 
1. Stanislavski Constantin. (1863 - 1938) Seudónimo de Constantin Sergevic Aleksev, director y actor de teatro ruso. Aplicó las experiencias de los métodos franceses para una renovación del teatro ruso. Fundó el Teatro de Arte de Moscú e inició una etapa caracterizada por la calidad de las obras representadas y la ruptura de las técnicas tradicionales, la búsqueda de una atmósfera naturalista y el relieve dado a la configuración psicológica de los personajes, son las aportaciones más innovadoras de sus escenificaciones. Formuló teóricamente sus principios en los libros "*Un actor se prepara*" (1926) y "*Mi vida en el arte*" (1931) (3)
  2. Stanislavski Constantin. EL TRABAJO DEL ACTOR SOBRE SU PAPEL.; Editorial Quetzal; Buenos Aires; 1977. Págs. 51 a 56.
  3. ENCICLOPEDIA SALVAT. DICCIONARIO. Salvat Editores, S. A.; Barcelona, 1976. Tomo 11.

Exactamente lo mismo sucede en el caso específico del director teatral, la misma sensación de enamoramiento entre creador y literatura, comparable al primer acercamiento entre dos futuros amantes, es experimentada por el ente de teatro que tiene en sus manos la posibilidad primera de dar vida e imagen al texto dramático. Surge entre ambos un amor ideal que será difícil de desaparecer durante el resto del proceso creativo, lo que llamamos comúnmente, "química", gracias a la cual se producen en la mente del enamorado director las primeras imágenes y, de hecho, la primer conceptualización y dirección de la obra, aún cuando su tratamiento estético sobre el escenario difiera grandemente de lo imaginado en esta primer lectura, ya que se verá afectado por todo un procedimiento que incluye el trabajo analítico y la intervención posterior del elemento humano en la creación real de la puesta en escena.

Sin embargo, dichas imágenes son espontáneas e inesperadas e imprimen su sello en el trabajo que realizará el artista en un futuro, en este caso particular en el trabajo del director. Así pues, con este magnífico encuentro, se habrá iniciado el camino a recorrer por el largo sendero del quehacer teatral hasta su realización escénica.

Por su parte Vsevolod Meyerhold (1), recomienda que en la primer lectura de un texto dramático, el director se debe controlar para que la lectura le sirva de entretenimiento. No deberá recordar lo leído como un libro de texto, sino en imágenes. Debe aprender a transformar lo que leyó en algo que pueda dibujar, no gráficamente, por supuesto, dibujarlo en escenas. Meyerhold, recomienda que lo mejor es imaginar con los ojos cerrados, tratando de montar la escena en la imaginación, situándola en el espacio. Lo que en el libro o libreto figura con letras y signos de imprenta, el director lo tiene que imaginar vivo en el espacio y tiempo, como una especie de alucinación. No importa tanto que dichas imágenes sean o no utilizadas en el montaje, lo realmente importante es que surjan con la primer lectura que haga el director del texto dramático.

Puesto que el propósito fundamental del director en ese contacto inicial con el texto es lograr comprenderlo como un todo y en una amplia perspectiva, poco ganará interrumpiéndose para tomar apuntes prolijos respecto a revisiones, cortes o enmiendas necesarias o hacer sugerencias para mejorar el estilo. Tampoco necesita abandonarse a prolongados análisis del tipo de vida que llevan los personajes antes de comenzar la obra, ni a penetraciones elaboradas de sus psiquis respectivas.

---

1. Meyerhold Vsevolod (1874 - 1940). Director, teórico y actor ruso. Colaboró con el Teatro de Arte de Moscú. En 1902 fundó la Compañía del Nuevo Drama. Dirigió después los teatros imperiales. La Revolución de 1917 favoreció su proceso evolutivo hacia un teatro dinámico, basado en una especial valoración del ritmo y movimiento escénico y en una acentuación de las convenciones del espectáculo teatral. (2)

2. ENCICLOPEDIA SALVAT. DICCIONARIO. Savat Editores, S. A.; Barcelona, 1976.; Tomo 8.

Todo esto, que por otra parte es indispensable, deberá hacerse pero más adelante. Este es el momento del enamoramiento, la ensoñación, el vuelo a la imaginación.

En pocas palabras, la primer lectura de la obra teatral que habrá de montar el director de escena, debe ser una lectura de conocimiento entretenido. El director debe permitir que sean el autor y los personajes quienes le cuenten la historia y le provoquen las primeras imágenes espontáneas. Debe permitirse la oportunidad de ser estimulado por el texto mismo, estar abierto al enamoramiento pero nunca a la terquedad.

Las primeras imágenes surgidas en la mente del creador de la escena son importantes y se imprimen como un sello difícil de borrar pero susceptibles a transformarse en el proceso del análisis textual y aún durante el montaje de la obra.

### III. LOS PASOS FUNDAMENTALES PARA LLEVAR A CABO UN ANALISIS DRAMATICO.

#### 3. LA IMPORTANCIA DEL ANALISIS BIOGRAFICO DEL TEXTO.

Localizar un **texto dramático** -al igual que cualquier otro texto literario- consiste en precisar el lugar que ocupa ese texto dentro de la totalidad de la obra de su autor.

En caso de analizar la pieza de manera independiente -o al margen del universo de su autor- es probable que no sea bien interpretada por el lector o **director escénico**, ya que en algunas ocasiones el **discurso dramático** es un espejo de la vida misma -o parte de ella- del **dramaturgo**, que se encuentra enmascarada por las circunstancias dadas en el texto o las características emocionales o psíquicas de los **personajes**.

"Todo suele parecerse a su dueño" diríamos comúnmente. Desde el momento en que la obra surge de la imaginación de un Ser Humano, necesariamente está cargada de la memoria histórica y/o emotiva que se ha acumulado en el inconsciente de éste. El hombre -por original que sea- no puede abstraerse al cien por ciento de sus vivencias personales; y, generalmente, el autor escribe acerca de cuestiones que le preocupan o llaman su atención. Entonces, conocer la vida del **dramaturgo** es iniciar el análisis dramático dando un **gran paso**, equivale a descubrir -casi en todos los casos- los cimientos generales del **subtexto** o fondo de la obra.

La labor se hace menos pesada cuando podemos contar con la colaboración directa del autor. Es decir, cuando el **dramaturgo** puede participar del trabajo de mesa ofreciéndonos su propio punto de vista acerca del texto que ha escrito. O bien, si es imposible tener la presencia física de éste puede también recurrirse a entrevistas, prólogos, opiniones u algún ensayo publicado sobre la obra que haya sido escrito por el **dramaturgo**.

Con el análisis biográfico, la localización del texto -o en su defecto, las opiniones del autor- comienza propiamente el trabajo de mesa y la conceptualización de la **puesta en escena**.

### III. PASOS FUNDAMENTALES PARA LLEVAR A CABO UN ANALISIS DRAMATICO.

#### 4. LA DIVISION DEL TEXTO EN UNIDADES DE IDEA.

El primer análisis literario del texto es fundamental, pues da la posibilidad al director de descubrir cuáles son en realidad los principales conceptos que plantea el autor y, puesto que se encuentran implícitos en los diálogos, regularmente son difíciles o imposibles de deducir en las primeras lecturas.

La mayoría de las veces el director se ha enamorado tan fuertemente de sus primeras impresiones que, de manera inconsciente, se negará a cambiar su propio concepto de la obra y el resultado, en caso de no llevar a cabo un profundo análisis dramático, será la deformación del discurso dramático original y una errónea conceptualización de la puesta en escena que confundirá al espectador o por lo menos, dejará grandes vacíos o incongruencias en su entendimiento debido a las seguras contradicciones que existirán en el discurso escénico.

La utilidad de esta división esta encaminada a descubrir los significados de cada significante, yendo desde lo particular (la visión del mundo que tiene cada uno de los personajes) hasta lo universal (el discurso dramático del autor sumado a la conceptualización e ideología del creador escénico). La meta es que ningún significado contradiga el concepto total de la obra, por el contrario cada uno de ellos deben apoyarlo, de manera que el espectador sea convencido de la idea que se ha planeado expresarle. Lo anterior no significa que todos los personajes estén de acuerdo con dicho concepto, de hecho muchos de ellos estarán absolutamente en contra, pero son éstos precisamente los que juegan el papel de parámetro para la demostración de nuestra verdad. Es decir, no podemos saber que es el "bien" si no existiera el "mal" para compararlo con él.

El objetivo de dividir el texto en unidades de idea es encontrar cada una de las pistas que nos llevaran a la conclusión del discurso dramático para que no existan malas interpretaciones o contradicciones en la puesta en escena del mismo; O bien, en caso de que el director decida manejar el drama para expresar su propio discurso puede valerse de la utilización de los signos inmersos en el texto para transformar el discurso original del autor, para ello no es necesario una adaptación literaria de la pieza teatral, únicamente con dar mas importancia en escena a algunos de los conceptos descubiertos durante esta división podrá decir al público lo que realmente piensa, que puede ser opuesto a la opinión del mismo dramaturgo.

La manera de realizar dicha división es la siguiente: Se leerá cada escena del texto con el mayor cuidado y al mismo tiempo se subrayarán los diálogos de cada una de ellas en la que se considere que se presenta un concepto o una idea precisa. después de realizada esta tarea se dividirá cada una de las escenas por segmentos en donde se hable sólo de una temática específica, guiados siempre por los diálogos subrayados, como es lógico coincidirán los conceptos con las temáticas. En algunas ocasiones toda la escena es una unidad de idea, es decir, toda la escena habla de una sola temática y maneja una sola idea, pero en otras, que son la mayoría, las escenas se subdividen en varias unidades de idea y puede incluso darse el caso de que un solo diálogo sea separado en dos o más unidades ya que un mismo personaje puede tocar varios puntos en un parlamento.

El siguiente es un ejemplo de la división en unidades de idea tomada del texto «*La muerte de un viajante*», de Arthur Miller(1)

UNIDAD 1:

Willy: (...) Hay queso?

Linda: Sí. Quieres que te haga un sándwich?

Willy: No. Duérmete. tomare un vaso de leche. / Están los muchachos?

UNIDAD 2:

Linda: Deben estar durmiendo. Happy se llevó a Riff a no se que fiesta esta noche.

Willy: !Ah! ...Sí? /

UNIDAD 3:

Linda: Los hubieras visto. Afeitándose los dos al mismo tiempo y salir juntos. Te das cuenta? /

UNIDAD 4:

Willy: trabaja uno toda la vida para comprar una casa y cuando por fin es de uno ya no hay quien la habite...

Linda: La vida sigue su camino. / (2)

1. MILLER ARTHUR. (N. 1915) Dramaturgo estadounidense. Su obra, impregnada de un fuerte tinte social, responde a un "teatro de tesis" accesible al gran público. En *La muerte de un viajante*. (1949) , que obtuvo el premio Pulitzer, hace una áspera crítica de la civilización norteamericana contemporánea. Otras obras: *Todos son mis hijos* (1947), *The crucible* (1953), *After de fall* (1963), *A view from the Bridge* (1956), *Incident a Vicky* (1965), *The price* (1963). Ha publicado también su libro de versos *Collected Poems* (1958). (3)

2. Miller Arthur. LA MUERTE DE UN VIAJANTE.; Ediciones ALFIL.; Madrid 1958. Pags. 8 y 9.

3. ENCICLOPEDIA SALVAT. DICCIONARIO.; Salvat Editores.; Barcelona, 1976.; Tomo 8.

UNIDAD 5:

Willy: *No. No. algunas personas... algunas personas consiguen algo... logran algo en la vida... (...)(1)*

UNIDAD 1. La idea principal de estos diálogos es simplemente mostrarnos que «Willy Loman» tiene hambre. Sin embargo, se encuentra aún más cansado que hambriento ya que prefiere sólo tomar un vaso de leche y no perder más tiempo. Podemos también darnos cuenta, a pesar de que no sea el objetivo principal de la división y gracias a la lectura profunda que, aún cuando no conocemos los antecedentes de esta escena, que la situación está planteada en la noche, o cuando menos lo suponemos, pues en la unidad de idea «Willy» le pide a «Linda» que se duerma. Otra cosa que podemos notar es que hay afabilidad entre los personajes: ella se ofrece amablemente a hacerle un sándwich y él responde con la misma amabilidad que no se moleste y que se duerma.

UNIDAD 2: El tema central es la presencia de "los muchachos" que todavía no sabemos quiénes son pero sí nos enteramos de que se encuentran en ese momento dentro de la casa y que su presencia ahí le interesa a «Willy», por otra parte podemos rectificar que efectivamente es de noche, como lo supusimos en la primer unidad.

UNIDAD 3: La idea central de esta unidad es la reacción de gusto que tiene «Linda» al saber que "los muchachos" de los que hablaban en la segunda unidad de idea, «Biff» y «Happy», salen juntos. Podemos deducir que esto no ocurre muy a menudo pues ella le comenta a «Willy»: "*¡ Los hubieras visto!*" y más adelante pregunta: "*Te das cuenta?*". Lo cual significa que tanto para «Willy» como para «Linda» la situación de verlos salir juntos es nueva y, por lo menos a «Linda», le causa mucha emoción. No es descabellado pensar que «Biff» y «Happy» no viven en la casa, al menos uno de ellos. Desde luego también es notorio el amor que les profesa «Linda».

UNIDAD 4: La idea fundamental aquí, es el sentimiento de soledad y frustración que refleja «Willy» en su parlamento. De hecho, la soledad es lo que impera, pues tanto «Willy» como «Linda», aunque con diferentes reacciones, apoyan el hecho de que la casa se encuentra deshabitada y seguramente se refieren a «Biff» y «Happy» pues de ellos han venido hablando en las anteriores unidades de idea, ahora podemos estar seguros de que ninguno de "los muchachos" vive con la pareja y esto es causa de una gran decepción para «Willy».

---

1. Miller Arthur. LA MUERTE DE UN VIAJANTE.; Ediciones ALFIL.; Madrid, 1958.; Pag. 9.

UNIDAD 5: Esta última unidad de idea es un tanto independiente, ya no habla de "los muchachos" ni de la soledad. Esta más relacionada con frustración personal y coraje ante la vida, pues sin decirlo explícitamente «Willy Loman» se está comparando con aquellas personas que tienen logros que podemos deducir que se tratan de logros materiales ya que anteriormente ha dicho que trabajó toda una vida para comprar una casa y ahora menciona que otros "logran algo en la vida".

En resumen, con la lectura profunda y la división en unidades de idea de esta escena podemos darnos cuenta de que los personajes se encuentran solos en la vida, a pesar de tener dos hijos. Además se deja ver su cansancio, por lo menos es claro el de «Willy». Este personaje se encuentra frustrado en lo que se refiere a bienes materiales. La soledad, la frustración y el cansancio son conceptos que formaran un todo cuando el texto completo se encuentre analizado en unidades de idea y con ello se realice la conceptualización total del dramaturgo. Una vez terminada esta tarea, se ha comenzado con el análisis literario de la obra.

### III. LOS PASOS FUNDAMENTALES PARA LLEVAR A CABO UN ANALISIS DRAMATICO.

#### 5. EL ANALISIS ACTANCIAL DEL TEXTO.

En el libro *Semiotica del teatro* (1), su autor Fernando de Toro dedica un extenso capítulo al análisis actancial. En el explica:

"Una de las tareas fundamentales que se ha propuesto la semiología teatral es intentar una "gramática de las acciones (...) y a la vez establecer un modelo o estructura profunda de las acciones en el teatro....)

Sin embargo, antes de proceder al establecimiento de esta especificación deseamos situar, aunque someramente, el origen de esta preocupación por sistematizar las acciones de los personajes.

#### I. ANTECEDENTES:

La primera sistematización actancial la debemos a Vladimir Propp con su famoso libro *Morfología del cuento* (2), publicado en ruso en 1928. El intento fundamental de Propp consistió en encontrar una estructura profunda común a todos los cuentos rusos que componían su corpus. Para ello se basó en la noción de "función" (que luego será retomada por los estructuralistas franceses en los años '60)(3), noción clave puesto que se basa en el "hacer" del personaje y no en lo que piensa o dice. En Propp encontramos la base de lo que será posteriormente la formulación actancial de Greimas y de Souriau (4), al sostener que "el cuento a menudo asigna las mismas acciones a personajes diferentes. Esto es lo que nos permite estudiar los cuentos a partir de las funciones de los personajes". El resultado final de las investigaciones de Propp lo llevaron a constatar que todos los cuentos de hadas rusos (*merveilleux*) pertenecen a un mismo tipo de estructura profunda compuesta por un número limitado de funciones. A su vez ordena estas funciones en secuencias o esferas de acción que estructuran el relato." (5)

---

1. De Toro fernando. SEMIOTICA DEL TEATRO. DEL TEXTO A LA PUESTA EN ESCENA.; Editorial Galerna.; Buenos aires, 1987; Págs. 165 a 180.

2. Propp Vladimir. MORPHOLOGIE DU CONTE.; traducción de: Tzvetan Todorov y Claude Kahn.; Editions du Seuil, 1970.

3. Véase por ejemplo el artículo de Roland Barthes, INTRODUCTION A L'ANALYSE STRUCTURALE DES RECITS; Communications, 8; 1966.

4. Por ejemplo en *Du sens* (París: Editions du Seuil, 1970) o en *SEMANTIQUE STRUCTURALE* (Paris: Librairie Larousse, 1966) y *Les deux cent mille situations dramatiques* (Paris: Flammarion Editeur, 1950) respectivamente.

5. De Toro fernando. SEMIOTICA DEL TEATRO. DEL TEXTO A LA PUESTA EN ESCENA.; Editorial Galerna.; Buenos Aires, 1987; Págs. 165 y 166.

De Toro, explica también: "Etienne Souriau, partiendo de presupuestos metodológicos muy similares a los de Propp, va a elaborar un modelo actancial fundado en su definición de "situación dramática". El propósito fundamental de Souriau es el de "discernir por medio del análisis las grandes funciones dramáticas sobre las cuales descansa la dinámica teatral" y "estudiar morfológicamente sus principales combinaciones". La concomitancia con los propósitos base de Propp es significativa, especialmente cuando consideramos que Souriau no conocía el trabajo de aquél.

La delimitación de lo que es una situación dramática será central para el establecimiento de las funciones que lo constituirán. Según Souriau, una situación dramática "es la figura estructural diseñada, en un momento dado de la acción, por un sistema de fuerzas; -por el sistema de fuerzas presentes en el microcosmo, centro estelar del universo teatral; encarnadas o animadas por los personajes principales en un momento de la acción" (1). Este sistema de fuerzas está constituido por las funciones dramáticas. Desde el comienzo Souriau delimita la función dramática a personajes concretos; aquella pertenece al sistema, y el personaje pertenece a un Texto dramático dado, esto es, la función constituye la estructura profunda de un Texto dramático y las diversas situaciones donde se encuentra el personaje, la estructura superficial. El sistema de funciones actanciales es estable y es el mismo en todo TD (SIC), y lo que cambia es su combinación, la cual, según Souriau, puede generar doscientas mil situaciones diferentes.

El modelo actancial que establece Souriau comprende seis funciones que ordena de la siguiente manera:

- \* La fuerza temática orientada.
- \* El representante del bien deseado, del Valor orientado.
- \* El detentor virtual de este bien (para el cual trabaja)
- \* El oponente.
- \* El árbitro que atribuye el bien.
- \* El ayudante, desdoblamiento de una de las fuerzas precedentes.

Este modelo presenta varios problemas significativos. Primero, Souriau no distingue entre "destinatario" y "sujeto" de la acción, por lo tanto es difícil distinguir entre la motivación del "sujeto" (que lo impulsa a actuar) y su acción. En el modelo propuesto por Anne Ubersfeld que presentaremos más adelante, esto queda claro (2), ya que en realidad se trata de dos funciones actanciales y no de una. Segundo, el árbitro es una función redundante porque puede ser asumida o asimilada por el ayudante, función que Souriau deja indeterminada. Sin embargo, a pesar de estas deficiencias del modelo propuesto, éste constituye un primer intento de sistematización, el cual, desafortunadamente, no será desarrollado por la crítica teatral sino hasta casi treinta años después por Anne Ubersfeld." (3)

1. Souriau. LES DEUXCENT MILLE SITUATIONS DRAMATIQUES.; Flammarion Editeur, 1950; Pág. 55.

2. Ubersfeld Anne. LIRE LE THEATRE; Págs. 58 a 118.

3. De Toro Fernando. SEMIOTICA DEL TEATRO. DEL TEXTO A LA PUESTA EN ESCENA.; Editorial Galerna; Buenos Aires, 1987.; Págs 166 y 167.

Entrando de lleno al modelo actancial que ocupa el capítulo de la presente tesis, Fernando de Toro agrega en el mismo libro:

## "II. EL MODELO ACTANCIAL:

El modelo actancial fue introducido en el teatro por Anne Ubersfeld, quien lo toma de Greimas, pero con modificaciones (...)

La noción de actante, acuñada por Greimas, es una función (actancial) que no puede ser confundida con el personaje por ser éste siempre individualizado por rasgos distintivos que lo diferencian (1). (...)

### A) Actantes, actores, roles:.

Los actantes (...) son unidades de todo TD / TE (SIC), independientemente de su estructura superficial. Los actantes son manifestados en el TD/TE (SIC) por los actores. Según Ubersfeld, "El actor es una unidad lexicalizada del relato literario o mítico" (2). Es decir, el actor es la realización o individualización del actante. (...)

Según Greimas (...) "un actante puede ser manifestado en el discurso por varios actores" (3) (...)

De esta forma el actor no puede ser nunca confundido con el actante aunque aquél constituye una abstracción más específica por ser la realización manifestada de un (o unos) actante (s). El actante es un elemento de la estructura profunda, en cambio el actor es un elemento de la estructura superficial, esto es, pertenece a un texto determinado." (4)

- 
1. Greimas. SEMIOTIQUE NARRATIVE ET TEXTUELLE.; Libraire Larousse; Paris, 1973. Págs. 161 a 176.
  2. Ubersfeld Anne.; LIRE LE THEATRE.; Pág. 107.
  3. Greimas.; SEMIOTIQUE NARRATIVE ET TEXTUELLE; Libraire Larousse; Paris, 1973. Pág. 120.
  4. De toro fernando.; SEMIOTICA DEL TEATRO. DEL TEXTO A LA PUESTA EN ESCENA.; Editorial Galerna; Buenos Aires, 1987.; Págs. 173 y 174.

## OBJETIVOS DEL ANALISIS ACTANCIAL.

Es pertinente recomendar que no se pase por alto la labor de dividir el texto en unidades de idea, pues de no llevarse a cabo la división será muy difícil realizar las **microsecuencias** que corresponden al análisis actancial, debido a que las primeras se encuentran íntimamente ligadas a éstas.

Una vez hecha esta recomendación, considero de suma importancia especificar el provecho que pueden obtener los **directores** incipientes con este tipo de análisis dramático:

El resultado del análisis actancial apoyará, dentro del proceso de conceptualización, a encontrar respuestas precisas y coherentes a las siguientes interrogantes:

- \* **Tema central** de cada una de las unidades de idea.
- \* **Tema central del drama.**
- \* **Objetivo final** que busca el **dramaturgo** en cada una de las unidades de idea.
- \* **Personaje** que lleva el peso dramático en cada unidad de idea.
- \* **Personajes** que sirven de apoyo en estas unidades.
- \* **Superobjetivo** de cada uno de los **personajes** que participan en dichas unidades.
- \* **Apoyos y obstáculos** para que se realicen estos objetivos y **superobjetivos**.
- \* **Beneficiarios** de la realización o no realización de dichos objetivos.
- \* **Valoración matemática** -negativa o positiva- de la meta a lograr por los **personajes** en su **trayectoria dramática**.
- \* **Jerarquización social, emotiva y psicológica** de los **personajes en escena** -trazo escénico-

Podría pensarse que algunas de estas cuestiones resultan ser absurdas por la obviedad de sus respuestas. Por ejemplo, deducir quién es el **protagonista del drama**. La mayoría de las veces, los inexpertos caen en la mentira de que el papel **protagónico** lo tiene aquél **personaje** que cuenta con el mayor número de participaciones en la acción de la obra -porque generalmente coincide-. Pero no siempre es así y mucho menos puede tomarse como una regla establecida. El peligro es toparse y trabajar con una de las muchas excepciones y entonces, equivocar la conceptualización.

El **personaje protagónico** es el resultado de la suma total de los **protagonistas** de cada una de las **microsecuencias** -que invariablemente son los **personajes** que motivan o llevan la acción -. Por lo tanto, el **protagonista de un drama**, inconfundiblemente debe ser aquél que lleve la acción de la pieza teatral.

Ejemplificaré con una anécdota personal la importancia que tiene el hecho de que en el teatro nada debe ser preconcebido como lógico u obvio:

Encontrándome una noche reunida con los actores que constituían el elenco de *La muerte de un viajante* -cuyo montaje estaba bajo mi dirección- y realizando con ello el proceso de análisis en trabajo de mesa, lancé la pregunta: "Quién es el **protagonista** de esta **Tragedia**?". Cinco de los seis actores presentes me miraron con desconcierto, no podían creer que los estuviera cuestionando acerca de algo tan obvio y cuya respuesta se encontraba incluso en el título del mismo drama. -hasta puedo afirmar que se sintieron indignados-. "Pues el viajante, claro." -contestó uno de ellos-. Cuatro más asintieron con la cabeza y una sonrisa maliciosa en los labios. Pero el sexto dijo: "No, a mí me parece que el **protagonista** es Biff, el hijo mayor de Willy Loman". Debo confesar que a mí también me sorprendió, yo

misma estaba segura de la obviedad de la pregunta y sólo la había lanzado como mero formulismo. Un tanto preocupada le respondí con una nueva pregunta: "Por qué piensas eso?", a lo que me respondió con toda seriedad y muy seguro de sí mismo, sus razones estaban tan bien fundamentadas que llegó a confundir al resto del equipo y se abrió una polémica tan profunda que duró cerca de dos horas -curiosamente nadie lo consideró como una pérdida de tiempo-. El respondió con razonamientos como estos: "Hemos entendido que el **personaje protagónico** es quien lleva la **acción** de la **obra**, lo cual significa que es el motor propulsor y los otros **personajes** actúan en consecuencia de éste. Pues bien, si Biff no hubiera llegado a casa de sus padres ese día, la vida de la familia Loman hubiese seguido exactamente igual, entre mentiras, mediocridad, falta de comunicación, malos entendidos, soledad, falsas aspiraciones y carencia de horizontes éticos y morales. Nadie hubiera buscado la solución a sus problemas porque simplemente no necesitaban de ella. Por lo tanto la familia actuó en consecuencia de la llegada y psicología del hijo mayor. Entonces, el verdadero **protagonista** es Biff y no Willy Loman. Ya, que según yo, este último no provoca ninguna **acción** o movimiento." Dijo otras frases como: "Además Biff es quien encara la realidad, la propia y la de su familia, no el viajante" "Por otra parte, las **escenas** de Biff son mucho más fuertes, emotivas y trascendentales para el desarrollo de la **obra** y es lógico, Willy es un **personaje** de psicología gris y carácter mediocre", etcétera.

En fin, cuando se logró llegar a un acuerdo, tras mucho discutir y viéndome en la necesidad de mostrar el análisis actancial y sus razonamientos para demostrar a los actores que en realidad el **protagonista** de *La muerte de un viajante* es Willy Loman, se dió por terminada la desgastante pero interesantísima sesión. Sin embargo, mi mente siguió trabajando en la soledad. Pensaba que si no hubiera lanzado la pregunta que yo misma consideraba absurda e innecesaria, uno de mis **actores** habría perdido el hilo del análisis del texto y entonces hubiera "navegado" durante toda la **puesta en escena** con un velo en los ojos y, lo que es peor, hubiese llegado inevitablemente el momento en que el actor no tuviera una comunicación completa conmigo y mi concepción pues el código sería diferente para ambos. Pero además -me decía- "teórica y formalmente existe un **protagonista** literario para toda pieza teatral, pero que sucedería si yo decidiera que en realidad el **protagonista** de mi **puesta en escena** es Biff y no Willy Loman y por lo tanto mi **discurso escénico** se encontraría encaminado a subrayar la problemática de el primero?". La respuesta que encontré fué: "La misma **obra**, con los mismos **diálogos** y **acotaciones**, sin adaptación alguna al texto, expresaría un concepto y una idea totalmente diferente a las propuestas de Arthur Miller, autor de la **obra**. En otras palabras, independientemente de la forma y la estética escénica, el fondo del texto no correspondería de ninguna manera con el discurso de su **dramaturgo**, sino con el mío propio.

En conclusión, en el teatro, especialmente en la tarea de dirección, nada debe considerarse obvio o lógico. Y también es preciso no olvidar que el trabajo lo realizan Seres Humanos con discrepancias de opinión. Lo importante aquí es que el creador se encuentre absolutamente seguro de su concepción y de lo que espera de la **obra** para que tenga la capacidad de seducir las mentes de sus **actores** y llevarlos a donde él quiera que lleguensin que se sienta una imposición de su parte -independientemente de que dicha conceptualización esté o no de acuerdo con el **autor**-. Para ello es indispensable conocer profundamente el texto con el que se está trabajando y uno de los primeros pasos para lograrlo es precisamente el análisis actancial. Este no únicamente da algunas armas al **director** para enfrentarse a los actores; el objetivo real del análisis se encuentra encaminado a una profundización en la **dramaturgia**. La meta principal es abrir las puertas del conocimiento de la **obra** y disminuir el

porcentaje de posibilidades de error, reconocer las diferentes temáticas tratadas, traducir a peso escénico cada una de ellas, incidir en las llagas más importantes para llegar al subconciencia del espectador y escoger entre los discursos literarios presentes en el texto el que más le importe o convenga al director para expresar sus propias ideas -o incluso inventar otro-.

Se resolverán también con este análisis, las primeras cuestiones estéticas que en un futuro serán trasladadas al escenario y que por supuesto están implícitas en el texto mismo, con la jerarquización social de los personajes.

## ELEMENTOS DEL ANALISIS ACTANCIAL

El análisis actancial está organizado en dos etapas, si así se les puede llamar: **microsecuencias** y **macrosecuencia**.

A) **Microsecuencias**. Estas se encuentran tan íntimamente ligadas a la unidad de idea que, de hecho, cada unidad de idea es ya de por sí una **microsecuencia**, la diferencia estriba en que aquí utilizaremos estas unidades dentro del análisis actancial, que, como su nombre indica, se concentra específicamente en los **actantes** -entiéndase **personajes** que tienen movimiento en la unidad de idea-. De ahí que podamos concluir con este análisis: ¿Quién es el protagonista?, ¿Cuál es el rol que juegan todos los **personajes** en la unidad específica y en la totalidad de la obra?, ¿Cuáles son los **objetivos** y **superobjetivos** a tratar?, etcétera.

Las **microsecuencias** están constituidas a su vez por seis elementos: **Destinador (D1)**, **Sujeto (S)**, **Destinatario (D2)**, **Apoyo (A)**, **Objeto** y **Opositor (O)**. Todas estas personas se encuentran interrelacionadas de una manera lógica de acuerdo a las circunstancias que viven en cada una de las unidades analizadas.

1) **DESTINADOR**: tiene la función de motivador, de propulsor de la acción orientada al Sujeto. Generalmente esta motivación es un **personaje** más o incluso el mismo protagonista de la unidad, pero también puede darse el caso de que se trate de un valor ético o moral, de un concepto abstracto. Lo cual no contradice el hecho de que el análisis se especialice en los **actantes** pues dicho concepto abstracto se origina en la emotividad o inteligencia de alguno de los **personajes**. Es decir, el **DESTINADOR** impulsa al Sujeto a actuar en consecuencia y realizar la acción.

2) **SUJETO**: lleva la acción de la trama, posee la fuerza motora del "deseo" para alcanzar el Objeto: el **SUJETO** de cada unidad de idea o **microsecuencia**, se convierte en ella en el protagonista pues es quien realiza la acción, aún cuando sea impulsado por el Destinador, y tiene el deseo de alcanzar un objetivo determinado.

No siempre el **protagonista** de una **microsecuencia** es también el protagonista de la obra, aunque esto suceda con mucha regularidad, y es precisamente esta regularidad lo que determina que tal o cual personaje es el protagonista del drama.

3) **DESTINATARIO**: es el **actante** a quien va a beneficiar que se lleve a cabo el Objeto deseado por el Sujeto. Unas veces es el mismo protagonista y otras, se trata de un **personaje** o un conjunto de ellos, con los que tiene relación el primero. Es muy posible también que el Destinador se convierta además en el Destinatario, ya que la motivación para que actúe el Sujeto puede ser por conveniencia propia.

4)APOYO: personaje o circunstancia o valor abstracto que apoya al Sujeto para lograr su Objeto. En este caso, al igual que en el del Destinador, el Obstáculo y el Objeto, el Apoyo también puede encontrarse en conceptos abstractos o valores morales o éticos, aunque aquí es más común que se trate de una persona, o si se quiere, de un personaje. El APOYO no siempre es interesado, o tiene un objetivo específico pues un personaje puede apoyar al otro por amor, educación, cultura, casualidad, etcétera.

5)OBJETO: es la meta u objetivo que mueve al Sujeto. Este elemento generalmente es un concepto abstracto, casi nunca se da el caso de que se trate de un personaje y si es así, el personaje que juega el rol de Objeto es el significante de un significado abstracto.

6)OPOSITOR: Personaje o circunstancia o valor abstracto que se opone a que el Sujeto cumpla su objeto. El OPOSITOR o los OPOSITORES son los pequeños o grandes obstáculos literarios para que el protagonista llegue a realizar aquello por lo que actúa impulsado por el destinador. La mayoría de las veces este OPOSITOR resulta ser, efectivamente, el antagonista de la obra, a quien no le conviene por diversas causas que el protagonista cumpla su objetivo. Sin embargo, es posible que sean las mismas circunstancias que vive el protagonista quienes se opongan.

Entonces, los elementos que conforman el análisis actancial son los siguientes:

Destinador (D1)	Sujeto (S)	Destinatario (D2)
Apoyo (A)	Objeto	Opositor (O)

B) **Macrosecuencia:** Al cuadro actancial resultante de la suma de todas las **microsecuencias** se le llama **macrosecuencia** y representa el primer acercamiento profundo a la concepción general del drama, a su problemática principal y a la **temática** central de la obra.

## METODO DEL ANALISIS ACTANCIAL.

Los elementos que han sido mencionados en el tema anterior y en el orden exacto en el que fueron graficados al final del mismo estarán físicamente relacionados entre sí por medio de flechas que indiquen hacia donde se dirigen cada uno de los **actantes**.

Más claramente, el Destinator tendrá una flecha dirigida hacia el sujeto, porque es a él a quien impulsa y otra flecha hacia el Objeto, ya que es la razón para impulsarlo.

El Sujeto se relacionará únicamente con el Objeto directamente, pues es la razón para accionar.

El Destinatario no lanza ninguna flecha ya que solamente recibe los beneficios de la acción para alcanzar al Objeto.

El Apoyo se comunicará por medio de flechas con el Sujeto y con el Objeto. Es el Apoyo quien le da la mano al protagonista de la microsecuencia para alcanzar su objetivo.

El objeto no manda ninguna flecha pues sólo esta en espera de ser o no alcanzado por el Sujeto. Es decir, en realidad no es un actante y por esto generalmente se trata de un concepto abstracto.

El Opositor -al igual que el Apoyo- estará relacionado con el Sujeto y con el Objeto ya que es el Obstáculo para que el protagonista llegue a una meta satisfactoria.

He aquí una muestra de lo arriba explicado.



En la gráfica anterior existen dos flechas que no fueron tomadas en cuenta a lo largo de la explicación y que se encuentran presentes en líneas punteadas. La razón es que, en teoría, no deben existir dentro del cuadro actancial pero la verdad es que son muy funcionales para recordar al director que la acción del elemento Sujeto favorece dentro de la trama a algo o a alguien y que la realización del Objeto va directamente en beneficio de éste o éste.

Durante el análisis existen ciertas **microsecuencias** donde no aparecen uno o dos de los seis elementos que conforman nuestro cuadro actancial. Esto es, en el caso de que la **microsecuencia** tratada no hay obstáculos de ninguna índole entonces es claro que el factor Opositor desaparece y el Sujeto alcanzará su Objeto con una mayor facilidad.

La exclusión del elemento da a la **microsecuencia** un valor, que puede llamarse "matemático", pues se convierte en una **microsecuencia POSITIVA** que dará la posibilidad al director de comenzar a deducir la trayectoria que llevan los personajes dentro del desarrollo de la trama. Pero si por el contrario, el elemento no existente es el Apoyo es casi un hecho, sin olvidar que en el teatro nada es obvio, que el protagonista de esta unidad no alcanzara su meta y por lo tanto se tratará de una **microsecuencia NEGATIVA**.

En el caso de que se presenten ambos elementos: Apoyo y Opositor, es trabajo del director resolver cual de los dos tiene mas peso o importancia para el desarrollo de la trama de la obra en su totalidad. Es fácil descubrirlo si se pone atención en la realización o no realización del Objeto por parte del Sujeto, pero también va a depender de la conceptualización que tenga de la obra y el discurso escénico que desea presentar.

La valoración matemática de las microsecuencias también es indispensable para la resolución del Género Dramático de la obra.

Los cuatro elementos restantes del cuadro actancial jamás desaparecen: todo personaje que realiza una acción para alcanzar un Objeto es impulsado por algo o alguien o incluso por su propio deseo. Es decir, por un Destinador y el hecho de lograrlo o no, siempre beneficiará o afectará a un Destinatario que puede ser el mismo sujeto.

Una vez realizadas todas las microsecuencias es una regla que la mayoría coincidan en elementos como: Sujeto, Objeto, Apoyo y Opositor. Con la suma total de esta mayoría se puede determinar quién es constantemente el personaje que ocupa el espacio del elemento Sujeto y se habrá resuelto la interrogante ¿Quién es el protagonista del drama? Lo mismo sucederá con el Opositor y tendremos con ello al antagonista de la pieza. Con el Apoyo habremos descubierto al soporte dramático que fundamentan contextualmente la trama. Y lo más difícil, con la relación de los elementos Sujeto y Objeto que representan la constante en las microsecuencias, se habrá dilucidado cuál es el tema central de la obra, que responde a las siguientes preguntas: ¿Quién? ¿Qué quiere? ¿Qué hace para obtenerlo? Por supuesto, se esta hablando del tema dramático y no del discurso escénico -que le corresponde directamente a la concepción particular del director-

La fórmula para resolver una macrosecuencia es la siguiente: el mayor número de Sujetos que coincidan en el recuento de las microsecuencias, el personaje que aparece como constante en el elemento Sujeto de todas las microsecuencias obtenidas en la totalidad del drama, es precisamente quien ocupará este espacio en la macrosecuencia, y lo mismo sucederá con el resto de los elementos.

Quedan ahora dos interrogantes sin resolver: ¿Por qué el análisis actancial debe ser el primer paso del análisis genérico? ¿De qué manera puede apoyar al director en la creación del trazo escénico?

El análisis genérico con que se trabajará en esta tesis consta de los siguientes elementos: Material, tono, personajes, trayectorias, y efecto a lograr. El análisis actancial influye directamente en cada uno de ellos.

Con respecto al material, gracias al análisis actancial podemos definir si se trata de una obra REALISTA o NO REALISTA, en términos teatrales: POSIBLE o PROBABLE, ya que se ha realizado una profunda lectura de las circunstancias que se presentan en cada una de las unidades de idea y que viven los personajes que se desenvuelven en ellas.

En cuanto al tono, el análisis actancial influye siempre que se haya decidido respetar el Género Dramático, desde el momento que las mismas microsecuencias marcan al director un ritmo y un tiempo específico para cada una de las unidades de idea, las variantes de estos provocan en el espectador el interés para lo que se está viendo en escena. Estas variaciones dependen del peso escénico, la temática central y el personaje que juegue el rol de Sujeto en cada unidad y por lo tanto, han sido ya analizadas. Así pues, el tono de una unidad puede ser trágico si el Objeto no ha sido alcanzado por el Sujeto en el caso de que el tema central de ésta sea tratada por el autor de una forma seria y se espera en el público una reacción de gran impacto.

El elemento de la "Composición de carácter" es, junto al elemento "Trayectoria de los personajes", uno de los más beneficiados con el análisis actancial, ya que gracias a éste, se ha determinado a qué clasificación jerárquica pertenece tal o cual personaje y para el primer elemento mencionado sólo hace falta determinar en el análisis genérico si se trata de un carácter complejo o un personaje tipo. Para la "Trayectoria de los personajes" es lógico que al haber realizado la tarea de dividir el texto en unidades de idea y después haber hecho un análisis actancial

de cada microsecuencia dándole un valor matemático, hemos ya seguido paso a paso, la trayectoria de los personajes y por lo tanto conocemos cuáles son sus objetivos y superobjetivos, las acciones que se realizan para alcanzarlos, qué o quiénes los apoyan u obstaculizan y, además, sabemos si estos "pasos" que siguen los personajes durante toda la trama son NEGATIVOS o POSITIVOS, de tal manera que este punto se encuentra prácticamente resuelto antes de iniciar el análisis genérico en sí y únicamente falta analizar si se trata de un final de DESTRUCCION, SUBLIMACION, "Castigo", "Recompensa", "Reflexión interior", etcétera.

El "Efecto a lograr" depende de la trayectoria de los personajes, las circunstancias vividas por éstos y el tema central de la obra y el Género Dramático al que pertenece la misma. He aquí la influencia del análisis actancial sobre este elemento, ya que todos estos requerimientos para descubrir el efecto a lograr en el público han sido descubiertos a su vez durante dicho análisis.

Existe un elemento dentro del análisis de Género Dramático que no ha sido tomado en cuenta hasta el momento. Sin embargo, es indispensable en este tipo de análisis dramático. La razón por la que no se le había mencionado es que la forma de llegar a él es diferente. El elemento concepción, que a su vez, se subdivide en: "temática", anecdótica" y "formal" -que serán explicados en su momento-. El análisis actancial de alguna manera también nos puede acercar a este elemento, aunque de una manera más superficial: puesto que con la macrosecuencia se ha descubierto el tema central de la obra, podemos darnos cuenta si en realidad es el tema lo que más pesa en el texto o quizá más importante sea la anécdota o la forma en la que esta tratada para llegar al subconsciente del espectador, y con él a su reflexión o reacción, y con esta conclusión estaremos más cerca de la subdivisión del elemento concepción.

A continuación describo la manera en que el análisis actancial puede apoyar al director en la creación del trazo escénico:

Al concluir qué personaje es el Sujeto de cada unidad de idea, cuál personaje es el antagonista, el tema central de cada microsecuencia, los Objetos perseguidos por los personajes y quiénes conforman el soporte dramático para lograrlo, el director puede determinar como dará mas importancia escénicamente a todos los elementos que le interesan de cada una de las unidades que se van a trazar.

Una vez que el director ha llegado a la conclusión de que X personaje es el Sujeto de la microsecuencia, estará en sus manos colocar al actor que interprete este personaje en un espacio de escenario o en una altura donde el público pueda observar su supremacía sobre el personaje Y. O bien, colocando a ambos actores en dos niveles verticales diferentes: X por encima de Y, sin importar la distribución horizontal de los actores en el espacio escénico y, en el mejor de los casos, combinándolas.

Si lo que le interesa al director resaltar, no es la jerarquización social o emotiva de los personajes, sino la temática tratada en la unidad de idea, y esa temática no se encuentra sintetizada en los diálogos del personaje que juega el rol de Sujeto; entonces quizá, la solución es buscar la manera de acercarse hacia el público al actor que interprete el personaje que posee en sus diálogos dicha temática, sin olvidar o descuidar, desde luego, al protagonista de la unidad. Nuevamente puede valerse de niveles pero ahora conviniéndolos con áreas escénicas. Es decir, tal vez el Sujeto de la unidad deba estar al centro de la escena, pero si la temática es tratada por otro de los personajes, este podría encontrarse en un nivel más alto en el momento de hablar acerca del tema que el nivel donde se encuentre el Sujeto.

De ninguna manera he dado aquí reglas, simple y sencillamente son ejemplos para aclarar la influencia del análisis actancial sobre el trazo escénico.

El director puede valerse también, para planear su trazo escénico, de las flechas utilizadas en los cuadros actanciales y basar en ellas sus desplazamientos en el escenario, lo cual quiere decir que, si el hecho de que el Sujeto alcance su objeto, beneficia al personaje que juega el rol de Destinatario, entonces la flecha marcará un desplazamiento en el escenario: el Sujeto se acercará físicamente al Destinatario. Pero este método, aunque suele ser muy cómodo, puede resultar "un arma de dos filos", pues se corre el riesgo de que el trazo escénico se vuelva triangular como lo son las flechas de los cuadros actanciales y muy poco creativo. Es mas recomendable utilizar el análisis actancial para la distribución escénica de los actores tomando mas en cuenta el análisis dramático que se ha realizado a las microsecuencias, en lugar del análisis esquemático.

### III. LOS PASOS FUNDAMENTALES PARA LLEVAR A CABO UN ANALISIS DRAMATICO

#### 6. ANALISIS GENERICO DEL TEXTO

Género Dramático es una categoría literaria aplicada a las obras escritas para teatro. Cada Género Dramático es una agrupación de piezas teatrales cuyas características externas e internas son similares o, en su mayoría, coinciden entre sí. *"Todo acto de creación es un acto de conocimiento y por lo tanto es un acto de reflexión, entonces no pueden estar divorciadas lo que sería la investigación o la teoría con la creación misma. El análisis genérico yo lo veo como algo en un sentido muy amplio, pues como el análisis de las estructuras representacionales, como el estudio de la estructura dramática sobre todo, para mí, es el fundamento. Es decir, lo que sería la construcción arquitectónica de una obra. Cómo quiero que interactúen cada una de las escenas, como se mezclan, cuáles son los juegos de los tiempos.*

*Cada obra responde a un concepto discursivo muy específico y por lo tanto se vuelve fundamental que en el trabajo con el director que él desentrañe cuál es el discurso, cuál es la estructura, cuáles son los nudos, cuál es la manera de transitar por ese texto.*

*Es muy importante que el director, y resulta deseable que también los actores, vayan tratando de analizar el cómo, para descubrir cuál es el principio último de lo que está ahí en los textos." (1)*

*"Hablar de Género Dramático, no es únicamente decir que se trata de una unidad formada por los caracteres, la anécdota y el lenguaje, que va a producir un efecto determinado en el espectador; es también la posibilidad de analizar el nivel moral, ético, ideológico y filosófico que están sintetizados en el texto dramático. Mientras más profundo sea el análisis del que se parta para el montaje, será mejor y más hondo el efecto producido en el espectador" (2)*

La clasificación de Géneros Dramáticos ha variado de acuerdo a las épocas, criterios o contextos históricos y sociales; incluso en nuestros días no todos los teóricos de la materia han llegado a un común acuerdo y aún difieren con respecto a la cantidad de géneros teatrales que existen.

1. Lic. Luis Mario Moncada, Coordinador General del Colegio de Literatura Dramática y Teatro de la U.N.A.M.; Entrevista exclusiva para la presente tesis.; México, 1998.

2. Alatorre Claudia Cecilia. ANALISIS DEL DRAMA.; Colección Escenología.; Grupo Editorial Gaceta.; México, 1986; Pag. 26.

De cualquier manera, por lo general todo texto dramático puede ser incluido en algún Género o por lo menos presenta características que lo enlistan en uno u otro, a pesar de que no se cumpla con la totalidad de ellas. De hecho, todos los espectáculos teatrales que no pueden incluirse dentro de los Géneros Dramáticos resultan ser teatralidad y no teatro.

Para facilitar el trabajo de análisis del director incipiente en esta tesis se han compilado y estructurado algunas de las teorías más modernas y prácticas existentes acerca de Géneros Dramáticos y han sido complementadas con la experiencia personal de quien esto escribe.

Los Géneros Dramáticos en su totalidad se catalogan en: REALISTAS (Tragedia, Comedia y Pieza) y NO REALISTAS (Melodrama, Obra didáctica, Tragicomedia y Farsa). Los primeros se acercan lo más posible a la realidad, aunque en su calidad de espectáculo es imposible que sean reales, podría decirse, en términos "no teatrales" que se trata de una "realidad ficticia". En ellos el autor aplica un sistema de selección y síntesis de la realidad del hombre, en otras palabras, selecciona ciertas partes de una anécdota real, o que salió de su imaginación pero que podría ser real, y las presenta de manera sintetizada. En las segundas, las no realistas, se estiliza o deforma la realidad y comprenden un universo igualmente amplio; la clasificación de lo "real" y lo "no real" está íntimamente ligada con los términos de "universalidad" y "particularidad", mientras los géneros realistas se ocupan de problemáticas que atañen a todos, o casi todos, los seres humanos (de ahí la universalidad), los géneros no realistas particularizan una anécdota que sólo le sucederá al personaje de la obra tratada.

## LOS ELEMENTOS DEL ANALISIS GENERICO.

Los elementos característicos más significativos del drama que serian propios de un determinado género son:

A) RELACION CON LA REALIDAD: puede ser DIRECTA, mientras más se acerque a ella o mientras más perfectamente la imite, ó INDIRECTA en el caso de que la realidad se encuentre estilizada, alejada o sustituida dentro del drama. La sustitución de la realidad puede llevarse a cabo a través del lenguaje, del carácter de los personajes o de la situación vivida por éstos. Desde luego, si la pieza teatral se bastare totalmente de la realidad estará clasificada también como INDIRECTA. De este elemento genérico, sumado al material, depende si la obra es realista o no realista; no es difícil imaginarse que si la relación con la realidad es DIRECTA se trata de una obra realista (Tragedia, Comedia, Pieza), mientras que si la realidad ha sido sustituida, abstraída, estilizada, etcétera, entonces se trata de un género no realista (Tragicomedia, Melodrama, Obra didáctica, Farsa).

B) CONCEPCION: Es la forma en la cual el dramaturgo concibe su obra. No se trata de la estructura externa del drama, sino de los cimientos internos, de la manera en que el dramaturgo presenta la problemática tratada en la pieza teatral. La "concepción" a su vez se subdivide en: temática, anecdótica, formal y lógica.

1. TEMATICA.- Cuando en una pieza teatral los caracteres, la anécdota y el lenguaje están al servicio de la comprensión de un tema específico. "El desarrollo temático de una obra es aquel en el que la anécdota o la historia misma, pasan a un segundo, tercer o cuarto término y cobran, por el contrario, importancia capital todas las acciones representativas del tema en el que el texto se concentra. Desatendiendo la anécdota, el desarrollo temático pone énfasis en la proposición del género, en la necesidad de la que parte y en la función a cumplir a la que va dirigida, se aboca a defender la tesis del autor." (1)

Tema: Es la idea principal o asunto sobre el cual giran todos los conflictos de la obra.

---

1. Rivera Virgilio Ariel. LA COMPOSICION DRAMATICA. Grupo Editorial Gaceta: México, 1989; Pág. 39.

En algunos casos, especialmente hablando de piezas teatrales a las que se les considera clásicas, la temática se encuentra profundamente relacionada con la escuela en que fueron concebidas y debido a ello cada una tiene sus propias características:

Romanticismo: Lucha contra lo establecido. Es la exaltación del heroísmo como medio para alcanzar la libertad individual, tanto en el aspecto moral como en el filosófico o político. Corresponde, la mayoría de las veces, a los géneros llamados Melodrama y Comedia.

Naturalismo: Su temática está basada en la miseria humana. Es correspondiente a los mismos géneros anteriores.

Impresionismo: Su mayor preocupación es captar el mundo objetivo y subjetivo del hombre. (Pieza)

Simbolismo: Trata sobre el mundo de lo sobrenatural. (Tragedia y Pieza)

Expresionismo: Su tema central es la irracionalidad en el individuo y en la sociedad. (Farsa trágica y Pieza)

Dadaísmo: El objetivo principal de este "antiarte" es mostrar el mundo de lo caótico. (Se acerca un tanto al Teatro del absurdo)

Surrealismo: La sencillez y la belleza de la vida cotidiana son el tema de este estilo de teatro. (Comedia y Tragicomedia)

Teatro de la crueldad: El mundo de los bajos instintos del hombre. (Farsa)

Teatro del absurdo: Habla del sinsentido de la existencia del hombre y la sociedad contemporánea. (Farsa)

Realismo: Refleja las contradicciones sociales e individuales a partir del análisis de las condiciones objetivas del hombre. (Pieza, Comedia, Farsa y Tragedia).

Es de suponer que una vez que se ha clasificado la pieza teatral dentro de un estilo determinado de la dramaturgia es mucho más sencillo llegar a la deducción de su temática.

2. ANECDOTICA.- En el desarrollo anecdótico el autor selecciona el material de la historia real en la cual se ha basado o ha imaginado y concentra dentro de la obra: los aspectos más importantes, las situaciones más complicadas, el clímax y sus consecuencias. En el desarrollo anecdótico se propone una historia donde cada uno de los sucesos es consecuencia del anterior, es decir, en la obra de desarrollo anecdótico las acciones van, consecutivamente, conformando una anécdota.

3. FORMAL.- Toda pieza teatral que tiene una concepción formal corresponde invariablemente a una estructura de: planteamiento, desarrollo y conclusión, (exposición de la problemática, nudo y desenlace) que pasan al espectador en forma de cuestionamiento, problema y solución.

4. LOGICA.- Es una forma de concepción exclusiva del género no realista llamado **Obra didáctica** que, como su nombre lo indica, es un género cuyo objetivo es educar, informar y por lo tanto su desarrollo debe ser lógico, a manera de una clase escolar dentro del aula, aún cuando para ello se utilice un diálogo. No tiene un nudo por que no se presenta una problemática y por la misma razón tampoco existe un desenlace. Son piezas teatrales creadas con el objetivo de informar de uno o varios temas específicos y por lo tanto la manera de desarrollarlos debe estar en la línea de la lógica.

C) COMPOSICION DE CARACTER: Los personajes son los actantes (termino derivado de "acción" no de "actuación") de la acción dramática. Jerárquicamente y de acuerdo al rol que juegan dentro de la trama se clasifican en: **protagonista, antagonista y soporte dramático**. Esta clasificación resulta indispensable para los aspectos formales y estéticos de la puesta en escena. Los personajes se subdividen a su vez en grupos que no dependen de la jerarquía social sino de sus características psicológicas y que se encuentran determinados por los **diálogos, acciones, actitudes** y su forma de reaccionar ante las diversas circunstancias que se les van presentando. Esta segunda clasificación abarca:

1) **Personajes complejos**: son aquellos que poseen una cantidad más o menos equilibrada de vicios y virtudes en su carácter y que además tienen la capacidad de tomar una decisión determinada ante una disyuntiva vital, esta decisión puede llevarlos a la destrucción o a la sublimación, reformarlos o castigarlos, y en el caso específico del género **Pieza**, los hace reflexionar.

Por lo tanto, son el resultado de la suma de sus virtudes y sus defectos. El **personaje complejo** se manifiesta en la obra a un mismo tiempo, a través de los tres canales de expresión humana: la razón, el sentimiento y el instinto; el **personaje complejo** hace uso de todas sus facultades humanas, es lúcido: como transgresor o transgredido jamás es una víctima; elige o eligió, correcta o incorrectamente, pero eligió. Toma conciencia de sus actos pasados y presentes, positivos o negativos, así como de las consecuencias que éstos le acarrearán. Son los **personajes** que más se acercan a los seres humanos reales.

2) **Personajes tipos o simples:** Son aquellos en los que predomina más una de sus características psicológicas, que generalmente es un vicio. Puede tener algunas virtudes, sin embargo, el vicio más fuerte es el que determina sus actitudes ante la vida. Siendo así, no existe un equilibrio entre los defectos y las virtudes, siempre hay una característica que lo encasilla en un tipo específico. Estos personajes no tienen capacidad de decisión pues actúan de acuerdo al vicio o, en menor porcentaje, a la virtud que losrige y entonces se dejan llevar por las circunstancias que los rodean en defensa inconsciente de esta característica. En muy pocas ocasiones se le puede calificar de lúcido por que no hace uso de todas sus facultades; en la mayoría de los casos, sus reacciones son simples en tanto que son laterales. Su simplicidad se hace evidente por que, como víctima, no tuvo posibilidad de elegir, y como villano no toma conciencia de sus actos ni de sus consecuencias. En el personaje simple la razón opera, en rarísimas ocasiones, por encima del sentimiento o del instinto.

Como ya mencioné, los **personajes complejos** son los mas parecidos al ser humano, el equilibrio de vicios y virtudes del que gozan les permiten enfrentarse con problemáticas psicológicas y emocionales equiparables a las de la vida real. Por esta razón este tipo de personajes corresponden a los Géneros Dramáticos cuyo material es realista: Tragedia, Comedia, Pieza. Mientras que los **personajes Tipo o Simples** son destinados para los géneros no realistas como son: Melodrama, Tragicomedia, Farsa y Obras didácticas.

El método para distinguir un personaje complejo de uno que es Tipo comienza con una lectura minuciosa del texto y un enlistado de los personajes que se van a analizar. El primer paso es enumerar las características psicológicas del personaje analizado que están descritas en los diálogos del mismo personaje o de los personajes que lo rodean.

Una vez que se ha concluido con esta labor es necesario regresar al texto y verificar si en realidad son correspondientes al personaje, pues puede suceder que uno de los **personajes** odie profundamente al personaje analizado y en consecuencia lo describa como el peor ser humano que existe sobre la tierra, cuando en verdad no lo es. O tal vez se trata de un personaje con ciertos complejos que se describe a sí mismo como tonto y mediocre y precisamente su complejidad consista en que no conoce su propia personalidad.

En fin, pueden existir cientos de casos diferentes donde se describa a un personaje de una forma errónea y he aquí una complicación: ¿Cómo saber si los calificativos utilizados son ciertos o no? Para resolver esta pregunta es necesario realizar también un profundo análisis de personaje, que requiere mucho más detenimiento basándose especialmente en sus actitudes, reacciones y acciones ante los estímulos externos que recibe. El saber reconocerlo es indispensable para la creación correcta de un personaje pues de ella depende que la conceptualización de la obra no sea errónea y por lo tanto no queden cabos sueltos en el discurso escénico que se quiera expresar. (El método para analizar un personaje se encuentra descrito detalladamente en el tema 7 de esta tesis)

Ahora bien, los personajes tipo no tienen variaciones de carácter. Cualidad o defecto son estáticos o dinámicos, éstos últimos siempre y cuando la característica que los rige cambie a su opuesto (de bueno a malo). Y los personajes complejos sufren cambios drásticos de carácter: evoluciones o involuciones, lo cual los convierte en dinámicos.

Existe todavía una tercera clasificación para los caracteres dramáticos y va de acuerdo a la participación que tienen dentro de la trama: PRINCIPALES, los cuales participan directamente de la acción y pueden ser tipos o complejos. Y SECUNDARIOS, que son aquellos que participan de manera indirecta, estos pueden ser tipos o complejos, de tal manera que aunque se trate de un género realista pueden coexistir a la vez en la pieza teatral personajes complejos y personajes tipos.

D) TRAYECTORIA DE LOS PERSONAJES: Es el camino dramático que habrán de recorrer los personajes en el transcurso de la trama. Es decir, la trayectoria de los personajes, una vez que ha sido analizada, responde a las preguntas siguientes: ¿Qué desea el personaje? ¿Cuál es su objetivo en la obra? ¿Cuál es su superobjetivo? ¿Cuál camino tiene que recorrer para lograr su objetivo? ¿se le presentan obstáculos en su trayectoria? ¿Cuales y por qué? ¿Logra su objetivo ó no? ¿Qué rol juega el personaje en la pieza teatral? etcétera.

"Al irse desarrollando un personaje tenemos dos perspectivas a la vista. Una se refiere al personaje representado y otra al actor: A pesar de que el personaje no sabe lo que le espera, el actor necesita la perspectiva del personaje para poder apreciar de una forma más completa cada momento presente y entregarse a él de una manera más intensa. Mientras el personaje no conoce su futuro, el actor no debe apartarse de él. El futuro de un personaje es su superobjetivo. El personaje debe avanzar hacia él. (...) esto no hará más que reforzar el significado de cada segmento mientras lo vive, (...)

Hay un parentesco entre la perspectiva y la línea continua de acción. La una es la más íntima aliada a la otra. La perspectiva es el sendero que atraviesa una obra de teatro en su totalidad, y a lo largo de este sendero avanza de manera constante la línea continua de acción.

(...) Hasta que la meta de un personaje sea clara para el actor, la dirección que deben seguir sus actividades no se definirá. Y el actor sentirá sólo momentos aislados de su papel.

Es sólo cuando se llega a una comprensión más profunda de su parte y de la realización de su objetivo fundamental, cuando una línea emerge, gradualmente como un todo continuo, cuando se tiene el derecho de hablar del comienzo de una labor creadora.

En escena, si la línea interior se quiebra, un actor no entiende más lo que se dice o hace allí, y deja de tener deseos y emociones. (...) La corriente total de los pequeños objetivos individuales, todos los pensamientos, lo imaginativo, los sentimientos y las acciones (...) deben converger en la realización del superobjetivo de la trama. El impulso dirigido al superobjetivo debe ser continuo de principio a fin de la obra, como una arteria principal que nutre y da vida tanto a la obra como a los actores.\* (1)

E) LENGUAJE: La forma de expresarse de los personajes. "Como todos los elementos que constituyen el drama, el lenguaje, amén de las características generales que presenta en todos los géneros, mantiene constantes propias en cada uno de los siete. A diferencia de muchos otros elementos que lo conforman, el drama no extrae el lenguaje directamente de la vida, porque resultaría radicalmente inoperante, aún dentro del estilo naturalista. El drama es un género literario, en consecuencia su lenguaje también es literario y nunca literal.

En el drama, el lenguaje, aún dentro del naturalismo, cumple con un gran número de funciones que no cumple en la vida el lenguaje común, es mucho más que un simple elemento; es el único elemento lírico, el único instrumento de que el autor dispone para trabajar cualquier género, cualquier tono, cualquier estilo y hacer aparecer, en forma estética y congruente, todos los demás elementos y subelementos.

Por sí sólo el lenguaje dramático establece la diferencia entre la vida común y corriente y la obra de arte que la representa, porque esta siempre subordinado a las necesidades de cada obra en particular.

El lenguaje dramático es claro porque está sintetizado y a su vez limitado al tiempo de una puesta en escena: purificado, porque elimina todo lo innecesario, lo trivial, lo incoherente, lo feo, lo retardado del lenguaje común. Consiguientemente esta cargado de intensidad. (...) El lenguaje dramático utiliza, conlleva, un subtexto necesario e imprescindible en todo momento, durante todo el drama; un subtexto mediante el que se amplifican su significado, sus posibilidades y sus funciones expresivas; un subtexto que el espectador advierte, al que atiende, con el que dialoga subconscientemente, porque opera dentro de su juicio crítico, su apreciación estética y como un segundo medio de identificación." (2)

---

1. Stanislavski Constantín. UN ACTOR SE PREPARA.: Editorial Diana.: México. 1990.: Págs. 209 a 215.

2. Rivera Virgilio Ariel. LA COMPOSICION DRAMATICA.: Grupo Editorial Gaceta.: México. 1989.: Págs. 75 y 76.

"Los personajes se autoafirman , su psicología, su temperamento y su carácter, su problemática, su edad, su status social, y su relación personal con cada uno de los otros personajes están manifiestos en la obra a través del lenguaje; así mismo el tiempo, el país, la hora y el lugar específico, la atmósfera y el cosmos donde la obra se desarrolla." (1)

El lenguaje también tiene mucho que ver con el estilo de teatro que se este manejando y se clasifica en:

1) Lenguaje simple: sencillo, accesible, natural y explícito. Generalmente corresponde al teatro moderno y contemporáneo, sin verso, sin rebuscamiento y especialmente de acuerdo a la psicología del personaje que esta hablando. No tienen la misma forma de comunicarse, en su vida cotidiana, un maestro de letras clásicas de la UNAM y un obrero de Tepito, sin embargo ambos lenguajes son coloquiales y casi cualquier persona que hable su idioma puede entenderse con los dos personajes.

2) Lenguaje complejo: culterano, rebuscado e implícito. Pertenece a todo teatro escrito en verso, por ejemplo el teatro barroco. Se encuentra conformado de metáforas, dobles sentidos, hipérbolas, etcétera. También se le puede considerar complejo al lenguaje utilizado en las tragedias clásicas donde el culteranismo y la perfección del mismo daban carácter a los personajes de alto linaje.

3) Lenguaje confuso: puede ser simple o complejo, mejor aún, una conuinación de ambos. Su dificultad radica en los rejugos y trampas que el autor utiliza para entorpecer el entendimiento del conflicto. Es manejado exclusivamente en el teatro contemporáneo, a partir de Alfred Jarry (2), con quien se destapa la libertad literaria en la dramaturgia de nuestros días. Su objetivo es presentar el lado caótico y absurdo del pensamiento y vida del ser humano, por lo mismo es imprescindible en el Teatro del Absurdo y muy común en el género Farsa.

F) TONO: "La palabra tono, en el drama (...) implica una cantidad determinada de vibraciones producidas por el choque de dos elementos. El tono es en realidad la intensión que se busca con la puesta en escena y se logra por medio de la trayectoria de los personajes, el carácter de los mismos y la obra en sí." (3)

---

1. 3. Rivera Virgilio Ariel. LA COMPOSICION DRAMATICA.: Grupo Editorial Gaceta.; México, 1989; ágs. 76 y 66.

2. JARRY ALFRED: (1873 - 1907). Escritor frances. Poeta Decadente, influyó sobre el surrealismo y produjo su obra más original con la farsa *Ubu roi* (1888), entre otras. Su concepto de lo cómico se alia a la extravagancia del léxico y del humor. (4)

4. ENCICLOPEDIA SALVAT. DICCIONARIO.; Salvat Editores.; Barcelona, 1971. Tomo 7.

"La aplicación de un tono determinado a cada género no es algo que se haya dado en el drama, a través de los siglos, accidental o arbitrariamente.

El tono es en sí, el ambiente general de la obra. Existen dos tipos de tonos:

1) El tono objetivo: Corresponde a una obra de acuerdo con el tipo de conflicto que vive el protagonista, es decir: solemne ó trágico, cómico, serio ó cotidiano, patético, informativo o grotesco. El tipo predominante de conflicto en cada género - choque del protagonista con su medio- nos induce a su tono correspondiente, el de carácter objetivo: El conflicto de carácter ético nos lleva de inmediato a un tono grave, porque es racional y lo nutren emociones controlables, porque dentro de él operan no únicamente todos los valores de orden moral, sino además los de la conciencia, naturaleza y espíritu.

El conflicto de carácter ético lo vive el personaje consigo mismo es interno, denso, complejo y lento. Le alimenta la duda, la tensión, el miedo, el remordimiento, las pasiones ocultas, etcétera.

El conflicto de carácter moral sugiere un tono normal, medio, equilibrado, porque es un tanto racional como emotivo y lo alimentan emociones controlables como incontrollables, porque es el que abarca uno y mil aspectos de la vida diaria en todo momento y en cualquier lugar. Es el conflicto con el medio, con la sociedad; es el conflicto cotidiano de todos y de cualquier individuo con la multiplicidad de valores y reglas sociomorales en que vive, desde la paz y la guerra hasta la belleza y la moda. El conflicto de carácter personal nos lleva al tono alto porque es más emotivo que racional; es el conflicto del individuo con el otro igual a él, en el que la ofensa como la defensa se vuelven más agresivas por falta de códigos que los rijan ó porque no infringiendo leyes éticas o sociales - ó no percatándonos de estarlas infringiendo - no existe un delito que pueda ser castigado y no hay consecuencias que temer. Cada individuo maneja ese tipo de conflicto a su propio arbitrio porque, dependiendo de él mismo salir triunfador o vencedor, da rienda suelta a sus instintos y eleva su tono de expresión hasta donde le es posible.

2) El tono subjetivo: Es el que el autor plasma en la misma obra, un tratamiento personal, una reinterpretación más o menos entusiasta de dicho conflicto y de todo el asunto en general. El tono subjetivo en particular está supeditado sólo a la obra de arte y puede o no apoyar al tono objetivo.

El tono subjetivo aparece en toda la obra como un efecto del ánimo del autor, de ese grado de optimismo o pesimismo con que contempla dicho conflicto; es su punto de vista expresado en todo: tema, anécdota, trama y mensaje final, mediante sus habilidades personales: capacidad analítica, juicio crítico, fluidez en el lenguaje, etcétera. Ningún tono subjetivo puede definirse con un solo calificativo, puesto que tono implica también un grado de intensidad y en la expresión dramática, como en la expresión humana. La gama de intensidades es infinita. "(1)

---

1. Rivera Virgilio Ariel. LA COMPOSICION DRAMATICA.; Grupo Editorial Gaceta.; México. 1989. Págs. 66 a 68.

G) EFECTO EN EL PUBLICO: Es aquel movimiento emotivo o psicológico que tanto el autor con su dramaturgia como el director con su concepción personal y trazo escénico buscan provocar en el espectador. Podría decirse que es el fin mismo, generalmente cuando el elemento "efecto a lograr en el público" se logra satisfactoriamente, entonces la dirección de la puesta en escena, la actuación, la musicalización y todas las partes que componen al espectáculo han sido correctas, aunque desde luego lo anterior no es una regla que se cumpla el cien por ciento de las veces.

Lo que sí es un hecho absolutamente comprobable, es que el éxito de este elemento es la consecuencia directa de que la dirección en general de la puesta en escena ha sido la correcta con relación al Género Dramático que se ha trabajado ya que cada uno de ellos tiene su característico "efecto a lograr en el público" y por lo tanto sólo una especie de reacción emotiva o psicológica es correspondiente a este o aquel género, si el espectador experimenta otro tipo de efecto lógicamente existió alguna errata en la puesta en escena. A menos que así lo requiera la muy particular concepción del director

H) MATERIAL: "La creación artística no pretende plasmar la totalidad del proceso vital, pues por principio sólo se puede alcanzar de manera muy relativa, con la producción intelectual, la verdadera e infinita totalidad de la vida con todo su contenido.

Mas esta relatividad presenta una paradoja: por un lado no puede mostrarse como una apariencia y por otro lado tampoco puede tener una exagerada pretensión de absoluto, porque incurriría en una falsificación, una imagen distorsionada.

La plasmación artística consiste en que esta imagen completa y relativa ha de causar la impresión de la vida, incluso mucho más luminosa e intensa que la vida misma de la realidad objetiva. Entonces si la realidad objetiva ofrece un material cuantitativa y cualitativamente infinito, inabarcable, el pensamiento humano cuenta con dos posibilidades lógicas: generalizar o particularizar. (...) Sólo cuando el hombre y su circunstancia son vistos con amplitud en sus manifestaciones vitales estamos ante una generalización; en cambio, particularizar supone el acento sobre la circunstancia, simplificando el carácter, pudiéndose lograr un análisis más detallado de la colectividad como generadora de la circunstancia histórica - social. (...)

El material de un drama se divide en PROBABLE y POSIBLE y la clave para clasificarlo en uno u otro es el análisis de la complejidad de carácter y en el tipo de circunstancias que enfrenta."

(1)

---

1. Alatorre Claudia Cecilia. ANALISIS DEL DRAMA. Colección Escenología. : Grupo Editorial Gaceta.: Pags. 16 a 22.

"PROBABLE y POSIBLE son términos que acostumbramos usar indistintamente en nuestras conversaciones: sin embargo, contienen una diferencia de matiz muy importante.

PROBABLE significa algo que sucede continuamente "o sucede así siempre" o se refiere a características y actitudes humanas que han sido así a través del tiempo. «Edipo», por ejemplo. (...) Sófocles no pretendió mostrarnos a "un hombre" que mata a su propio padre y engendra hijos con su madre (éste suceso es particular del personaje y casi imposible en la vida real) , sino "al hombre" que se equivoca por no atender las consecuencias mediatas de sus actos y esto es una generalización, o sea un juicio de validez universal (gracias a lo cual el material de la obra *Edipo rey* es PROBABLE) (...).

El material POSIBLE, podría ser definido como aquello que podría ocurrir alguna vez pero que no ocurre continuamente. (...)

El tipo de material (PROBABLE o POSIBLE) es la clave para determinar, con más exactitud, el manejo de los caracteres y de la anécdota: sin embargo, es a través de los caracteres donde mejor se advierte el enfoque general o particular del dramaturgo. (...) Diremos entonces, que los caracteres y la anécdota están formados por material PROBABLE cuando observamos que se presentan múltiples y generalizados al máximo. El material POSIBLE, en cambio, va a coincidir sobre lo particular, es decir, lo circunstancial: por lo tanto, se hace necesaria una simplificación del carácter, que va a tener como síntoma principal ser inalterable" (1).

---

1. Alatorre Claudia Cecilia. ANALISIS DEL DRAMA. Colección Escenología. Grupo Editorial Gaceta.: México, 1986. Pags. 16 a 22.

## CARACTERISTICAS CORRESPONDIENTES A CADA GENERO DRAMATICO.

### LA TRAGEDIA.

El Género Dramático llamado Tragedia es una estructura por medio de la cual se puede demostrar una síntesis válida que afecta a los principales valores e intereses del espectador. En la Tragedia, el espectador ve transcurrir ante sí una síntesis de la realidad donde puede observar el devenir de la vida, a través de órdenes sucesivos que representan el cambio y donde el individuo es el factor que va a generar dicho cambio. Por lo tanto, "la preocupación fundamental de la Tragedia consiste en presentar al hombre debidamente colocado en su marco histórico y enfrentando la circunstancia histórica extrema: el cambio." (1)

"La Tragedia testimonia y reafirma las más elevadas características del ser humano; remueve la conciencia y trasciende el plano de lo puramente moral y terrenal. Sin ser un género propiamente místico es profundamente religioso" (2).

■ El hombre como ente biológico, jamás ha aceptado la idea de su muerte física con su desaparición total y absoluta. De Dios, del alma o de la inmortalidad no tiene patentes, pero de su espíritu sí, porque éste vive dentro de él; el hombre cuenta con su conciencia, su libre albedrío, su capacidad creativa, artística, científica, sensibilidad estética, razonamiento y evolución ética. (...) Entonces, en base al espíritu y a esos valores que conlleva, el hombre es capaz de concebir un todo que no comprende totalmente. Dentro de ese todo acepta la muerte como parte de la vida misma y, finalmente, reconoce la vida como el supremo de todos los valores con que ha sido obsequiado.. Esto quiere decir que inevitablemente el hombre universal, desde el momento que reconoce la vida como un valor supremo (...) De ese reconocimiento (...) del absoluto, surge el género trágico del arte dramático. ■ (3)

Aristóteles(4), opina que la Tragedia es como un ser vivo que se desarrolla hasta llegar a su "forma natural". A ésta "forma natural" le dio el nombre de entelequia y la define como: "La evolución de una realidad que tiende a la perfección".

---

1. 3. Alatorre Claudia Cecilia. ANALISIS DEL DRAMA; Colección Escenología.; Grupo Editorial Gaceta.; México, 1986.; Pags. 36 y 38.

2. Rivera Virgilio Ariel. LA COMPOSICION DRAMATICA.; Colección Escenología.; Grupo Editorial Gaceta.; México, 1989; Pág. 87.

4. ARISTOTELES: (-384 a -322) Filósofo griego. Alumno de Platón durante veinte años, hasta la muerte de éste. En -335 fundó en Atenas el Liceo o escuela Peripatética. presenta unideal sistemático de estructuración orgánica que abarca, en una sucesiva gradación, desde lo puramente indeterminado hasta la perfección del acto puro. (5)

5. ENCICLOPEDIA SALVAT. DICCIONARIO.; Salvat Editores.; Barcelona, 1972; Tomo 1.

## I. RELACION CON LA REALIDAD EN LA TRAGEDIA: DIRECTA.

"Todos los grandes errores asumidos por la humanidad, las más grandes agresiones al espíritu universal y sus grandes consecuencias, tanto negativas como positivas (...) podrían ser ilustrados dramáticamente mediante éste género. (...) Las raíces del género trágico son las más fácilmente localizables.

La Tragedia cumple su función mediante el método más común dentro del drama: presenta ejemplos de agresiones a los valores - reconocidos como superiores - y las consecuencias - trágicas - de dichas agresiones. (...) En el sentido dramático la palabra "trágico" (...) equivale a inevitable; en ese sentido la palabra "tragedia" implica la consecuencia inevitable de un delito cometido contra las leyes, que el espíritu universal ha decidido codificar como absolutas.

Esa es la única razón por la que la obra dramática, ajustada a los cánones de éste género, opera en la misma forma en las conciencias - razón, instinto y sentimiento - de todos los hombres en todos los tiempos.\* (1).

## II: CONCEPCION EN LA TRAGEDIA: TEMATICA.

La Tragedia trata un tema serio: habla del hombre.

Una de las constantes temáticas de la Tragedia es la eterna oposición de las fuerzas que intentan frenar el progreso humano, es decir, los conflictos del hombre contra las fuerzas superiores a él, como son: el orden cósmico o divino (en el caso de la Tragedia clásica) ó el orden ético y/o social (en la Tragedia moderna). Se plantea el trance que se opera entre un orden previamente establecido, el desorden provocado por un Error Trágico y la instauración de un nuevo orden.

Puesto que se desafía a una fuerza superior a la humana el hombre se encuentra derrotado o destruido de antemano, a menos que se retracte a tiempo o haya purgado ya su culpa, gracias a lo cual terminará SUBLIMADO, pero en ambos casos se llegará de nuevo a la Dicke, lo cual da como resultado una situación trágica.

Puede suponerse entonces, que existen dos clasificaciones para la Tragedia: de DESTRUCCION y de SUBLIMACION.

1. TRAGEDIA DE DESTRUCCION: El Héroe trágico inmerso en la circunstancia trágica (desorden cósmico) cae irremediabilmente en su error trágico (generalmente un vicio de carácter que lo cega o vuelve vulnerable) y debe ser castigado (predestinamiento) para restablecer el orden.

Se debe tener cuidado por que generalmente se asocia Tragedia de destrucción con muerte del protagonista y definitivamente no es lo mismo, aunque muchas veces coincidan. En ocasiones la DESTRUCCION es interna, personal, tal vez más dolorosa y menos piadosa que la muerte misma.

---

1. Rivera Virgilio Ariel. LA COMPOSICION DRAMATICA.: Colección Escenología.; Grupo Editorial Gaceta.; México, 1989.; Págs. 87 a 89.

2. TRAGEDIA DE SUBLIMACION: El Héroe trágico inmerso en la circunstancia trágica (desorden cósmico) y que representará la máxima prueba a la que pueda ser sometido, transforma su error trágico (vicio de carácter) en virtud trágica tras una ardua y regularmente dolorosa labor por dominar su pasión (error trágico). El orden cósmico se restablece con esta peripecia y el protagonista es absuelto de sus culpas. se SUBLIMA.

Las fuerzas superiores a las que se enfrenta el héroe trágico han variado de acuerdo al contexto histórico en que fueron escritos estas Tragedias:

- 1.- Tragedia Clásica Griega: orden cósmico y divino.
- 2.- Tragedia Isabelina: La propia conciencia.
- 3.- Tragedia Romántica: Las pasiones humanas y la naturaleza.
- 4.- Tragedia Moderna: Los valores éticos, morales y/o sociales

En este Género Dramático, la anécdota, muestra siempre una circunstancia extrema donde los acontecimientos van a precipitarse hacia una transformación radical, esto explica que tenga una concepción temática, es decir, la anécdota, va a estar al servicio de la comprensión de un tema.

### III: COMPOSICION DE CARACTER EN LA TRAGEDIA: COMPLEJOS

Los personajes principales del Género Dramático llamado Tragedia son protagónicos y antagónicos de carácter complejo es decir, como ya se ha explicado anteriormente, presentan una cantidad casi equilibrada entre defectos de carácter y virtudes, cuentan además con libre albedrío y por lo tanto capacidad de decisión en las disyuntivas que se van presentando a lo largo de la trama. A esta capacidad de decidir lo apropiado se le llama "juicio". Es por demás aclarar que en la Tragedia no hay lugar para sujetos indiferentes.

El personaje trágico está por encima del común de los hombres, pero tiene un defecto de carácter que lo humaniza y que provoca el movimiento trágico y la mayor de las veces lleva al héroe a su DESTRUCCION, a menos que supere este defecto y entonces se sublime.

Siempre representa a aquellas pasiones que pueden ser propias del hombre en cualquier época, pero que en la Tragedia van a revestir una especial gravedad porque no favorecen a la coyuntura histórica. Así pues, es el hombre el factor desencadenante del desorden, sus acciones van a tener consecuencias en los niveles cósmico y humano. En general, el carácter trágico es un transgresor.

Podría resumirse en una fórmula matemática:

Virtud + Defecto + Libre albedrío = personaje complejo  
Personaje complejo vs. fuerza superior + Predestinamiento = Tragedia.

#### IV. TRAYECTORIA DE LOS PERSONAJES EN LA TRAGEDIA: DESTRUCCION O SUBLIMACION.

El personaje trágico, es aquel que inicialmente es inocente de causa y se vuelve culpable debido a las circunstancias. El héroe trágico lucha contra su propio destino, entendiendo éste como fatalidad, algo que el personaje tiene que cumplir inexorablemente. Sin embargo, esto no lo convierte en puramente víctima. La manera de enfrentar este destino (cometer o no el error trágico) lo definirá como inocente o culpable. En la Tragedia el hombre provoca y produce las consecuencias, éstas no son castigo, sino sencillamente resultado de la relación causa - efecto.

La trayectoria de los personajes de la Tragedia obedece a las siguientes fórmulas:

Personaje complejo + Error trágico + Circunstancia trágica =  
Tragedia de Destrucción.

Personaje complejo + Virtud trágica + Circunstancia trágica =  
Tragedia de Sublimación.

Los valores que conforman el orden cósmico y/o humano plantearan al protagonista una disyuntiva extrema. Si el personaje opta por obedecer sus propios impulsos, o los principios dictados por los dioses, la circunstancia extrema lo obligará a transgredir alguna ley de los hombres, este impulso motor es precisamente el error trágico, que es siempre una de las pasiones del hombre, que a su vez siempre es una ceguera, metafóricamente hablando, que entra en conflicto con los intereses de la colectividad. El error trágico se sitúa literalmente en el pasado, para que puedan apreciarse las consecuencias que han soportado los demás a causa de éste y además es importante poder medir la trascendencia, las consecuencias de los actos individuales. Así pues, el hombre que se deja manejar por su pasión (error trágico) provoca el desorden en su universo ya sea cósmico o humano, ético o moral, religioso o político y sus acciones van a tener siempre consecuencias negativas sobre toda una sociedad que vive bajo su mismo orden universal. La mayor transgresión que comete un héroe trágico es cuestionar y como consecuencia, accionar en contra de los valores establecidos por una colectividad en cierto momento histórico. Gracias a este cuestionamiento que no realizan otros personajes se les considera un carácter "atípico" que se va a mostrar, como ya se ha dicho, a través de una pasión que lo y lo confronta con todo el sistema.

La SUBLIMACION de un héroe trágico representa la reintegración al orden cósmico del individuo, pues éste ha logrado reprimir sus intereses personales a favor de la colectividad.

Por supuesto, un héroe trágico, ó se sublima o se destruye, jamás suceden ambos acontecimientos en una Tragedia, tanto así que este Género Dramático se subclasifica en Tragedia de destrucción y/o Tragedia de sublimación.

Todas las acciones de éstos personajes mostrarán la lucha entre los deseos y afanes del individuo (el instinto) y el respeto a las leyes que, generalmente, le prohíben satisfacerlos (la razón). La lucha entre la razón y el instinto es la causal del movimiento trágico, cualesquiera de ambas que triunfe dará como resultado un nuevo orden que tendrá que ver con el equilibrio dialéctico entre individuo y sociedad (Dicke)

#### V. LENGUAJE EN LA TRAGEDIA: COMPLEJO Y/O POETICO.

Generalmente la Tragedia utiliza un lenguaje complejo, de contenido elevado, ya sea en verso o en prosa pero tiene un lenguaje poético. Cada uno de sus diálogos tiene un subtexto importante e inteligente.

#### VI: TONO EN LA TRAGEDIA:

TONO OBJETIVO: Solemne, trágico, grave, ético.

Los actantes viven una grave experiencia interior por la contemplación de la dinámica del cosmos. Su tono es el resultado del conflicto ético, conflicto que produce por lo general un ritmo lento, como lento es todo proceso espiritual, que conduce también al grado de intensidad, siempre en creciendo hasta alcanzar el clímax.

TONO SUBJETIVO: Grave, intenso, lento, severo, profundo, interno, racional, puro.

"(...) Su atmósfera será densa, pues todos sus elementos verbales y visuales están representando, sintetizadamente, principios de reflexión moral, social, histórica, etcétera. Será solemne porque cada una de las cosas que suceden está llena de significados.

(...) El tono trágico es vigoroso porque contiene una continua sucesión de momentos en creciente intensificación que da la posibilidad de un intrincado movimiento de tensión y distensión entre las fuerzas que generan el drama (...) el espectador es "juez y parte" por eso la Tragedia es dolorosa (...) " (1)

---

1. Alatorre Claudia Cecilia. ANALISIS DEL DRAMA. Colección Escenología. Grupo Editorial Gaceta.; MEXICO, 1986; Pags. 46 y 47.

## VII. EFECTO A LOGRAR EN LA TRAGEDIA: CATARSIS ARISTOTELICA.

La Tragedia provoca impacto en el espectador de un solo movimiento (algunos teóricos llaman a este efecto SIMPLE). A dicho impacto se le llama "*Catarsis*, del griego "*Katharsis*", purificación. (*Purificación que experimenta el espectador a causa del elevado goce que le produce la contemplación de una obra teatral, especialmente la Tragedia.*)" (1). Es decir, la Tragedia busca provocar en el público el terror y la compasión simultáneamente, como si se tratase de un único sentimiento: El observador del drama debe sentir terror al verse reflejado en la situación que vive el protagonista y pudiera ser vivida por él mismo (debido a la probabilidad que se maneja en el elemento "material" en la Tragedia. Simultáneamente, el público debe compadecer al personaje por estarla viviendo. Cuando el espectador inconscientemente se da cuenta de que a él no le sucede nada se produce la *catarsis* que es sinónimo de "liberación". La *catarsis* procede como la medicina: hay alivio y satisfacción pero sin un efecto moral.

## VIII. MATERIAL EN LA TRAGEDIA: PROBABLE.

Su temática es absolutamente universal (desde el momento que habla del hombre mismo), por lo tanto es un género REALISTA.)

---

1. Ruiz Lugo Marcela , Contreras Ariel et. al. GLOSARIO DE TERMINOS DEL ARTE TEATRAL. Editorial ANUIES.; México, 1979. Pag. 64.

## LA COMEDIA.

"Comoedia, del griego "Komos", festín y "ode", canto: canto del festín. Se dirige en general como una crítica a las costumbres y, al contrario de la Tragedia, utiliza como elemento las características bajas o ridículas de los personajes. A la vez, sus personajes no son príncipes o semidioses, sino representativos de clases bajas." (1)

Su mayor preocupación es la situación del hombre, el rol que juega, dentro de la sociedad en la que está inmerso y ataca el problema de manera humorística. la Comedia esta dirigida al ser social y propone una especie de "juego" en el cual todos los participantes harán escarnio de aquel cuya conducta sea inconveniente y, en ocasiones, hasta ilícita (el protagonista). Inevitablemente este transgresor social caerá en el ridículo, entendido como el error o deformidad de carácter que no produce pena, dolor o daño a otros, produce risa.

La Comedia se clasifica de acuerdo al tipo de risa que produce en el espectador:

1. ALTA COMEDIA: Colinda con el Género Dramático llamado Pieza. no busca la carcajada del público y lo que generalmente obtiene es la sonrisa del espectador. La acción está basada en el carácter de sus personajes y su ejercicio anecdótico es simple.

2. DE LENGUAJE ELABORADO. Logra una risa un poco más abierta en el espectador, su humor está basado en el ingenio de palabra, en la confusión con los diálogos y los malos entendidos derivados de lo que se dice. De ninguna manera su lenguaje es una sustitución o estilización de la realidad porque en ese momento se correría el riesgo de caer en la Farsa

3. DE COSTUMBRES. Trata de los vicios de una comunidad, es decir, no personaliza, sus personajes son la representación de alguna o cada una de las partes de la sociedad tratada.

4. DE ENREDOS O SITUACIONES. El espectador ríe abiertamente, los personajes se ven envueltos en situaciones complicadas o enredadas por circunstancias externas a ellos, el ejercicio anecdótico es mayor y por lo tanto menor concentración en el carácter. Las situaciones abrirán todas las posibilidades para el equívoco.

5. BUFONESCA. provoca ya la carcajada. Esta basada en los infortunios físicos que sufren sus personajes. lo que vulgarmente es llamado "pastelazo".

6. OBSCENIDAD. Provoca la carcajada más fácil. Se le considera de baja calidad pues utiliza el mal gusto para llegar al mensaje. generalmente su lenguaje juega con el doble sentido y en el peor de los casos con la vulgaridad abierta.

1. Ruiz Lugo Marcela, Contreras Ariel et. al. GLOSARIO DE TERMINOS DEL ARTE TEATRAL.; Editorial ANUIES.; México. 1972. Pág. 69.

## I. RELACION CON LA REALIDAD EN LA COMEDIA: DIRECTA.

"En la Comedia todo debe ser PROBABLE, el carácter, la anécdota y el lenguaje: sin embargo sus puntos de incidencia sobre el espectador son muy diferentes a los de otros géneros realistas. En la Comedia el enfoque es menos general que en Tragedia y la Pieza, por la sencilla razón de que la Comedia sólo se ocupa del nivel moral del individuo y de la sociedad. (...) El compromiso que tiene la Comedia con el material PROBABLE y con el realismo, la obligan a que el personaje esté enfrentado a todo lo representativo del marco moral de su momento histórico y que, por otro lado, quede expuesto claramente el marco legal de los valores ideales de esa sociedad. Es decir, "lo que no se debe hacer" enfrentado a "lo que sí se debe hacer". (1)

## II. CONCEPCION EN LA COMEDIA: ANECDOTICA.

Toda anécdota es la causa y consecuencia en el conflicto. El discurso literario del autor está sumergido dentro de la anécdota de la obra. Es decir, el mensaje es transmitido con mayor peso a través de la historia que se está contando que del carácter de los personajes.

## III. COMPOSICION DE CARACTER EN LA COMEDIA: TIPOS.

Los personajes principales, protagonistas y antagonistas, son personajes tipos. Que, como ya sabemos, significa que tienen un vicio de carácter que rige sus reacciones y acciones por encima de la razón o el intelecto. Este vicio de carácter desde luego es una conducta antisocial: extravagancia, hipocresía, avaricia, etcétera, que resulta no sólo rechazada sino absolutamente perjudicial para la comunidad. El personaje de Comedia no cuenta con libre albedrío y por lo tanto no toma decisiones o cuando menos no las razona, simplemente actúa en consecuencia de su vicio de carácter, se deja llevar por sus instintos o temperamento.

---

1. Alatorre Claudia Cecilia. ANALISIS DEL DRAMA. Colección Escenología.; Grupo Editorial Gaceta.; México, 1985.; Pags. 67 y 68.

#### IV. TRAYECTORIA DE PERSONAJE EN LA COMEDIA: RIDICULO SOCIAL.

En la Comedia de carácter, el protagonista no calcula sus actos. víctima de su propio vicio de carácter, por tal razón siempre comete un error involuntario pero que ha sido planeado por su antagonista o bien por la sociedad transgredida por el mismo protagonista. El castigo lógico a dicho error es el ridículo social, ya sea ante su círculo social (inmerso en la obra) o ante la sociedad que ve la puesta en escena ( el espectador). Sin embargo, a pesar de sufrir el castigo, el personaje no pone en riesgo su integridad. Generalmente sufre una reforma después del ridículo.

La fórmula básica de la trayectoria de personaje en la Comedia es:

Personaje tipo (vicio de carácter que afecta a una sociedad) + sociedad transgredida + castigo = ridículo social (implica reforma).

#### V. LENGUAJE EN LA COMEDIA: SIMPLE O COMPLEJO.

La Comedia clásica maneja un lenguaje complejo: verso, culterano, juego de palabras, lenguaje confuso.

La Comedia moderna se desarrolla con un lenguaje simple, es decir, generalmente la forma de hablar de sus personajes es muy coloquial, tomando en cuenta el status social y la psicología de los mismos.

#### VI. TONO EN LA COMEDIA.

La Comedia provoca risa en el público, pero se trata de una risa consecuencia de la reflexión, el espectador reconoce la conducta antisocial (vicio) del protagonista como una conducta ajena a él. En esto consiste el gozo: en criticar y reírse de sus semejantes, con quienes aparentemente, no tiene ningún punto de identificación. Sin embargo, ésta precisamente la causa más importante de la risa en el espectador. "Para lograr el reconocimiento la Comedia se vale de la exageración de ciertos rasgos para poder sintetizar más eficientemente y para ayudar al efecto moralizante del rechazo al vicio.(...)En fin, la Comedia le propone al espectador la experiencia del error de carácter de modo indirecto. Al aceptar el papel de escarnecedor se conjura el peligro de incurrir en el vicio. El espectador sentirá vergüenza si identifica en él mismo el defecto cómico y se sentirá ridiculizado a través del personaje; pero, a salvo, viviéndolo como una experiencia tangencial." (1)

1. Alatorre Claudia Cecilia. ANALISIS DEL DRAMA.: Colección Escenología.: Grupo Editorial Gaceta.: México, 1986.: Pag. 77.

Así pues, el tono objetivo deberá ser: medio, cómico, festivo, grotesco. Y el tono subjetivo: divertido, alegre, jocoso, festivo, gracioso, vivaz, dinámico.

#### VII. EFECTO A LOGRAR EN LA COMEDIA: MORALEJA

El efecto a lograr es la moraleja, una reforma de la sociedad. Mediante la moraleja se busca la objetivación del asunto, a través de la crítica social. "La Comedia no es catártica porque la energía se libera en la risa y porque el asunto no da para tanto, cuando mucho el ridículo da pena ajena y éste es un sentimiento que no puede producir catarsis" (1)

#### VIII. MATERIAL EN LA COMEDIA: PROBABLE.

La Comedia maneja un tema serio, tratado amablemente: El hombre en relación con sus vicios de carácter. Todo aquello que no está bien hecho, de acuerdo a los cánones que se han establecido en la sociedad debe ser mostrado hasta sus últimas consecuencias.

---

1. Alatorre Claudia Cecilia. ANALISIS DEL DRAMA.; Colección Escenología. Grupo Editorial Gaceta. ; México, 1986. Pags. 67 y 68.

## LA PIEZA.

La Pieza nació como Género Dramático en el siglo XIX. Fue inventada por Antón Chejov (1) cuando, al escribir sus obras, retrataba de la manera más realista la vida de la burguesía de su época.

En algunas ocasiones se ha considerado a la Pieza como una variación de la Tragedia moderna. Sin embargo, existen grandes diferencias entre ambos géneros: la Pieza por su parte, "pretende una demostración menos universal que la de la Tragedia, pues en la Tragedia queda comprendida toda la sociedad de determinado momento histórico; en la Pieza sólo una clase social va a ser sintetizada en el personaje. La Pieza va a sustituir todo lo relativo a la infraestructura de una sociedad como el "plano cósmico" y lo que se refiere al sistema ideológico u orden cósmico trágico, queda representado a través de la conducta e ideas de cada uno de los personajes.

Pieza y Tragedia sólo tienen en común ser catárticas." (2)

### I. RELACION CON LA REALIDAD EN LA PIEZA: DIRECTA.

La anécdota de la Pieza, independientemente de que suele ser muy sencilla y sin enredos de ningún tipo, generalmente no mostrará un conflicto cotidiano muy cercano a los conflictos que vive el espectador. Sin embargo, sus personajes obtendrán de esta vivencia una reflexión y conclusiones importantes con las cuales se transformará su manera de ver la vida, aún cuando sus circunstancias externas continúen igual. La Pieza retrata nuestra cotidianidad, nuestros tabúes, prejuicios de clase, problemáticas existenciales de una determinada clase social (especialmente la burguesía) y lo hace de manera NATURALISTA, es decir, selecciona y sintetiza una parte de nuestra realidad (que no del realismo) y la lleva a la dramaturgia hasta sus máximas consecuencias.

---

1. CHEJOV, ANTON PAVLOVIC: (1860-- 1904). Narrador y dramaturgo ruso. Inició su carrera literaria a los veinte años. En 1887 vió la luz su primer estreno teatral *Ivanov*. En 1896, con su obra teatral *La gaviota* satiriza el lenguaje enfático de los "decadentes". De su teatro hay que destacar también *Tío Vania* (1897), *Las tres hermanas* (1901) y *El jardín de los cerezos* (1904). Su obra, tanto dramática como narrativa, se basa en un rechazo absoluto de elementos retóricos, lo que refuerza la inmediatez crítica y directa implícita en un estilo de insuperable eficacia. En su teatro, la imposible superación de la mediocridad por parte de una burguesía decadente refleja la no viabilidad de unos ideales periclitados. (3)

2. Alatorre Claudia Cecilia. ANALISIS DEL DRAMA.; Colección Escenología. Grupo Editorial Gaceta.; México, 1986.; pag. 52.

3. ENCICLOPEDIA SALVAT. DICCIONARIO. salvat Editores.; Barcelona, 1976.; Tomo 4.

## II. CONCEPCION EN LA PIEZA: FORMAL.

La estructura de la **Pieza** tiene y forma un figura perfectamente definida: planteamiento, desarrollo, clímax y desenlace.

El planteamiento, presenta a los **personajes** y pone sobre "la mesa" los antecedentes, la causa y el conflicto en sí que se desarrollará en la obra. El desarrollo, es la evolución del conflicto y muestra la manera en que los **personajes** han sido afectados por éste. El clímax, es el punto más álgido de tensión y los **personajes** estarán absolutamente sumergidos en la problemática. El desenlace, puede ó no, ser la resolución del conflicto, su aceptación o rechazo o bien, las consecuencias del mismo. En la **Pieza**, el desenlace no está ligado a cambios externos, ni físicos ni circunstanciales. El movimiento se da interno: en la psiquis del **personaje**, en su ideología o en sus sentimientos y viene después de una o varias reflexiones que lo llevan a sacar conclusiones y a sufrir una transformación del "yo".

A pesar de que su conflicto se muestre como cotidiano, pequeño y frecuente, el **tema** que trata la **Pieza** es serio e importante: El hombre impotente inmerso en una sociedad llena de contradicciones.

He aquí una diferencia notoria entre la **Pieza** y la **Tragedia**: mientras en la segunda, el hombre transgrede su cosmos. En la primera, la **Pieza**, el hombre es transgredido por su sociedad.

## III. COMPOSICION DE CARACTER EN LA PIEZA: COMPLEJOS.

Sus **personajes** principales: protagónicos y antagónicos, siempre son **complejos**. Mientras que sus **personajes** secundarios o de soporte, pueden ser tipos y/o **complejos**, al igual que en la **Tragedia**.

Cada uno de los **personajes** de la **Pieza** es representativo y miembro activo de una clase social (generalmente la burguesía).

Los **personajes** van a retratar dos tendencias fundamentales, que pueden estar representadas indistintamente en varios de ellos ó ser indisolubles en uno sólo: la primera, es la imposibilidad de cambiar sus circunstancias pues dependen de toda una sociedad llena de prejuicios. Y la segunda, se refiere a mostrar las razones reales que existen para provocar el cambio.

#### IV. TRAYECTORIA DE PERSONAJES EN LA PIEZA: CICLICA, DE MOVIMIENTO INTERNO.

En la **Pieza** el desarrollo de la **acción** es interior. A través de la obra, el **personaje** reconoce su conflicto, aunque no siempre lo resuelva totalmente. Es decir, a los **personajes** aparentemente no les sucede algo, por que la **anécdota** es muy simple y la **acción** externa tiene poca importancia. Entonces, el **autor** ajusta un abundante material psicológico, para dar un gran carácter al **personaje**. Sin embargo la consecuencia más notoria y lo más lejós que llega es a tomar conciencia, reflexionar, sacar conclusiones y cambiar su modo de pensar o de sentir. Desde luego, en este proceso siempre existe una liberación espiritual, psicológica o emotiva según corresponda al conflicto (en este caso se refiere al **personaje** no al **espectador**). Puesto que las circunstancias que lo rodean no se transforman, generalmente su **trayectoria de personaje** es cíclica, lo que significa que sus circunstancias externas terminan tal como empezaron, pero sufre una transformación interna (psicológica y/o emocional). Y ya que se trata de un **personaje** que no es transgresor sino transgredido no comete **error trágico** aún cuando goce de libre albedrío, sin embargo, tampoco se sublima.

La fórmula indicada sería:

Personaje complejo + circunstancias externas X (ambos en conflicto) + toma de conciencia = reflexión + conclusiones + liberación (cambio o movimiento interno) + circunstancias externas X.

#### V. LENGUAJE EN LA PIEZA: SIMPLE.

Se utiliza un lenguaje coloquial aunque bañado de un hálito poético. Es profundo, inteligente, propositivo. El **subtexto** es esencial para la comprensión del discurso dramático.

#### VI. TONO EN LA PIEZA.

La **Pieza** busca un cuestionamiento crítico, trata de presentar la realidad y de provocar la reflexión para transformar el pensamiento. "La escala infinitesimal con que se mide la **acción** en la **pieza**, es la clave para considerar el tono. El cambio apenas perceptible del vivir diario impone su ritmo ... (...) Por otro lado, la **Pieza** concentra la **acción** en un mismo espacio (o se regresa a él) (...) debe tener su propio ritmo cada **acción**, o sea, el que le viene de la realidad.

(...) si la actuación debe ser muy contenida en la Tragedia. en la **Pieza** debe serlo quizá más, pues un exabrupto no calculado puede dañar seriamente el **tono**. Otro argumento en contra del exabrupto es que estorbaría la atención del **espectador** que está visualizando varias acciones, de distintos rangos de importancia, pero, indispensables todos para la síntesis a la que debe llegar el **espectador** y su **catarsis**. Es, en realidad, la simultaneidad de las **acciones** lo que "crea la ilusión" de un ritmo tan lento y diluido como el de la vida real." (1)

Tono objetivo: medio, serio, cotidiano.

Tono subjetivo: diario, normal, medio, cotidiano, natural, serio, mesurado, reflexivo.

#### VII. EFECTO A LOGRAR EN LA PIEZA: CATARSIS ARISTOTELICA.

Se busca lograr la Catarsis Aristotélica. (2)

#### VIII. MATERIAL EN LA PIEZA: PROBABLE.

La **pieza** es un género que afecta universalmente desde el momento en que su **temática** está dirigida a los problemas internos del ser humano. La razón es obvia: todos los seres humanos tenemos las mismas problemáticas (deshubicación, soledad, tristeza, confusión, necesidad de afecto, etcétera) simplemente que están enfocadas de distintas maneras. Ahora bien, todo ser humano es un ser social, pertenece a una sociedad y todas las sociedades presentan también las mismas problemáticas ya que están formadas por seres humanos.

En su calidad de "universal" la **Pieza** presenta un **material PROBABLE** y por lo tanto es un género **REALISTA**.

---

1. Alatorre Claudia Cecilia. ANALISIS DEL DRAMA.; Colección Escenología.; Grupo Editorial Gaceta.; México, 1986. Pags. 62 y 63.

2. CATARSIS ARISTOTELICA: Término utilizado por Aristóteles (-384 a -322) en su teoría de la Tragedia, que significa la purga o purificación de su propia falla, padece el espectador, gracias a la vinculación emocional, empatía de piedad y terror existente entre él y el personaje. (3)

3. Ruiz Lugo Marcela, Contreras Ariel, et. al. GLOSARIO DE TERMINOS DEL ARTE TEATRAL. Editorial ANUIES. ; México, 1979.; pag. 64.

## LA TRAGICOMEDIA.

A la Tragicomedia le pertenece el mundo de lo fantástico, de los sueños, el mundo mágico de las hadas, duendes, gnomos. En una palabra, lo sobrehumano. Entonces sus personajes y sus situaciones pueden ir del universo de lo posible a lo imposible y que surge de la imaginación para la imaginación.

### I. RELACION CON LA REALIDAD EN LA TRAGICOMEDIA: INDIRECTA.

Este género ofrece la posibilidad de conbinar lo real con la irrealdad, lo que significa que pueden interactuar personajes reales con circunstancias imposibles o viceversa, aún más personajes reales con personajes que no lo son. Sin embargo, el discurso dramático generalmente trata de llevar al espectador a pensar acerca de su realidad.

El manejo de este subtexto REALISTA inyectado de situaciones o personajes irreales lo convierten en un género NO REALISTA.

### II. CONCEPCION EN LA TRAGICOMEDIA: ANECDOTICA.

La anécdota en la Tragicomedia es la base fundamental para llevar a cabo el discurso del dramaturgo. Pero no se trata de una anécdota única, sino de una anécdota general que resulta de la suma de varias anécdotas independientes y capituladas, dónde cada una es un núcleo perfectamente estructurada y presenta planteamiento, desarrollo, clímax y desenlace. Cada una de ellas, a su vez, van conformando el planteamiento, desarrollo, clímax, y desenlace de la anécdota general. Esta serie de pequeñas anécdotas son tratadas como aventuras capituladas que vive el personaje, cada una de ellas símbolo de algo o alguien.

### III. COMPOSICION DE CARACTER EN LA TRAGICOMEDIA: COMPLEJOS Y/ TIPOS.

Los personajes principales (protagónicos y antagónicos) pueden ser tipos o complejos. La mayor parte de obras que pertenecen a este género presentan a varios antagónicos, por lo menos uno por cada anécdota que se va desarrollando, o en su defecto el protagonista se encuentra con circunstancias que resultan ser obstáculo para alcanzar su meta.

Es importante hacer notar que el héroe tragicómico es de carácter serio si su **trayectoria** es positiva, pero si al contrario, es negativa su carácter será cómico y en tal caso se le llamará "antihéroe". Es decir, un **personaje** cuya característica principal es una virtud, tendrá una meta virtuosa y recibirá un tratamiento serio que contrastará con los obstáculos negativos que son circunstancias cómicas y viceversa.

Los personajes secundarios o de soporte dramático siempre serán personajes tipo, pues representan o simbolizan valores abstractos o personajes salidos de la fantasía o mágicos.

"Cómo estamos en terreno de lo absoluto (el bien, el mal, la bondad, el ingenio, etcétera) los personajes van a representar el enfoque estético de cada concepto. Son materializaciones de una idea, pero, de una sola, por esto, son simplificaciones, son la máxima decantación de un carácter o de una circunstancia. El hecho de que posean un defecto de conducta, es lo que les confiere su naturaleza cómica; pues todo tratamiento de un vicio es un tratamiento cómico".

(1)

### III. TRAYECTORIA DE LOS PERSONAJES EN LA TRAGICOMEDIA: NEGATIVA O POSITIVA.

1. Personaje virtuoso o positivo + obstáculo cómico o negativo + obstáculo cómico o negativo + obstáculo cómico o negativo (la cantidad de **anécdotas** que se desarrollen en la trama ) = meta virtuosa o positiva (seria).

2. Personaje vicioso o negativo + obstáculo de virtud (serio) + obstáculo de virtud (serio) + obstáculo de virtud (serio) = meta negativa (cómica).

### IV. LENGUAJE EN LA TRAGICOMEDIA: SIMPLE O COMPLEJO O CONFUSO.

Puede ser simple, cotidiano, complejo o confuso.

---

1. Alatorre Claudia Cecilia. ANALISIS DEL DRAMA.; Colección Escenología.; Grupo Editorial Gaceta.; México. 1985.; Pag. 104.

## V. TONO EN LA TRAGICOMEDIA.

"El término "Tragicomedia", aunque no es exacto, sirve al menos para advertirnos de una doble presencia tonal. "lo trágico" no lo tiene la Tragicomedia, por lo tanto no puede hablarse de un tono tragicómico (...) lo trágico sería simplemente un tono serio (...) En cuanto a lo cómico, el término es preciso y define, toda la situación de una conducta viciosa.

La Tragicomedia es el único género a donde ocurre este fenómeno del doble tono, que tiene como causa el contraste total entre el individuo y su circunstancia polarizados al máximo." (1)

Tono objetivo: medio. suma de serio y cómico.

Tono subjetivo: épico, audaz, heroico, relevante, agresivo, trascendental.

## VII. EFECTO A LOGRAR EN LA TRAGICOMEDIA.

"Tiene como objetivo didáctico mostrar todo lo que hace amable la vida y, también, la mejor actitud para vivirla. La Tragicomedia es una loa al esfuerzo humano, sus héroes virtuosos son infatigables y valerosos; Los cómicos, en cambio, generalmente son indolentes y perezosos. (...) es como si se nos dijera: "esta vida es buena, vale la pena esforzarse" (...) " (2)

Con lo anterior podemos deducir que el efecto que intenta la Tragicomedia es la riqueza espiritual del espectador.

## VIII. MATERIAL EN LA TRAGICOMEDIA: PROBABLE Y/O POSIBLE Y/O IMPOSIBLE.

PROBABLE y/o POSIBLE y/o IMPOSIBLE. Puede manejar cualquiera o todos los tipos de material, pues cada anécdota es independiente de las otras, aunque la suma constituye un todo. En el caso de que el material sea PROBABLE de cualquier manera se le considera un género "no realista" pues su relación con la realidad, en cuanto a forma y estilo se refiere, sigue siendo INDIRECTA y sus personajes varían entre tipos y complejos.

---

1. 2. Alatorre Claudia Cecilia. ANALISIS DEL DRAMA. Colección Escenología.; Grupo Editorial Gaceta.; México, 1966.; Pag. 105.

## EL MELODRAMA.

"En los siglos XVII, XVIII y algo del XIX, el Melodrama era una composición romántica, dramática, con música incorporada. La palabra deriva de dos palabras griegas: "melos", que significa canción o música, y "drama". Es una obra de carácter dramático y popular, en la cual triunfa la virtud y el crimen es castigado (...) usa todos los medios posibles para impresionar al auditorio: choques de trenes, terremotos, situaciones exageradas: ganar en la lotería o en las carreras de caballos puede salvar al hombre injustamente arruinado; gran tensión dramática; dificultades externas, etcétera. El Melodrama muestra sentimientos nobles y heroicos en lucha contra pasiones bajas, maldad, etc. (...)" (1)

"El Melodrama aborda gran cantidad de temas desde la historia de amor más sentimental, pasando por los "rebeldes sin causa", policías y ladrones, vidas de santos, historias de divorcios y niños traumatizados (...) amores correspondidos o imposibles, hasta las psicosis más tormentosas, etcétera. (2)

### I. RELACION CON LA REALIDAD EN EL MELODRAMA: INDIRECTA.

Los personajes del Melodrama siempre están clasificados como tipos pues son la representación de valores abstractos que siempre están en pugna. Se trata de valores completamente opuestos. Es decir, el bien vs. el mal, la generosidad vs. la avaricia, la belleza vs. la fealdad, etcétera.

### II. CONCEPCION EN EL MELODRAMA: ANECDOTICA.

Se entretejen varias líneas argumentales en función de la anécdota principal. "El Melodrama está situado en un plano todavía más particular que todos los géneros anteriores y por lógica así es: (...) se ocupa de lo circunstancial y no del individuo... Da muchos golpes para atinar alguno. (...) Si se pudiera hablar de tema (...) podría decirse que éste es la contraposición. (...) La anécdota no pretende ser una síntesis de las contradicciones de un momento histórico, sino servir de demostración circunstancial para una conducta." (3)

---

1. Ruiz Lugo Marcela, Contreras Ariel et. al. GLOSARIO DE TERMINOS DEL ARTE TEATRAL.: Editorial ANUIES.: México, 1985.: Pag. 170.

2. 3. Alatorre Claudia Cecilia. ANALISIS DEL DRAMA. Colección Escenología.: Grupo Editorial Gaceta.: México, 1986.: Pags. 91 y 92.

La acción dramática avanza por las situaciones, no por el carácter de los personajes y suele ser compleja y, a veces, episódica. Es decir, complica tramas paralelas y generalmente es una historia fragmentada. Actualmente el ejemplo más común y al alcance del espectador es el de las telenovelas (lo cual no lo convierte en un género de menor calidad) en ellas podemos observar que, aunque la historia de amor entre los protagonistas es la anécdota principal, siempre existen subtramas paralelas que se entrelazan y giran al rededor de esta historia de amor. Su principal objetivo es, simplemente contar una historia.

### III. COMPOSICION DE CARACTER EN EL MELODRAMA: TIPOS.

Los personajes siempre serán tipos y todos interactúan en una anécdota compleja. Cada uno de ellos representa un valor abstracto que está en contraposición con su antagónico.

Existen casos dramáticos donde esta contraposición de valores se da en un solo personaje, es decir, su intelecto y/o emotividad fluctua entre dos valores que no sólo no son complementarios sino que deben ser completamente opuestos. lo anterior podría parecerse a la complejidad de carácter, pero no es así. El personaje de Melodrama que presenta esta contraposición únicamente accionará y reaccionará en consecuencia de estos dos valores opuestos, no más. comúnmente dicho tendrá "las dos caras de la moneda". Por esta razón los personajes del Melodrama son absolutamente predecibles para el espectador, sus características son identificables desde el comienzo de la obra y por lo tanto, siempre sabrán como van a reaccionar ante tal o cual circunstancia, la sorpresa quizá será "lo que van a hacer" como consecuencia de esa reacción conocida.

El Melodrama se basa en los valores absolutamente opuestos que siempre están en pugna, éstos valores están "encarnados" en los personajes, así el protagonista simbolizará "el bien" mientras su antagonista será "el mal" o viceversa (honestidad vs corrupción, generosidad vs avaricia, lealtad vs traición, etcétera).

### IV. TRAYECTORIA DE LOS PERSONAJES EN EL MELODRAMA: CONTRAPOSICION DE VALORES.

Precisamente la trayectoria de los personajes de Melodrama esta determinada por la constante contraposición de valores. El personaje no enfrenta ni conoce su problemática y ni siquiera en la derrota aparece la verdadera iluminación, pero si resulta triunfante, aún cuando muera, sus enseñanzas y doctrinas trascienden. Pero es una

generalidad que "el bien" triunfara sobre "el mal" y en las pocas ocasiones donde esto no ocurre, de cualquier manera queda afirmada la idea del bien. Es por esta razón que el Melodrama tenga un final con moraleja, sin embargo éste no es el objetivo único del género, ni tampoco su efecto a lograr.

#### V. LENGUAJE EN EL MELODRAMA: SIMPLE.

Maneja un lenguaje sencillo, coloquial e identificable que permita al espectador formar parte activa de la anécdota y sentir lo que están sintiendo los personajes, pues, gracias a ello, los amarán o detestarán según sea el caso.

#### VI. TONO EN EL MELODRAMA.

Ya que el objetivo final de este género es el ejercicio de sentimientos en el espectador, el tono a manejar debe ser muy emotivo, cayendo incluso en la exageración (Es pertinente recordar que al mencionar "exageración" no se está hablando del estilo de actuación, sino del tono general de la puesta en escena). El peso que se le dé al romanticismo, el patetismo, el terror o el suspenso, según corresponda debe ser el adecuado para provocar el movimiento de las entrañas del espectador.

#### VII. EFECTO A LOGRAR EN EL MELODRAMA: EJERCICIO DE SENTIMIENTOS.

A pesar de que generalmente resulta una moraleja del discurso dramático por la simple razón de que "el bien" triunfa siempre sobre "el mal", éste no es el objetivo final que persigue el Melodrama y el director tendrá que poner mucho cuidado en no querer ser demasiado didáctico porque entonces distanciará al espectador de las situaciones vividas por los personajes y se le irá de las manos meta verdadera: el ejercicio de sentimientos. "Las posibilidades de la contraposición son infinitas, todas las combinaciones posibles de valores opuestos podrán ser representadas, cualquier peripecia es factible; pero, uno sólo es el objetivo: "convencer" al espectador para convencerlo. (...) El manejo de sentimientos no es algo sencillo, es una sabia combinación de: 1) tensión - relajación dramática, 2) suspenso y 3) exaltación del sentimiento. (...) estos modelos estéticos son los que incitan a simpatizar o antipatizar con el personaje y, por lo tanto, a ejercitar los sentimientos que nos reclamen la simpatía o su contrario." (1)

---

1. Alatorre Claudia Cecilia. ANALISIS DEL DRAMA.; Colección Escenología. Grupo Editorial Gaceta.; México, 1965.; Pags. 93 y 95.

El público no se identifica con los personajes, los compadece o los rechaza, porque con el Melodrama logra olvidar sus propios problemas y se interesa por saber que va a pasar con los problemas de otros. Entonces, la finalidad del Melodrama es divertir utilizando como arma el ejercicio de sentimientos.

#### VIII. MATERIAL EN EL MELODRAMA: POSIBLE.

No es difícil deducir que se trata de un material POSIBLE, ya que su relación con la realidad es indirecta, sus personajes son tipos y simbolizan un valor abstracto, cuya trayectoria esta determinada por la contraposición de éstos valores y su tono no es de ninguna manera cotidiano y mucho menos REALISTA.

## LA OBRA DIDACTICA.

La obra didáctica es la presentación dramática de una demostración lógica. El objeto principal es la demostración de una hipótesis, que requiere de una tesis (la obra en sí) de gran precisión metodológica para alcanzar su comprobación. De tal manera que su función, por medio del desarrollo de la tesis, es informar, educar, como su nombre lo indica: ser didáctica. Por lo tanto no presenta conflictos psicológicos o emotivos, es tan "fría" y lógica como una clase de aula.

### I. RELACION CON LA REALIDAD EN LA OBRA DIDACTICA: INDIRECTA.

No pretende ser una copia o una fotografía de la vida real, pretende ser una clase en la que los personajes son el material didáctico y por lo tanto operan como símbolo y el estudiante es el espectador que recibe la enseñanza a través de una anécdota.

### II. CONCEPCION EN LA OBRA DIDACTICA: LOGICA.

A la forma de demostración por medio de una anécdota se le llama "concepción lógica" porque ésta, la anécdota, debe ser el medio para llegar a la comprobación de la tesis, que, a su vez, está estructurada como un juicio lógico racional. Así tendremos:

1. Hipótesis: planteamiento de la teoría que se pretende confirmar.
2. Tesis: la premisa mayor, o proposición que se mantiene durante la trama.
3. Antítesis: premisa o proposición contraria a la tesis, gracias a la cuál se desarrolla el conflicto dramático.
4. Síntesis: momento en el cuál se reúnen todos los elementos propuestos durante la tesis y se llega a una conclusión que, generalmente será la comprobación de la hipótesis.

### III. COMPOSICION DE CARACTER EN LA OBRA DIDACTICA: TIPOS.

En este Género Dramático no existen protagonistas ni antagonistas. porque no se esta hablando de una acción dramática propiamente dicho. Existen tesis y antítesis que están representadas en personajes tipos. (Algunos teóricos discutirían fuertemente este punto, pues consideran que las pastorelas y los auto sacramentales pertenecen a este género ya que fueron concebidas para enseñar la religión. Sin embargo, desde mi punto de vista y basándome en la presente teoría de Géneros Dramáticos, tanto las pastorelas como los autosacramentales se pueden clasificar en otros géneros de acuerdo al efecto a lograr que busquen, así como el material y la concepción con que hayan sido estructuradas. En general, la pastorela pertenece a la clasificación de farsa melodramática pues su material es IMPOSIBLE, sus personajes son símbolos y recurre al ejercicio de sentimientos a través de la contraposición de valores (el "bien" vs el "mal") en la que invariablemente el "bien" resulta vencedor.)

### IV. TRAYECTORIA DE LOS PERSONAJES EN LA OBRA DIDACTICA: DE LAS PREMISAS DEL AUTOR A LA COMPROBACION DE LAS MISMAS.

Exactamente la trayectoria del juicio lógico: de las premisas propuestas a las conclusiones y comprobación de la hipótesis.

### V. LENGUAJE EN LA OBRA DIDACTICA: SIMPLE.

Es simple y coloquial. lo mas claro posible para que la enseñanza sea asimilada por el espectador de la manera más óptima. Excepto, si se maneja terminología específica de la materia de que se está hablando.

### VI. TONO EN LA OBRA DIDACTICA.

Tono objetivo: medio, informativo, lógico.

Tono subjetivo: convincente, elocuente, claro, preciso, categórico, lógico.

### VII. EFECTO A LOGRAR EN LA OBRA DIDACTICA: APRENDIZAJE.

En oposición al Melodrama debe obtenerse una actividad intelectual por encima de la actividad sentimental. El espectador deberá tomar conciencia de la problemática (hipótesis) que se le presenta, asimilarla y coincidir con las conclusiones para aprender la información.

#### VIII. MATERIAL EN LA OBRA DIDACTICA: POSIBLE.

Puesto que sus personajes son tipos y su objetivo principal es la enseñanza, las anécdotas suelen ser cotidianas y la relación con la realidad es indirecta. la obra didáctica es un género no realista.

## LA FARSA.

"(...) Aristófanes inventó un género de raíz humana más misteriosa y de permanencia comprobable en casi todos los momentos de la historia: la Farsa. (...)

Aristófanes no es un autor realista. La relación de sus obras con la realidad está muy lejos de ser directa, usa generalizaciones, alusiones y abstracciones bien conocidas por su público y que por ello funcionan en calidad de símbolo. Teniendo en cuenta que el símbolo es una substitución de la realidad por un concepto visual o verbal, perfectamente reconocible para quien lo percibe, pero que obviamente no es la realidad misma, no propone su equivalencia sino ocupa su lugar. (...)

Los más reveladores estudios sobre la Farsa se los debemos a Eric Bentley, quien enfatiza su carácter catártico (...) la Farsa resulta ser un género purificador, un sostén de la moral y de la lógica de las acciones diarias, a base de un conjunto de reacciones lícitas frente a la ficción escénica e inmensamente prohibidas en nuestro trato humano. (...)

La Farsa no es un vehículo de consejos morales porque resultarían obvios; ningún ser humano con sentido común soporta que se le haga ver desde un foro que no debe cometer asesinatos en serie, ni ningún otro acto estigmatizado desde siempre por la convivencia, las tradiciones y, en muy repetidos casos, por los buenos modales. (...) La problemática de la Farsa está basada en un mecanismo de substitución bastante curioso si se le mira de cerca. Ocurre que ningún artista puede prescindir de la realidad en forma absoluta, o sea que sus posibilidades quedan reducidas a lograr diferentes relaciones con ella, lo cual necesariamente señala diferentes operaciones mentales.

(...) Su intención no es moral en forma directa, no propone soluciones, no "castiga vicios".

(...) es lo que Eric Bentley, con la mayor razón del mundo, llamaría catártico. Una purificación lograda a base de la contemplación escénica de verdades inconfesables pero incómodas, una gratificación sin resultados reales, pero con un gran alivio interior." (1)

---

1. Hernández Luisa Josefina. UN ENFOQUE TEORICO DE LA FARSA. UNAM: México, 1977.; Material didáctico en copias.

## I. RELACION CON LA REALIDAD EN LA FARSA: INDIRECTA.

"Si el REALISMO establece una relación de carácter general con la realidad; y el no realismo sólo la alude, la Farsa por su lado, desenmascara a la realidad, la desnuda.

El proceso de simbolización o acción farsica, supone una tarea de sustitución de la realidad; esta sustitución se hace a través de los elementos estructurales del drama, aunque no necesariamente los tres deberán presentar sustitución de la realidad, basta con que cualquiera de ellos reciba el proceso de simbolización, para que podamos hablar de una Farsa." (1)

## II. CONCEPCION EN LA FARSA: DETERMINADA POR EL SUBGENERO.

Independientemente de que está determinada por el subgénero que la complementa, maneja un tema serio pero tratado de manera grotesca, exagerándolo y caricaturizándolo.

La acción avanza gracias a las situaciones, las cuales son creíbles en el contexto del argumento, pero definitivamente no son factibles en la vida real.

## III. COMPOSICION DE CARACTER: TIPOS.

Los personajes de la farsa son simples o tipos y la mayor parte de las veces son simbólicos, pero siempre están fuera de la realidad.

## IV. TRAYECTORIA DE LOS PERSONAJES: DETERMINADA POR EL SUBGENERO.

Depende totalmente del subgénero que la complementa, pero en cualquier caso, el personaje jamás tomará conciencia de su problemática.

---

1. Alatorre Claudia Cecilia. ANALISIS DEL DRAMA. Colección Escenología. Grupo Editorial Gaceta.: Mexico, 1986. Pags. 111 y 112.

## V. LENGUAJE EN LA FARSA: SIMPLE Y/O COMPLEJO Y/O CONFUSO.

Puede presentarse cualquier tipo de lenguaje: sencillo, complejo, confuso, con juego de palabras y más aún, totalmente incongruente, sin embargo debe ser tratado con cotidianidad.

## VI. TONO EN LA FARSA:

Debe ser grotesco. Es decir, tiene un doble efecto, como un shock en doble sentido: provoca risa, pero risa nerviosa.

Tono objetivo: exagerado, grotesco, con influencia del subgénero que la complementa.

Tono subjetivo: de acuerdo al subgénero que la complementa.

" (...) "Lo grotesco" es un término muy amplio porque abarca muchas posibilidades; sin embargo, antes que otra cosa el tono grotesco siempre va a implicar un sentimiento de horror, vergüenza, o la refinada emoción del cínico; porque la farsa le propone al espectador un juego donde debe comprender mucho con pocos elementos o con demasiados." (1)

## VII. EFECTO EN EL PUBLICO EN LA FARSA: CATARSIS FARSICA.

Provoca una risa irreflexiva, agresiva. Este género se dirige al inconsciente, en una actitud de búsqueda de conocimiento y por lo tanto logra la catarsis (llamada catarsis fársica: "(...) este tipo de catarsis está más relacionada con procesos del inconsciente.

Estos procesos: la simbolización, la sustitución, la representación antinómica, representación indirecta, contrasentido, etcétera, buscarán sorprender al espectador y tras esto el estallido de una carcajada (...) Además de la tendencia economizadora, el chiste tiene dos tendencias básicas: o bien será hostil (destinado a la agresión, al escarnio, la sátira o la defensa); o bien obsceno (destinado a mostrarnos una desnudez). Todas estas tendencias convergen en la farsa para producir el tono grotesco y éste, la catarsis fársica (...) implica describir un proceso en donde la risa es la última consecuencia; en efecto, gracias a este proceso mediante el cual, el espectador va a recibir condensadamente una gran cantidad de imágenes que hostilizarán y desnudarán a la realidad misma: sólo después de este shock a la conciencia el espectador reira incontinentemente.

Esta catarsis es liberadora porque ha tenido que vencer a la razón (juicio crítico) y a la represión para conseguir una libertad de una magnitud mucho más considerable, suprimiendo retenciones y represiones por medio del placer del chiste (...)" (2).

1. 2. Alatorre Claudia Cecilia. ANÁLISIS DEL DRAMA.: Colección Escenología. Grupo Editorial Gaceta. : México. 1986. Pags. 115, 117 y 119.

#### VIII. MATERIAL EN LA FARSA: IMPOSIBLE.

Es el único género que maneja un material IMPOSIBLE, pues tanto las circunstancias dadas, como el tratamiento y los personajes están lejos de cualquier "posibilidad", ni siquiera puede individualizarse un caso, simplemente son situaciones que no existen, al menos no en la forma en la que se presentan en éste género.

## DIAGRAMA DE INTERRELACION DE GENEROS DRAMATICOS.

El **director** teatral que ya ha conceptualizado su **puesta en escena** y ha tomado la decisión y la responsabilidad de respetar el **Género Dramático** correspondiente deberá conocer a la perfección cada uno de los elementos y sus características para luego recurrir a su sensibilidad y talento para ponerlas en práctica. Jamás deberá negarse la oportunidad de la experimentación en el proceso del **montaje**, pues de esta manera será mucho más acertada su creatividad con relación al género que se trabaja y mucho más difícil la autotraición.

Puesto que la clasificación genérica de una **obra teatral** depende en gran medida de la interpretación que le de cada lector - a menos que el autor defina el género desde las **acotaciones** - es necesario hacer una lectura profunda del texto y analizarlo paso a paso procurando no pasar por alto ninguno de sus detalles y desde luego el **subtexto** -que es donde se encuentra en realidad el **Género Dramático**- y una vez determinado éste, atender a sus características en el **escenario**.

Lo anterior no implica de ninguna manera limitar la creatividad del **director**. Por el contrario, si el creador de la **escena** ha decidido no modificar o sustituir el **Género Dramático**, seguirlo al pie de la letra le será un estupendo cimiento sobre el cual podrá edificar su propia creación y con un margen casi nulo de error.

De lo contrario es muy fácil confundir los **Géneros Dramáticos**, cualquier característica que se analice por separado puede darnos una conclusión equivocada.

De hecho, cada **puesta en escena** corre este peligro ya que los **Géneros Dramáticos** están sumamente ligados unos con otros y cualquier detalle no analizado de la **obra** puede llevarnos a una conclusión equivocada.

De acuerdo al tratamiento del **director** y desde luego de los **actores** los géneros pueden confundirse de la siguiente manera:

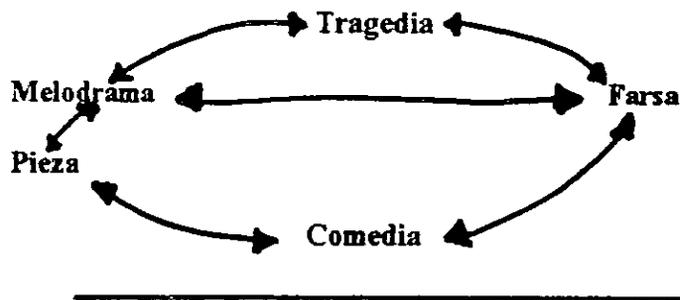
1. **Tragedia**: puede llegar a **Melodrama** o **Farsa**.
2. **Melodrama**: puede llegar a **Tragedia**, **Pieza** o **Farsa**.
3. **Farsa**: puede llegar a **Tragedia**, **Comedia** o **Melodrama**.
4. **Comedia**: puede llegar a **Farsa** o **Pieza**.
5. **Pieza**: puede llegar a **Melodrama** o **Comedia**.

En gran medida, una puesta en escena puede confundir el Género Dramático de la obra cuando el tono o el efecto a lograr están equivocados, por ejemplo: una Tragedia que no conserva su solemnidad, su tono grave y ético, fácilmente puede convertirse en un Melodrama si se le da un tono exaltado o exagerado. Recordemos el texto dramático "*La Tragedia de Romeo y Julieta*" (1) del William Shakespeare (2) : Si el director ha hecho una lectura donde nuestros dos protagonistas representan el "más sublime amor" mientras sus familias enemigas entre si y que se oponen rotundamente a su relación idílica representan el "más perverso odio" tendremos una puesta en escena de un clarísimo "Melodrama Shakespereano" porque la contraposición de valores (amor vs odio) pesa mucho en la trama. -Notese que aún cuando el autor nos ha ahorrado el trabajo de la investigación del Género Dramático el análisis continúa siendo de suma importancia. -

En el caso de la Farsa es sencillo caer en el error pues se trata de un género impuro, es decir que necesita complementarse de un subgénero. Si el director no equilibra las características de ambos géneros, fácilmente pesará mucho más el subgénero utilizado pues su influencia se encuentra en los elementos que son aparentemente más notorios.

Así pues, cada uno de los géneros depende absolutamente del buen análisis y lectura que se haga de la obra, de la interpretación que el lector o director le quiera dar y de la utilización en el escenario de las características de cada uno de los elementos de los Géneros Dramáticos .

El siguiente es el diagrama de interrelación de Géneros Dramáticos:



1. Shakespeare William. GRANDES CLASICOS.; Edit. Aguilar.; México, 1991; Tomo 1.

2. SHAKESPEARE WILLIAM: (1564 - 1616). Dramaturgo, poeta y actor inglés. En 1592 ya se había establecido como actor y como tal pasó a la Compañía de Lord Chamberlain, en ella se convirtió también en autor. En 1599 trabajaba en el Teatro del Globe y en 1609 en el de Backfriairs. Ese mismo año se retiró a Stratford. Su obra dramática supone una progresión de cualidades expresivas que rebasan la subdivisión. Pueden señalarse cuatro etapas en su teatro. La primera, de 1590 a 1594, está integrada por piezas históricas y comedias ligeras. La segunda, 1595 a 1600, se caracteriza por el aliento lírico y la profundización en el perfil histórico de los personajes y su significación. En la tercera (1600 a 1608) aparecen sus tragedias y obras más complejas: *Hamlet*, *Otelo*, *Rey Lear* y *Cornelio*. De la cuarta, menos brillante en su conjunto, destaca *La Tempestad*. Otras de sus obras son: *Enrique IV*, *Enrique VIII*, *Ricardo III* (la más popular en vida), *Ricardo II* (evidenciaba un perfecto trazado en la penetración psicológica de los personajes); entre otras. (3)

3. ENCICLOPEDIA SALVAT. DICCIONARIO.; Savalt Editores.; Barcelona, 1976. Tomo 11.

## 7. ANALISIS DEL PERSONAJE PARA UNA PUESTA EN ESCENA.

Uno de los principales momentos del Análisis Dramático se refiere al análisis de los **personajes** ya que se trata del conocimiento y / o reconocimiento de las distintas personalidades y psicologías que intervienen, motivan, desencadenan, realizan y sostienen la **acción dramática y escénica** de la obra.

Este análisis provoca el conocimiento profundo de todas y cada una de las partes que se encarnarán y tomarán vida sobre la **escena**. Realizarlo significa llevar a cabo el 80 ó 90 por ciento de la concepción total del **montaje** pues sólo con su ayuda se posibilita la penetración en la esfera de lo inconsciente, lo abstracto, de lo que no se nombra pero está ahí, de las contradicciones fundamentadas entre lo que se piensa, se hace y se dice. Es decir, llegar a lo inconsciente a través de lo consciente.

En el análisis de los **personajes** esta basada una gran parte de la naturaleza espiritual y física tanto del **discurso dramático** como del **discurso escénico**.

Conocer y entender todas las características que conforman a los **personajes** (aspectos físico, sociológico y psicológico) y darles utilidad y coherencia permite que los creadores, **director** y / o **actor** impregnen la sinceridad necesaria en las emociones y sentimientos que se han de manejar en **escena** y transmitir al **espectador** y simultáneamente posibiliten la veracidad de las circunstancias dadas en las que se desenvuelven estos **personajes**.

Por otra parte, el proceso que implica el análisis de los **personajes** representa también la búsqueda y encuentro de los estímulos internos y externos capaces de impulsar el espíritu creador y de despertar la pasión artística. Lejos de inhibir la espontaneidad de la creación, la provoca.

Stanislavski (1) explica, en relación a la creación de **personajes**: "La base de una obra teatral es siempre una concepción dramática (...) Así la actividad dramática del actor principia en los fundamentos de la obra. En primer lugar, cada actor (...) por medio del **director** del (SIC) teatro, debe buscar el motivo fundamental en la obra terminada: la idea creativa que es característica del autor y que se revela como el germen del que crece orgánicamente su trabajo. El motivo de la obra siempre mantiene al **personaje**, desarrollándose ante el **espectador** (...) La primera etapa del trabajo del actor y del administrador del teatro, es buscar el germen de la obra. (...) En contraste con algunos directores teatrales que consideran cada obra nada más como material para repetición teatral, el escritor cree que en la producción de todo drama importante, el **director** y el **actor** deben ir en línea recta hacia la concepción más exacta y profunda de la mente y el ideal del **dramaturgo** (...) la interpretación de la obra y el carácter de su encarnación artística parecen subjetivas en cierta medida y llevan la marca de las peculiaridades del **director** y de los actores; pero sólo por medio de la atención profunda a la individualidad artística del autor y a su ideal y su mentalidad que han sido descubiertos como el germen

1. Stanislavsky Constantin. (1863 - 1938) Seudónimo de Constantín Sergevic Aleksev director y actor de teatro ruso. Aplicó las experiencias de los métodos escénicos franceses para una renovación del teatro ruso. Fundó el Teatro de Arte de Moscú, e inició una etapa caracterizada por la calidad de las obras representadas y la ruptura con las técnicas tradicionales. La búsqueda de una atmósfera naturalista y el relieve dado a la configuración psicológica de los personajes son las aportaciones más innovadoras de sus escenificaciones. Formuló teóricamente sus principios en *La formación del actor* (1926) y *Mi vida en el arte* (1931). (2)

2. ENCICLOPEDIA SALVAT. DICCIONARIO. Salvat Editores, S. A. ; Barcelona, 1976; Tomo 11.

creativo de la obra, puede el teatro alcanzar toda su profundidad artística y transmitir, como en una producción poética, integridad y armonía de composición. Entonces cada parte del espectáculo fílmico es unificado por su propio trabajo artístico; cada parte, a la medida de su propio genio, fluye hacia la realización artística intentada por el dramaturgo.

Entonces la tarea del artista empieza con la búsqueda de la semilla artística de la obra. (...) al llegar a la mente del actor la semilla debe vagar en torno, germinar, crear raíces, bebiendo los jugos de la tierra en que está plantada, crecer y con el tiempo, dar origen a una planta que florezca vivamente. (...) y conducir a la creación de la vida, de una verdadera imagen artística teatral clara y no de un sustituto comercial. (...) Algunas veces se necesitan más de diez revisiones, extendiéndose ocasionalmente por varios meses (1).

"Actuar verdaderamente significa ser lógico, coherente, pensar, esforzarse, sentir y obrar de acuerdo con su papel. Si ustedes toman estos procesos internos y los adaptan a la vida espiritual y física de la persona que representan, podemos decir que viven su parte. Esto es de suma importancia en la labor creadora. Además del hecho de que abre vías a la inspiración, vivir la parte ayuda al actor a alcanzar uno de sus principales objetivos. Su tarea no es representar meramente la vida externa de un personaje. Debe adaptar sus propias cualidades humanas a la vida de esa otra persona y poner en ello toda su propia alma. El objetivo fundamental de nuestro arte es la creación de esta vida interna de un espíritu humano, y su expresión en forma artística.

He aquí por qué empezamos a considerar el aspecto interno de un rol, y cómo crear su vida espiritual a través de la ayuda del proceso interno por el que vivimos la parte. Ustedes deben vivirla realmente experimentando sentimientos análogos a ella, cada una y todas las veces que repitan el proceso de creación. (...) Sólo cuando un actor siente que su vida interna y externa en la escena fluyen, y que se realizan de una manera natural y normal en las circunstancias que le rodean, es cuando las más profundas fuentes de su subconsciente se abren sin esfuerzo, y de ellas nacen sentimientos que no siempre podemos analizar. Por un espacio mayor o menor de tiempo se poseen a nosotros siempre que algún instinto interno lo ordene. (...) planea primero, conscientemente su rol, luego actúelo con veracidad. En este punto el realismo, y aún el naturalismo, en la preparación interna de una parte, es esencial, porque hace que el subconsciente trabaje y que brote la inspiración. (...) para estudiar nuestro arte debemos asimilar o adquirir una técnica psicológica de cómo vivir una parte, y que eso nos ayudará a cumplir nuestra finalidad principal, que es crear la vida de un espíritu humano. (...) Un actor está obligado a vivir su parte de una manera internamente controlada, cuidadosamente, y dar cuerpo, externamente, a su experiencia. (...) he aquí por qué un actor de nuestro tipo está obligado a trabajar mucho más que otros, tanto en su preparación interna que crea la vida de la parte, como en su aparato externo, que debe reproducir con precisión los resultados de la labor creadora de sus emociones.

(...) Nuestra experiencia nos ha llevado a adquirir una firme creencia de que solo el arte de esta clase, empapado como está de experiencias vivas de seres humanos, puede artísticamente reproducir los impalpables fondos, sombras y matices de la vida. Sólo un arte como este puede absorber completamente al espectador, y hacerle comprender y experimentar internamente los sucesos que se desarrollan en la escena, enriqueciendo su vida íntima y dejándole impresiones que no se borran con el tiempo.

Más aún, y esto es de primera importancia: las bases orgánicas de las leyes de la naturaleza, en las que nuestro arte se funda, les protegerán, en el futuro, de caer en un camino errado." (2)

1. Cola. ACTUACION. Editorial Diana; México, 1955.; Págs. 22 y 23.

2. Stanislavski Constantín. UN ACTOR SE PREPARA ; Editorial Diana; México, 1990 ; Págs. 12 a 18.

Continúa el director: "Para nuestros propósitos debemos contar, además del juicio de la naturaleza, con una técnica psicológica bien elaborada, un gran talento, y grandes reservas físicas y nerviosas. (...) cuando confían por entero en la inspiración. Si esta inspiración no se produce, ni tiene con que sustituirla (...) actúa a la manera ingenua de un aficionado, de este modo su actuación está desprovista de vida, inflada. Consecuentemente los momentos de altura se alternan con la sobreactuación. (...)

En nuestro arte debe vivirse la parte en todos los momentos en que se actúa, en todo tiempo y cada vez. Debe ser vivida y encarnada nuevamente, con frescura, cada vez que sea recreada (...)

Debe, primero, asimilar el modelo, eso es complicado. Hay que estudiarlo desde diversos puntos de vista: la época, el tiempo, el país, condiciones de vida, antecedentes, literatura, psicología, el alma misma, manera de vivir, posición social, y apariencia externa; más aún: carácter tanto como modales, manera de vestir, modo de moverse, de hablar, la voz y sus entonaciones. Todo este trabajo como material, le ayudara, compenetrándolo con sus propios sentimientos. Sin todo esto no habra arte en su labor. (...) Una verdad artística es difícil de lograrse, pero nunca defrauda, es cada vez más grata, penetra más profundamente, siempre, hasta que posee por completo al **artista**, al mismo tiempo que a los **espectadores**. Un papel cimentado en la verdad, progresa; por el contrario, el que se hace sobre un patrón estereotipado, decae. Lo convencional pronto causa. No es capaz por sí mismo de conmover, en cualquier ocasión como en la primera, cuando erróneamente se le toma como inspiración" (1)

En resumen, la actividad creadora del actor, en concordancia con la concepción y discurso escénico del director, principia en los fundamentos de la obra, en ella debe buscar las razones y estímulos para llevar a cabo su creación artística y hacer de ella un fenómeno verídico, lógico, coherente, pleno de matices emocionales correspondientes al papel que está desarrollando. En pocas palabras: encarnar la parte de la obra que le ha sido asignada adaptándole sus propias cualidades humanas y moldeando su propia alma en la búsqueda y encuentro de un nuevo ser que, en consecuencia lógica, será único e irrepetible.

Es pertinente insistir en la sentencia de Stanislavski: "Un papel cimentado en la verdad, progresa; por el contrario, el que se hace sobre un patrón estereotipado, decae" (2)

---

1. 2. Stanislavski Constantina: "UN ACTOR SE PREPARA." Editorial Diana: México, 1990: Págs. 12 a 18.

## FICHA PRACTICA PARA LA CREACION DE UN PERSONAJE TEATRAL.

Se presenta a continuación una guía práctica que apoyará tanto al **director** teatral como al **actor** a crear un **personaje** real, con características lógicas y adecuadas, profundizando no únicamente en su creación externa sino en la interiorización de éste. Es de gran utilidad pues va adentrándose poco a poco en el **personaje** desde los rasgos más generales y fácilmente detectables hasta lo menos perceptible como es la psicología y su espiritualidad.

La realización de esta ficha no es una labor sencilla y mucho menos rápida, sin embargo el tiempo empleado en ella será un gran ahorro de horas durante la **puesta en escena**, ya que el **actor** subirá al **escenario** sabiendo exactamente qué es lo que va a hacer y cómo lo debe desarrollar. Y, ya que el **personaje** ha sido creado en plena comunicación con el **director**, ambos tendrán un **lenguaje** común, un mismo objetivo y una sola concepción, con ello se evitará el mal entendimiento o confusión por parte de cualquiera de los dos creadores.

La ficha deberá ser contestada basándose siempre en la lectura profunda del texto dramático, y seguramente requerirá no de una o dos leídas sino varias, pues cada paso abrirá una incógnita nueva o despertará la imaginación de su usuario, lo cual es importantísimo y necesario en cualquier creación, pero de no fundamentarse en el texto sería muy sencillo rebasar y hasta contradecir la concepción total que el **director** a decidido para la **puesta en escena** provocando caos y confusión que inevitablemente llevarán al error.

El **actor** no debe conformarse con un "sí" o un "no" a cada pregunta, mientras más extensa sea su respuesta en base al análisis del texto, más posibilidades tendrá de conocer a su **personaje** como a si mismo, de imaginarlo, de transmitirle mente, alma, entrañas y espíritu. Todos los aspectos de la ficha están ligados íntimamente, no hay un paso que sea autónomo de la totalidad del análisis, por esta razón las respuestas deben abarcar todos los detalles, por sutiles e intrascendentes que parezcan, pues en un momento determinado del proceso este detalle, aparentemente sin importancia, será la razón, causa o consecuencia de alguna otra característica del **personaje** analizado.

Es recomendable que este trabajo sea realizado por el **director** antes de llegar al trabajo de mesa con los **actores**, de esta manera tendrá clara la concepción de cada uno de los **personajes** y las armas suficientes para evitar que el trabajo del **actor** desvíe su atención o encamine su **personaje** hacia conceptos que no se tenían en mente y por otro lado, agilizará mucho el trabajo en equipo. Sin embargo es importante que una vez que se inicie el trabajo con los **actores** sean ellos quienes resuelvan la ficha, siempre en comunicación con el **director** que estará al pendiente de que el análisis realizado por el **actor** este dentro del concepto que ya se tenía de antemano.

El **director** no debe perder de vista que el **actor** también es un creador, es un ser inteligente y sensible, y por lo tanto deberá permitir que este también proponga su propia creación en los límites ya planteados. La idea es que se llegue a un común acuerdo entre ambos, "dos cabezas piensan mejor que una", especialmente si las dos cabezas tienen un **lenguaje** artístico y conocen perfectamente lo que están haciendo.

## FICHA PRACTICA PARA LA CREACION DE UN PERSONAJE TEATRAL.

### A) CARACTERISTICAS FISICAS DEL PERSONAJE:

#### SEXO:

La definición de SEXO podría parecer un elemento más que obvio pues el **personaje** lo realiza un hombre o una mujer y es muy extraña la ocasión donde no son correspondientes.

Al definir cuál es el SEXO de nuestro **personaje** deberemos definir también su influencia en la psicología del mismo, en el rol social que juega dentro del **argumento** y la clase de relación que tiene con los otros **personajes** de acuerdo a su sexualidad. Para ello es necesario conocer el momento histórico que se está trabajando (una mujer no tiene la misma posición dentro de la sociedad en 1457 y en 1999), el nivel cultural en el que se desenvuelve el **personaje** (no piensa igual, ni tiene las mismas aspiraciones un hombre de extracción muy humilde y un abogado con roce social, aún cuando hayan nacido el mismo año), la ideología a la que pertenece (No logran las mismas cosas una bailarina de ballet del comunismo y una bailarina de ballet del capitalismo, aún cuando tengan la misma edad y pertenezca a una clase social similar o tengan una escolaridad equiparable).

#### EDAD REAL :

La edad cronológica del **personaje**. En realidad solo esta determinada por el **autor** o por el tipo de interrelación con los otros **personajes**. Es importante en la medida en la que influye en el resto de las características tanto físicas como psicológicas del **personaje** analizado.

## EDAD APARENTE:

Los antecedentes biográficos e históricos, las características psicológicas y emotivas, el carácter, el temperamento, el estado de salud (físico, mental y espiritual) y hasta el aspecto sociológico tienen que ver con la edad aparente del **personaje**. Es decir, jamás tendrán la misma edad visual una mujer de 40 años, hija de familia adinerada, educada en las mejores escuelas, que desde niña ha contado con servidumbre, ha viajado, es el adorno de la casa del marido, va al gimnasio y al club diariamente, juega canasta con las amigas, ha tenido sólo dos hijos a los que no lidió ella sino las nanas y se dedicó únicamente a darles lo mejor de su tiempo. Y una mujer de 40 años nacida en la clase humilde, que ha tenido que trabajar para mantener a su familia desde los 12 años, con un padre golpeador y una madre sumisa. Que fue violada a los 16 años y abandonada cuando nació el primero de sus cuatro hijos, los cuáles se vio obligada a mantener trabajando como sirvienta en hogares ajenos o lavando ropa a mano. Enferma de anemia por la mala alimentación. Es fácil adivinar que mientras la primera tendrá una edad aparente menor a su edad cronológica, la segunda seguramente pareciera mucho mayor. En éste ejemplo las razones son más que obvias pues estamos hablando de situaciones extremas y claras. Pero no todos los **personajes** son tan transparentes, por lo tanto es necesario hacer este análisis una vez realizados los ejercicios que se han tratado en los capítulos anteriores para tener las armas necesarias al llegar a esta ficha. Una vez definida la edad aparente, es importantísimo decidir **COMO LA MANIFIESTA**, es decir, como exterioriza su edad aparente en el aspecto físico, en **acciones** y en reacciones. Todos los detalles, por mínimos que sean (tics, manías, forma de caminar, posición de la espalda, gesticulación facial, etcétera) enriquecerán grandemente al **personaje** y lo convertirán en un ser humano vivo, seguramente dejará de ser un prototipo y obligaran al actor a realizar una actuación más verídica e identificable. Desde luego cada detalle que el actor haya elegido para manifestar la edad aparente debe tener una razón fundamentada en el análisis, por ejemplo sería un error decidir que la primer mujer de 40 años antes mencionada es jorobada y camina lento pues los aspectos físico, sociológico y psicológico de su análisis no dan ninguna razón para que sea así. En cambio en el segundo caso, es muy viable que la mujer tenga estas características ya que esta cansada, apabullada por la vida, su autoestima es casi nula, ha tenido cuatro embarazos y ningún apoyo.

**PARTICULARIDAD AL  
CAMINAR, GESTICULAR  
Y MOVERSE:**

Una vez definida su edad aparente, deberá determinarse cuales son sus características particulares para caminar, moverse o gesticular, es importante, pues el modo de caminar es una de las formas mas claras y precisas de exteriorizar la psicología de un **personaje**: Un alcohólico no camina con la misma seguridad que un empresario que sólo bebe en reuniones sociales, aun cuando sean de la misma edad y pertenezcan al mismo núcleo social y económico, ni siquiera cuando ambos están sobrios o borrachos.

Para encontrar estas características se tendrá que recurrir al estado de salud del **personaje**, a su nivel cultural y económico, su rol social, sus aficiones, conocer cual deporte practica o en su defecto que actividad realiza, etcétera.

Por su parte la **gesticulación** es indispensable para el **actor**, son los detalles finos y casi imperceptibles pero que dan naturalidad y veracidad al **personaje**.

**ESTATURA.  
PESO.  
COLOR DE PIEL.  
COLOR DE CABELLO:**

Son importantes en la medida en que el **autor** y / o el **director** y el **actor** determinen la medida en que una o todas estas características influyen en la psicología del **personaje**. El caso más común, es la influencia que tiene el PESO, pues un hombre o mujer con obesidad o demasiado delgado seguramente tiene un complejo que puede ser consciente o subconsciente pero que siempre determina ciertas reacciones y / o acciones y afecta su salud mental o su equilibrio emocional.

En ocasiones es fácil confundir, especialmente si estamos analizando un **personaje complejo**. Por ejemplo, un gran porcentaje de los **personajes** obesos son alegres, dicharacheros, excelentes amigos y aparentemente son muy felices. Habría que ir al análisis profundo y escrudinar en el **subtexto**, tal vez en realidad este **personaje** tiene un complejo de inferioridad y se ha creado una careta para protegerse del mundo, de las burlas o disfrazar sus carencias afectivas, para no ser tan vulnerable.

En el caso de la estatura, como en el de las otras características también adquiere importancia en la medida que sea trascendente para el **personaje** o bien, puede ser que se determine en función de la estética de la puesta en escena o su distribución jerárquica (social o psicológica).

El color de piel y el color de cabello están muy determinados por el contexto geográfico, histórico, nivel social y económico y las características psicológicas del **personaje**.

PEINADO,  
BARBA,  
BIGOTE:

Esta demás aclarar que no todos los **personajes** lo tienen, sin embargo, en el caso de que existen estarán muy ligados a la edad aparente del **personaje**, a su nivel social, cultural, económico, relación con los otros **personajes**, en algunos aspectos psicológicos (como la seguridad en si mismo).

VESTIDO:

En principio el vestido está determinado, al igual que las características anteriores, por el contexto histórico, geográfico, nivel cultura, social y económico en que se desarrolla el **personaje**. Especialmente si se trata de una **obra** de época, la creación del vestuario estará en manos no sólo del **actor** y el **director** basados en un análisis de **personaje** y de la **obra** en sí, sino en relación directa con un diseñador de modas o creativo que conozca la historia del vestido y también el **drama** que se está trabajando.

Ahora bien, las características específicas que se le den a cada vestuario como: sobriedad, alegría, color, diseño, independientemente de la fecha o clase social a la que pertenezca, sí debe estar definido a partir del concepto de **personaje** que se tiene. Jugar con los **personajes**, de manera lógica y fundamentada, los enriquece. El **director** incipiente tiende a estereotiparlos: una prostituta contemporánea siempre tendrá que vestir escote y minifaldas arriba del muslo, aunque sean las tres de la tarde y esté preparando comida en su casa.

Mientras más se acerquen a la cotidianidad los **personajes**, más será su realidad. las prostitutas también andan en faldas en su casa, hacen deportes con pants y salen a jugar al parque con sus hijos en pantalón de mezclilla, como cualquier otra persona. Excepto si se trata de un género no realista, donde el **personaje** es un símbolo, o bien si el **estilo** de la **puesta en escena** así lo requiere.

Aunque generalmente el vestuario es responsabilidad del diseñador de **arte** o de imagen, es indispensable que el **actor** participe en su concepción, por la sencilla razón de que para éste momento nadie conoce más a su **personaje** que el actor, siempre en comunión con el **director**.

Además quien lo portara sera él, por lo tanto debe hacerlo suyo, que le pertenezca. Cuando un actor se siente a gusto con su vestuario tiene una especial seguridad en si mismo a la hora de estar sobre el escenario.

#### ESTADO DE SALUD:

En un gran porcentaje de los casos esta característica esta creada por el autor de la obra y más que estar determinada por otros elementos del analisis de personaje, tiene una gran influencia sobre:

Edad aparente y su manifestación, particularidad al caminar, moverse y gesticular, color de cabello, peso, vestido, en todo el aspecto psicológico. En caso de tener una enfermedad especifica es preciso investigar un poco acerca de ella, por ejemplo: cuales son sus sintomas, por qué surge, qué desencadena, cómo se ve físicamente quien la sufre, etcétera.

#### DEFECTOS FISICOS:

Son contados los personajes que hayan sido creados con un defecto físico por su autor, con relación a la cantidad de personajes aparentemente sanos. Desde luego, es obvio cuando los tienen que ejercen una gran influencia sobre las características psicológicas de los personajes: complejos, inseguridades, desequilibrio emocional, obsesiones, cinismo, etcétera.

Ahora bien, ningún ser humano es perfecto y como consecuencia es casi imposible encontrar un personaje que si deba serlo (a menos que estemos hablando de personajes tipos que requieran de la perfección o símbolos). Es interesante, en pro de la creación detallada y sutil del personaje, encontrar sus defectos físicos, que de ninguna manera tiene que ser cojera, joroba, gordura o características tan notorias, también podemos hablar de miopia, un poco de sordera, desequilibrio en los gestos faciales, arrugas, etcétera, siempre y cuando estas características estén fundamentadas en el analisis, en función de apoyar al personaje en el desarrollo de la acción, que tengan una razón para utilizarse y que resulten lógicas sobre el escenario.

## B) CARACTERISTICAS SOCIOLOGICAS DEL PERSONAJE:

### CLASE SOCIAL:

Nivel social en el que se desenvuelve, quienes son sus amistades, que rol juega en su trabajo, que nivel de vida tiene su familia o el lugar donde vive, que relación tiene con **personajes** que pertenecen a otros niveles sociales. Es importante descubrir como le afecta al personaje en su vida privada y en su aspecto psicológico. También es indispensable conocer si su clase social le incomoda, quisiera pertenecer a otra o le es indiferente, pues de ello depende los intereses, aficiones y objetivos o metas a alcanzar por el **personaje**.

### RECURSOS ECONOMICOS:

A pesar de que esta muy relacionado con el nivel social en el cual se desarrolla el **personaje**, no en todas las ocasiones coinciden. Por ejemplo, un hombre de extracción totalmente humilde, sin estudios y mucho menos roce social que es ganador de un premio mayor de la Lotería.

### ESTUDIOS:

El nivel escolar y cultural de los **personajes** es muy importante, el **director** y el **actor** tienen la obligación de conocerlo aún cuando el **autor** no lo haya especificado, pues de esta educación depende muchísimo su forma de reaccionar ante las situaciones, la manera en que se relacione con los otros **personajes**, la forma de enfrentar no sólo sus problemas sino hasta sus complejos y debilidades emocionales. Es sencillo deducir cual es su nivel de escolaridad, es notorio en la forma de expresarse, en la clase social donde se desenvuelve y que rol juega en ella, en las aficiones, ocupaciones e intereses que tiene.

### OCUPACION:

Aún cuando el **autor** no lo defina en su texto, es necesario conocer la ocupación del **personaje** pues esta intimamente ligado al rol social que desempeña, la manera en que se relaciona con el resto de los **personajes**, sus características particulares, sus **acciones** y reacciones, ideología, educación, etcétera. Si este fuera el caso, es necesario deducir, intuir o determinar cual es la ocupación del **personaje** analizado.

## INTERESES:

Generalmente los intereses del **personaje** coinciden con la búsqueda del logro de sus **objetivos** y finalmente su **superobjetivo**, aunque no es raro tampoco que tenga intereses secundarios, que fuera de estorbar en la concepción del **personaje**, lo enriquece. Al conocer los intereses de los **personajes** se estará conociendo también sus aspiraciones, sueños, ilusiones, metas (positivas o negativas) y muy probablemente la manera en que piensa alcanzarlas. Los intereses pueden ser conceptos abstractos como: obtener el amor de alguien, descubrir quién es su madre, etcétera. O concretos: leer, jugar tenis, tener una computadora, etcétera. Clasificarlos por prioridades ayudará en gran medida a descubrir cuales son los primeros **objetivos** a cumplir, con cuáles continúa y cuál es el **superobjetivo** que desea alcanzar.

Por pequeño que sea el **personaje** o intrascendental que parezca, todos los **personajes** tienen intereses determinados, en primer lugar porque no existen **personajes** de relleno, cada uno de ellos tiene una razón específica de existencia, de otra manera no estarían ahí. Así pues, no realizará igual una **actriz** el **personaje** de la sirvienta que entra a dejar el café con la conciencia de que su principal interés es servir o escuchar la conversación del **protagonista**, que una **actriz** que se contenta con hacer su acción realizando el **trazo escénico** que le ha marcado el **director**. La primera forzosamente será notada por el **espectador** y su **personaje** adquirirá importancia en la **escena**, mientras que la segunda corre el riesgo de no ser vista.

## AFICCIONES:

Lo que le gusta hacer al **personaje**. Encontrar o inventar las aficciones es un gran apoyo para el actor pues le dará una gran amalgama de **tareas escénicas** que lo ayudarán a hacer más realista su actuación, gracias a los bits sutiles que enriquecen tanto la creación de **personaje**.

## CONVICCIONES POLITICAS Y/O CREDO RELIGIOSO:

No todos los **personajes** cuentan con estas características, son importantes en la medida que afecten la psicología del **personaje** o sus circunstancias, que constituyan parte de la **temática** a tratar o provoquen la **acción** de alguna unidad de idea y más aún si provocan la **acción total** de la obra.

## VIDA FAMILIAR:

En muchos casos se conoce la vida familiar del **personaje** en el presente que se está manejando en la obra, pero es importantísimo tener una historia biográfica de él. Basándose en sus reacciones, acciones, estado de salud (mental y emocional), su relación actual con los **personajes** que conforman su familia, su educación y posición ante la vida, es posible intuir y hasta inventar una historia familiar desde el momento en que nació el **personaje** analizado. Esto le ofrecerá al actor la posibilidad de dar razones lógicas al comportamiento del **personaje**. Es sabido que el futuro de un hombre está determinado en gran medida por su infancia y el tipo de relación que lleva en su núcleo familiar, de la misma manera ocurre con los **personajes** dramáticos. En caso de que el carácter del **personaje** haya sufrido un cambio repentino o sorpresivo, es mucho más sencillo encontrar el porqué y el cuándo si se conoce los antecedentes.

Desde luego, es importantísimo manejar a la perfección el presente del **personaje**. Es muy recomendable analizar la relación que tiene éste actualmente con cada uno de los miembros de su familia, si la tiene y si no la tiene conocer las razones por las cuales la perdió y que influencia ejerció esta situación sobre sus características psicológicas.

## C) CARACTERISTICAS PSICOLOGICAS DEL PERSONAJE:

**GRADO DE INTELIGENCIA:** Los actores tienden a convertir a sus **personajes** en los seres más inteligentes que existen sobre la tierra, aunque no lo sean. Buscan una explicación en lo más recóndito del espíritu del **personaje** cuando éste ha cometido una tontería o mas aun si comete varias. El análisis de **personaje** no busca transformar a todos los **personajes** en seres racionales o inteligentes, lo que en realidad pretende es racionalizar inteligentemente el porqué un **personaje** es como es, incluso si se trata del más estúpido. Lo interesante esta en conocer tan profundamente al **personaje** que sobre el **escenario** se convierta en el inteligente o el touto más maravilloso del mundo.

Suele confundirse la inteligencia con la astucia, son conceptos distintos que pueden convivir o aparecer indistintamente. La inteligencia es un don innato, mientras la astucia se desarrolla en la vida, es importante diferenciarlos y determinar cual característica es la que mueve al **personaje** porque de ello depende la manera en que reacciona, cómo utiliza su libre albedrío, como resuelve una situación crítica, etcetera.

## PRINCIPIOS MORALES Y ETICOS:

La manera en que el **personaje** haga uso de estos principios, si los tiene, regirá su actitud ante la vida, su capacidad para alcanzar el **superobjetivo** planteado, su relación con el resto de los **personajes** y gran parte de sus características psicológicas, como ser bueno o malo, consciente o inconsciente, responsable, culpable o inocente, víctima o victimario, por mencionar algunos ejemplos.

A partir de aquí se desencadena una serie de preguntas que deberán ser contestadas lo más explícitamente posible y procurando siempre fundamentar las respuestas en el **subtexto** de la **obra**, el objetivo es conocer perfectamente el interior del **personaje** intentando que no queden cabos sueltos que puedan provocar una confusión en el actor y como consecuencia en el **espectador**.

El cuestionario es el siguiente:

1. ¿Cómo es su vida sexual? ¿Cómo afecta al personaje esta vida sexual?  
En caso de que la vida sexual del personaje sea nula ¿cómo afecta esta circunstancia su psicología? ¿Sádico y o masoquista? ¿Cómo lo refleja? ¿Con quién? ¿Siempre es así?
2. ¿Tiene ambiciones? ¿Cuáles? ¿Por qué? ¿Que hace para alcanzarlas?  
Si no tiene ambiciones ¿por qué? ¿Cómo lo afecta esta carencia?
3. ¿Tiene algún complejo (superioridad, inferioridad, culpa, etcétera)? ¿Cuál? ¿Cómo lo afecta psicológica y emocionalmente? Debido a ello ¿qué tipo de relación tiene con los otros personajes? ¿Es capaz de superar su complejo? ¿Qué hace para lograrlo?
4. ¿Es reflexivo? ¿Cómo reflexiona? ¿Cuándo reflexiona? ¿Actúa de acuerdo a su reflexión?
5. ¿Es calculador? ¿Cuándo? ¿Qué pretende? ¿Cómo lo afecta circunstancialmente?
6. ¿Toma decisiones repentinas? ¿Cuáles? ¿Por qué? ¿Sus decisiones son trascendentales en su vida? ¿Cómo lo afectan? ¿Provoca cambios o peripecias en la trama cuando toma estas decisiones? ¿Sus decisiones tienen consecuencias importantes? ¿Cuáles?
7. ¿Es nervioso? ¿Cómo lo manifiesta? ¿Pasa fácilmente de un tópico a otro en su conversación? ¿Cuándo? ¿Llega a confundir a su interlocutor? ¿Lo hace consciente o inconscientemente? ¿Por qué?
8. ¿Es obstinado en sus ideas? ¿En cuales? ¿Qué pretende? ¿Qué consigue con ello?
9. ¿Cómo se comporta ante una situación crítica? ¿Cuáles son estas situaciones críticas? ¿Conserva la calma? ¿Es optimista o pesimista? ¿Se exaspera? ¿Es colérico? ¿Grita? ¿Es violento? ¿Con quien reacciona así? ¿Con algún personaje reacciona de manera distinta? ¿Por qué?
10. ¿Se enamora fácilmente? ¿De quién? ¿Por qué? ¿Es capaz de sacrificar todo por ese amor? ¿Qué sacrifica? ¿Por qué? ¿Es trascendente en su vida ese sacrificio? ¿De que manera le afecta el sacrificio y el amor?
11. ¿Tiene muchos amigos? ¿Es capaz de sacrificarse por esos amigos? ¿Cómo? ¿Qué espera de sus amigos o de la amistad? Si no tiene amigos ¿por qué? ¿El problema está en él o en quien lo rodea?
12. ¿Reacciona en forma emotiva? ¿Cuándo? ¿Por qué? ¿Cuál es su debilidad? ¿Hasta qué límite de emotividad llegaría? ¿Por qué?

13. ¿Es introvertido o extrovertido? ¿Cómo lo manifiesta? En caso de no llegar a ninguno de los dos extremos ¿cómo se relaciona con el mundo que lo rodea? ¿Su forma de sociabilizar es sincera, espontánea o creada?
14. ¿Se deja influenciar fácilmente? ¿Por qué? ¿Por quienes? ¿En qué circunstancias?
15. ¿Desconfía de la gente? ¿Con quién? ¿Cuándo? ¿Por qué? ¿Cómo lo afecta en su vida y en su psicología?
16. ¿Se ofende con facilidad? ¿Por que? ¿Con quién? ¿Cómo reacciona? ¿Perdona? ¿Le importa?
17. ¿Es Flemático? ¿Es metódico? ¿Desordenado? ¿Obsesivo? ¿Cómo lo exterioriza? ¿Le afecta en su vida? ¿Cómo?
18. ¿Es sensible? ¿En que sentido? ¿Cómo lo refleja? ¿Podría desarrollar alguna actividad artística? ¿Cuál? ¿Por qué?
19. ¿Es melancólico? ¿Cuándo? ¿La melancolía lo deprime o le permite vivir de sus recuerdos e idealizaciones? ¿Tiene mucha imaginación? ¿Cuándo la deja volar?
20. ¿Es ególatra o egoísta? ¿Cómo lo manifiesta? ¿Esta consciente de su defecto? ¿Hace algo por superarlo? ¿Qué hace?
21. ¿Es generoso o tacaño? ¿Con quién? ¿Por qué? ¿Pide algo a cambio de lo que da? ¿Qué?
22. ¿Es supersticioso? ¿Cómo lo manifiesta? ¿Por convicción o por moda? ¿Trata de superarlo? ¿Cree en los espíritus? ¿Por qué?
23. ¿Es coherente en lo que piensa, lo que siente y lo que hace? ¿Por qué? ¿Con quién? ¿En qué circunstancias?
24. ¿Cuál es su crisis existencial? ¿Esta consciente de ella? ¿Cómo la enfrenta? ¿Quiere superarla?
25. ¿Cuáles son sus cinco virtudes más importantes?
26. ¿Cuáles son sus cinco defectos más importantes?

Una vez contestado todo este análisis se habrá conocido profundamente al **personaje** de manera individual e independiente. Ahora es necesario hacer que forme parte del contexto en que se desenvuelve, para ello se analizará lo siguiente:

1. ¿Qué participación tiene el personaje en la acción de la obra?
2. ¿Cómo afecta su participación al resto de los personajes?
3. ¿Qué relación tiene con cada uno de los personajes?
4. ¿Cuál es el climax de la obra y como afecta al personaje?
5. ¿Cuál es el superobjetivo del personaje y qué hace para lograrlo?
6. ¿Cuál es la premisa del autor y que participación tiene el personaje en dicha premisa?

### III. LOS PASOS FUNDAMENTALES PARA LLEVAR A CABO UN ANÁLISIS DRAMÁTICO.

#### 8. EL TRABAJO DE MESA CON LOS ACTORES.

"El primer empeño del actor ha de ser el de dominar el carácter o **personaje** que debe representar y hacer que tal **personaje** parezca una personalidad viviente. Los rasgos característicos de un papel en una obra pueden ser muy limitados; sin embargo, la tarea del actor en el **escenario** es presentar esa limitada **caracterización** como un individuo vivo y convincente. Para ello tiene que formarse en su imaginación una figura de la clase de individuo que tiene que retratar o identificarse con él. Algunos actores son altamente intuitivos y trabajan por sugestión más que por análisis directo; otros, más intelectuales, descomponen primero el papel que tienen que representar en todos sus detalles para después construir su **personaje** de conjunto.

El **director** puede ayudar a unos y otros, explicando, tan claro como le sea posible, la clase de **personaje** requerido por la acción de la obra, y destacando los rasgos específicos con que el autor ha dotado al **personaje** y ha hecho posibles sus acciones. A medida que va conociendo al actor, puede sugerir rasgos subsidiarios y maneras que realcen la caracterización y ayuden a prestarle vida en el **escenario**.

Los rasgos externos y visibles de un **personaje** - edad, corpulencia, actitud, andares, maneras, gestos, etcétera - son relativamente fáciles de analizar y de exponer y no muy difíciles de dominar. Son los aspectos internos de actitud, emoción, pensamiento y decisión los que son más difíciles de discernir y de representar. Un buen procedimiento de compenetración con un **personaje** es, como ya he sugerido, (...) (1) la creación de la "Ficha práctica para la creación de un **personaje** teatral." (2)

Que, independientemente de haber sido realizada con anticipación por el **director** para su propia conceptualización de la obra y **puesta en escena**, debe también llevarse a cabo en comunión con el actor, siempre y cuando la efusividad creativa del actor no se oponga o desvirtúe la idea original que tiene el **director** acerca del **personaje** analizado pues esto puede traer grandes conflictos y confusiones en el concepto general de la **dirección**. El actor tiene todo el derecho y la obligación de participar activamente en la creación de su **personaje** e imprimirle su sello personal, pero siempre dentro de los límites marcados por la creación del **director**.

"Desde luego que el impulso interno atribuido al **personaje** ha de ser concordante con el papel que en la obra haya de desarrollar. (...) El objetivo ha de ser infundir plenitud de vida, sobre el **escenario**, al **personaje** de la obra. (...) Estas reacciones de ser humano a ser humano son el material básico del drama; de ahí que el actor deba entenderlas, sentir las y utilizarlas. (...) el actor debe hacerse, dentro de su papel, una especie de autojustificación (...) No debe contemplarlos por los ojos de un lector objetivo de la obra. (...) Una clara comprensión (...) debería proporcionar una sólida base sobre la que el actor puede edificar, con su imaginación, una convincente encarnación física del **personaje**." (3)

---

1. 3. Heffner Hubert C., Selden Samuel, Sellman Hunton L. D.; **TECNICA TEATRAL MODERNA**. Editorial Universitaria de Buenos Aires. Argentina, 1968.; Pags. 242 y 243.

2. Ver subtema 7.1.

## UNA PAGINA DEL DIARIO DE NUESTROS PERSONAJES.

Una vez que el **director** y el **actor** han realizado en comunión su "Ficha práctica para la creación de un personaje" y el último tiene un claro y absoluto entendimiento de la fase teórica de su **personaje** (física, social y psicológicamente), el siguiente paso es provocar que el **actor** ya piense y sienta como este **personaje**. Es decir, llegar al punto donde el **actor** pierda la visión objetiva y distante del papel, como lo ha hecho hasta ahora, para convertirse en él. Desde luego, éste es un proceso largo y difícil que seguramente se llevará a cabo durante toda la **puesta en escena** y, si se tiene suerte, talento y compromiso, tal vez se haya logrado el día del **estreno**, aunque la realidad es que, la mayoría de las veces, pasan varias funciones para ello.

Pero para lograrlo, el trabajo no comienza sobre el **escenario**, sino en la mesa de análisis: un excelente ejercicio para iniciar la labor de **compemetración actor - personaje** es la creación de "Una página del diario del personaje".

Aparentemente es muy sencillo, sin embargo implica que el **actor** se ha enamorado de su papel, lo ha comprendido, lo conoce y puede ponerse en su lugar. Incluso se encuentran muchos puntos de identificación (que a veces resultan dolorosos, pero liberadores) entre el ser humano real y el ser creado. Por otro lado, alerta al **director** en el caso de que el **actor** no tenga claro algún punto importante del análisis de **personaje** y que en cierto momento pudo parecer entendido, pues este ejercicio es el espejo de lo que el **actor** tiene en la mente acerca de su papel. De tal forma que será el momento apropiado para resolver dudas e insistir en cuestiones que pudieron ser tratadas, durante el análisis, de manera superficial.

El trabajo consiste en que el **actor** se ponga en el lugar del **personaje**, se le pide que deje de pensar como si mismo y lo haga como lo haría su **personaje**, de acuerdo a las características físicas, sociales y psicológicas que le han sido dadas, y con ello escriba una página del diario imaginario de este **personaje** o, en su defecto, una carta dirigida a alguno de los **personajes** más cercano al propio. Puede situarlo en cualquier lugar y cualquier momento de la vida del mismo, aunque resulta más satisfactorio cuando escoge algún día que pertenece al tiempo que transcurre en el **argumento**, ya que será más fácil para él incluir en esta página o carta lo que siente y piensa del resto de los **personajes**, sus temores, conflictos actuales, realizaciones, **objetivos**, etcétera. No interesa cual extenso puede ser el trabajo, lo importante es que englobe la totalidad de la psicología del **personaje** y su desenvolvimiento en la **trama**. Es indispensable indicarle al **actor** que no debe **parafrasear** los **parlamentos** creados por el **autor**, pues el objetivo práctico para el **director** es que el **actor** haga una "**improvisación escrita**" fundamentada en el análisis para descubrir hasta que punto conoce realmente al **personaje**. Así como para el **actor**, el hecho de empezar a poner en práctica su propio análisis y creación.

También es importante que sea realizado de manera individual y procurando una intimidad, por varias razones:

1. Que no busque la influencia de sus compañeros **actores** o del **director**.
2. Mantener una plena concentración para que no se le escape ningún detalle que desee expresar.
3. Brindarse a si mismo la oportunidad de experimentar sensaciones y externarlas sin sentirse observado o criticado.
4. Dar rienda suelta a la imaginación.
5. Regresar cuantas veces sea necesario a su análisis de **personaje**.
6. Contar con el tiempo que le sea necesario.

## CUESTIONARIO GENERAL DE RETROALIMENTACION:

Este cuestionario debe ser contestado por todo el elenco a manera de mesa redonda y contando con la mediación del **director** (que por supuesto, gracias a su análisis personal, conoce ampliamente las respuestas correctas)

El objetivo es que ninguno de los **actores** suba al **escenario** con dudas o malas interpretaciones acerca del **argumento**. Sería mucho más sencillo que fuera el **director** quien diera toda la exposición y aparentemente se ahorraría tiempo y esfuerzo. Sin embargo, resulta importante que los **actores** reflexionen, escudriñen y discutan acerca de la **obra** porque el análisis se fijará con más fuerza en su memoria ya que se evitan distracciones o aburrimiento. Por otro lado, nada se dará por entendido u obvio pues durante la conversación saldrán a la luz razonamientos que no son acertados o que, por el contrario, complementan la información que ya se tenía y hacen crecer la propuesta.

### El cuestionario es:

1. ¿De qué se trata la **obra**? (Sinopsis)
2. ¿En qué fecha y qué lugar está situado el **argumento**?
3. ¿Qué estaba sucediendo en ese momento en el mundo y cómo afectan estos sucesos a los **personajes** ?
4. ¿Cuál es el contexto histórico en el que vivió el **autor**? ¿Cómo se refleja en la **obra**? (Análisis biográfico)
5. ¿Cuál es el **tema central** de la **obra**?
6. ¿Qué quiere decir el **autor** con ello?
7. ¿Existen subtramas y con ellas subtemas? ¿Qué importancia tienen para el **discurso dramático**?
8. ¿Cuál es el **subtexto** o trasfondo de la **obra**?
9. ¿Cuál es el **superobjetivo** de la **obra** en general? ¿A dónde quiere llegar o qué pretende transformar?
10. ¿Quién es el **personaje protagónico** y por qué?
11. ¿Quién es el **personaje antagónico** y por qué?
12. ¿Qué rol juega tu **personaje** dentro de la **obra**? ¿Cómo apoya u obstaculiza la **acción**?
13. ¿Cuál es la relación de tu **personaje** con el **protagonista** y con el **antagonista**?
14. ¿Cómo afecta esta relación a la psicología de tu **personaje**?
15. ¿Con qué otros **personajes** tiene relación tu **personaje**? ¿Cómo es esta relación?
16. ¿Los **personajes** tienen algún significado especial? ¿Cuál?
17. ¿La **obra** es realista o no realista? ¿Por qué?
18. ¿Cuál es el **Género Dramático** de la **obra**? (Análisis genérico, antes expuesto)
19. ¿Tienes algún comentario personal acerca del texto que no se encuentre incluido en este cuestionario?
20. ¿Tienes alguna duda acerca del texto o de las conclusiones obtenidas durante esta sesión?

## IMPORTANCIA DE LAS IMPROVISACIONES SOBRE EL ANALISIS DE TEXTO.

"Las **improvisaciones**, que sirven para la mejor comprensión de la realidad del **personaje**, las circunstancias, la hora y el lugar, las emociones y las posibilidades de la **acción** variada, llegan a ser de enorme valor. Pueden dar frutos en la creación de la vida física y verbal de toda **obra** (...)

Las técnicas de **improvisación** podrían llenar un libro entero (...) sólo voy a mencionar aquellas que sean útiles al **actor** para una **obra** escrita (...) la actuación, es la respuesta a una suposición de que hacemos algo a alguien en un momento y lugar determinados, para provocar un comportamiento humano que pueda ser visto y oído por un **público**; por tanto, es evidente el valor de los ejercicios de **improvisación**, separados de las secuencias concretas de la **obra**, que tienden a encontrar **acciones** y emociones espontáneas.

Una especie de **improvisación** ocurre de manera continua, ya sea cuando ponemos a prueba el **texto**, activamente, a través de la lectura, o cuando nos encontramos de pie abriendo un jardín de juegos imaginario. Cualquier cosa puede improvisarse, y algunos hallazgos serán útiles para una **obra** determinada. Debemos dejarnos conducir por el juego de simulaciones que tan bien desempeñábamos en la infancia.

Evite la **improvisación** general, establezcan tiempos y lugares, **objetivos** e identidades. Sorpréndanse como compañeros; no parafraseen. Utilicen el "sí mágico" en infinitas variaciones, y quizás encuentren oro." (1)

"(...) Cada uno de nosotros posee sus propias convicciones, su propia visión del mundo e ideales y actitud ética propia también hacia la vida. Estas creencias profundamente arraizadas y a menudo inconscientes, constituyen parte de la individualidad del hombre y su mayor vehemencia por la libre expresión.

Los pensadores profundos al expresarse crearon sus propios sistemas filosóficos. En forma similar, un **artista** que procura expresar sus íntimas convicciones lo hace improvisando con sus propios medios, su particular forma de **arte**. Lo mismo sin excepción, debe decirse en cuanto al **arte** del **actor**: su deseo compulsor y sus más elevados designios, también pueden realizarse únicamente por medio de la libre **improvisación**." (2)

- 
1. Hagen Uta, Frankel Haskel. EL ARTE DE ACTUAR. Arbol Editorial.; México, 1990.; Pág. 69.
  2. Chejov Michel. AL ACTOR. ; Editorial Diana; México, 1971.

"Si un actor se reduce simplemente a decir las frases escritas por un autor y ejecutar los movimientos ordenados por el director, sin buscar la oportunidad de improvisar independientemente, se hace a sí mismo el esclavo de las creaciones ajenas y su profesión se convierte en cosa prestada. Piensa erróneamente que tanto el director como el autor han improvisado ya por él y que se le deja muy poco margen para la libre expresión de su propia individualidad creadora. Esta actitud lamentablemente, prevalece entre demasiados actores de la actualidad.

Sin embargo, todo papel brinda al actor la oportunidad de improvisar, de colaborar y co - crear con el autor y el director. Esta sugerencia no implica, desde luego, el improvisar nuevas frases o hacer cosas que no sean ordenadas por el director. Al contrario, en las líneas de su papel (...) se hallan las bases firmes sobre las cuales el actor debe y puede desarrollar sus improvisaciones. Cómo dice sus parlamentos y cómo se mueve en escena son grandes puertas abiertas a un vasto campo de improvisación. Los cómo de sus parlamentos y los movimientos son los medios para expresarse libremente.

Todavía más, hay otros innumerables momentos entre los parlamentos y lo indicado por el director, en que el actor puede crear maravillosas transiciones psicológicas y darle sello personal a su actuación, desplegando su verdadera ingeniosidad artística. Su interpretación del personaje hasta los detalles más nimios, le ofrece un campo muy amplio para sus improvisaciones. Sólo necesita comenzar por rehusarse a representar simplemente o recurrir a los viejos moldes desechados. Si no se pone a considerar que el papel que se le ha confiado es "perfecto" en todas sus partes y trata de hallar para cada una, la caracterización mejor, eso también será un gran paso hacia la improvisación. El actor no ha sentido la enorme satisfacción de transformarse en cada nuevo papel, apenas conoce el verdadero significado creador de la improvisación.

Es más, tan pronto como en un actor se desarrolla la habilidad para improvisar, y descubre dentro de sí ese inagotable manantial que brota con cada nueva improvisación, disfrutará un sentimiento de libertad hasta aquí desconocido para él, y se sentirá mucho más rico interiormente.

(...) El arte dramático es un arte colectivo y por tanto, sin que importe el talento que pueda tener el actor éste no podrá hacer pleno uso de su habilidad para improvisar si se aísla del conjunto, de sus compañeros.

Desde luego, hay muchos impulsos unificadores en la escena, tales como la atmósfera de la obra, su estilo, una actuación bien realizada. Y todavía un verdadero conjunto escénico precisa de algo más que estas conjunciones ordinarias. El actor debe desarrollar dentro de sí una sensibilidad que motiva a los impulsos creadores de los otros.

Un conjunto improvisador vive en un constante proceso de dar y tomar. Una leve insinuación de un compañero, un gesto, una pausa, una entonación nueva o inesperada, un movimiento, un suspiro, o incluso un cambio apenas perceptible en el ritmo, pueden llegar a ser un impulso creador, una invitación al otro para que se lance a improvisar.

(...) Si mientras está usted improvisando, comienza a sentir que se está volviendo falso o falso de naturalidad, puede tener la certeza de que ello es la resultante de la interferencia de su "lógica", o bien por estar empleando demasiadas palabras innecesarias. Debe usted tener el valor suficiente de confiar por entero en su espíritu improvisador. Aténgase a la sucesión de acontecimientos psicológicos interiores (sentimientos, emociones, deseos y otros impulsos) que hablen a usted desde lo más profundo de su personalidad creadora y no habrá de tardar mucho en hallarse convencido de que esta "voz interior" que posee jamás le engaña." (1)

---

1. Chejov Michel; AL ACTOR.; Editorial Diana.; México, 1971.

## 9. LIBRETO DE DIRECCION.

Es la materialización en blanco y negro de la conceptualización total de la obra que ha realizado el **director**, así como la guía práctica a seguir durante la **puesta en escena** gracias a la cual ningún elemento o detalle quedará en el aire o bien en la mente de éste. Por otro lado, el hecho de tener a la mano el **libreto de dirección** será un apoyo para que el **director** llegue a cada junta de trabajo de mesa y a cada **ensayo** con una propuesta perfectamente definida, lo cual significa evitar al máximo la improvisación en el trabajo. Más adelante, durante las funciones se convertirá en el libreto técnico para los musicalizadores e iluminadores.

"Existen grandes diferencias de opinión respecto al momento en que debe prepararse el Libro de dirección (SIC) y su contenido, aunque la mayoría de los **directores** reconocen la necesidad de tenerlo. En verdad, tiene que haber uno, aún cuando sólo sea para proporcionar al **director de escena** una fuente de referencias autorizada, para resolver los detalles materiales de la **representación**, y como una guía siempre dispuesta a ayudarlo a lograr que las **funciones** consecutivas se atengan invariablemente a las normas originales. Por lo general, el Libro de dirección (SIC) registra el momento y el lugar de las entradas y salidas de los **actores**, cada movimiento y **acción**, pausas, cortes, anotaciones acerca del **tempo y ritmo** de los **parlamentos** y sus inflexiones e insistencias, las indicaciones respecto a la música y luces y, a veces, los **apuntes** interpretativos del **director**. En resumen, el Libro de dirección (SIC) debe encerrar toda la información necesaria acerca de la **representación**, para mostrar clara y completamente cómo debe escenificarse la obra. Los apuntes pueden ser esquemáticos y toscamente indicados, o pormenorizados y exactos, según la tendencia individual de cada **director** en cuestión (...)

de todo el contenido de ese libro, lo más importante desde el punto de vista del **director**, es la determinación del movimiento escénico, las evoluciones de los **personajes** por el **escenario**, la **acción** teatral que, a menos de que se conduzca correctamente, pueden echar a perder todo el efecto de la producción. Fundamentalmente, esta determinación consiste en tomar decisiones, primeramente acerca de los lugares en que deben representar las **escenas** una por una y, después, acerca de dónde, cómo y por qué habrán de moverse los **personajes** de un lado para otro en zonas previamente escogidas. Por supuesto, todas estas decisiones van inscritas en el Libro de dirección (SIC)." (1)

---

1. Canfield Curtis. EL ARTE DE LA DIRECCION ESCENICA. Editorial Diana. ; México, 1970.; Pags. 135 y 138.

Un **libreto de dirección** está conformado de la siguiente manera:

## I. CALENDARIZACION DEL TRABAJO:

Para calendarizar el trabajo total de la **puesta en escena** se deben de tomar en cuenta los siguientes pasos:

- A) Tiempo aproximado de análisis de texto por parte del **director**. (De acuerdo a la dificultad de la obra analizada, varía entre diez y veinte días)
- B) Realización del libreto de dirección. (Su tiempo aproximado es de cinco a diez días)
- C) Selección del elenco y casting de actuación a actores: (deberá realizarse de acuerdo a las características físicas de los **personajes** que participan en la obra, el tiempo para llevar a cabo estas pruebas depende directamente de la cantidad de **personajes** que conforman el **drama** y de la respuesta cuantitativa y de calidad de los actores citados a prueba) Al mismo tiempo debe elegirse al equipo teatral que participará en la **puesta en escena** (productor, musicalizador, iluminador, vestuarista, técnicos, etcétera.)
- D) Primeras reuniones del equipo teatral completo para la exposición del proyecto (aproximadamente tres días)
- E) Deberán fijarse dos sesiones entre **director** y asistente de dirección para la organización total del trabajo: metodología, planeación y organización del calendario para ensayos, etcétera.
- F) Primeras lecturas del **texto** con los actores y acercamiento al análisis dramático: biografía del autor, contexto histórico, Género Dramático, estilo. (aproximadamente siete sesiones)
- G) Análisis de **personaje**: realización de la "Ficha práctica para la creación de un personaje teatral"; Trabajo de retroalimentación grupal sobre cada uno de los **personajes**; Creación de "Una página del diario de nuestro personaje; Lecturas grupales de las páginas de diario; "Cuestionario general de retroalimentación"; Dudas finales de los actores. El tiempo para realizar toda esta tarea referida al análisis de **personaje** con los actores depende absolutamente de la dificultad del **drama** en cuestión y de la cantidad de **personajes** que lo conformen. Es recomendable hacer unas tres sesiones privadas con cada uno de los actores para la realización de la "Ficha práctica para la creación de un personaje teatral" en el caso de que su **personaje** sea un **protagónico** o **antagónico** o bien, tenga mucho juego en la trama.

Desde luego el número de sesiones se reducirá en caso de tratarse de un **personaje de soporte dramático** que no participe demasiado de la acción. También deberá tomarse en cuenta cuando menos una sesión grupal con todos los actores para la retroalimentación en el trabajo de cada ficha. lo más adecuado es que una vez que se a concluido con cada actor la ficha de su **personaje**

se cite a junta a los demás actores para discutir sobre dicho personaje, de esta manera todos tendrán un lenguaje común e irán a la misma meta. Una vez que el actor ha asimilado y comprendido, por lo menos en teoría, su personaje, el siguiente paso es realizar "Una página del diario del personaje", esta labor se debe realizar individualmente, a manera de tarea escolar, por tal motivo no es necesario concertar una cita para ello, pero si es indispensable fijar una fecha para la lectura grupal de este trabajo que tiene como objetivo empapar a todo el elenco de la visualización que tiene cada actor acerca de su propio personaje y visualizar, a su vez, los personajes de los demás actores. Por último se deberán programar dos juntas más: la primera, para resolver el "Cuestionario general de retroalimentación". La segunda, para resolver cualquier duda acerca del texto, de los personajes, del estilo de la puesta en escena que puedan tener los actores, es importantísimo que el actor no llegue al escenario con incertidumbres o malos entendidos porque de ser así se entorpecerá la comunicación y desde luego esto se reflejará en la puesta en escena.

- H) Es indispensable citar a nuevas lecturas de la obra con todo el elenco una vez que se a realizado todo el trabajo de análisis de personaje pues con ello se empezará a materializar la teoría. (tres lecturas de este tipo son adecuadas).
- I) El tiempo para llevar a cabo las improvisaciones sobre el análisis de la obra y el análisis de los personajes deberá estar determinado por el director de acuerdo a sus necesidades y trabajo individual con cada actor.
- J) El siguiente paso es el marcaje de intenciones del texto. (Para ello el director dispondrá de una cantidad lógica de unidades de idea que se trabajarán en una o varias sesiones y por lo tanto sólo se requerirá en ellas la presencia de los actores que participen en este núcleo de escenas. El tiempo estará determinado por la dificultad del núcleo de unidades de idea que se esté analizando)
- K) **Trazo escénico.** Una vez que se a marcado intenciones en un conjunto de unidades de idea lo adecuado es llevarlo a la práctica con el trazo escénico para que la intención adquiera sentido, además es un método que apoyará muchísimo a los actores en su labor de memorización y no se corre el riesgo de que memoricen con intenciones equivocadas o vicios actorales. Sin embargo habrá muchos directores que consideren éste método equivocado o lento, es responsabilidad de cada director decidir su estrategia de trabajo. Lo que si es un hecho, es que es necesario tomar en cuenta el tiempo que se llevará el marcaje de trazo escénico y este dependerá de muchas cosas: en primer lugar, de la dificultad del texto, de la disposición de los actores y el director, de la evolución y desarrollo de la puesta en escena, etcétera. Sin embargo, es importante marcar un tiempo límite para este paso porque de otra forma se puede convertir en eterno. También resulta importante tomar en cuenta algunos días para repasar tanto el análisis de personaje, como el marcaje de intenciones y el trazo escénico que ha quedado atrás. Si el director tiene demasiada prisa en avanzar diariamente sobre el trazo escénico y no se detiene nunca a repasar lo que ya se ha visto con anterioridad corre el riesgo, con mucha seguridad, de que los actores olviden lo que se ha ensayado y más que un ahorro de tiempo será una pérdida pues habrá que empezar de nuevo. Y si no es el caso, la consecuencia será que los personajes no crecerán, pues el actor habrá perdido la valiosa oportunidad de crear y recrear su personaje en base a las repeticiones.

- L) El proceso de la **puesta en escena** requerirá de un mínimo de cuatro juntas entre **director - escenógrafo, director - iluminador, director - vestuarista, director - utilero, etcétera :**
- 1) El **director** explicará a los creativos todo lo relacionado al proyecto.
  - 2) El creativo presentará su primer propuesta en base a los requerimientos del **director**.
  - 3) El creativo presentará la propuesta definitiva para el proyecto con los ajustes que le fueron requeridos en la junta anterior.
  - 4) Presentación de la maqueta realizada por los creativos de acuerdo a la propuesta definitiva. naturalmente la cantidad de juntas de este tipo variará en caso de que las propuestas realizadas por los creativos no sean adecuadas a los requerimientos del **director**.
- M) El creador y realizador del **vestuario** requerirá una junta con los **actores** para tomar sus medidas y poder empezar su trabajo.
- N) El **escenógrafo, el utilero, el iluminador y el vestuarista** tendrán una reunión con el productor para entregarle su lista de necesidades materiales. A su vez, debe planearse el tiempo adecuado para que el productor cubra dichas necesidades.
- N) Se deberá fijar una fecha dentro del calendario para que el productor haga entrega de los requerimientos, esta fecha será pertinente tomando en cuenta el tiempo que los creativos necesitan para realizar su trabajo, se debe tener cuidado de que el tiempo de realización no se empalme con los **ensayos** generales y mucho menos con el **estreno** pues lo más adecuado es que los **actores** tengan la oportunidad de relacionarse con su material de trabajo, conocer perfectamente su espacio real en el **escenario** (en el caso de la **escenografía**), hacer suyo el **vestuario** y manejar a la perfección su **utilería**. Por lo tanto también los creativos tienen una fecha límite de entrega durante el proceso de la **puesta en escena**.
- O) A partir de la fecha en que se tiene planeado terminar el marcaje total del **trazo escénico** de la **obra**, que coincide con la disponibilidad de todos los elementos (**escenografía, utilería, vestuario, música, iluminación, etcétera**) es recomendable hacer dos nuevas lecturas del texto en trabajo de mesa y junto a ellas recordar, de manera más sencilla, el análisis dramático y el análisis de **personaje** para, en seguida comenzar a correr la **obra** completa. Este es el tiempo idóneo para fijar luces, adecuar las entradas y salidas de música, arreglar desperfectos en el **vestuario** y aprender a manejar la **escenografía** y **utilería**, en el caso de los **actores**. (Sería ideal tener dos semanas de **ensayos** diarios donde se pueda correr la **obra**).
- P) Cinco **ensayos** generales es un número adecuado, desde luego mientras más **ensayos** se tengan mejor será la calidad de la función. Los **ensayos** generales no son lo mismo que los **ensayos** donde se corre la **obra**, estos últimos tienen como objetivo pulir todos los detalles, prevenir errores o accidentes. Los **ensayos** generales deben tomarse como funciones: de ninguna manera deben ser interrumpidos, ya no deben existir fallas y es muy adecuado que se tenga **público** (aunque sea en cantidad pequeña) porque de esta manera podrá medirse las reacciones del **espectador** ante lo que está sucediendo en el **escenario**. Los **ensayos** generales son muy aprovechados por los **actores**, es en ellos donde más crecen los **personajes**, el actor encuentra seguridad en su trabajo y se foguea. Gracias a estos **ensayos** - funciones no se tendrán que lamentar bajas de intensidad o calidad en el estreno o funciones abiertas a **público**.

- Q) La publicidad es un factor sumamente importante, sin ella generalmente el trabajo será inútil pues tanto el **dramaturgo** como el **director**, los **actores** y todo el equipo teatral trabajan en función del **espectador**, que no asistirá si no es invitado. De acuerdo a la magnitud del evento, un tiempo adecuado para lanzar la publicidad es quince días antes del **estreno**. Claro está, que en la calendarización se debe tener una fecha prudente para mandar a hacer y realizar esta publicidad, tal vez un mes antes de que deba salir al aire.

## II. ANALISIS DEL TEXTO:

- A) LOCALIZACION DEL AUTOR. (Análisis biográfico).
- B) LA DIVISION DEL TEXTO EN UNIDADES DE IDEA.
- C) EL ANALISIS ACTANCIAL DEL TEXTO.
- D) EL ANALISIS GENERICO DEL TEXTO.
- E) EL ANALISIS DE PERSONAJES.
- F) EL ANALISIS PERSONAL DE LA OBRA. (Se refiere al **discurso escénico** que pretende comunicar el **director** con su **puesta en escena**, puede ser coincidente con el discurso del **dramaturgo** o bien, puede ser su propia interpretación del texto).
- G) EL PROYECTO DE DIRECCION. (Cómo se llevará a cabo la dirección de la obra, una vez conocido profundamente el **texto dramático**. Cuál es el compromiso creativo del **director** en relación a la **obra**, cuáles son los objetivos estéticos, psicológicos y discursivos que pretende alcanzar el **director** con la **puesta en escena**).
1. En relación al **texto dramático**.
  2. En relación al análisis genérico.
  3. En relación al **trazo escénico**.
- H) DISEÑO Y PROYECTO DE VESTUARIO.
- I) DISEÑO Y PROYECTO DE ESCENOGRAFIA.

### III. CODIGOS Y DESGLOSES:

(Lenguaje de signos que serán utilizados en la sintaxis del libreto de dirección para el montaje)

- A) DESGLOSE Y CODIGO DE PERSONAJES. (A cada personaje se le asigna una letra o número que le corresponderá en todo el libreto de dirección y libreto técnico, de esta manera no será necesario poner el nombre completo del personaje en los señalamientos de trazo escénico o de intenciones)
- B) DESGLOSE Y CODIGO DE MOVIMIENTOS Y TRAZOS. (Son equivalentes a los signos de circulación vial, es decir, son signos que pertenecen al lenguaje teatral y que todo aquel que esta relacionado con la puesta en escena puede entender. Naturalmente todo director esta en la libertad de inventar su propio código, después de todo quien lo va a usar es él mismo y su equipo de colaboradores).

1. Desplazamiento del actor a la derecha: ↘
2. Desplazamiento del actor a la izquierda: ↙
3. Cruza hacia arriba: ↗
4. Cruza hacia abajo: ↘
5. De pie: ↑
6. Se levanta: ↑↓
7. Acostado: ↔
8. Se acuesta: →
9. Hincado: ↘
10. De espaldas: ↘
11. Perfil izquierdo (en relación al actor): ←
12. Perfil derecho (en relación al actor): →
13. De frente: ↔

- C) DESGLOSE Y CODIGO DE PUNTUACION DE TALENTO. ( Se refiere al marcaje de intenciones, es conveniente que este código sea entendido tanto por el director como por los actores, pues éstos deberán también marcar las intenciones en su libreto personal con el objetivo de que puedan recordarlas cada vez que estudien su texto)

1. Subir voz y sostener: ↗→
2. Bajar voz y sostener: ↘→
3. Volumen bajo: √√
4. Volumen alto: √↗
5. Grito: G
6. Susurro: S
7. Pausa: (···)
8. Transición: ∩
9. Pausa muy larga y transición: P
10. Cambio de dirección de emoción: ∅

11. Pausa cortísima: '.
12. Palabras claves o de más peso en las oraciones: ==
13. Pausa corta: ,
14. Separación de ideas: /
15. Exclamación auténtica: !
16. Interrogación auténtica: ?
17. Enlazar ideas: AB
18. Dejar el final de la frase en alto: ↗
19. Dejar el final de la frase en bajo o punto: ↘
20. Pausa marcada: •
21. Recalcar toda una frase: ABCD
22. Quebrar la voz: ~~~~
23. Entrecortar la voz y las palabras: ABCD
24. Anular textos: ~~ABCD~~
25. Dejar sin terminar la idea: ...

D) DESGLOSE Y CODIGO DE UTILERIA MAYOR. (Inventar un signo para cada uno de los muebles que se utilicen en la utilería. Por ejemplo el signo h es una silla. el signo ■ es una estufa. etcétera.)

E) DESGLOSE DE UTILERÍA. (Lista completa de cada uno de los elementos de utilería que requerirán los actores en escena. Este desglose será entregado al productor para ser abastecido)

F) DESGLOSE Y CODIGO DE AREAS DEL ESCENARIO. ("Localizar las zonas de actuación (...) más adecuadas para cada escena. Este es el primer paso. La zona de actuación es una unidad de espacio escénico delimitada por partes del mobiliario o por otros elementos materiales, como plataformas, peldaños, barandas o puertas. Una zona de actuación puede también fijarse arbitrariamente mediante una concentración de luz en un espacio dado del escenario (...)") (1)

G) DESGLOSE Y CODIGO DE MUSICALIZACION. (El código de musicalización es muy sencillo, simplemente se numeran los tracks de música de acuerdo al orden que tienen en la grabación que se utilizará en las funciones, lógicamente el orden de grabación será a su vez el orden en que debe entrar cada track durante la función.  
El desglose se refiere a la descripción del tipo de música o efecto sonoro de cada uno de los tracks enumerados)

---

1. Canfield Curtis. EL ARTE DE LA DIRECCION ESCENICA.; Editorial Diana.; México, 1987.; Pag. 156.

#### H) DESGLOSE Y CODIGO DE ILUMINACION:

1. Entra luz: ↑
2. Sale luz: ↓
3. Prevenido: P (la prevención debe estar marcada en el libreto un poco antes de la entrada o salida de luz, de manera que el director o en su defecto, el iluminador indiquen al técnico de luces cuando debe prepararse para realizar a tiempo el efecto)
4. Los efectos de luz (por sencillos que sean), al igual que la musicalización, también deben numerarse, para evitar su descripción completa en el libreto técnico)  
El desglose de luces es la descripción de cada efecto lumínico que ha sido numerado.

#### IV. LIBRETO TECNICO Y DE DIRECCION ESCENICA:

En él se reúnen casi todos los elementos a manejar en la **puesta en escena**: la división y numeración de las unidades de idea, el marcaje de intenciones o puntuación de talento, el **trazo escénico** y las entradas y salidas de luz y sonido.

Este libreto debe tener la presentación de un libro, es decir, ser utilizado por ambas caras de sus hojas.

Al abrir el libro, en el lado izquierdo contiene el **texto dramático** donde están marcadas: las divisiones de unidad de idea y su correspondiente numeración, las entradas y salidas de los **tracks** sonoros y los efectos lumínicos, la puntuación de talento, y los desplazamientos y movimientos de los **actores** que además tiene correspondencia con la hoja del lado derecho en la que están dibujadas, en planta, cada una de las áreas del **escenario** donde ocurren estos desplazamientos, para ello se echará mano del código de **personajes**, el código de **utilería mayor** y los códigos de desplazamientos y movimientos (de la misma manera que se utilizan en la hoja del lado izquierdo) ( 1)

- 
1. Ver ejemplo de este inciso en capítulo IV..

**IV. EJEMPLIFICACION DE UN ANALISIS DRAMATICO DE  
ACUERDO AL ORDEN DEL LIBRETO DE DIRECCION.**

IV. EJEMPLIFICACION DE UN ANALISIS DRAMATICO  
DE ACUERDO AL ORDEN DEL LIBRETO DE  
DIRECCION.

*LA MUERTE DE UN VIAJANTE.*

AUTOR: ARTHUR MILLER.

DIRECCION: HOLDA RAMIREZ.

## ARGUMENTO.

### *LA MUERTE DE UN VIAJANTE.*

Willy Loman -hombre clasemediero, de 60 años- es agente viajero de la Compañía Wagner desde hace treinta y cuatro años. Le gusta considerarse un elemento vital en el territorio de Nueva Inglaterra, donde se inició en el oficio y hace tiempo tuvo algunos logros en el negocio. Actualmente la situación ha cambiado; las ventas no van bien y lejos de salir adelante, cada día está más presionado por la inmensa cantidad de abonos que adeuda -acumulados durante toda su vida- y especialmente por el cansancio, hastío y frustración que traen consigo la edad y la poca valoración de sus logros.

Willy es esposo de Linda, con la que aparentemente sostiene una relación de apoyo, comprensión y compañía pero que en el fondo se mantiene por comodidad y costumbre. Padre de dos varones: Biff y Happy -34 y 32 años correspondientemente- con los cuales nunca ha sabido establecer una verdadera comunicación. El tiempo y los errores cometidos se han encargado de edificar una muralla de rencores y culpas muy difícil de romper.

La acción comienza cuando Willy vuelve a casa de improviso de uno de sus tantos viajes porque, según menciona, se le hacía imposible seguir conduciendo por la carretera. Linda, como siempre, trata de tranquilizarlo diciéndole que necesita unas vacaciones, pero él sabe que no es verdad pues acaba de regresar de un viaje de descanso en Florida. Willy le platica a Linda que se encontraba conduciendo apasiblemente cuando, sin saber cómo ni por qué, se encontró sofiando y por poco ocasiona un accidente, la situación lo aterró y se vió obligado a regresar.

Linda insiste en que Willy debe pedir su cambio a Nueva York, argumenta que él ya no tiene edad para viajar y que la compañía se lo debe como agradecimiento por su lealtad. Aunque Willy considera que su trabajo en Nueva Inglaterra es indispensable para la compañía, termina por aceptar lo que Linda le pide -como ya es una costumbre en su vida conyugal-.

Su hijo mayor, Biff, se encuentra recién llegado a casa después de varios años de ausencia. Happy, el menor, también los visita. Después de mucho tiempo, esta es la primera vez que la familia esta reunida en su "hogar".

Willy y Linda -en su habitación- sostienen una discusión en relación a la vida de sus hijos, especialmente de la suerte del mayor. Willy no comprende cómo es que Biff a su edad, con su atractivo físico y personalidad, no ha conseguido nada -desde el muy particular punto de vista de Willy acerca de lo que significa el éxito en la vida.-

Biff, efectivamente no ha podido establecerse en un trabajo fijo. Ha dedicado los últimos diez años de su vida a saltar de un oficio a otro. En realidad esto no representa un problema para él. Sus aspiraciones no tienen mucho que ver con dinero, familia o reconocimiento social -como lo desearía su padre.-

Happy por su parte, es un hombre asalariado. Ha logrado conseguir el puesto más bajo de algún almacén -aunque por la tranquilidad de sus padres les ha hecho creer que es el segundo de abordo- Vive en un departamento de renta y tiene un carro modesto, pero principalmente cuenta con efectivo para la fiesta y las mujeres. Happy aspira a casarse y formar una familia algún día, porque eso es lo que está bien y lo que hizo Willy.

Willy se queja además, de lo agobiante que le resulta la ciudad -y más que eso, la modernidad.- Se siente encajonado en ella, ya no puede respirar como antes. También se angustia por las deudas y la tristeza que le da haber pagado una casa durante toda su vida y que ahora no la habite nadie -refiriéndose a sus hijos- Linda, para calmarlo de nuevo, le propone que realicen un día de campo el domingo, con el parabrisas del coche abierto, pero Willy le recuerda que los parabrisas ya no se abren en los carros modernos. Entonces, él cae en cuenta de que todo el tiempo que pasó en la carretera estuvo pensando en el Chevy que tuvo en 1928. Precisamente la época en que Biff era capitán y gran estrella del equipo de fut ball de la preparatoria. Fué el momento más feliz en la vida de Willy, por lo que no puede dejar de pensar en aquellos días y los evoca constantemente como una forma de evasión de su realidad actual.

Después de la charla con su mujer, Willy se dirige a la cocina. Todo el tiempo que se encuentra en ella se puede percibir que susurra cosas. Habla solo y siempre lo hace reviviendo alguna escena feliz de su pasado.

Mientras éste se encuentra en penumbras, se ilumina el dormitorio de los chicos. Biff se pregunta por qué su padre siempre está haciendo burla de él; se siente incapaz de tener un acercamiento con Willy. Happy le dice que Willy está hablando de él -de Biff- todo el tiempo.

Ambos hablan de la profunda soledad y frustración en las que se encuentran sumidos y Biff opina que los hombres como ellos deberían trabajar al aire libre y olvidarse de grandes pretensiones económicas, pero Happy no está de acuerdo.

Bajo la presión que ejerce Willy sobre el hecho de que Biff no ha conseguido nada en su vida, este último decide vencer su orgullo y buscar a un tal Bill Oliver con el que trabajó alguna vez, hace años, pero al que le robó y fue despedido. Happy le asegura que Bill lo estimaba demasiado y seguramente ya no recuerda el incidente. Biff, muy a su pesar, ira a buscarlo al día siguiente para pedirle nuevamente empleo.

Mientras tanto Willy no ha dejado de hablar solo. Esta situación preocupa a los dos jóvenes pero no saben como resolverlo, igual que no saben como resolver sus propias vidas.

En la cocina, Willy está pensando y susurrando cierta ocasión del año 1928 en la que a la vuelta de un viaje sus hijos se ofrecieron a lavarle el coche y él se sentía muy orgulloso. Mágicamente aparecen Biff y Happy -diecinueve años más jóvenes- y se lleva a cabo la escena tal y como la recuerda Willy. En ella Biff trae en sus manos un balón de fut nuevo. Willy se entera por boca del mismo Biff que éste tomó de la escuela el balón en calidad de préstamo -pero sin pedirlo.- Happy piensa que podría parecer un robo y que esto le va a traer problemas. Willy lejos de reprender a su hijo por la "travesura", la festeja diciendole que su entrenador seguramente aplaudirá su iniciativa.

Willy les dice a sus hijos que algún día tendrá un negocio propio y dejará de viajar para dedicarse a ellos. Ante la ilusión de los dos chicos, el padre les promete llevarlos en el siguiente viaje a Nueva Inglaterra.

Bernard, hijo del vecino que es amigo de toda la vida de Willy, llega en busca de Biff para recordarle que deben estudiar juntos pues el maestro de matemáticas tiene condicionado a Biff. Willy considera que la escuela no lo es todo, lo importante para abrirse camino en la vida es el atractivo personal y la admiración que los demás sientan por la persona.

Willy y Linda -aún en tiempo pasado, durante el recuerdo de Willy- entran a la cocina. Willy alardea sobre las grandes ventas que ha realizado pero pronto se ve en la necesidad de admitir la verdad: las cosas no están tan bien como él quisiera. Linda le hace toda una lista de deudas que han adquirido y cuyos abonos es necesario pagar. Willy se da por enterado de que debe mucho más de lo que puede pagar. Tiene un primer enfrentamiento con su realidad, ya no vende como antes y no es tan popular como dice ser. No le gusta mucho a la gente y eso afecta directamente en su trabajo; se cuestiona fuertemente la razón por la cual Charly, su vecino y padre de Bernard, siendo un hombre de pocas palabras y sin mucho carisma a logrado el respeto de la gente y su vida es estable económica y emocionalmente. Pero Linda de nuevo le hace la vida menos pesada asegurándole que él es un hombre muy atractivo y que todo pasará muy pronto, que es sólo una mala racha.

Mientras Linda le está diciendo a Willy que es un hombre apuesto y que pocos padres son tan idolatrados por sus hijos como él, las imágenes en la mente de Willy se mezclan y ahora viene el recuerdo de una mujer joven y atractiva que se está vistiendo en la habitación de un hotel -las escenas con los hijos y después con Linda se desarrollan a finales de 1927 y la escena con la mujer esta situada en la primavera de 1928, pero parecen unirse en la imaginación del viajante- Mientras los dos hablan de sus respectivas soledades y frustraciones, juegan y ríen alegremente. Entre risas Willy revela que en verdad no es tan popular y buen vendedor como dice ser. Ella lo acepta y le asegura que no es lo que le importa de él. Lo que le atrae es que la hace reír -como si Willy sólo fuera su bufón particular-

En cuanto la mujer toma las medias de seda que Willy le ha regalado por cajas, se va sin importarle la suerte de éste.

Willy tiene una nueva confusión temporal y regresa a otra escena con su esposa, un año atrás. Willy le asegura a Linda que todo se va a arreglar para ella. Linda está zurciendo unas medias de seda -como siempre en los recuerdos de Willy- El viajante se enfurece -enmascarando su terrible sentimiento de culpa- y le prohíbe a Linda volver a zurcir unas medias.

Bernard nuevamente viene tras Biff para obligarlo a estudiar. Aparentemente Willy se enoja mucho al saber que su hijo no se está esforzando lo suficiente, pero repentinamente cambia de modo de pensar y dice que no quiere que Biff se convierta en un gusano de biblioteca como Bernard. Lo importante en Biff no son las notas escolares, sino su carisma y personalidad.

Bernard y Linda critican fuertemente la actitud de Biff. Willy se exalta, él no permite que nadie critique a su hijo mayor.

A medida que la luz empieza a situar a Willy en el presente éste se repite a sí mismo -como queriendo autocriticarse- que él nunca le ha dicho nada a su hijo si no fueran buenos consejos.

Happy baja a la cocina para ver que está haciendo su padre. Willy ahora se cuestiona a sí mismo el hecho de no haberse ido a Alaska cuando se lo ofreció su hermano Ben -mayor que él-. Willy da a conocer la gran admiración que siente por su hermano -lo considera un gran hombre porque un día, a los diecisiete años, buscando fortuna entró a la selva y a los veintiuno ya era un hombre rico-

Happy le promete a su padre que pronto lo va a retirar de trabajar. Willy, lejos de agradecerlo, se burla de su hijo -de aceptar la ayuda de sus hijos, también tendría que aceptar el hecho de que no pueden ayudarlo-; aunque admite que ya no puede manejar en carretera. Happy se siente herido por la reacción de su padre y se retira a su habitación. Cuando va a hacerlo Willy llega Charly -que también sufre de insomnio- y le propone un juego de barajas. Durante la partida, Charly le ofrece trabajo a Willy pero el viajante se niega rotundamente y hasta se indigna con la proposición -Willy no puede aceptar el ofrecimiento de Charly porque ésto significaría el reconocimiento de que su filosofía de la vida no es válida-. Willy le comenta a Charly los problemas que tiene con Biff y su amigo le pide que deje de pensar en ellos, le recuerda a Willy que Biff ya es un hombre hecho y derecho que puede arreglarselas solo. Willy se niega a olvidarse del asunto porque siente que si lo hace ya no tendrá una razón poderosa para vivir.

Mientras está hablando con Charly, su hermano Ben -muerto hace poco tiempo- se le aparece -en un nuevo juego de su imaginación-. Así pues que Willy habla con Charly y Ben simultáneamente, lógicamente Charly no entiende nada y termina malentendiendo la situación y disgustándose con Willy. Charly se despide y sale indignado por la actitud de su amigo.

En cuanto Charly desaparece, Willy dirige su atención a su visitante imaginario. Su primera pregunta -que es la pregunta que prevalece en toda la vida de Willy- es cómo hizo para triunfar. Ben no puede responder con claridad -porque Willy no conoce la respuesta-. Los chicos aparecen en escena, nuevamente son muchos años más jóvenes. Willy le pide a Ben que les cuente a sus hijos cómo logró su "éxito" en la vida. Ben tiene mucha prisa y sólo habla de la anécdota no de la forma. Ben quiere dejar una enseñanza a su sobrino mayor, le pide que trate de golpearle el estómago, Biff entra al juego obligado por su padre y con la desaprobación de Linda. Ben y Biff entablan una pelea, aparentemente amistosa, de pronto Ben tira y golpea a Biff esto sorprende al muchacho y Ben le dice "nunca pelees limpiamente con nadie, aunque creas que es tu amigo". Willy, cegado por la admiración, festeja el consejo de su hermano y para mostrarle lo valientes e intrépidos que son sus hijos les ordena a éstos que vayan al terreno de enseguida a robar algo de tierra para su propio jardín. Charly le dice a Willy que la cárcel está llena de valientes pero Willy se niega a escucharlo. Ben se marcha de nuevo y Willy se ve obligado a volver al presente.

Linda baja para ver lo que hace Willy, éste la deja en la cocina y él se retira a dar un paseo por el jardín. Biff baja también y se encuentra con su madre. Biff le pregunta a Linda por qué está así Willy. Linda le explica que su padre estaba bien hasta que se enteró de que él iba a venir, a partir de que recibió la carta donde les avisaba de su regreso Willy empezó a alterarse y cada día más. Linda le dice a Biff que ya no podrá venir otra vez a casa sólo para verla. Tiene que aprender a respetar a Willy, o, de lo contrario tendrá que mantenerse alejado, porque su padre es un hombre que merece algo de atención. Linda le confiesa a Biff que han rebajado de categoría a Willy en el trabajo. Biff lo encuentra absolutamente injusto después de tantos años de servicio y entrega a la Compañía. Linda le dice que la Compañía no es peor que él o Happy. Linda está triste porque sabe que Willy ha llegado al extremo de pedirle a Charly -en calidad de préstamo que jamás podrá pagar- cincuenta dolares por semana para poder sobrevivir.

Biff se niega a cargar con la culpa y acusa a su padre de ser un farsante. Linda comenta con su hijo que está muy angustiada porque hace tiempo que Willy quiere quitarse la vida, ya en varias ocasiones ha tratado de hacerlo: con un choque intencionado, con una manguera pegada al escape de gas, etcétera. Linda le asegura a su hijo que tiene la vida de su padre en sus manos.

Willy regresa a la cocina y comienza una fuerte discusión con Biff. Para detenerlos Happy le platica a su padre que Biff intentará hablar con Bill Oliver para pedirle trabajo. Willy se olvida de la discusión y se emociona con la idea de que por fin su hijo pueda lograr algo en la vida. Willy piensa que si sus hijos unieran sus fuerzas podrían comerse al mundo. Biff le dice a Willy que le pedirá dinero prestado a Bill para iniciar su propio negocio, lo cual hace muy feliz al viejo. Linda intenta dar una opinión pero empujado por la emoción, Willy la hace callar tras pegarle un grito. Biff se irrita al ver como trata Willy a su madre y se inicia de nuevo la discusión. Willy decide evadirse y se retira.

Linda sigue a Willy a la recámara. Willy siente que repentinamente todo se le ha venido abajo. Biff y Happy entran a dar las buenas noches; se puede percibir que Biff está algo apenado por el incidente. Willy le da más consejos a Biff de lo que debe hacer durante la entrevista con Bill Oliver, y le recuerda especialmente que él es un triunfador. Mientras Willy se está solazando con esta idea, Biff baja a la cocina y quita el tubo de espita del gas.

Willy se levanta tarde a la mañana siguiente. Biff ya se ha ido a buscar a Bill Oliver. Willy está tan emocionado con la idea de ver realizado a su hijo que quiere ir a comprar unas semillas para plantar algo nuevo en el jardín. También decide ir a visitar a Howard, presidente y dueño de la Compañía Wagner -Howard es el hijo mayor de el hombre, ya fallecido, que fuera intimo amigo de Willy y ambos fundadores de la Compañía Wagner, aunque Willy en calidad de trabajador y el padre de Howard como dueño- para pedirle que le dé su cambio a New York Cuando está a punto de salir, Linda le recuerda que deben pagar varias facturas, entre ellas la última letra de la casa con lo cual por fin será de ellos. También le recuerda que Biff y Happy lo han invitado a comer con ellos en un restaurante. Willy sale feliz de su casa. Linda toma el teléfono y habla con Biff para contarle lo emocionado que está su padre.

Willy llega a la oficina de Howard, quien se encuentra escuchando una grabación de sus hijos en un aparato que Willy ni siquiera sabía que existía y que por lo tanto debe ser muy caro -como todos los adelantos tecnológicos del nuevo mundo capitalista-. El viajante le recuerda a Howard que hace tiempo le había prometido un puesto en Nueva York pero sólo consigue la respuesta esperada: no existe tal puesto y no podrá encontrar un acomodo para él en esta ciudad. Willy un tanto angustiado se olvida por un momento de su "dignidad" y le ruega que tome en cuenta su petición argumentando que él ha hecho mucho por la Compañía y recordándole la vieja amistad que tenía con su padre. Ante la negativa rotunda de Howard, Willy se enfurece, entonces el Jr. le dice que ya no podrá representar más a la empresa, ni en Nueva York ni en ningún otro lado y le sugiere a Willy que acuda a sus hijos en busca de ayuda económica. Willy sabe que esto es imposible. Destrozado, el exagente viajero deja la oficina. Antes de salir, Howard le pide que devuelva las maletas de los muestrarios cuanto antes.

Willy recurre nuevamente a su pasado -tal como lo hace cada vez que se siente perdido- en una escena donde Ben le propone irse juntos a Alaska en busca de fortuna. Willy se siente muy atraído por esta idea pero Linda se encarga de convencerlo de lo maravillosa que es la vida que tienen y la estabilidad de la que gozan. Linda tiene miedo a la aventura y esta vez, sin desearlo, se encargará de destruir la vida de Willy, que a partir de este día se hechará en cara a sí mismo no haber tenido las agallas para ir en busca de su felicidad y su éxito. Ben se marcha y Willy grita que él va a conquistar el mundo -aunque en el fondo sabe que esto jamás será una realidad-.

Es el día en que Biff jugará uno de los partidos más importantes de la temporada. Todos están preparándose para subir al carro y asistir al evento. Charly llega justo cuando se van a ir y pregunta a dónde van. Willy le reclama asombrado que no sepa de este juego y se aterroriza al darse cuenta de que Charly no estaba enterado del suceso. Charly lo toma como una broma pero Willy se enfurece con él.

Todas estas escenas del pasado han transcurrido mientras Willy se dirige a la oficina de Charly. Ya en el lugar la secretaria de Charly avisa a Bernard, que se encuentra de visita en la oficina de su padre, que Willy está en la sala de espera y que está hablando solo. Bernard sale a recibirlo, lleva con él sus raquetas de tenis, Willy sabe de inmediato que el joven irá a jugar un partido a alguna pista particular. se siente impresionado y para cubrir su realidad hace creer a Bernard que Biff está en la ciudad arreglando un magnífico negocio, pero enseguida le pregunta por su secreto para haber llegado tan lejos -para este momento Bernard es un profesionalista muy exitoso, se ha casado y tiene dos hijos pequeños- Nuevamente

Willy se pregunta por qué su hijo no ha logrado nada en la vida. Bernard intenta que Willy le explique lo que ocurrió aquel verano en que Biff suspendió su examen de recuperación en matemáticas, recuerda que Biff se fué a buscarlo a Boston. Bernard asegura que después del viaje, Biff nunca volvió a ser el mismo. Willy se pone furioso con Bernard y le pide que no hable así, lo acusa de pretender echarle la culpa a él del destino de su hijo.

Entra Charly. Bernard se despide y sale. Charly le cuenta a Willy que su hijo irá a defender un caso en el Tribunal Supremo. Willy lo felicita por la calidad de hijo que tiene y le pide algo más de dinero para poder pagar el seguro de vida. Charly se lo da sin reparo y simultáneamente le ofrece trabajo de nuevo. Willy insiste en negarse y le miente diciéndole que él conservará el empleo que ya tiene. Cuando Charly le entrega el dinero Willy piensa, en voz alta y para sí, que un hombre vale más muerto que vivo. Charly se aterroriza y trata de tranquilizarlo con todo su cariño. Willy acepta por primera vez que Charly es su único amigo.

Mientras tanto, Happy ha llegado al restaurante donde se citaron él, Biff y Willy para comer. Happy ordena y se dedica a flirtear con una chica que también acaba de llegar al restaurante. Enseguida entra Biff. Happy le pide a su conquista que trate de conseguir una amiga para su hermano. Cuando ésta se retira, Biff le confiesa a Happy que toda su vida ha sido una farsa, que Bill Oliver ni siquiera se acordaba de él y que le esperó durante todo el día, al final no pudo contenerse y salió corriendo del edificio llevándose con él una pluma de oro. Happy le pide que no le cuente la verdad a Willy para no lastimarlo, pero Biff se niega a seguir con la farsa.

Willy llega también al restaurante. Esta impaciente por escuchar lo que Biff tiene que decirle acerca de su cita con Bill Oliver. Biff intenta por todos los medios decirle la verdad a su padre pero como siempre Willy evade la realidad y se niega a escuchar como son las cosas. La situación tan tensa obliga a Willy a confesarle a sus hijos que lo acaban de despedir. Biff se enfurece por la injusticia que le han hecho a Willy y más porque éste se niega a escucharlo.

Willy cierra su cabeza y viene a su imaginación el recuerdo de Bernard y Linda insistiendo para que Biff estudie matemáticas. En un mar de confusiones, Willy escucha que su hijo le dice que ya no tendrá otra entrevista con Bill Oliver y que se dedicará a buscar otra cosa -una más- Willy cree que su hijo sólo se lo dice para mortificarlo. Biff trata de abrirle los ojos y demostrarle que él -Biff- no es ninguna maravilla, por el contrario es un fracasado.

Las chicas que ha citado Happy regresan al restaurante. Willy está aterrado por su realidad y decide esconderse en el baño. Biff y Happy dejan solo a Willy en el restaurante y se van con las mujeres.

En el baño, Willy cae de nuevo en su pasado. Otra visita a la mujer de Boston con la que le fué infiel a Linda. Parece que todo está muy bien entre ellos hasta que Biff se presenta sin previo aviso en la habitación del hotel. Le urge hablar con su padre pues le han echado del colegio y necesita de su apoyo. Biff descubre la infidelidad de Willy y con ella también descubre que su padre no es el hombre perfecto que él tenía sobre un nicho. Su vida se vuelve un remolino de confusiones. A partir de este incidente Biff ya no sabe lo que está bien y lo que está mal, no comprende el sentido de la moralidad y pareciera que deja de importarle. Biff le echa en cara a su padre lo mentiroso y farsante que es. Willy le está exigiendo a su hijo que le obedezca cuando de improviso es regresado a la realidad y al presente por Stanley, el camarero del restaurante, que le avisa que sus hijos se han ido y lo han dejado solo. Willy sólo le pregunta si hay algún almacén de semillas cerca y sale en su búsqueda.

Avanzada la noche, Biff y Happy regresan a su casa con un ramo de flores para Linda. Esta las tira al suelo y les dice que los desprecia, que ni siquiera un extraño hubiera sido tan desalmado para hacerle a Willy lo que ellos le han hecho. Happy intenta mentir de nuevo diciendo que la han pasado muy bien, pero Biff, harto de mentiras, se lo impide. Biff está de acuerdo con su madre en que él -Biff- es la escoria del mundo, quiere hablar con Willy para decirselo pero Linda trata de detenerlo.

Mientras tanto Willy se encuentra en el jardín sembrando las semillas y hablando con Ben sobre la posibilidad -que ahora es su única salida- del suicidio. Willy considera que si muere la Compañía se verá obligada a pagar los veintemil dolares del seguro de vida y que es mucho más cobarde seguir viviendo inutilmente que ayudar a sus hijos a salir adelante con ese dinero. En cuanto a su propia dignidad, Willy está seguro de que habrá tanta gente de Nueva Inglaterra que vendrá a su funeral que si hijo Biff se sentirá orgulloso, por fin se dará cuenta de quién era su padre y lo que valía y se borrarán el rencor. Ben no está seguro de que sea lo correcto -porque él mismo no lo está-.

Biff sale al jardín para decirle a su padre que se va y que no piensa volver nunca más, que se olvide de él para que pueda ser feliz. Willy le suplica que no le destruya la vida por el rencor que le tiene. Biff se enfurece de impotencia y grita que es hora de hablar con toda la verdad: le cuenta de su vagabundeo por el mundo, de los cientos de trabajos que ha dejado, de las miles de cosas que ha robado y de sus años en la cárcel -situación de la que Willy y Linda no estaban enterados-. Biff le dice que lo único que quiere en la vida es darse cuenta de quién es en realidad. Willy pareciera que no ha escuchado todo lo que le ha confesado Biff y le dice que él -Biff- será algo importante en la vida, que es una magnífica persona. Biff se siente frustrado ante la imposibilidad de que Willy acepte la verdad. No quiere otra cosa sino que su padre entienda que no está actuando por rencor, que ya no merece la pena hacerlo. Su enfurecimiento ha llegado a tal punto que se derrumba psicológicamente y llorando en los pies de su

padre le pide que queme todos esos sueños falsos y lo deje marcharse libremente. Irónicamente, el llanto de Biff convence a Willy de que su hijo es un triunfador y verlo a sus pies no es sino la muestra de que su hijo lo necesita, esto es, entra de nuevo en su mundo ilusorio. Esta sensación de que Biff le necesita era el último impulso que necesitaba para suicidarse, puesto que piensa que de esa forma podrá dejarle algo a Biff para que inicie su vida.

Después del cansancio emocional que ha provocado en todos esta tremenda guerra entre padre e hijo, deciden irse a su habitación, un poco más tranquilos. Willy se queda un momento más en la cocina.

Una vez que está solo llega de nuevo Ben, que confirma su opinión de que la muerte es la única salida para él y la solución de vida para sus hijos. Willy se dirige hacia el exterior, mientras le habla a Biff -en su imaginación- de cómo debería jugar fut ball. Linda le llama desde su recámara. de pronto ya no se escucha la voz de Willy y solo podemos oír un carro encendido que da la sensación de pasar.

Todos descubren que Willy ha muerto.

Unos días más tarde, ante la tumba de Willy, Linda se pregunta por qué no habrá venido nadie al entierro. No entiende por qué Willy se quitó la vida si por primera vez en treinta y cinco años estaban a punto de liquidar todas las deudas -Linda nunca entendió a Willy-. Biff manifiesta que todos los sueños de su padre eran una falacia, pero Charly lo contradice argumentando que un viajante es un hombre libre que tiene tiempo y derecho de soñar. Happy le asegura a su madre que se va a casar, va a formar una familia y todo se va a arreglar -todos, incluso Happy, saben que ésto no es verdad y que seguramente se repetirá la historia de Willy-.

Cuando todos se han retirado, Linda se queda unos minutos más frente a la tumba de Willy. Le dice que acaba de pagar la última letra de la casa, ahora que ya nadie vive en ella.

fin.

I. CALENDARIZACION DE LA PUESTA EN ESCENA.  
OBRA: *LA MUERTE DE UN VIAJANTE.*

## ENERO DEL 2000

### 1 AL 4 DE ENERO:

Primeras cuatro lecturas de la obra *La muerte de un viajante*. de Arthur Miller (1)

- El director -

### 5 AL 8 DE ENERO:

Análisis de texto.

- El director -

### DOMINGO 9 DE ENERO:

Descanso.

### 10 AL 15 DE ENERO:

Análisis de texto.

- El director -

### DOMINGO 16 DE ENERO:

Descanso.

### 17 AL 22 DE ENERO:

Análisis de texto.

- El director -

### DOMINGO 23 DE ENERO:

Descanso.

### 24 AL 29 DE ENERO:

Realización del Libreto de dirección.

- El director -

### DOMINGO 30 DE ENERO:

Descanso.

### 31 DE ENERO AL 5 DE FEBRERO:

Realización del Libreto de dirección.

- El director -

---

1. Miller Arthur. LA MUERTE DE UN VIAJANTE.; Traducción: López Rubio José; Ediciones ALFIL; Madrid, 1958.

## FEBRERO DEL 2000.

### DOMINGO 6 DE FEBRERO:

Descanso.

### 7 AL 10 DE FEBRERO:

Selección de elenco y equipo teatral.

Pruebas de actuación: hombres de 55 a 70 años.

Personajes: Willy, Charly y Ben.

### 11 Y 12 DE FEBRERO:

Selección final de actores para los personajes Willy, Charly y Ben.

### DOMINGO 13 DE FEBRERO:

Descanso.

### 14 AL 16 DE FEBRERO:

Selección del elenco y equipo teatral.

Pruebas de actuación: mujeres de 35 a 65 años.

Personajes: Linda, Mujer y Jenny.

### 17 DE FEBRERO:

Selección final de actrices para los personajes: Linda, Mujer y Jenny.

### 18 Y 19 DE FEBRERO:

Selección de elenco y equipo teatral.

Pruebas de actuación: hombres de 25 a 35 años.

Personajes: Biff, Happy, Bernard, Howard y Stanley.

### DOMINGO 20 DE FEBRERO:

Descanso.

### 21 Y 22 DE FEBRERO:

Selección de elenco y equipo teatral.

Pruebas de actuación: hombres de 25 a 35 años.

Personajes: Biff, Happy, Bernard, Howard y Stanley.

### 23 DE FEBRERO:

Selección final de actores para los personajes de Biff, Happy, Bernard, Howard y Stanley.

**24 DE FEBRERO:**

Primer reunión del equipo teatral completo:  
entrega del texto y exposición global del proyecto por parte del director y/o productor.

**25 DE FEBRERO:**

Segunda reunión del equipo teatral completo:  
Exposición de los objetivos de la puesta en escena por parte del director.

**26 DE FEBRERO:**

Tercer reunión del equipo teatral completo:  
Exposición del calendario tentativo de actividades y organización general del proyecto.

**DOMINGO 27 DE FEBRERO:**

Descanso.

**28 Y 29 DE FEBRERO:**

Lectura del texto con el elenco definitivo.  
(Lectura en frío. Es decir, lectura sin intenciones y cuyo único objetivo es que los actores conozcan la obra )

**MARZO DEL 2000**

**1 DE MARZO:**

Tercer lectura del texto con todo el elenco.  
El director expondrá el análisis biográfico de la obra.  
Retroalimentación.

**2 DE MARZO:**

Cuarta lectura del texto con todo el elenco.  
El director expondrá los principales datos obtenidos del análisis actancial de la obra.  
Retroalimentación.

**3 DE MARZO:**

Quinta lectura del texto con todo el elenco.  
El director expondrá el análisis genérico.  
Retroalimentación.

**4 DE MARZO:**

Descanso para actores.  
El director y su asistente realizarán la calendarización y planeación definitiva de trabajo de mesa y ensayos, así como la metodología de trabajo.

**DOMINGO 5 DE MARZO:**

Descanso.

**6 DE MARZO:**

Sexta lectura del texto con todo el elenco.

El director expondrá el discurso dramático del autor.

Retroalimentación.

**7 DE MARZO:**

Séptima lectura del texto con todo el elenco.

El director expondrá el discurso escénico que pretende alcanzar con la puesta en escena y el estilo que impondrá a la misma.

Aclaración de dudas generales a los actores en relación a todo el análisis de texto.

Entrega de las "Fichas prácticas para la creación de un personaje teatral". (sin resolver)

**8 DE MARZO:**

Día otorgado a los actores para que resuelvan individualmente su "Ficha práctica para la creación de un personaje teatral".

**9 AL 11 DE MARZO:**

Reunión director - actor.

Análisis de personaje: Willy Lomán.

NOTA: Cada aspecto de la ficha (físico, sociológico y psicológico) ocupará una sola sesión.

**DOMINGO 12 DE MARZO:**

Descanso.

Análisis individual de todos los actores con respecto a Willy Loman y Biff.

**13 DE MARZO:**

Lectura del texto con todo el elenco.

El actor expondrá su análisis de personaje correspondiente (Willy Loman).

Retroalimentación de todo el elenco. (Se llegará a conclusiones comunes acerca de éste análisis y se establecerá la relación que tiene el protagonista con el resto de los personajes)

**14 AL 16 DE MARZO:**

Reunión director - actor.

Análisis de personaje: Biff Loman

**17 DE MARZO:**

Lectura de texto con todo el elenco.

El actor hará una exposición de su análisis de personaje correspondiente (Biff Loman)

Retroalimentación de todo el elenco. (Se llegará a conclusiones comunes acerca del personaje y se definirá el tipo de relación que tiene con cada uno del resto de los personajes)

**18 DE MARZO:**

Descanso.

Los actores harán un análisis individual de los personajes: Linda Loman y Happy Loman.

**DOMINGO 19 DE MARZO:**

Descanso.

**20 AL 22 DE MARZO:**

Reunión director - actriz.

Análisis de personaje: Linda Loman.

**23 DE MARZO:**

Lectura del texto con todo el elenco.

La actriz expondrá su análisis de personaje correspondiente (Linda Loman)

Retroalimentación de todo el equipo acerca de éste análisis de personaje. (Se llegará a conclusiones comunes acerca de Linda Loman y se definirá el tipo de relación que tiene con el resto de los personajes).

**24 Y 25 DE MARZO:**

Reunión director - actor.

Análisis de personaje: Happy Loman.  
(aspectos físico y sociológico)

**DOMINGO 26 DE MARZO:**

Descanso.

**27 DE MARZO:**

Reunión director - actor.

Análisis de personaje: Happy Loman.  
(aspecto psicológico)

**28 DE MARZO:**

Lectura del texto con todo el equipo.

El actor hará la exposición de su análisis de personaje correspondiente: (Happy Loman).

Retroalimentación de todo el elenco. (Se llegará a conclusiones comunes acerca del personaje Happy Loman y se definirá el tipo de relación que tiene con el resto de los personajes)

**29 DE MARZO AL 1 DE ABRIL:**

Reunión director - actor o actriz.

Análisis de personajes: Mujer, Charly, Bernard, Ben, Howard, Jenny y Stanley.

NOTA: Una sesión para analizar únicamente a Ben. Otra para analizar a Charly y Bernard juntos. Y en una sola sesión pueden ser analizados: Howard, Mujer, Jenny y Stanley.

Se llevarán a cabo dos sesiones de lectura del texto con todo el elenco y análisis y retroalimentación acerca de éstos personajes para llegar a conclusiones comunes y definir el tipo de relación que tiene cada uno con el resto de los personajes.

El día 1 de Abril el director tendrá una junta con los creativos de escenografía e iluminación, independiente a la lectura con los actores, para exponer a los primeros sus principales requerimientos de escenografía e iluminación para que los creativos inicien su labor de conceptualización.

## ABRIL DEL 2000.

### DOMINGO 2 DE ABRIL:

Descanso.

Cada actor realizará de manera independiente e individual el ejercicio de "La página del diario" de su personaje correspondiente.

### 3 DE ABRIL:

Reunión director - elenco.

Lectura de todas las páginas de diario.

Se identificarán y anotarán los detalles o nuevos descubrimientos de cada personaje y cómo afectan al resto.

### 4 DE ABRIL:

Lectura del texto con todo el elenco.

Los actores se esforzarán en darle a su personaje las características que le han sido otorgadas durante sus respectivos análisis y por lo tanto aparecerán las primeras intenciones en la lectura.

### 5 DE ABRIL:

Reunión director - actores.

Se resolverá el cuestionario de retroalimentación con el apoyo y las opiniones de todo el elenco. El director fungirá como mediador y tendrá la última palabra de acuerdo a su concepción particular.

### 6 DE ABRIL:

Reunión director - elenco.

Resolver las dudas que pudieran tener los actores acerca del texto, los análisis, el estilo de la puesta en escena, etcétera.

### 7 Y 8 DE ABRIL:

Improvisaciones sobre el texto.

### DOMINGO 9 DE ABRIL:

Descanso.

### 10 AL 12 DE ABRIL:

Improvisaciones sobre el texto.

**13 DE ABRIL:**

Lectura del texto con todo el elenco.

Junta independiente director - escenógrafo, iluminador y utilero.

Los creativos presentarán su primer propuesta basados en los requerimientos pedidos por el director en la junta pasada.

**14 Y 15 DE ABRIL:**

Director - Linda y Willy.

Marcaje de intenciones y memorización.

Unidades 1 a 14.

**DOMINGO 16 DE ABRIL:**

Descanso.

**17 DE ABRIL:**

Director - Linda y Willy.

Marcaje de intenciones y memorización.

Unidades 1 a 14.

**18 Y 19 DE ABRIL:**

Marcaje de trazo escénico.

Unidades 1 a 14.

**20 DE ABRIL:**

Repaso de intenciones, memorización y trazo escénico.

Unidades 1 a 14.

Junta independiente director - creativo de vestuario.

Se presentará el primer diseño de vestuario de acuerdo a los requerimientos que ha pedido el director.

**21 Y 22 DE ABRIL:**

Director - Linda, Willy, Happy y Biff.

Marcaje de intenciones y memorización.

Unidades 15 a 34.

**DOMINGO 23 DE ABRIL:**

Descanso.

**24 DE ABRIL:**

Director - Linda, Willy, Happy y Biff.

Marcaje de intenciones y memorización.

Unidades 15 a 34.

**25 Y 26 DE ABRIL:**

Marcaje de trazo escénico.

Unidades 15 a 34.

**27 AL 29 DE ABRIL:**

Repaso de intenciones, memorización y trazo escénico.  
Unidades 1 a 34.

**DOMINGO 30 DE ABRIL:**

Descanso.

**M A Y O   D E L   2000.**

**1 DE MAYO.**

Descanso.

**2 Y 3 DE MAYO:**

Director - Willy, Happy y Biff.  
Marcaje de intenciones y memorización.  
Unidades 35 a 40.

**4 DE MAYO:**

Marcaje de trazo escénico.  
Unidades 35 a 40.

**5 DE MAYO:**

Descanso.

**6 DE MAYO:**

Repaso de trazo escénico.  
Unidades 35 a 40.

**DOMINGO 7 DE MAYO:**

Descanso.

**8 DE MAYO:**

Repaso de intenciones, memorización y trazo escénico.  
Unidades 1 a 40.  
Junta independiente director - escenógrafo, iluminador y utilero.  
Los creativos presentarán sus respectivos diseños con los ajustes que les fueron pedidos en la junta anterior.

**9 Y 10 DE MAYO.**

Repaso de trazo escénico.  
Unidades 1 a 40.

**11 AL 13 DE MAYO:**

Director - Bernard, Willy, Linda y Biff  
Marcaje de intenciones y memorización.  
Unidades 41 a 46.

**DOMINGO 14 DE MAYO.**

Descanso.

**15 DE MAYO:**

Marcaje de trazo escénico.  
Unidades 41 a 46.  
Junta independiente director - vestuarista  
Presentación del diseño definitivo de vestuario.

**16 Y 17 DE MAYO:**

Repaso de intenciones, memorización y trazo escénico.  
Unidades 1 a 46.

**18 AL 20 DE MAYO:**

Director - Willy, Mujer y Linda  
Marcaje de intenciones y memorización.  
Unidades 47 a 48.

**DOMINGO 21 DE MAYO:**

Descanso.

**22 Y 23 DE MAYO:**

Marcaje de trazo escénico.  
Unidades 47 a 48.

**24 DE MAYO:**

Repaso de trazo escénico.  
Unidades 47 a 48.

**25 A 27 DE MAYO:**

Repaso de trazo escénico.  
Unidades 1 a 48.

**DOMINGO 28 DE MAYO:**

Descanso.

**29 DE MAYO:**

Marcaje de intenciones y memorización.

Unidades 49 a 60.

Junta independiente director - publicista.

El director explicará el concepto de publicidad que desea para la puesta en escena.

**30 DE MAYO AL 1 DE JUNIO:**

Marcaje de intenciones y memorización.

Unidades 49 a 60.

**JUNIO DEL 2000.**

**2 Y 3 DE JUNIO:**

Marcaje de trazo escénico.

Unidades 49 a 60.

El 3 de Junio el director tendrá una junta independiente con el escenógrafo.

Presentación de la primera maqueta de escenografía.

**DOMINGO 4 DE JUNIO:**

Descanso.

**5 AL 9 DE JUNIO:**

Repaso de intenciones, memorización y trazo escénico.

Unidades 1 a 60.

**10 DE JUNIO:**

Lectura del texto completo con todo el elenco.

Recordar los análisis de personajes y de texto.

El vestuarista tomará medidas a todos los actores para iniciar la elaboración del vestuario.

**DOMINGO 11 DE JUNIO:**

Descanso.

Junta independiente del director con el escenógrafo.

Presentación de la maqueta definitiva de escenografía con los ajustes que le fueron requeridos por el director en la junta anterior.

**12 AL 14 DE JUNIO:**

Director - Linda, Ben, Willy, Biff, Charly y Bernard.

Marcaje de intenciones y memorización.

Unidades 61 a 66.

**15 AL 17 DE JUNIO:**

Marcaje de trazo escénico.

Unidades 61 a 66.

**DOMINGO 18 DE JUNIO:**

Descanso.

**19 Y 20 DE JUNIO:**

Repaso de intenciones, memorización y trazo escénico.

Unidades 1 a 66.

El 20 de Junio el publicista presentará su primer diseño de publicidad.

**21 AL 23 DE JUNIO:**

Director - Linda, Willy, Biff y Happy.

Marcaje de intenciones y memorización.

Unidades 67 a 74.

**24 DE JUNIO:**

Trazo escénico.

Unidades 67 a 74.

**DOMINGO 25 DE JUNIO:**

Descanso.

**26 Y 27 DE JUNIO:**

Repaso de trazo escénico.

Unidades 67 a 74.

**28 DE JUNIO AL 1 DE JULIO:**

Repaso de intenciones, memorización y trazo escénico.

Unidades 1 a 74.

**JULIO DEL 2000.**

**2 AL 4 DE JULIO:**

Director - Linda, Happy, Biff y Willy.

Marcaje de intenciones y memorización.

Unidades 75 a 79.

El 2 de Julio el director tendrá una junta independiente con el productor y los creativos.

Entrega de lista de materiales necesarios para la realización de la escenografía

El 4 de Julio el director tendrá una junta independiente con el productor y el publicista para la presentación del diseño definitivo de publicidad y sus costos

**5 Y 6 DE JULIO:**

Repaso de trazo escénico.

Unidades 75 a 79.

**7 Y 8 DE JULIO:**

Director - Linda, Willy, Howard y Ben.  
Marcaje de intenciones y memorización.  
Unidades 80 a 87.

**DOMINGO 9 DE JULIO:**

Descanso.

**10 Y 11 DE JULIO:**

Marcaje de trazo escénico.  
Unidades 80 a 87.

**12 A 15 DE JULIO:**

Repaso de intenciones, memorización y trazo escénico.  
Unidades 1 a 87.

**DOMINGO 16 DE JULIO:**

Descanso y memorización individual de los actores.  
Unidades 1 a 87.

**17 A 22 DE JULIO:**

Marcaje de intenciones, memorización y trazo escénico.  
Unidades 88 a 100.

**DOMINGO 23 DE JULIO:**

Descanso.

**24 A 26 DE JULIO:**

Repaso de trazo escénico.  
Unidades 1 a 100.

**27 A 29 DE JULIO:**

Director - Stanley, Happy, Biff, Willy, Bernard y Linda.  
Marcaje de intenciones y memorización.  
Unidades 101 a 109.

**DOMINGO 30 DE JULIO:**

Descanso.  
Memorización individual de actores.  
Unidades 1 a 109.

**31 DE JULIO A 2 DE AGOSTO:**

Trazo escénico.  
Unidades 101 a 109.

## AGOSTO DEL 2000.

### 3 AL 5 DE AGOSTO:

Director - Stanley, Willy, Happy, Biff.  
Marcaje de intenciones y memorización.  
Unidades 110 a 119.

### DOMINGO 6 DE AGOSTO:

Descanso.

### 7 Y 8 DE AGOSTO:

Marcaje de trazo escénico.  
Unidades 110 a 119.

### 9 A 11 DE AGOSTO:

Repaso de trazo escénico.  
Unidades 101 a 119.

### 12 DE AGOSTO:

Lectura del texto completo con todo el elenco.  
Balance grupal del trabajo hasta la fecha.  
Primer prueba de vestuario.

### DOMINGO 13 DE AGOSTO:

Descanso.

### 14 A 19 DE AGOSTO:

Director - Willy, Stanley, Happy, Biff, Linda y Ben.  
Marcaje de intenciones, memorización y trazo escénico.  
Unidades 120 a 126.

### DOMINGO 20 DE AGOSTO:

Descanso.  
Memorización individual de actores.  
Unidades 1 a 126.

### 21 A 26 DE AGOSTO:

Repaso de intenciones, memorización y trazo escénico.  
Unidades 1 a 126.

NOTA: A partir del 21 de Agosto los actores contarán con la escenografía y la utilería definitiva para la puesta en escena y ensayarán con ella.

El 21 de Agosto se llevará a cabo la segunda prueba de vestuario.

**DOMINGO 27 DE AGOSTO:**

Descanso.

**28 DE AGOSTO A 2 DE SEPTIEMBRE:**

Director - Linda, Biff, Willy, Happy y Ben.

Marcaje de intenciones, memorización y trazo escénico.

Unidades 127 a 132.

**S E P T I E M B R E   D E L   2 0 0 0 .**

**DOMINGO 3 DE SEPTIEMBRE:**

Descanso.

Memorización individual de actores.

Unidades 1 a 132.

**4 AL 8 DE SEPTIEMBRE:**

Marcaje de intenciones, memorización y trazo escénico.

Unidades 132 a 137.

**9 DE SEPTIEMBRE:**

Repaso de intenciones, memorización y trazo escénico.

Unidades 101 a 137.

**DOMINGO 10 DE SEPTIEMBRE:**

Descanso.

Memorización individual de actores.

Unidades 1 a 137.

**11 Y 12 DE SEPTIEMBRE:**

Lectura del texto completo con todo el elenco.

Recordar los análisis de la obra.

Entrega de vestuario definitivo.

**13 DE SEPTIEMBRE:**

Correr la obra con escenografía y utilería definitivas.

**14 DE SEPTIEMBRE:**

Correr la obra con escenografía, utilería y vestuario.

Ultimar detalles de vestuario.

**15 DE SEPTIEMBRE:**

Correr la obra.

Colocar luces.

**16 DE SEPTIEMBRE:**

Día no laboral.

Sale al aire la publicidad en todos los medios de comunicación.

**DOMINGO 17 DE SEPTIEMBRE.**

Descanso.

Memorización individual de actores.

La obra completa.

**18 DE SEPTIEMBRE:**

Correr la obra con luces.

Medir entradas y salidas de sonido.

**19 DE SEPTIEMBRE:**

Correr la obra con escenografía, utilería, vestuario, luces y sonido.

Medir tiempos y ritmo.

**20 DE SEPTIEMBRE:**

Correr la obra completa.

Detenerse para pulir detalles de actuación, intenciones, memorización, adecuar trazos y acciones o agilizar ritmos.

**21 A 23 DE SEPTIEMBRE:**

Correr la obra completa.

Pulir detalles mínimos.

**DOMINGO 24 DE SEPTIEMBRE:**

Descanso.

**25 A 29 DE SEPTIEMBRE:**

Ensayo general.

**30 DE SEPTIEMBRE:**

Estreno.

## II. ANALISIS DEL TEXTO.

### *LA MUERTE DE UN VIAJANTE*

#### A) DATOS ACERCA DEL AUTOR. (CRONOLOGIA)

1915: Arthur Asher Miller nacio en la Cd. de Nueva York el 17 de Octubre de 1915.  
El segundo de los tres hijos de Isodoro y Augusta Miller.

1929: Los negocios del Sr. Miller se fueron a la quiebra debido a la Depresion y se vió obligado a mudarse a Brooklyn con su familia.

1933: Arthur Miller se gradua de la preparatoria y hace el examen para ingresar a la Universidad de Cornell y a la Universidad de Michigan pero es rechazado en ambas. A partir de esta fecha. Arthur realiza una variedad enorme de oficios.  
Escribe su primera pequeña historia "*Memoria de un retrato envejecido del viajante*".

1934: Intenta de nuevo ingresar a la Universidad de Michigan y esta vez es aceptado y considerado como una promesa de la literatura.  
Estudia aqu dramaturgia con el Profesor Kenneth T. Rowe.

1938: Se gradúa de la Universidad de Michigan y se muda a Nueva York.

1939: Se convierte en escritor de obras para radio con la CBS y la NBC.

1940: Contrae matrimonio con Mary Grace Slattery.

1944: Nace su primogénita, Jane. Se presenta su primer produccion en Broadway "*El hombre que tenia toda la suerte*"

1945: Publica su primer novela *Focus* -sobre antisemitismo-. Completa la radionovela *El abuelo y la estatua*. y concreta una obra en un acto: *Que ellos puedan ganar*. Ataca a FTRA POUND por sus actividades profacistas.

1947: Nace su hijo varon, Robert.

Estrena *Todos eran mis hijos* en Broadway y con ella gana el Premio de los Criticos de Drama de Nueva York.

Se involucra en una variedad de actividades antifacistas y procomunistas.

1949: Estrena *LA MUERTE DE UN VIAJANTE* -originalmente titulada *En el interior de su cabeza*- en Nueva York con Lee J. Cobb en el papel protagonista. Joe Mielziner diseña una escenografía innovadora. Con esta obra gana el Premio Pulitzer y nuevamente el Premio de los Críticos de Drama de Nueva York.  
Publica el primero de sus múltiples ensayos políticos y teatrales.

1950. Estrena la adaptación de *El enemigo del pueblo* de Ibsen, pero cierran después de treinta y seis funciones.

1953: *El crisol* (En español: *Las brujas de Salem*) se estrena en Nueva York y mezcla reseñas que difieren en la relevancia de la obra respecto al Mc.Cartismo. La obra gana los Premios Antoinette Perry y Donaldson.

1954: El Departamento de Estado le niega el pasaporte para acudir al estreno de *El crisol* en Bruselas, por su manifiesto apoyo al movimiento comunista. Los que lo apoyan claman que esta treta es una venganza por los paralelismos que hay entre las tácticas de la Era de Mc Cartie y los juicios de las brujas de Salem que se llevan a cabo en *El crisol*.

1955: Se contrata para escribir el guión de una película para el Colegio de Jóvenes de Nueva York; pero se retira de la película después de una condena por sus actividades de izquierda -que aparece en los periódicos de la Cd. de Nueva York-  
*Un recuerdo de dos lunes* y *Panorama desde el puente* son estrenadas como función doble en Nueva York.

1956: Se estrena en Londres la versión -escrita por el mismo- en dos actos de *Panorama desde el puente*.

Testifica ante la House Un-American Activities Committee y se niega a nombrar a otros que acudían a las reuniones organizadas por simpatizantes comunistas.

Se divorcia de Mary Slattery y se casa con Marilyn Monroe, actriz cinematográfica.

1957: Es procesado por cargos de desacato al Congreso pues rechaza nombrar a sospechosos comunistas.

Publica su colección de obras.

1958: La Corte de apelaciones de Estados Unidos retira la condena por desacato.

Inicia la filmación de *Misfits*, protagonizada por su esposa Marilyn Monroe.

1959: Gana la Medalla de Oro para Drama por el Instituto Nacional de Artes y Letras.

1961: *Misfits* se exhibe.

Se divorcia de Marilyn Monroe.

Se producen las versiones de ópera de *Panorama desde el puente* y *El crisol*.

1962: Se casa con Ingeborg Morath, una fotógrafa nacida en Austria.

1963: Nace su hija, Rebeca.

1964: Se estrenan en Nueva York *Tras el otoño* e *Incidente en Vichy*.

1965: Es electo presidente de PEN (Poetas, Ensayistas y Novelistas) -Una asociación literaria internacional-.

1967: Publica *No te necesito más*, una colección de historias cortas.

1968: *El precio* se estrena en Broadway.

Funge como delegado en la Convención Nacional del Partido Demócrata.

1969: Publica en Rusia con fotografías de su esposa Inge Morath.

Filma *La razón del por qué* -una alegoría contra la guerra-

Rechaza ser publicado en Gracia para exponer su oposición a la opresión que el gobierno tiene hacia los escritores.

1970: Publica dos obras en un acto: *Fama* y *La razón del por qué* son puestas en escena en el teatro New Thatre Workshop de Nueva York.

La Unión Soviética prohíbe todo su teatro.

1971: *El precio* y *Memoria de dos lunes* aparecen en televisión.

Ayuda a ganar la liberación del escritor y director brasileño Augusto Boal.

1972: *La creación del mundo y otros negocios* se produce en Nueva York, pero cierra después de veinte funciones.

Le fue permitida la reposición de *La muerte de un viajante* en Baltimore.

Se repone *El crisol* en Nueva York.

1973: Se repone *La muerte de un viajante* en Filadelfia.

1974: *En el paraíso* (versión musical de *La creación del mundo y otros negocios*) se produce en Ann Arbor Michigan. Después de la caída aparece en televisión.

1975: *La muerte de un viajante* se repone en Nueva York.

1978: *Vista China*.

*Ensayos de teatro* de Arthur Miller es publicado.

*Fama* es adaptado y aparece en televisión.

Protesta contra el arresto de disidentes en la Unión Soviética.

1980: *Reloj americano* se estrena en Nueva York, pero cierra después de algunas funciones. *Jugando por el tiempo* -adaptación de *Fania Fenelon's book*- aparece en televisión.

1981: *La colección de obras de Arthur Miller. Vol. II* es publicada.

1982: Dos obras de un acto (*Algún reino de historia de amor* y *Elegia para una dama*) son estrenadas en New Haven.

1983: Dirige *La muerte de un viajante* en Beijing con elenco chino. Reponen en Nueva York *Panorama desde el puente*.  
Revisa y repone "*Arriba del paraíso*" en Nueva York.

1984: Publica *El viajante en Beijing* con fotografías de Inge Morath. *La muerte de un viajante* se repone en Broadway con Dustin Hoffman en el papel protagónico.  
Se ve envuelto en una fuerte discusión con The Wooster Group acerca de que él no autorizó utilizar escenas de su obra *El crisol* para la producción del grupo de LSD.

1985: *El precio* se repone constantemente en Broadway. Dustin Hoffman produce la versión para televisión de *La muerte de un viajante*.

1986: *El reloj americano* y *The Archbishop's ceiling* son producidas en Londres. Se repone *El crisol* en Nueva York y Washintong DC

1987: La autobiografía de Miller se publica. *No puedo recordar nada* y *Clara* -dos obras en un acto- son producidas en Nueva York. *Todos eran mis hijos* aparece en televisión.

1989: Se repone *El crisol* en New Haven. Se inaugura el Centro Arthur Miller, Universidad del Este Anglia, Norwich, UK.

1990: Se repone *El crisol* en Nueva York y Londres.

1991: *El río bajo el monte Morgan* se estrena en Londres.

1993: *El último Yankee* estrena en Nueva York. Continúa con su larga tarea de ayudar a liberar escritores.

1994. *Anteojos rotos* se estrena en Nueva York y Londres.

1995. Su cumpleaños número ochenta fué festejado con un gran homenaje en The Royal national Theatre en Londres y una cena de gala en el Centro Arthur Miller.

1996: Se lleva al cine *El crisol*.

1998: *El río bajo el monte Morgan* se abre en Nueva York.

1999: *La muerte de un viajante* se estrena en Broadway con Brian Dennehy en el papel del viajante. Se estrena en el Teatro Eugene O'Neill, en Febrero 10. Exactamente cincuenta años después de su primer estreno en Broadway.

LAS OBRAS MAS IMPORTANTES DE ARTHUR MILLER SON:

*EL HOMBRE QUE TENIA TODA LA SUERTE.* (1944)

Con gran influencia de Ibsen, la obra trata de un hombre que sólo espera el fracaso hasta que su mujer le enseña que todos los hombres se hacen su propia suerte. Con esta obra debuta en Broadway pero cierra después de cuatro funciones.

*TODOS ERAN MIS HIJOS.* (1947)

Ganadora del Premio de la Crítica de Drama de Nueva York y llevada al cine en 1948. "Esta obra tiene la virtud de señalar y retar a muchas de las actitudes que han sido parte del Sueño Americano -nuestro temperamento de cuento de hadas frente a las realidades negras, la presión que cae sobre todos de la obligación de obtener éxito al hacer dinero y poner el interés individual por encima de la responsabilidad.- Sobre esto mismo, Miller deja bien claro que el horror de que Joe Keller cause sufrimiento a alguien más inocente que él mismo, es insignificante comparado con su irresponsabilidad ante un "universo de gente". (1)

*LA MUERTE DE UN VIAJANTE.* (1949)  
(Ampliamente comentada en esta tesis)

*EL CRISOL* (1953)

El crisol, vasija que resiste la acción del fuego y sirve para fundir metales, es John Proctor - protagonista del drama- está situada en Salem en el año 1692. Es un retrato claro de la relación que tiene el hombre con la ley -una ley perversa que daña a la sociedad, la vida de los hombres y obstaculiza la democracia-

"La obra rinde su propia declaración al mostrar, con un sentido de urgencia, la oposición entre dos ideales americanos: la necesidad de la ley y su cumplimiento, y el derecho de la minoría a estar en desacuerdo. Al dramatizar esta tensión, también llama la atención sobre la necesidad de un ritual que pueda referirse tanto a la culpabilidad comunal como a la individual. No existiendo tal ritual, el triunfo de John Proctor parece finalmente un misterio, con el hombre inadaptado manteniendo, por razones personales, su visión personal. (2)

*PANORAMA DESDE EL PUENTE.* (1955)

Se plantea la problemática de los inmigrantes a Estados Unidos. Revela la pasión secreta del estibador Eddie Carbone, que cela profundamente a su sobrina Catherine de 17 años, la cual se ha enamorado de Rodolfo, el primo de su esposa que está viviendo con ellos en calidad de ilegal. Decide matarlo, argumentando que es homosexual. Sin embargo, esto no funciona y lo denuncia a la policía para que sea deportado. La comunidad italiana, de la que Rodolfo forma parte, decide vengarse y Eddie muere acuchillado.

---

1. Hewes Henry.; FAMOUS AMERICAN PLAYS OF THE 1940'S; The Laurel Drama Series; Dell Publishing, Co.; New York, 1960.; Pág.15.

2. Porter Thomas E.; Op. Cit. Pág. 199.

*DESPUES DE LA CAIDA* (1963)

Aunque él -Arthur Miller- afirma que no se trata de una obra autobiográfica. Miller describe al hombre contemporáneo anclado en el proyecto de auto-exoneración, lo cual implica auto-exposición (como esposo, amante, hombre político y artista). Además se pueden percibir en la obra, algunos rasgos disfrazados del infeliz matrimonio que vivió con la actriz Marilyn Monroe.

*INCIDENTE EN VICHY.* (1964)

"Tanto con *Después de la caída* como con ésta, Miller recibió gran cantidad de críticas adversas. En ellas, los héroes no están en lucha, están en análisis. El análisis tiene éxito cuando aceptan que ellos encajan en el estereotipo amor-odio del hombre psicológico (...), en estas obras el dramaturgo se ha movido de la creación de personajes a la declaración de conceptos, de lo concreto a lo abstracto." (1)

*EL PRECIO.* (1968)

"Algo pasó en este escenario -algo que Miller ha escrito tres o cuatro veces- referente a un padre que tuvo un fracaso económico y a dos hijos ambivalentes entre su preocupación por este fracaso y su impulso de querer vivir sus propias vidas. Que Miller siga volviendo a esta situación pareciera inducir que no la ha resuelto y en *El precio* tampoco la resuelve. Como dramaturgo pareciera poseer una compulsión por repetir y repetir lo que convierte a esta obra en un collage de *La muerte de un viajante*, *Todos eran mis hijos* y *Después de la caída*, refiriéndose a la misma familia, las mismas polaridades entre el amor y el dinero, los mismos comentarios oblicuos al "sistema", el mismo esfuerzo torpe de convertir parlamentos prosaicos en elevada retórica. (2)

- 
1. Weales Gerald. ARTHUR MILLER; THE AMERICAN THEATHER; Voice Of American Forum Lectures; Washintong. 1974.; Pág. 106.
  2. Brustein Robert; THE THIRD THEATHER.; Alfred A Knopf; New York, 1969.; Pág. 104.

## ANÁLISIS DEL TEXTO POR PARTE DEL DRAMATURGO.

"Yo nunca estuve interesado en ser un escritor "realista". No, yo no estoy realmente interesado en el realismo. Nunca lo estuve. En lo que estoy muy interesado es en la realidad. El realismo puede reconciliarse con la realidad, pero en lo que estoy interesado es en la poética: la confluencia de varias fuerzas en una forma sorprendente; los revases de los planes de un hombre para sí mismo; el rol del destino, del mito de su vida; sus creencias en cosas falsas; su determinación de decir la verdad hasta que duela, pero no después de. (...)

En una obra más temprana como *Todos eran mis hijos*, fué realismo como lo conocemos; pero espero que todas mis obras sean realistas en el sentido de que la visión de la vida sea una visión útil y no trivial. (...)

Me atrevería a decir que hice parecer todo tan natural en *La muerte de un viajante*, que la gente lo ha aceptado como real. (...)

Inicialmente titulé la obra *Dentro de su cabeza* y tuve un juego en mente que después abandoné: del interior del cráneo de Willy, en él estaría gateando al rededor, actuando estas escenas dentro de sí mismo. Tal vez eso arroja alguna luz del tipo de obra que quise que fuera. (...)

No estoy particularmente ansioso de llamar a *La muerte de un viajante*. Tragedia o cualquier otra cosa; la etiqueta no me importa. Sin embargo, efectivamente creo que engendra sentimientos trágicos, al menos en mucha gente." (1)

"Creo que el hombre común es un sujeto apto para la Tragedia en su sentido más alto, como lo fueron los reyes. (...)" (2)

"Yo quería una obra donde los sucesos realmente pasaran, no que se hablara de ellos. Deseaba una obra que casi tuviera una vida biológica propia. Donde todo se conecta con todo lo demás, trabajando de acuerdo a un plan. Sin excesos. Quería una obra donde nada se explique a sí mismo. Todo es simplemente inevitable, como una estructura, como un cuerpo.

Deseaba que la gente experimentara los sentimientos que yo tuve -que aún tengo- acerca de una sociedad cayéndose a pedazos y la impotencia o incapacidad de manejarlo.

Todo ésto presentado no con diálogos del vendedor, sino poniendo las piezas juntas de la vida de Willy -el protagonista-. (...) Es decir, acomodar el flujo completo de fuerzas internas y externas que están succionando a este hombre. (...)

Lo último que deseaba con la obra era un diálogo romántico sobre como enfrentar la muerte y una vida sin frutos. Escribi de tal forma que el diálogo fuera lo que estuvieramos deduciendo y lo que estuvieramos haciendo de ello fuera su moral. (...)

La historia del vendedor es absurdamente simple: es sobre un vendedor y su último día en la tierra (...)" (3) "Creció de imágenes simples: una casita en una calle llena de casitas similares; la futilidad de pasar los cavernosos domingos por la tarde puliendo el carro; las discusiones, asombros, estímulos, resoluciones, abdicaciones, regresos, partidas, viajes de ida y viajes de regreso, oportunidades grandes y pequeñas y desenlaces mínimos -todo sucediendo en la cocina-; las imágenes de envejecer, la ferocidad cuando el amor se ha vuelto otra cosa; la imagen de personas que se vuelven extrañas, unicamente midiéndose los unos a los otros." (4)

1. 3. By Roudané Matthew C.; AN INTERVIEW WITH ARTHUR MILLER.; Noviembre 7, 1983.
2. Miller Arthur. TRAGEDY AND THE COMMON MAN.; The New York Times.; Febrero 27, 1983.
4. Miller Arthur. THE THEATER ESSAYS OF NEW YORK; Penguin Books.; 1978. Pág. 141.

"Hay poca narrativa en *La muerte de un viajante*. Todo es relaciones.

El público me dice que *La muerte de un viajante* es más pertinente ahora que cuando fué escrita. La supresión del individuo mediante ponerlo bajo las necesidades imperiosas de la sociedad o tecnología parece haber manufacturado más Willys en el mundo. El tema gira al rededor de la violencia dentro de una familia -como existen muchas- (...)" (1)

"Por correo me llegan opiniones del público y la gente diciendo que no faltan Willys Loman en el mundo, gente que ha sido rechazada del sistema de producción del país debido a su edad o porque su trabajo los ha envuelto.

Su situación, su trabajo, su jefe, su vida es probablemente más típica que lo que se dice." (2)

"En cada una de mis obras la fuerza creativa central es el personaje protagonista, sea John Proctor (*El crisol*) o Willy Loman no quien sea. Si no lo hubiera conseguido, no hubiera conseguido nada. La forma de la obra viene como resultado de la textura de lo que yo sentía sobre esa persona. Yo sentía sobre Willy Loman que él hablaba infinitamente, y en la obra él habla sin fin. El tenía que parecer que divagaba y a la vez estar acumulando una fuerza explosiva -que es lo que pasa cuando alguien se habla a sí mismo-y de pronto se dispara." (3)

"Willy Loman no está basado en un hombre real. Yo conocí a muchos vendedores en mi vida, uno de ellos era mi tío... Willy es una pieza de estas personas. Eventualmente tú creas algo que no tiene raíz en nada.. Una creación que viene de tu mente. Así es en este caso." (4)

"De hecho, no he tenido -ni tengo- el menor interés en la profesión de vendedor. Probablemente le parecerá increíble a la mayor parte de la gente -y ya hace tiempo que desisti de hacer esta aclaración- cuando me preguntan qué era lo que Willy vendía, solamente puedo responder: A sí mismo." (3)

No estoy de acuerdo con que puede ser una obra autobiográfica. Un escritor se distribuye a sí mismo en todos los personajes que escribe. No estoy seguro de que exista uno con el que yo me identifique más que con los otros (...) Lo cierto es que soy un hombre viejo ahora y tiendo a parecerme más a Willy Loman de lo que solía cuando lo escribí a los treinta y tres años. Pienso que me acerco más a él y estoy más de su lado cuando discute con sus hijos. Objetivamente soy el mismo que cuando tenía treinta y tres, pero subjetivamente me parezco más ahora. Esto ha cambiado." (5)

"El Sueño Americano es la pantalla más poco reconocida frente a la cual toda la escritura americano trata. La pantalla de la perfectibilidad del hombre. Quien sea que esté escribiendo en los Estados Unidos, está usando el Sueño Americano como un extremo irónico de su historia. Desde que nacemos todos mamamos ciertas reglas y exigencias de autoperfección. Quizá la gente de otras partes tienda a aceptar, en gran grado de cualquier manera, que las condiciones de la vida son hostiles a las pretensiones humanas. La idea americana -presente en Willy Loman- es diferente en el sentido de que pensamos que si pudiéramos sólo tocarla y vivir por ella, hay un orden natural que nos favorece; y que el objeto de una buena vida es conseguir la conexión con ese orden vivo y abundante. Y esto forma un contexto de ironía para el tipo de historias que generalmente nos decimos unos a otros." (6)

"El objetivo del arte de vender es hacer negocio, obtener una ganancia y la acumulación de esta ganancia es el fin mismo." (7)

1. 3. 6. By Roudané Matthew C. AN INTERVIEW WITH ARTHUR MILLER. Noviembre 7, 1983.

2. 5. CHAT WITH ARTHUR MILLER; From America On Line.; Febrero 21, 1999.

4. 7. Miller Arthur. THE THEATER ESSAYS OF NEW YORK.; Penguin Books.; 1978. Pág. 142.

"En cuanto al personaje femenino, Linda, los críticos generalmente lo ven más pasivo de lo que es. Ella es la única que sabe desde el principio de la obra que Willy está tratando de matarse. Ella tiene la información vital todo el tiempo. Linda sostiene la ilusión porque es la única manera en que Willy puede ser sostenido. Al mismo tiempo, cualquier cura o cambio en Willy es imposible. Ella tiene que aguantarlo, no tiene alternativa, dadas la naturaleza de él y de ella.

Los personajes femeninos en mis obras son muy complejos. Ellos han sido interpretados de alguna manera sentimentalmente, pero esa no fué la forma en que fueron pensados. Hay un lado más siniestro en los personajes femeninos de mis obras. Estas mujeres son auxiliares necesarios a la acción, la cual es llevada a cabo por el personaje masculino, pero ambos reciben los beneficios de los errores del varón y protegen estos errores de formas locas. Están forzadas a hacerlo. Entonces las mujeres son víctimas y victimarias.

Todos estos elementos y muchos más dieron forma a *La muerte de un viajante*. (...) Sólo puedo confesar que la forma más completamente lograda que conozco es la de esta obra." (1)

"La forma de *La muerte de un viajante* es atemporal, hay dos o tres tiempos en la obra: uno es el tiempo social, otro es el tiempo psicológico-el camino donde nosotros recordamos cosas- y el tercero es en el sentido del tiempo creado por la obra en el que participa el espectador." (2)

"Esta forma fué un intento -tanto como cualquier otra cosa- de transportar la curvatura del tiempo. De forma que el tiempo fué una obsesión para mí en su momento y yo quería una manera de presentarlo de forma que ésto se convirtiera en la fibra de la obra. También quería una forma que pudiera sostener en sí misma la manera en que manejamos las crisis -la cual no es sobrellevarlas- Yo quería el sentimiento de atravesar más que un juego de discursos sobre como retrasar el manejo de las cosas. (...)

Son los actores los que entienden lo aplastante de la condensación, ellos están a veces en tres lugares al mismo tiempo. La revoltura del tiempo social, tiempo personal y tiempo psíquico de *La muerte de un viajante* es para mí, su poder único -su sentido de originalidad-. Siempre he puesto mucha atención a las formas. En realidad nunca he escrito de la misma manera dos veces. (...)

Quise crear mucho espacio en la obra para que la gente se confrontara una con otra con sus sentimientos, más que el que la gente avanzara en la trama. De esta manera ésto se convirtió en una forma muy abierta y creo que en una inversión real. (...)

Creo que un teatro con la mayor vitalidad es un teatro que conforta a un auditorio hecho de toda gente. No es meramente una declaración sentimentalmente democrática. Cuando rompes la sociedad o la divides, sólo se puede reaccionar de cierta manera." (3)

---

1. 3. By Roudané Matthew C. ; AN INTERVIEW WITH ARTHUR MILLER.; Noviembre 7, 1983.

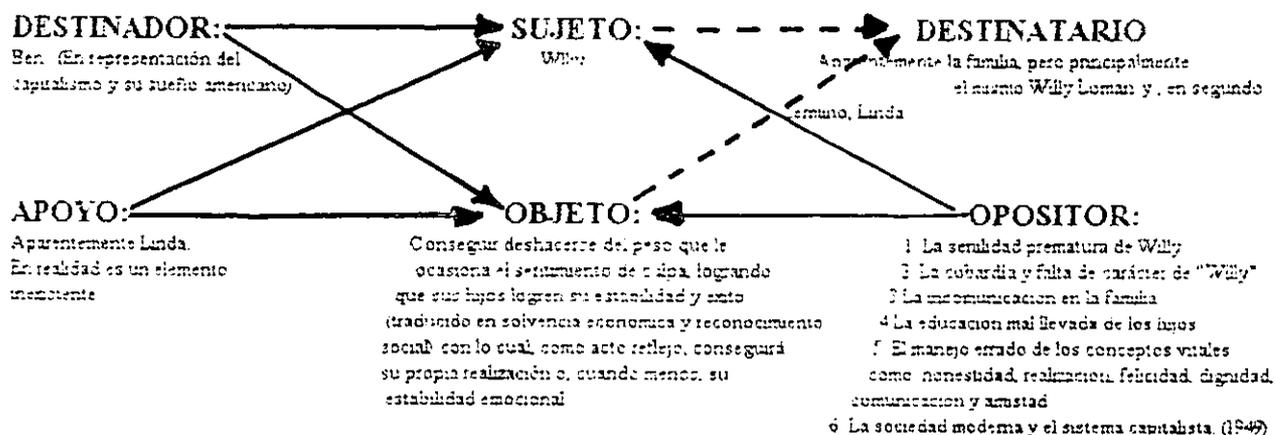
2. Miller Arthur.; ENTREVISTA.; American On Line.; Febrero 21, 1999.

**B) DIVISION DEL TEXTO EN UNIDADES DE IDEA.**

(Ver "Libreto de dirección y trazo escénico")

### C) ANALISIS ACTANCIAL DEL TEXTO:

#### MACROSECUENCIA DE LA OBRA:



#### ARGUMENTO:

"Willy Loman", pequeño burgués norteamericano de más de sesenta años de edad, agotado por la lucha en la vida e inmerso en el desgastante "sueño americano", no puede soportar la culpa de su propio fracaso y el de su familia: "Linda" (su esposa y compañera de toda una vida), "Biff" (su hijo mayor y principal desilusión y preocupación), "Happy" (el menor de sus hijos y fiel retrato de todo lo que "Willy" detesta de sí mismo).

"Willy" intenta por todos los medios convencer a sus hijos, especialmente a "Biff", para que busquen y logren una estabilidad económica y un reconocimiento social y con éstos su realización. (aún a pesar de su mala educación, poca comunicación, poco conocimiento de los principales valores morales y de ellos mismos). Lo desea motivado primero, por el amor de padre que les profesa y después, porque considera que este tipo de estabilidad es la que necesita el hombre para ser feliz, pero también para ver reflejado en el éxito de sus hijos, su propio triunfo y deshacerse del inconsciente sentimiento de culpa que lleva a cuestras. A pesar de que se niega a reconocerlo, en su interior sabe los errores que ha cometido en la vida (trabajó de manera exhaustiva y hasta egoísta en busca de valores efímeros y sin mayor importancia, llegó a cometer infidelidad, se inventó un mundo de mentiras del que ya no pudo escapar, etcétera) y las graves consecuencias que ha provocado contra sí mismo y sobre todo contra sus hijos.

Este hombre, "Willy", se encuentra derrotado por una sociedad apabullante en la que ya no tiene cabida, incluso estorba. Todo debido a su mala situación emocional y psicológica (senilidad precoz), lo que conlleva poca resistencia para el trabajo y menos productividad.

Su fatiga y frustración se acentúan al verse obligado a enfrentar la realidad de sus hijos, "Biff" y "Happy", a los cuales considera dos "don nadie" porque no comprende su forma de pensar y de ver la vida. Pero especialmente porque -desde su punto de vista- ellos no han logrado hacer nada "provechoso": no tienen trabajos estables, no son reconocidos, no han podido establecer una familia y ni siquiera saben a donde quieren llegar (principalmente "Biff", en quien "Willy" depositó todas sus esperanzas de realización).

Efectivamente, ambos hijos (de carácter y pensamiento totalmente diferente), aunque por distintos caminos, se encuentran desubicados, inestables, perdidos en un mundo que no logran entender y que los está aplastando y sin ningún tipo de apoyo real que los ayude a aferrarse para encontrar la solución a su vida. No cuentan con su padre porque éste no los comprende y está demasiado cansado, destruido y ocupado en tratar de liberarse de la culpa, para poder ser el sustento que necesitan. Tampoco pueden afianzarse a su madre, "Linda", ya que ella prefiere inventar y vivir en un mundo donde los problemas nunca son lo suficientemente grandes para desestabilizar su vida y la de su marido al que ha protegido y protege por encima de cualquier cosa. Y mucho menos pueden contar con síg mismos porque las bases en las que crecieron y con las que fueron educados son absolutamente endebles, erróneas y no sirven para sobrellevar la vida.

Así "Willy Loman", incapaz de aceptar su realidad y mucho menos de resolverla. Pretendiendo escudarse en la idea de que con su muerte, y los veintemil dolares que el seguro dará por ella, podrá brindar la posibilidad de triunfo a sus hijos, resuelve quitarse la vida. Cometiendo el más grave y último error de su existencia.

#### DISCURSO DRAMÁTICO:

El ser humano, incrustado en una sociedad fría y decadente, ha olvidado sus valores espirituales, afectivos, éticos y morales, sustituyéndolos por valores ficticios y por tanto, efímeros (posición económica y reconocimiento social), lo cual lo ha llevado a la autodestrucción.

#### ANÁLISIS DEL CUADRO ACTANCIAL:

1. **Destinador:** Tiene la función de motivador, propulsor de la acción orientada al Sujeto.

El destinador pues, claramente es "Ben" (el hermano muerto de Willy Loman) que continúa vivo en la imaginación del protagonista. "Ben" no solamente es el hombre ideal a seguir, es el motor que impulsa los actos del personaje: Estando vivo lo incitaba a buscar nuevos horizontes para desarrollarse económicamente. Son circunstancias determinadas y el error trágico son los que impiden a "Willy" seguir los pasos de su hermano.

Ya muerto, "Ben" es la idealización del mundo capitalista con la que sueña "Willy": el triunfo económico y la riqueza son idénticos a la felicidad, según su forma de pensar y de llevar la vida. Pero la confusión mental y emocional que le provoca estar incrustado en este "sueño americano", que tiene muy mal entendido, no le permite a "Willy" darse cuenta del lado negativo y destructivo del sistema, capaz de pisotear y traicionar a quien se confíe:

BEN: *(Tomando una actitud de boxeador) Verga. En guardia. ¡Ataca! (Ríe señalando su estómago)*

WILLY: *Anda, Biff. Demuéstrale que...*

BIFF: *Okay. (Cierra los puños y comienza a boxear).*

LINDA: *(A Willy) Por qué le obligas siempre a pelear?*

.....

BEN: *¡Hola, muchacho!*

*(De pronto, va a Biff y le echa una zancadilla, le hace caer y le pone el pie encima, apuntándole con el paraguas en la cara.)*

.....

BEN: *(Acercando la rodilla de Biff) Nunca luches noblemente con uno que sea más fuerte que tú, muchacho. Nunca saldrás vivo de la selva por ese camino. (...) (1)*

El éxito que su hermano obtuvo -de manera casual- se vuelve una meta y hasta una obsesión para el "anciano": Para él, sus hijos deben de seguir el mismo camino que su tío, parecerse a él, lograr lo que logró, etcétera.

Por último es también la imagen de "Ben" quien impulsa a "Willy" al suicidio, por lo menos es lo que "Willy" desea imaginar. Es la única solución que está en sus manos.

"Ben" ha sido, desde su juventud, el motor, el impulso y el ejemplo a seguir para alcanzar el éxito esperado. Independientemente de que sea su propio éxito o el de sus hijos. Aun cuando este éxito jamás llegue. Por lo tanto, el verdadero destinador es el gran "Sueño americano" representado en la figura de "Ben".

---

1. Miller Arthur. : LA MUERTE DE UN VIAJANTE.. Ediciones ALFIL, traducción de J. Lope. Luján, José : Madrid, 1958; Pag 38

Esta escena es la primera que tiene "Willy" con uno de los mayores y mejores momentos en que su hermano Ben, que se está muriendo, le muestra a él, "Willy", cómo los hombres han marcado su vida con los ideales y creencias. "Ben" con su mundo, de su mundo, su vida.

2. **Destinatario:** A quien va a beneficiar que se lleve a cabo el Objeto deseado por el Sujeto.

"Willy" no ha logrado realizar sus sueños de poder y riqueza, ni siquiera cuenta con una solvencia económica que le permita la estabilidad de la que debiera gozar a su edad. Lo único que ha logrado, después de toda una vida de intenso trabajo y desgaste, ha sido el sacrificio del tiempo que le debía a su familia y la destrucción emocional de todos los seres que ama.

Aunque se niegue a aceptarlo, él sabe perfectamente que el hecho de que sus hijos no hayan tampoco conseguido el éxito y la realización, en los aspectos que él esperaba, se debe en gran medida a sus propios errores. La culpa es una carga que no puede soportar. Esta es la principal razón de que, en esta etapa de su vida, su mayor objetivo sea que éstos logren una estabilidad, poder deshacerse y descansar de su culpabilidad. Entonces el principal beneficiado será él, pues para sus hijos el éxito, la realización y la estabilidad implican cuestiones totalmente distintas a las de su padre.

En segundo termino "Linda", su esposa, también resultaría beneficiada si "Willy" lograra su Objeto, ya que se restablecería la aparente estabilidad familiar y sobre todo la tranquilidad emocional de su marido. Es decir, el mundo de "paz" que "Linda" ha tratado de inventar y mantener durante toda su vida conyugal.

"Linda" ha dedicado su vida a callar los defectos de toda su familia, a disfrazar las carencias, a minimizar los problemas y al igual que "Willy" es incapaz de enfrentar su realidad. Si "Willy" logra su Objeto, "Linda" podrá seguir disfrutando de su inventada vida de "tranquilidad".

3. **Sujeto:** Lleva la acción de la trama, posee la fuerza motora del deseo para alcanzar el Objeto.

Sin duda podemos darnos cuenta de que el Sujeto es "Willy", gracias a él se desarrolla la trama y los conflictos internos de la obra. De hecho, el resto de los personajes se mueven como consecuencia del deseo de "Willy".

4. **Objeto:** Es la meta u objetivo que mueve al Sujeto.

Toda la vida de "Willy" (antes, inclusive de la trama de la obra) se ha movido por el deseo inalcanzable del éxito: cuando joven, aspiraba a su propio éxito, traducido en reconocimiento social y buena posición económica. Ahora, emocionalmente senil y fracasado, el éxito lo espera a través de los hijos. Si "Biff" y "Happy" logran este sueño, sería también una realización personal. Es decir, "Willy" además de desear el éxito de sus hijos para el bienestar de ellos mismos, también lo desea para no sentirse él tan frustrado, quiere sentir que algo hizo bien en su vida, cuando menos su labor de padre. Quiere realizarse a través de "Biff" y "Happy" o cualquiera de los dos. Desafortunadamente este éxito nunca llega.

No es extraña la exorbitante admiración que siente por su fallecido hermano "Ben", al que idealiza, lo ve como un hombre alto, inteligente, sin mácula y equivocadamente atribuye a todas estas cualidades el éxito económico y la posición social que alcanzó en vida su hermano. Por lo tanto, para "Willy" el éxito está basado en la apariencia física y en la capacidad de simpatizar que tenga el hombre. Todo una concepción errónea de la vida.

"Willy" siempre ha sabido lo que quiere, pero sus métodos han estado equivocados.

5. **Apoyo: Personaje** que apoya al Sujeto para lograr su Objeto.

"Willy" considera que su mayor y único apoyo es "Linda", su esposa, ya que cada vez que se da cuenta que ha cometido un error se refugia en los brazos de su compañera, que a dedicado su propia vida a minimizar los problemas y a "tapar el sol con un dedo". También recurre a ella cuando se siente desprotegido, vulnerable o solo.

Para la personalidad mediocre, falta de carácter y cobarde de "Willy", ella ha venido a suplir la imagen de la madre y la estabilidad emocional de las que siempre ha carecido.

Esta imagen, casi inmaculada, que tiene de su mujer es una roca más en el peso que carga sobre su conciencia. Con todo lo que "Linda" ha significado en su vida, él fué capaz de traicionarla y aún no puede perdonarse a sí mismo, aún cuando pudieron existir razones muy validas para que llevará a cabo la infidelidad (su trabajo como viajero, la soledad, la falta de comprensión por parte de su esposa, la terrible inseguridad de sí mismo, etcetera).

Sin embargo, a pesar de lo que "Willy" pueda pensar, "Linda" en ningún momento es un apoyo para que el protagonista consiga su objeto. Por el contrario, esta sobreprotección que practica "Linda" con "Willy" lejos de apoyarlo, lo hunde más en su problemática. Al esconderle los problemas o matizarlos lo único que hace es evitar que "Willy" pueda resolver su situación y enfrentar de manera madura su realidad.

De tal manera que el elemento APOYO es inexistente en este drama.

6. **Opositor: Personaje** o circunstancia que se opone a que el Sujeto cumpla con su Objeto.

En esta obra existen varios opositores igualmente importantes:

1. El mayor Opositor del Sujeto es él mismo: En primer lugar, su falta de carácter (error trágico) y cobardía para enfrentar las circunstancias que la vida le ha presentado.
2. Sus angustias, cansancio, fracaso y frustración lo han llevado a un estado de senilidad prematura.
3. "Willy" maneja conceptos vitales de manera muy singular y errada, según puede verse en las consecuencias:
  - a) Realización personal: según él, la realización se alcanza cuando se logra una posición social y económica sobresaliente.
  - b) Comunicación familiar: desde su punto de vista, está basada en el respeto y admiración que sus hijos le deben, aunque para ello tenga que construir un mundo de mentiras.
  - c) Honestidad: es necesaria siempre que no afecte los intereses personales.
  - d) La amistad: Las personas son sus amigos mientras no traten de enfrentarlo con su realidad. Considera "amigo" a quien le compra los productos que vende. "Charly", su vecino, es en realidad el único amigo que tiene, pero nunca acepta su ayuda por que sería tanto como aceptar su fracaso.
  - e) La dignidad: está basada en lo que los demás piensen de él o de sus hijos, no en sus propios valores como ser humano.
4. La sobreprotección de "Linda" y el rol que juega dentro de la familia.

5. El carácter, la psicología y la educación de "Biff" y "Happy" no les permite alcanzar el éxito deseado por su padre y tampoco parece importarles demasiado, sus expectativas en la vida son distintas a las del viajante: desde luego, éste es un obstáculo tremendo para que "Willy" alcance su Objeto.

6. La sociedad moderna, entiéndase 1949, necesita de hombres fuertes, capaces, ágiles y competitivos, con una gran fuerza de trabajo y seguidores del "Sueño americano". Características que "Willy" ya no satisface. No es "Howard", su jefe, quien lo despide. Es el sistema capitalista, que éste representa, -al que "Willy" tanto admira y respeta- el que lo deshecha y sume aún más en la depresión y frustración. En lugar de caminar hacia el éxito, lo hace en retroceso.

## D) ANALISIS GENERICO DEL TEXTO.

### I. RELACION CON LA REALIDAD: DIRECTA.

1. La **temática** tratada en esta **obra** es fácilmente identificable como universal. Las pasiones humanas, los errores cometidos y las circunstancias que se desenvuelven en la **trama** definitivamente afectan a una gran mayoría de los hombres de nuestra Era. Las problemáticas psicológicas y conductas individuales de los **personajes** pueden ser reconocidas por un enorme porcentaje de la población del mundo actual.

La carencia de valores y la desubicación del ser social han traído como consecuencia la profunda transgresión al espíritu universal, a la ética y a la moral, lo cual resulta equivalente a la autodestrucción del hombre.

En la **obra** *La muerte de un viajante* de Arthur Miller, el delito contra las leyes absolutas ha sido cometido, por ende el cosmos se encuentra transgredido y desordenado. Entonces, requiere de un nuevo orden para el cual es necesaria la destrucción de los transgresores.

2. El **discurso dramático** -no el **estilo literario**- de este **argumento** está manejado como un "Realismo Dramático" expuesto desde dos puntos de vista:

a) **FORMAL**: Las situaciones y los **personajes** son verosímiles -incluso el **personaje** "Ben" pues está claro en el **texto** que se trata de un ser creado en el subconsciente del **protagonista**, no pretende de ninguna manera parecer un fantasma con voluntad propia-, existe además la llamada "Cuarta pared" que encierra a los personajes en su intimidad "real". Está situada en un contexto histórico-social que existió - y que será respetado en la **puesta en escena**-

b) **FONDO**: Es la exhibición y el análisis de los desajustes de una familia, que podría ser cualquier otra. Estos desajustes se refieren a falta de comunicación, incomprención, conflictos de clase, querellas de dinero y/o prestigio, soledad, etcétera. La problemática ha sido provocada por la constante sustitución de valores.

En este punto existen, en la pieza, dos maneras de ver la realidad:

**OPTIMISTA**: El autor tiene una visión liberal y flexible para corregir deficiencias. Por lo tanto sus **personajes** enjuician.

**PESIMISTA**: Las conductas individuales y perturbaciones sociales se originan en factores deterministas, es inútil el esfuerzo crítico y reformador. Los **personajes** simplemente describen.

En *La muerte de un viajante* ambas tendencias se encuentran representadas en la psicología de los **personajes** que participan en la **trama**. Por ejemplo, mientras "Willy Loman" pertenece a la visión **PESIMISTA**; "Biff Loman" se encargará de enjuiciar su realidad.

3. En cuanto al **estilo literario**, la obra pertenece al **NEORREALISMO**.

## II. CONCEPCION: TEMATICA.

La pieza expone los conflictos psicológicos y emocionales de un hombre y quienes lo rodean, que está en constante pugna con fuerzas superiores a él -orden ético y social-. Como consecuencia, se encuentra derrotado y destruido de antemano.

La **anécdota** definitivamente está al servicio del **tema**:

El Ser Humano, incrustado en una sociedad fría, calculadora y decadente, se ha olvidado de los valores trascendentales -espirituales, afectivos, éticos y morales- para sustituirlos por valores ficticios y por tanto efímeros -reconocimiento social y posición económica-. Todo ello lo ha llevado a la autodestrucción.

## III. COMPOSICION DE CARACTER: COMPLEJOS.

Los **personajes** en quienes recaé la **anécdota** -específicamente la familia "Loman"- son de carácter **complejo**. (ver análisis de **personaje**: "Willy Loman") Todos ellos tienen una cantidad equilibrada de defectos y virtudes pero principalmente cuentan con libre albedrío para tomar sus propias decisiones -equivocadas o no-.

En cuanto al **soporte dramático** -"Charly", "Bernard", "Ben", "Howard", "La mujer", etcétera- son de carácter **tipo**. La razón es que ellos representan los **parámetros** entre los cuáles debe moverse "Willy Loman". Son las **disyuntivas** que la vida le presenta y entre las cuales deberá de decidir.

## IV. TRAYECTORIA DE LOS PERSONAJES: DESTRUCCION.

Especialmente "Willy Loman" -en su calidad de **protagonista**- tiene una trayectoria de **DESTRUCCION**. No tanto por su muerte física como por su destrucción como Ser Humano, su autodevaluación.

"Willy Loman" ha caído -no una, sino muchas veces- en su **error trágico**: la falta de carácter. Y lo acentúa a cada paso con su concepción errada de la vida y el manejo equivocado de los valores. Pero es un **personaje "ciego y sordo"**. Esta en constante pugna con fuerzas que son muy superiores a él -la ética, la sociedad, su realidad y la culpa que lleva a costas- y en vez de enfrentarlas y tratar de darles una solución, las evade. Incluso el suicidio resulta ser una evasión. una solución equivocada porque no quiere ver.

**Personaje protagónico + error trágico** -falta de carácter y mediocridad- + **circunstancias trágicas** -frustración y fracaso personal, agotamiento, concepto errado de la vida, incomunicación e incompreensión familiar, carencia de valores éticos y morales, desubicación social, agotamiento y senilidad precoz enfrentada a una vida modernista- = **destrucción trágica** -autodevaluación, soledad, suicidio y olvido de la sociedad.-

## V. LENGUAJE: POETICO - COTIDIANO.

Por su actualidad maneja un lenguaje fácilmente entendible con el cual el público se puede identificar, podría llamarse cotidiano. Sin embargo, siempre está cargado de un hálito poético y sobre todo, cada parlamento esconde un subtexto importantísimo que permite la evolución constante de la acción.

## VI. TONO:

La obra es una grave experiencia de contemplación del cosmos -en este caso el universo ético de los personajes y la sociedad que los rechaza-.

Los personajes tienen una vida interna en plena ebullición. Los parlamentos son el reflejo cruel de sus complejos, fracasos y frustraciones.

La lucha de poder es despiadada y dolorosa, aunque franca.

Los errores son graves y las consecuencias trascendentales.

TONO OBJETIVO: Solemne, trágico, grave, y ético.

TONO SUBJETIVO: Grave, intenso, severo, profundo, interno, racional y puro.

## VII. EFECTO A LOGRAR: CATARSIS ARISTOTELICA.

La fragilidad de estos personajes, el rechazo y la soledad en la que viven, sus continuos fracasos y errores, la angustiante desolación en la que están sumergidos, la desesperanza que sufren y la no solución a la que están destinados, provoca en el espectador una profunda compasión hacia ellos. Pero al hacer conciencia, gracias al texto mismo, de que está viviendo en un mundo igualmente caótico, donde se carece de los mismos valores que los personajes y se enaltecen otros que están equivocados y que por lo tanto, no es difícil caer en los mismos errores y en circunstancias muy parecidas, lo aterroriza.

## VIII. MATERIAL: PROBABLE.

(OBRA REALISTA DE CARACTER UNIVERSAL)

Toda pieza dramática que goza de la relación directa con la realidad maneja un material PROBABLE y por lo tanto es un Género Dramático REALISTA.

*LA MUERTE DE UN VIAJANTE* es una TRAGEDIA MODERNA DE DESTRUCCION.

## PERIPECIAS:

La más importante de ellas -porque existen varias durante la **trama**- ha sucedido en el pasado de "Willy Loman", pareciera un antecedente pero Arthur Miller la muestra y mantiene vigente durante todo el **argumento** gracias a los viajes en el tiempo a través de los recuerdos y las divagaciones del **protagonista**.

"Willy" fué en algún momento de su vida un hombre medianamente exitoso, por lo menos el sentía que lo era y por lo tanto esa era su realidad. Era respetado, admirado y amado por sus hijos y esposa. Nunca fué un excelente vendedor pero siempre vivió con la falsa idea de serlo y podía darse el lujo de soñar con establecer su propio negocio y convertirse en un hombre rico -su máxima aspiración-. Ese momento nunca llegó y mientras más lejos lo veía menos optimista se sentía y acumulaba más frustración y fracaso. Actualmente, a sus sesenta y pico de años, es un hombre apocado, frustrado y fracasado y carga a costas la culpa del fracaso de sus hijos -aunque no quiere reconocerlo-. Su edad mental y emocional - más que cronológica- lo transforma en un hombre incapaz de sobrellevar el peso económico de su familia. Ahora es rechazado por la sociedad moderna. Su mujer, al paso del tiempo, ha cambiado el amor por lástima y compasión. Sus hijos, especialmente "Biff" -en quien tenía cifradas todas sus esperanzas- sólo le guardan rencor y lástima. Descubrieron que aquel ídolo que él era para ellos en su juventud, no es más que un Ser Humano lleno de errores y acabado. "Biff" no puede dejar de culparlo por su propio fracaso y Happy es tan mediocre como su padre.

## ANAGNORISIS:

"Willy", muy en el fondo y evadiendo la realidad, no tiene otra salida que reconocer que es un hombre viejo, acabado e incapaz. Se ve obligado a darse cuenta de que el tan ansiado "éxito" de su vida jamás llegará -ni siquiera para sus hijos- y que sólo ha sido un castillo construido en el aire. Aunque no lo diga, termina por entender su culpa y responsabilidad en el fracaso de sus hijos, especialmente en el de "Biff" pues se da cuenta que los valores que les infundó eran completamente errados y vacíos.

El descubre todo ésto pero no lo soporta, nuevamente se evade de la realidad y se equivoca llegando al suicidio.

## DEUS EX MACHINA:

"Ben", el hermano mayor y muerto de "Willy" -además de ser un elemento perteneciente al **estilo NEORREALISTA** en el que está escrita la **obra**- funciona también como el **Deus ex machina** de esta **Tragedia**.

"Ben" es la mala interpretación del Sueño Americano. Para "Willy" es la idealización del éxito - porque pudo convertirse en un hombre rico-. "Willy" lo ve a la altura de un dios.

También hace las veces del Super Ego del **protagonista**, es la conciencia que le responde justo lo que "Willy" necesita o quiere que se le responda.

El desenlace de la **obra** está solucionado en gran escala por la influencia que este **personaje** ficticio ejerce sobre el **protagonista** -aún cuando se trata de él mismo-. "Ben" ofrece la única salida posible, según la mente de "Willy", a la vida miserable que llevan él y su familia. Especialmente le ofrece la única manera de evadir su responsabilidad y su culpa.

## E) EL ANALISIS DE PERSONAJE.

### FICHA PRACTICA PARA LA CREACION DE UN PERSONAJE TEATRAL.

#### ANALISIS DE PERSONAJE: "WILLY LOMAN"

#### I. CARACTERISTICAS FISICAS DEL PERSONAJE:

**SEXO:** Masculino. Es y ha sido el "hombre" de la casa. Para él, el hombre es el sexo fuerte y la estabilidad y felicidad la encuentra cuando forma un "hogar" con una mujer buena, que sepa cuidar a los hijos, educarlos y cocinar. Pero sobretodo que, al paso de los años, se convierta en su compañera inseparable y abnegada. Claro que, para encontrarla primero se deben correr algunas aventurillas sin importancia, conocer mujeres, salir, divertirse, usarlas, "ser asediado por ellas" y desde luego no prometerles nada. Cuando las chicas andan detrás del hombre, lo distinguen, lo convierten en un ser importante, se comienza a tener éxito. La seguridad y realización, como ser humano y como profesional, de un hombre en su madurez depende directamente de su apariencia física, el éxito que haya tenido con las mujeres durante su juventud y de su carisma, lo cual siempre le abrirá todas las puertas en la vida.

*WILLY: Habéis visto a ese anémico? Detrás de él no correrán las chicas...*

*HAPPY: Y que lo digas.*

*WILLY: Podrá tener las mejores notas, y todos los premios que quiera; pero cuando salga y se enfrente con la vida, con el mundo de los negocios, ya verán dónde se queda... Ustedes le llevarán todas las ventajas. Porque, gracias a Dios, son guapos y están sanos y fuertes. Y en los negocios, el hombre que tiene apariencia, que crea a su alrededor un interés personal, es el que sale adelante. (1)*

---

1. Miller Arthur. LA MUERTE DE UN VIAJANTE. ; Ediciones ALFIL; Madrid, 1958. Pag. 24

Willy está hablando con sus hijos, Biff y Happy, acerca de Bernard, hijo de su amigo y vecino Charly Bernard es un muchacho estudioso y responsable de la misma edad que Biff. Un momento antes de esta escena, Bernard ha ido a visitar a Biff para recordarle que tiene que ir a estudiar con él pues el Sr. Burbound, maestro de ambos jóvenes en la escuela, ha condicionado a Biff y sólo podrá pasar el curso escolar si lleva sus notas académicas

Por otra parte, no importa cuál sea la situación económica que se tenga o las dificultades que haya que pasar para sobrevivir, el "hombre" debe ser quien provea a la familia. El lugar de la mujer es junto a sus hijos y atendiendo el hogar. Mientras el "jefe" del núcleo familiar busca el sustento, esa es su principal labor en la vida. Pueden sacrificarse otras cosas como: amor, comunicación, tiempo, vida y convivencia. Al fin que, según "Willy", los hijos están obligados a reconocer el gran esfuerzo que hizo su padre para darles todo lo necesario para obtener una posición social y económica.

**EDAD REAL:** En el tiempo presente del argumento tiene más de sesenta años de edad (1) que, para la época, las circunstancias socioeconómicas de las que gozaba Estados Unidos durante la posguerra y la ideología en la que está incrustado el personaje, resulta ser un "anciano" -no desde el punto de vista cronológico- pues ha perdido su capacidad de trabajo y como consecuencia se ha vuelto improductivo desde el punto de vista del capitalismo en el que vive. En escenas del pasado, tiene 52 y 48 años.

**EDAD APARENTE:** 73 años. "Willy" se siente mucho más viejo y acabado de lo que realmente es. Por una parte, no ha logrado en la vida lo que soñó siendo joven: no tiene una posición económica estable, se ve obligado a seguir trabajando para sobrevivir a pesar de su vejez. Sus hijos no están colocados y mucho menos son hombres exitosos. No cuenta con una herencia para asegurarles la vida y ni siquiera puede gozar de una solvencia monetaria. Desde luego no tiene una posición social encumbrada, es un hombre como cualquier otro. Por otro lado, se siente inútil, frustrado y fracasado: Esta incrustado en una sociedad donde el máximo valor es la juventud y la fuerza de trabajo. No sólo son sus hijos, que ante sus ojos han desperdiciado los mejores años de sus vidas, también es la compañía para la que trabaja: todos los hombres exitosos que la conforman, empezando por el dueño y gerente, son jóvenes emprendedores y capaces que evolucionan al mismo ritmo que la modernidad en la que viven, pues es lo que conviene a la empresa. La vida lo ha obligado a desenvolverse en una sociedad capitalista y por tanto consumista, donde lo que importa es la capacidad de trabajo, la agilidad y la habilidad que regala la juventud. La gran competitividad que se presenta en este sistema no se permite el lujo de sostener hombres incapaces de realizar ágilmente su trabajo: cada vez hay más población joven que necesita del empleo y cada vez más las empresas requieren de la vivacidad de estos jóvenes para acrecentar su producción y acelerar su movimiento. Entonces, su edad aparente es consecuencia primero, de su gran frustración, de su amargura, de la visión que tiene de sí mismo (pues se considera un "anciano", aunque no lo es tanto, anclado en un sistema social que pertenece a la juventud), de la ideología en la que se desenvuelve y de los requisitos que pide la modernización acelerada de la época. Pero también, es consecuencia lógica de su ritmo de vida: del cansancio por el trabajo exhaustivo, el ir y venir constante, la incertidumbre, la inestabilidad económica, la lucha por la sobrevivencia y especialmente los sueños no alcanzados.

Esta edad aparente se refleja en su paso lento y cansado, su amargura al hablar y opinar, el gesto duro, sus continuos monólogos que a veces carecen de sentido para quien llega a escucharlo. Tiene lagunas mentales y una necesidad imperiosa por recurrir al pasado: a sus tiempos de "gloria" en los que recae su poca seguridad personal. Por protegerse a sí mismo le da vida en su imaginación a la figura idealizada de su hermano muerto Ben, al que admira y pide consejos y que siempre le responde justo con lo que él desea escuchar. Con obsesiones como: limpiar o pulir hasta el cansancio todas las cosas que

---

1. Miller Arthur. LA MUERTE DE UN VIAJANTE.; Ediciones ALFIL.; Madrid, 1958.; Pag. 6.

tiene a su alcance, exteriorizando su propia necesidad de brillar. Tics nerviosos como quitarse y ponerse constantemente los lentes pues se niega a aceptar su deficiencia visual, hacerlo sería tanto como aceptar que ya no es el mismo hombre de antes, también tiene un pequeño tic físico (sólo en el presente): parpadea de manera irregular el ojo izquierdo lo cual es un reflejo de su situación emocional y la neurosis producida por la agitada vida capitalista. Este tic se acentuará a partir de que es despedido de la empresa, desde el momento en que empieza la discusión con "Howard Wagner", su jefe.

#### **PARTICULARIDAD AL CAMINAR, GESTICULAR**

**Y MOVERSE:** En el presente, se mueve con dificultad y pesadamente, busca donde sentarse, ve con dificultad, aunque no lo acepta. Frente a sus hijos intenta adquirir una actitud más juvenil y ser más ágil, pero no lo logra e incluso puede llegar a verse ridículo. Camina y se sienta encorbado, señal de su mediocridad y poca seguridad en sí mismo y desde luego, del trabajo exhaustivo que ha realizado en su vida. Su gesticulación refleja amargura y dureza. Su mirada es el espejo de su fracaso y frustración, únicamente se endulza frente a quien considera su compañía y apoyo en la vida: "Linda", su esposa. Sin embargo, a pesar de su complejo de inferioridad no es un hombre introvertido, es un ser solitario. Perteneciente a una sociedad machista, sus movimientos son abiertos y hasta grandilocuentes pues no quiere perder el -aparente y fingido- poder de mando en su casa y en la vida de su familia, que no significa que los hijos estén dispuestos a respetar y su esposa sabe manejar muy bien. Es un hombre que constantemente refunfuña, no únicamente de palabra, también en gesticulación con las manos (esta característica es una constante en él, tanto en el pasado como en el presente).

En el pasado, se le ve joven, fuerte y sano. Camina y juega con ligereza y de manera erguida. Habla con brillantez, seguridad y volumen alto. Finge ser un hombre seguro de sí mismo y constantemente está planeando a futuro y soñando. Siempre está haciéndose el gracioso y tratando de hacer gala de su carisma. Su arrogancia lo lleva a sostener una relación extramarital.

#### **ESTATURA.**

#### **PESO,**

#### **COLOR DE PIEL,**

**COLOR DE CABELLO:** Es un hombre de mediana estatura, aunque su actitud pesimista ante la vida lo hace parecer pequeño, se ve insignificante y apocado. Trae a cuestas un complejo de inferioridad que se refleja en su físico. Es delgado, aunque se nota la piel lacia y una barriga suelta a consecuencia de la edad y la posición de su cuerpo. Tiene la tez blanca, algo pálido y ojeroso, reflejo del cansancio físico y su desgano por la vida. No es muy canoso (lo cual le permitirá al espectador intuir su edad real, debe ser claro que la edad aparente es efecto de su vida y actitud ante esta) Sin embargo, tiene entradas profundas en sus sienes, pues es un hombre que vive con muchas angustias y preocupaciones.

**PEINADO, -**  
**BARBA,**

**BIGOTE:** Pelo relamido, a la usanza de la época, que, por otra parte, permite hacer más notorias las entradas de las sienes y más visible la gesticulación del actor. No lleva barba ni bigote, ambas dan un toque de personalidad a quien las usa y "Willy" es un hombrecillo insignificante y sin mucho atractivo físico que no sobresale del común denominador.

**VESTIDO:** (Ver proyecto de vestuario) Traje de época algo pasado de moda (1947). Es un hombre que intenta vestir bien pero su actual situación económica y sus deudas de años no se lo permiten. Willy, basa el éxito de la persona en su presentación personal y apariencia física, de tal manera que no puede soportar las críticas que acentúan su frustración. Sin embargo, siempre esta pulcrísimo y arreglado. La colorimetría de sus vestuarios fluctuará entre negros y grises, porque él es un hombre gris.

**ESTADO DE SALUD:** Físicamente se encuentra sano, excepto por una incipiente ceguera (que se niega a aceptar). Su verdadera enfermedad es su situación emocional y psicológica, sufre de una depresión profunda producto de una vida de mediocridad, soledad, falta de comunicación, fracaso y frustración y acentuada por la edad, la angustiante situación económica, los sueños y aspiraciones mal encaminados y no logrados y el cansancio.

**DEFECTOS FISICOS:** Ninguno, aparentemente. Para él su falta de personalidad es un defecto físico que lo incapacita para lograr su realización y por lo tanto la culpable de su fracaso personal.

## II. CARACTERISTICAS SOCIOLOGICAS DEL PERSONAJE:

**CLASE SOCIAL:** Clase media, burguesa de 1947. Es un hombre que, a pesar de su edad, necesita trabajar para vivir. Nunca ha podido dejar de ser un vendedor viajante más de su empresa, sus sueños de llegar más alto (tal vez a una gerencia o dirección) se vinieron abajo después de veinte años de exhaustivo trabajo y dedicación a dicha empresa, cuando el dueño y amigo de "Willy" muere y sube a ocupar su lugar el hijo joven de éste, al que la vejez lejos de darle compasión le estorba. El logro más grande de "Willy" es una casa, que le pertenece pero que no ha terminado de pagar. Y cuenta además, con algunos lujos, aunque él no los considera así, como: refrigerador, lavadora, etcétera, que también ha pagado con mensualidades durante toda su vida, razón por la cual nunca ha tenido la oportunidad de acumular una fortuna o por lo menos una cuenta bancaria que le permita pasar su vejez con tranquilidad y descanso, mucho menos dejarles una herencia a sus hijos.

"Willy Loman" nunca ha sido feliz con lo que ha podido lograr, nunca lo ha valorado porque siempre ha esperado más de lo que sus posibilidades le permiten y cuando se da cuenta de ello ya es tarde para volver atrás o para disfrutarlo.

*WILLY: Trabaja uno toda la vida para comprar una casa, y cuando, por fin, la casa ya es de uno... no hay quien la viva.*

*LINDA: Y qué le vas a hacer? Así son las cosas. Y la vida sigue su camino.*

*WILLY: No, no. Algunas gentes... algunas gentes consiguen algo..., logran algo en la vida (...) (1)*

Según él, el éxito, la realización y la estabilidad personal y familiar están cimentadas en el éxito económico, comulga con el pensamiento "cuánto tienes, cuánto vales". Está inmerso en el gran "Sueño americano". Su principal meta en la vida fue satisfacer sus requerimientos materiales con la ilusión de hacer de sus hijos hombres importantes, "de mundo", con mucho dinero y en una escala social alta. Esta idea equivocada de la vida ha ocasionado que en vez de eso, "Willy" tenga dos hijos tan frustrados y fracasados como él mismo.

**RECURSOS ECONOMICOS:** Los que su trabajo como vendedor le permite. Tiene un sueldo base mínimo y recibe comisiones por sus ventas. Desafortunadamente de un tiempo para acá, debido a su edad y cansancio, las ventas no han sido muy exitosas y por lo tanto no cuenta con entradas de dinero fuertes y se ve obligado, pasando por encima de su dignidad mal entendida, a pedirle ayuda a su vecino "Charly", pero siempre a manera de préstamo (que sabe perfectamente que no va a poder pagar). "Charly" le ofrece un trabajo en su empresa, pero "Willy" se niega rotundamente a aceptarlo porque de hacerlo sería un golpe directo a su orgullo. Por su parte, los hijos nunca lo han apoyado económicamente porque ellos mismos nunca han logrado nada.

---

1. Miller Arthur. LA MUERTE DE UN VIAJANTE.; Ediciones ALFIL; Madrid, 1958. Pag. 9.

Willy ha llegado a su casa después de un viaje de ventas. Está más deprimido que nunca y preocupado pues ha tenido un accidente en la carretera debido a su cansancio y hastío del que continuamente trata de evadirse, además horas antes ha tenido un discusión con su hijo Biff, al que no veía en mucho tiempo y del cual está profundamente decepcionado.

Siente que la vida no lo ha recompensado como él esperaba y su fracaso y frustración se exterioriza en pesimismo y tristeza. Cuando dice "Algunas gentes consiguen algo en la vida..." Se refiere a una realización económica o social, que para él significan la felicidad y estabilidad emocional, cuando menos eso cree.

**ESTUDIOS:** Básicos. En su forma de pensar "Willy" refleja su carencia de estudios profesionales. El se protege a sí mismo diciendo que los estudios no sirven para nada y es la apariencia física y el carisma lo que te hace realizarte en la vida. Es decir, se trata de una autodefensa que con el paso de los años se ha convertido en su verdad; y ya será muy tarde cuando se dé cuenta de su error.

*WILLY: Podrá tener las mejores notas, y todos los premios que quiera; pero cuando salga y se enfrente con la vida, con el mundo de los negocios, ya veréis donde se queda... Vosotros le llevaréis todas las ventajas. Porque, gracias a Dios, sois guapos y estáis sanos y fuertes. Y en los negocios, el hombre que tiene apariencia, que crea a su alrededor un interés personal, es el que sale adelante. Yo, por ejemplo, no he tenido que hacer cola para ver a un comprador. "¡Ahí está Willy Loman!" Es todo cuanto había que decir para que yo pasara antes que los demás. (1)*

**OCUPACION:** Agente viajero. No está definido exactamente de qué. Miller sólo se ha limitado a decir que "Willy" es un "vendedor de sí mismo" (2). Este pensamiento debe respetarse pues es la esencia del personaje y una temática importantísima a tratar en la obra.

**INTERESES:** Su mayor interés es el éxito; cualquiera que sea la forma como se le presente: en el principio de su vida anhelaba el éxito propio, cuyas características eran la riqueza, el poder y el reconocimiento de la sociedad ("Ben", su hermano, es la representación idealizada de este sueño). Ahora que la vida le ha negado la realización de este éxito, quiere a toda costa vivirlo a través de sus hijos. Es decir, en la medida que "Biff" y "Happy", especialmente el primero en quien ha cifrado todas sus esperanzas pues es el más atractivo y simpático de los dos, alcancen la cima también la alcanzará él. A pesar de ello, no se trata de un ser egoísta (es egocéntrico), únicamente es una víctima de la ideología creada por un sistema de vida y un país arrogante, en pleno desarrollo económico, triunfador y único coronado en la Segunda Guerra Mundial, que le ha enseñado a su pueblo que "vale más quien más tiene". Es el país creador y promotor del "Sueño americano" que sus pobladores, profundamente lastimados por la guerra, no han sabido comprender. "Willy" desea el éxito de sus hijos porque los ama profundamente. Su error más grande es qué clase de éxito espera para ellos. Y, aunque sería su propia realización, no espera el éxito de sus hijos para vanagloriarse con él, simplemente quiere una vida buena para ambos. Si ve en el éxito de "Biff" y "Happy" su propio éxito, es la visión lógica de todo padre. Pero además se deshará de un poco de la culpa y la frustración que le agobian.

---

1. Miller Arthur. LA MUERTE DE UN VIAJANTE. Ediciones ALFIL.; Madrid, 1958.; Pag. 24.

*"Willy" se encuentra hablando con sus hijos acerca de su estudioso y responsable, pero poco casmático, hermano y amigo, el joven Bernard*

2. Miller Arthur. "EL VIAJANTE" EN BEIJING. Plaza & Janes Editores, S. A.; Barcelona, 1984.

De alguna manera estaría rescatando algo de todo lo que ha echado a perder en su vida: como esposo, como profesional y como padre. En general, todos los hombres esperan de sus hijos lo que ellos no pudieron realizar y "Willy" tiene grandes razones para no ser la excepción.

Dentro de sus intereses, tiene otros de menor importancia pero que lo ayudan a sobrellevar la monotonía de su vida: cuidar de sus plantas, recordar continuamente el pasado, etcétera.

### CONVICCIONES POLITICAS

**Y/O CREDO RELIGIOSO:** No se les menciona en sí y tampoco rigen su vida. Lo que sí es importantísimo es que es una persona completamente influenciada por la ideología capitalista, el "Sueño americano" y vive encerrado en el consumismo. Aunque se niega a aceptar la urbanización, la explosión demográfica y el modernismo. En cuanto a su credo religioso, es protestante por herencia y educación. No está muy apegado a su religión (Tal vez si la hubiera practicado de una manera más profunda, entonces sus valores adquirirían otro sentido o tendría mas razones para aferrarse a la vida).

**VIDA FAMILIAR:** Fué huérfano de madre y padre desde muy pequeño.

En la vida de "Willy" la figura paterna es casi inexistente, tiene pocos y vagos recuerdos de él. Nunca contó con el apoyo, la guía y la protección de un hombre, lo cual hace más difícil su propia labor de padre.

Por la manera de pensar de "Willy" acerca de las mujeres, su educación y la escasa descripción que se hace de la madre se puede suponer que la efímera imagen que tiene de ella es la de una mujer abnegada y sumisa, a la que los hijos, "Willy" y "Ben", consideran "una santa", pero que debido a su muerte prematura no tuvo tiempo de llenar las carencias emocionales de "Willy".

Tuvo un hermano mayor que él, "Ben". La diferencia de edades y el espíritu aventurero de éste no le permitieron a "Willy" establecer una relación estrecha con su hermano, de hecho dejaron de verse muchos años. "Ben" no estuvo presente en la muerte de sus padres, ni en la boda de "Willy", ni en el nacimiento y educación de sus sobrinos "Biff" y "Happy". Ya adultos y con caminos muy diferentes, "Ben" sólo se presentaba de manera intermitente y por unos instantes en la vida de "Willy" para volver a desaparecer inmediatamente. Sin embargo, la imperiosa necesidad de "Willy" de contar con una imagen de protección y éxito ha provocado que idealice el recuerdo de su hermano y transforme estos pequeños momentos en trascendentales para su vida.

Todos los acontecimientos importantes en la vida de "Willy" los ha tenido que enfrentar en medio de una gran soledad.

Por todas estas duras razones "Willy" no cuenta con un patrón familiar al cual seguir. Todo lo que ha hecho, equivocado o no, con su familia a estado cimentado en su criterio personal.

En cuanto a su núcleo familiar, el que él mismo formó, en un tiempo parecía estar completamente estable y feliz: con una esposa que lo amaba y era exactamente lo que él esperaba de su compañera de vida (abnegada, comprensiva, madre cuidadosa, etcétera), dos hijos que lo respetaban y admiraban profundamente, un hermano que era la representación viva del éxito (tal y como "Willy" lo concibe) y él en la posición deseada: siendo el hombre de la casa, el que dispone y ordena.

Desgraciadamente su concepto erróneo del éxito fue la causa principal de que esta felicidad se le fuera de las manos. Actualmente su vida familiar está destruida: ahora sólo cuenta con la compasión, por encima del amor, de su esposa. Sus hijos no comulgan con sus ideas y más aún, las rechazan. Mucho menos se dejan manipular y cuando lo hacen es respondiendo a la súplica de su madre, nunca por iniciativa propia.

"Willy" se ha quedado sin una razón poderosa para asirse a la vida, sus sueños se han frustrado y sus hijos no están dispuestos a cumplirlos. De alguna manera, de forma inconsciente, culpa a su esposa de su fracaso económico (porque ella no le permitió seguir a su hermano "Ben" a Alaska o a Africa para probar suerte) esa es la razón de que se irrite con tanta facilidad cuando está con ella (independientemente de su conocida amargura y su falta de carácter). Sin embargo la ama, a su manera, y la necesita junto a él pues no cuenta con nadie más, pero especialmente es su único refugio y protección. De alguna manera Linda es la representación de la figura materna, de la única imagen de abrigo que tiene Willy de su niñez (cuando era tan vulnerable como lo es ahora).

WILLY: (...) *Todo lo que recuerdo de mi padre es que era un hombre con una barba grande... y que yo estaba sentado en las rodillas de mamá, junto al fuego, y una especie de música.* (1)

Linda ha dedicado su vida a protegerlo y disculparlo de sus errores, siempre le ha pintado un mundo inexistente en el que los defectos de Willy son mágicamente minimizados y sus pocas virtudes se engrandecen. Le ha hecho creer que los problemas no son tan graves como parecen. Durante toda su vida de matrimonio lo ha hecho pensar que, aún a pesar de las culpas y los errores cometidos, la vida en un futuro será hermosa. Linda desearía vendar los ojos y tapar los oídos de su esposo para evitarle el sufrimiento de enfrentarse con la realidad, no sólo por él, sino porque definitivamente la vida es aparentemente más cómoda si se lleva de esta manera.

---

### 1. Miller Arthur. LA MUERTE DE UN VIAJANTE. Ediciones ALFIL. Madrid 1958. Pág. 37

Willy ha tenido una discusión fuerte con su hijo Biff Charly, su vecino, ha oído los ruidos de la discusión y ha llegado a casa del viajero para averiguar que sucede. Biff decide retirarse a su habitación y Charly invita a Willy a jugar una partida de cartas para olvidar el mal rato y terminar con el insomnio de ambos. Durante la jugada, Willy confunde inconscientemente a Charly con su hermano muerto, Ben. Conscientemente se percata del error que ha cometido pero su subconsciente lo lleva a entablar una plática entre tres: Willy, Charly y Ben. Charly no entiende que sucede y por ello se da un mal entendido que obliga a Charly a salir de la casa. Willy se dedica desde ese momento a hablar con su hermano muerto, como lo hace cada vez que necesita evadirse de su realidad. En este momento se encuentra refugiándose en el pasado, su melancolía lo lleva a una escena que vivió hace muchos años con su hermano Ben, la primer vista que éste le hizo a la familia.

Es tan fuerte la necesidad y obsesión de Linda por disfrazar la realidad ante los ojos de Willy que es capaz de pasar por encima de sus hijos para lograrlo. Por todo ello, Willy sabe que corriendo a los brazos de su mujer encontrará protección y sobre todo una disculpa o una razón lógica, aunque no verídica, de sus errores, acciones y circunstancias.

LINDA: *Tienes demasiadas preocupaciones.*

WILLY: *Tú eres mi único consuelo, Linda.*

LINDA: *Trata de descansar y deja de hacer montañas de un grano de arena. (1)*

---

WILLY: *Tengo un tipo ridículo... No te he dicho, Linda, pero estas Navidades fui con el muestrario a Stewart y Compañía... iba a ver al jefe de compras... Otro viajante que estaba allí dijo algo así como "ahí está ese mamarracho"... Yo me volví y me le quedé mirando. Los demás se estaban riendo de mí...*

LINDA: *Pero, amor mío...*

WILLY: *Además voy mal vestido...*

LINDA: *Willy, por Dios; si eres el hombre más atractivo del mundo...*

WILLY: *No, Linda.*

LINDA: *Para mí, lo eres... (una leve pausa) El más atractivo. Y para tus hijos... Pocos hombres son tan adorados por sus hijos como tú. (Risa) (2)*

---

LINDA: *Marchaos de esta casa, los dos, y no volváis más. No quiero que volváis a atormentarle. Ya lo sabéis. Llevaos todas vuestras cosas (...) ¡Sois como fieras! Tener la crueldad de dejarle abandonado así. (3)*

1. Miller Arthur. LA MUERTE DE UN VIAJANTE. Ediciones ALFIL.; Madrid 1958. ; Pags. 11 y 12.

2. IDEM.; Pag 28.

3. IDEM Pag. 98

Willy ha estado con sus hijos en un restaurante (después de haber sido despedido de su trabajo) Su estado anímico es deplorable y sus nervios no le permitirían soportar otro fracaso. Durante el encuentro con sus hijos, Biff intenta hablar con Willy y contarle, por primera vez, quién es él (Biff) en realidad intenta decirle que jamás cumplirá con sus expectativas, que es un fracasado y que lo ha traicionado pues ha vuelto a robar en el único lugar donde tenía la esperanza de encontrar el apoyo y el trabajo que Willy esperaba para él. En su desesperación el viajante se niega a escucharlo, no quiere aceptar la situación que están viviendo, lo evade y nuevamente recurre a su paradero. En medio de la discusión Willy se levanta y desaparece, tarda demasiado en regresar. Biff y Happy irresponsablemente deciden dejarlo en el lugar e irse de fiesta con unas mujeres. Willy regresa a su casa desolado, inmerso en un mundo imaginario del que se niega a salir. Horas más tarde regresan Biff y Happy, Linda funciona los está esperando para reclamarle su crueldad.

La soledad le pesa profundamente, razón por la cual Willy recurre constantemente y de manera inconsciente a la imagen idealizada de su hermano muerto Ben, al que considera como el éxito personificado, todo lo que él hubiera deseado ser. De la misma manera se refugia en el recuerdo del sonido de una flauta, música que su padre tocaba cuando él era niño y que él recuerda vagamente pero que lo hacía sentir atendido, amado y sobre todo protegido. Sus hijos ya no son los de antes, le han perdido el respeto y la admiración. Su esposa nunca lo ha sabido comprender del todo.

En general, su vida actual está vacía y destruida. Pero no todo es a causa de las circunstancias que vive; Willy ha fincado su realización en valores equivocados (dinero, reconocimiento, personalidad, facilidad de palabra y carisma) y todos ellos son efímeros o jamás se presentan, por tal motivo sus valores internos son tan endeble y frágiles.

Por otra parte, nunca ha contado con los recursos necesarios para hacer realidad sus anhelos:

"Linda", su esposa, es una mujer común y corriente, sin estudios y, mucho menos, grandes pretensiones. Una mujer con la mentalidad del común de la época ( aparentemente es abnegada, callada, madre de familia y sin mucha opinión; el ejemplo perfecto de la mujer decente y recomendable para hacer una familia - según su propia opinión y la de sus hijos-) Ella es tan mediocre como todo lo que rodea a "Willy".

"Linda", de alguna manera maneja los hilos con que se mueve esta familia y lo hace de forma muy discreta: Por un lado funge como el refugio y protección de "Willy". Por el otro, los hijos, "Biff" y "Happy", la consideran una mujer abnegada, sumisa y perfecta. Hace sentir a "Willy" amo y señor omnipotente en su casa pero en realidad quien toma las decisiones trascendentales en el destino de la familia, es ella (por ejemplo la decisión de no ir a vivir a Alaska). También juega los roles de mediador y referí: pasa la vida disculpando a unos con otros de manera que nadie tenga que enfrentarse con su realidad o la de los demás y evitar así el sufrimiento -cuando menos momentánea y aparentemente-. Sin embargo, cuando alguien perturba su ilusoria tranquilidad es capaz de deshacerse inmediatamente de él, incluyendo a sus hijos.

"Biff", (34 años) el hijo mayor, es en quien "Willy" depositó todas sus esperanzas y sueños de grandeza. Biff era un muchacho atractivo, simpático, atleta, inteligente y que lo admiraba como se admira a un dios. Lo que "Willy" no quiso ver jamás es que también era un joven sin muchas aspiraciones, fuera de ganar un juego de fut ball o tener muchas mujeres que lo adularan, de haberlo aceptado tal vez hubiera podido hacer algo por salvarlo del fracaso (pero el "hubiera" no existe.).

Para "Biff" no existía un hombre mejor en el mundo que "Willy", pero el ídolo se cayó del pedestal cuando se enfrentó a la realidad humana de su padre, lo encontró en brazos de otra mujer. Un error que quizá cualquier ser humano podría tener, menos "Willy". Desde entonces ya no le profesa respeto y mucho menos credibilidad y en su lugar, queda un gran rencor. De hecho "Biff" lo culpa de su propio fracaso.

Por otra parte, para "Biff" la estabilidad y el éxito están basados en conceptos no sólo diferentes sino hasta opuestos a los de su padre. Este no sabe lo que quiere, pero sí sabe lo que no quiere y es justamente todo lo que satisface las carencias de "Willy". Con otra mentalidad y manera de ver la vida pero con la presión agobiante de los sueños de grandeza del viajante, "Biff" se ha convertido en un hombre desubicado, solo e irresponsable. No tiene ningún porvenir y pareciera que el futuro no guarda nada para él. Incluso es incapaz de establecer una familia propia.

Todo esto ha provocado que "Willy" se encuentre dolorosamente decepcionado de su hijo mayor y se haya creado una enorme barrera entre ambos que es casi imposible de romper.

"Happy", dos años menor que su hermano, Biff. Es alto y fuerte. Exactamente igual que Willy, nunca se ha atrevido a mirar de frente su realidad. Como su padre es mediocre, soñador, con aspiraciones mal fundadas. Tiene una autoestima totalmente deteriorada que intenta maquillar con aires de Don Juan.

En la adolescencia, junto a la personalidad arrolladora de su hermano, parecía ser poca cosa. De hecho para "Willy" su hijo menor siempre fué un cero a la izquierda, que sólo debía limitarse a imitar en todo al mayor y a aprender de él, quizá porque era su propio reflejo.

Al igual que "Biff", "Happy" parece perdido en el mundo pero sus caminos son distintos. La diferencia con su hermano, en relación a la vida, estriba en que él sí sabe lo que quiere aunque sus metas deben cumplirse a través de terceros y no por méritos propios. Por ejemplo, desea llegar a ser jefe de sección en los almacenes donde trabaja pero para lograrlo está en espera de que quien tiene el puesto actualmente muera pronto para ocupar su lugar.

"Willy" nunca pudo dejar de hacer la comparación entre las personalidades de sus hijos y la propia con su hermano Ben: mientras "Ben" y "Biff" eran guapos, fuertes y carismáticos, él y "Happy" debían conformarse con ser los imitadores de poca seguridad en sí mismos, siempre a la sombra del mayor. Como "Ben", su hermano, llegó fácilmente (y por casualidad) a hacer una gran fortuna, para "Willy" era lógico que "Biff", tan parecido a su tío, lo hiciera también y así llenará sus propias aspiraciones. Según su manera de ver las cosas,

De cualquier forma "Happy" también es su hijo y siempre lo amó, pero de manera inconsciente lo hizo menos, cometiendo con él otro grave error en su vida. Sin embargo, este distanciamiento le permite a "Happy" ser más objetivo en su juicio hacia "Willy", tiene la posibilidad de comprender un poco más a su padre, para él no fue tan duro darse cuenta de que "Willy" era un ser humano normal, con virtudes y defectos como todos los demás, puesto que siempre lo vio como tal. Y ya que su relación nunca fue demasiado estrecha tampoco hace demasiado caso de la soledad que sufre su padre, aunque no deja de preocuparle en cierto modo.

### III. CARACTERISTICAS PSICOLOGICAS DEL PERSONAJE:

**GRADO DE INTELIGENCIA:** Tiene una inteligencia normal, no es demasiado brillante pero tampoco es un tonto. Es un grado de inteligencia media -como todo en su vida-. No está acostumbrado a enfrentar su realidad y por ello se niega a escuchar razones, las evade. Su terquedad lo hace ver como un hombre de mentalidad cuadrada.

#### PRINCIPIOS MORALES

**Y ETICOS:** Es un hombre que conscientemente no haría daño a nadie. Como la mayoría de los seres humanos ha traicionado sus valores éticos y morales en algunas ocasiones. Ha sido capaz de ser infiel, de criticar y hasta de perdonar las transgresiones que han cometido sus hijos en contra de estos principios. "Willy" sí desea regir su vida sobre la base de valores "morales" pero las circunstancias y su errada forma de ver la vida lo han llevado a equivocarse. Estos errores han trascendido en una mala educación a sus hijos, que ahora no saben como manejarlos. Por ejemplo, "Biff" sufre de cleptomanía desde muy joven (una actitud inconsciente para llamar la atención de sus padres), pero debido a la sobreadmiración que "Willy" sentía por su primogénito jamás quiso darse cuenta del problema y por lo tanto no fue detenido a tiempo, ni investigada la causa. Incluso de alguna forma él provocó que a su hijo le pareciera sencillo tomar lo que no le pertenecía, a manera de aventura y juego. Más adelante, los hurtos de "Biff" fueron más continuos y delicados pero, lejos de molestarle a "Willy", le hacía gracia y tras una pequeña llamada de atención todo estaba resuelto.

WILLY: *Soy viajante.*

BEN: *Ah! Muy bien.*

*(Alza la mano saludando a todos.)*

WILLY: *No vayas a creer... (Toma el brazo de Ben y se lo lleva.) Aquí estamos todavía en contacto con la naturaleza... Hay árboles. Biff puede trepar por ellos. Ahora, ahí enfrente, están haciendo una casa de pisos. Hijos, id a la obra y traed arena para el jardín. Voy a arreglar la fachada. Ven, mira.*

BIFF: *(A HAPPY) Vamos tú.*

*(Echa a correr, Hsappy le sigue. Entra Charly, cruzandose con los chicos.)*

CHARLEY: *(A Willy) Oye, si seguís robando en la obra de enfrente, el guardia va a llamar a la policía.*

WILLY: *¡Si vieras la madera que trajeron la semana pasada! Lo menos doce tablas de dos metros...*

CHARLEY: *Oye, si el guardia...*

WILLY: *Quiero hacerlos fuertes y que tengan carácter... Que no tengan miedo a nada.*

CHARLY: *Las cárceles están llenas de gente que no le tienen miedo a nada. (1)*

Enseñó a sus hijos a menospreciar a quien no gozaba de una apariencia física agradable o a quien no tenía carisma. Le dió poca importancia al crecimiento y desarrollo intelectual. Bastaba con estudiar un poco para pasar los exámenes pero nada que significara demasiado sacrificio. No supo mantener una comunicación sincera con su familia, su obsesiva necesidad de sentirse admirado y reconocido lo orilló a crear una cadena de mentiras cada día más grave.

Sin embargo, no busca lastimar a la gente, trabaja honradamente para mantener a su familia, no roba, no se aprovecha de las situaciones para escalar peldaños, ni siquiera se ha permitido ser una carga para sus hijos ahora que ya está viejo. Y cuando ha cometido un acto ilícito (como su relación con "la mujer") carga eternamente con la culpa. Es victimario, sin desearlo, pero también es una víctima.

**VIDA SEXUAL:** En el presente, es nula. Independientemente de su edad, un hombre que se siente acabado física y moralmente es difícil que establezca una vida sexual normal. La inseguridad de sí mismo también nulifica la virilidad. Nunca se menciona que el sexo fuera una debilidad para "Willy", sin embargo, si tiene que haber influido en su amargura y su soledad pues constantemente esta dando indicios de una educación machista donde el hombre es el sexo fuerte. La actual relación que mantiene con su esposa es de compañerismo, costumbre, algo de comprensión y mucho más de compasión, no existe ya ningún rasgo de pasión (quizá la hubo, pero hace muchos años).

Diez años atrás sostuvo una relación con otra mujer, pero ella sólo representaba para Willy un poco de compañía, la necesidad de que alguien lo escuchara, la unión de dos soledades. El sexo no tenía tanta importancia. Además en un empleo como el de "Willy" donde siempre se está lejos de casa y rodeado de personas extrañas que sólo representan una conversación momentánea y quizá hasta intrascendente es muy factible que surjan este tipo de aventuras amorosas que nunca llegarán a más.

---

1. Miller Arthur. LA MUERTE DE UN VIAJANTE.; Ediciones ALFIL.; Madrid, 1958. Pags. 38 y 39.

Esta escena es un de los pocos recuerdos que tiene de vistas de su hermano "Ben". Esta emocionado y trata a toda costa de hacerle creer a éste que su vida es incomparable, que él es un triunfador y que está formando hijos de valor, fuertes y con carácter. No se da cuenta de que está propinando uno de los más graves problemas de "Buff" y "Happy", no saber ganarse la vida y tomar las cosas con facilidad, sin ningún esfuerzo, que en ambos hijos trascenderá de diferente manera.

**¿TIENE AMBICIONES? ¿CUALES? ¿POR QUE? ¿QUE HACE PARA ALCANZARLAS?**

Su mayor ambición es el éxito, traducido en dinero y posición social que conllevan reconocimiento y admiración. Se ha convertido en una obsesión porque se sabe mediocre y sufre un fuerte complejo de inferioridad que intenta superar o por lo menos enmascarar con el brillo del dinero, además que la nueva mentalidad del capitalista lo ha enfermado. En el pasado, trabajó sin descanso para alcanzarlo, sin darse cuenta de sacrificó lo más hermoso que tenía en su vida: el amor de su familia y la responsabilidad de criar a sus hijos junto a él. En el presente, se esfuerza por continuar con el mismo ritmo de vida, aún viejo, no se conforma; pero ahora se debe sumar a esta obsesión su frustración que se ve reflejada en la relación que sostiene actualmente con sus hijos, a los que les exige lo que jamás van a estar dispuestos a dar. "Biff" no comulga con sus ideas, la soledad y el desencanto que le han provocado los errores de "Willy" ha hecho crecer en él un gran rencor y un coraje a la vida que no le permite realizar el sueño de su padre: conseguir el éxito. "Happy" tampoco lo logrará jamás porque es un hombre mediocre que no sirve para nada y que se conforma con esperar que su jefe de sección se muera para ocupar su lugar. Quiere tener dinero y gozar de una posición y una estabilidad familiar, de la misma manera que lo deseaba "Willy", pero no está preparado para luchar en la vida, no sabe cómo y tampoco tiene las armas para hacerlo.

**¿TIENE ALGUN COMPLEJO? ¿CUAL? ¿CÓMO LO AFECTA PSICOLOGICA Y EMOCIONALMENTE? DEBIDO A ELLO ¿QUÉ TIPO DE RELACION TIENE CON LOS OTROS PERSONAJES? ¿ES CAPAZ DE SUPERAR SU COMPLEJO?**

Tiene un notorio complejo de inferioridad. Según Alfred Adler (1870 - 1937) (1), aquellos que no son capaces de lidiar con el hecho de sentirse inferior y sobrellevarlo (porque no desaparece) acentúan el problema, agravándolo hasta la patología que es llamada "complejo de inferioridad". Dicho complejo se orienta hacia la sociedad: para el hombre que lo sufre, el mundo no esta hecho a su medida, sino que es mucho más grande e inalcanzable, lo cual lo hace sentir indefenso y débil. La vida del individuo que sufre del "complejo de inferioridad" se conduce en tratar de aminorar este sentimiento de inferioridad pero nunca lo logra. Como consecuencia lógica, se desarrolla entonces su opuesto: el complejo de superioridad, que es un mecanismo de defensa ante la no aceptación del complejo natural de inferioridad. Tiene dos tendencias:

1. Superación: no acepta el sujeto lo que es y va en busca de la superioridad
2. El sujeto no se acepta a sí mismo y por tanto se enmascara en una personalidad que no es la real, evadiéndose; ésta no implica superación.

Cuanto más intenso es el complejo de inferioridad, más se experimenta la necesidad de controlar y dominar a los demás. Los hombres que intentan asumir una actitud excesivamente masculina lo hacen para sobrecompensar así, sus sentimientos de inadecuación como hombres.

---

1. Médico y psicólogo austriaco, fundador de la Escuela de Psicología Individual y precursor de la moderna psicoterapia. Sus conceptos básicos son los de carácter, complejo de inferioridad y conflicto entre la situación real del individuo y sus aspiraciones. Q

2. ENCICLOPEDIA SALVAT DICCIONARIO. Salvat Editores, S. A.; Tomo 1.; Barcelona, 1972.

Por otra parte, Adler sostiene también, que el hombre se engaña a sí mismo al aceptar ficciones que terminan por convertirse en metas finales. Los rasgos caracterológicos del neurótico, sus síntomas e incluso sus sueños, pueden entenderse como un medio por el cual los individuos tratan de adquirir poder sobre sus semejantes y de alcanzar metas ficticias de autorealización. A causa de experiencias personales previas, se llega a sentir incompleto e imperfecto; no tiene conciencia de que se ha trazado planes de vida, llamados más tarde, "estilo de vida", destinados a alcanzar metas falsas de superioridad para las cuales trata de adquirir poder sobre los demás.

El hombre se plantea estas "metas ficticias" y la sociedad va dando alternativas (unas son aceptadas y otras rechazadas por el individuo). Estas alternativas son propias del medio en que se desarrolla el hombre. Se les llaman "metas ficticias" porque cuando se alcanzan, dejan de tener importancia y se aspira o se plantean nuevas "metas ficticias" y precisamente la acumulación de este tipo de objetivos es llamado "estilo de vida".

### **¿ES REFLEXIVO? ¿COMO REFLEXIONA? ¿ACTUA DE ACUERDO A SU REFLEXION?**

No es parte de su naturaleza el hecho de reflexionar, sin embargo lo hace de manera inconsciente. Sus reflexiones son producto de sus continuos ir y venir al pasado y sus recuerdos. Gracias a ellos cae en cuenta de los errores que ha cometido en su vida, pero no los enfrenta. Conoce su culpa pero no sabe asumirla, de tal manera que llega al suicidio.

### **¿ES CALCULADOR? ¿CUANDO? ¿QUE PRETENDE? ¿COMO LO AFECTA CIRCUNSTANCIALMENTE?**

Tampoco es una cualidad nata en él. "Willy" ha aprendido a calcular durante el transcurso de su vida y el desarrollo de su profesión. Lo hace a manera de maña. Es decir, él sabe, por ejemplo, que contar chistes y ser agradable en cierto momento de su vida le ha funcionado para conseguir algunas ventas, por lo tanto, cada vez que pretende obtener algo de alguien lo hace por medio de un chiste o utilizando su simpatía aprendida. Aparentemente el suicidio es un acto calculado, pues menciona que muriendo los hijos podrán cobrar el seguro de vida. Efectivamente, su muerte tiene una gran parte de generosidad, con ella logrará, según él, todo lo que ha soñado para su familia y por lo que ha luchado en vida. Sin embargo, lleva a cabo el suicidio justo en el momento en que debe aceptar su culpabilidad y enfrentar su realidad y la de sus hijos. Pero, como siempre, no puede soportarla y mucho menos vivir con ella. Entonces, suicidarse es también un acto de cobardía y evasión.

**¿TOMA DECISIONES REPENTINAS? ¿CUALES? ¿POR QUE? ¿SUS DECISIONES SON TRASCENDENTALES EN SU VIDA? ¿COMO LO AFECTAN? ¿PROVOCAN CAMBIOS O PERIPECIAS EN LA TRAMA? ¿SUS DECISIONES TIENEN CONSECUENCIAS IMPORTANTES? ¿CUALES?**

Nunca toma decisiones definitivas en su vida, deja que los demás lo hagan por él. Quisiera hacerlo pero le da miedo. El ejemplo más claro de esto es su gran deseo de viajar a Alaska o a Africa en busca de fortuna y futuro, pero sólo basta una palabra de "Linda", su esposa, para que él se deshaga de la idea (aún cuando el resto de su vida esté arrepentido de haber dejado pasar esta oportunidad que le brindaba su hermano "Ben", de ahí sus remordimientos, rencores y gran parte del complejo de inferioridad que sufre). De hecho, su error trágico es la falta de carácter.

Ni siquiera se permite tomar decisiones pequeñas que harían más llevadera su vida: nunca se decide a hablar claramente con su jefe acerca de la posibilidad de dejar de viajar, cuando por fin lo hace (motivado por "Linda") ha dejado correr demasiado tiempo y ya es tarde. Como éste son miles de detalles, que siempre evade por el terrible miedo que le tiene a las personas, a la vida y al futuro. Tampoco el suicidio es una decisión rápida. Según los diálogos de "Linda", lleva ya largo tiempo pensándolo pero sin llevarlo a la práctica y cuando lo hace es obligado por las circunstancias, por el enfrentamiento con la realidad de su vida, porque no puede soportar el fracaso de sus hijos y el suyo propio, por terror a la ancianidad y a la soledad. No es un hombre práctico sino idealista, siempre está soñando, siempre ha soñado en su vida pero no actúa en consecuencia de sus sueños.

**¿ES NERVIOSO? ¿COMO LO MANIFIESTA? ¿PASA FACILMENTE DE UN TOPICO A OTRO EN SU CONVERSACION? ¿CUANDO? ¿LLEGA A CONFUNDIR A SU INTERLOCUTOR? ¿LO HACE CONCIENTE O INCOSCIENTEMENTE? ¿POR QUE?**

Su hastío de la vida, el cansancio físico, la senilidad mental, el fracaso y la frustración lo han llevado a ser un hombre neurótico, lleno de tics y manías. Constantemente está recurriendo al pasado como un medio de refugio y consuelo, es una forma de evadirse de la realidad en la que vive y una necesidad imperiosa de revivir los momentos en los cuales se sentía protegido, exitoso y completo. Estos "fantasmas" que constantemente aparecen en su cabeza y le hablan, provocan que con la mayor facilidad del mundo pase de un tópico a otro en su conversación y desde luego que confunden grandemente a sus interlocutores, que hablan con él de una cosa mientras él está respondiéndoles a sus "fantasmas" otra. Las imágenes llegan a su mente de manera espontánea, salen de su subconsciente, como si lo visitarán, él no las evoca, simplemente las recibe y las atiende (excepto cuando se siente profundamente angustiado y solo).

**¿ES OBSTINADO EN SUS IDEAS? ¿EN CUALES? ¿QUE PRETENDE? ¿QUE CONSIGUE CON ELLO?**

La principal idea en la que se ha obstinado es el éxito. En el propio y en el de los hijos. Esta obstinación es la causa de su fracaso en la vida. Por una parte, los medios para alcanzar su meta, lejos de ser los correctos como él cree, son exactamente los que no funcionan. Por la otra, nunca disfrutó de sus logros porque siempre los menospreció y necesitó de más. En la vejez, la culpa también se vuelve una obsesión, a la que reacciona de manera opuesta a la ideal, ya que la niega. Aún conociéndola no la acepta y esto provoca una serie de sentimientos encontrados y contradictorios (que en gran medida le dan el carácter de complejidad al personaje). También se obstina en la idea del suicidio pero es demasiado cobarde para llevarla a cabo y curiosamente, cuando se quita la vida también es un acto de cobardía, la única salida que encuentra a su vida miserable. Pero para hacerlo ha necesitado de una serie de estímulos externos de gran peso y trascendencia.

**¿COMO SE COMPORTA ANTE UNA SITUACION CRITICA? ¿CUALES SON ESTAS SITUACIONES CRITICAS? ¿CONSERVA LA CALMA? ¿ES OPTIMISTA O PESIMISTA? SE EXASPERA? ¿ES COLERICO? ¿GRITA? ¿ES VIOLENTO? ¿CON QUIEN REACCIONA ASI? ¿CON ALGUN PERSONAJE REACCIONA DE MANERA DISTINTA? ¿PORQUE?**

Su principal reacción ante las situaciones críticas que se le han presentado en la vida (la no realización, la problemática económica, la desorientación de sus hijos y su fracaso, la mediocridad, la soledad, el desempleo, etcétera) es la frustración y por ende la amargura. Tiene un sentimiento de impotencia constante, razón por la cual se convierte en un hombre colérico. Ahora bien, depende la situación en la que se encuentre tiene dos caminos a seguir: el primero, la irritabilidad y la violencia. El segundo, la evasión y la sordera.

Con los únicos personajes que no reacciona de esta manera (exaltado, violento o evasivo) son con los que considera superiores a él ("Howard Wagner" y "Ben"), con ellos se transforma en un hombre sumiso y desprotegido.

Aparentemente es un hombre optimista, pero solamente es una máscara, trata de engañarse a sí mismo para soportar el peso de su fracaso y especialmente el peso que lleva a costas: el fracaso de sus hijos, especialmente el de "Biff". Constantemente está diciendo frases como: "El tiene un gran futuro" "Va a lograr cosas muy buenas en la vida" aún cuando sabe que es una gran mentira. Se autoconvence para no sufrir más: "No todos los hombres empiezan jóvenes" "Todo va a cambiar de ahora en adelante", etcétera.

## ¿ES CAPAZ DE SACRIFICAR TODO POR AMOR?

Aparentemente sí lo sacrifica todo por amor ya que ha trabajado para darle a su familia una buena vida, en busca de un estatus social y una economía estable. Sin embargo, existen varias razones para darse cuenta de que en realidad no es un gran sacrificio de amor el que realiza, entre otras:

1. El comercio es su verdadera vocación, luego vender no representa un sacrificio sino una satisfacción.
2. En cuanto a su trabajo se refiere, el mayor sacrificio actualmente radica en el cansancio que le provoca estar viajando a su edad. Pero éste no es un sacrificio por amor. En primer lugar no puede dejar el trabajo porque es su vida y porque a lo largo de los años ha adquirido muchos compromisos económicos que debe pagar. En segundo término, no lo deja porque ésto sería un certero golpe a su egolatría y dignidad, sería tanto como aceptar que ya está viejo y que no ha podido lograr lo que él desea. Y por último, no quiere perder la admiración y respeto que tuvo hace algún tiempo de la sociedad que lo rodeaba.

Su trabajo podría ser un verdadero sacrificio por amor en caso de que "Willy" no tuviera otra opción en la vida para sostener a su familia y darles todo lo necesario. Pero no es así, "Charly", su vecino, tiene años ofreciéndole un trabajo en el cual no tiene que viajar, donde puede ganar igual o mejor que de viajante y en el que no tendría que sacrificar el tiempo de su familia. Sin embargo, "Willy" no acepta. Tiene una equivocada idea de la dignidad que lo lleva a cometer muchos errores.

3. Según su forma de pensar -en correspondencia a la ideología de su contexto histórico-social - quien no se dedique al comercio está equivocado en la vida, empezando por su hijo "Biff".

4. No está dispuesto a sacrificar su forma de pensar para respetar las ideas de los demás. Aquel que no concuerde con sus parámetros de éxito y realización es un don nadie.

5. Un detalle que aparentemente podría sonar como superficial pero que marca sutilmente el carácter de "Willy" es su relación con "la mujer" en alguna época de su vida. "Willy" para satisfacer su propio ego, sintiéndose admirado y respetado, le regala a ésta cientos de medias de seda mientras "Linda", su esposa, tiene que zarcirlas porque son muy caras.

6. El hecho de haber renunciado al viaje a Alaska que le ofrecía "Ben", su hermano, para buscar fortuna, tampoco fué un sacrificio por amor. Bastaron unas palabras de "Linda" para infundir miedo en "Willy" y perder su aparente estabilidad. No se puede perder de vista que el error trágico de este personaje es precisamente su falta de carácter.

## ¿TIENE MUCHOS AMIGOS? ¿QUE ESPERA DE LA AMISTAD? SI NO TIENE AMIGOS ¿POR QUÉ? ¿EL PROBLEMA ESTA EN ÉL O EN LOS DEMAS?

Cree tener muchos amigos pero, como todo es su vida, ha edificado la amistad en cimientos falsos: siempre espera recibir algo a cambio de brindar su amistad y desde luego, sus "amigos" le fallan. Su único y verdadero amigo es "Charly", la razón de que esta amistad sea la verdadera es que "Willy" no considera a "Charly" como alguien superior a él o al que le puede sacar algún provecho.

Además "Willy" no sabe hacer amigos, le es muy difícil intimar. Todas sus relaciones están basadas en caerle bien a la gente, romper el hielo y contar algunos chistes.

**¿REACCIONA EN FORMA EMOTIVA? ¿CUANDO? ¿POR QUE? ¿CUÁL ES SU DEBILIDAD? ¿HASTA QUE LIMITE DE EMOTIVIDAD LLEGARIA? ¿POR QUE?**

Es un hombre sumamente emotivo, desde joven le emocionaban los pequeños logros de sus hijos (especialmente si se trataba de "Biff"), las visitas de su hermano "Ben", las demostraciones de amor de su esposa, etcétera. Esta emotividad se ha acrecentado con el paso de los años. Tiene tantas carencias sentimentales que cualquier detalle lo emociona hasta las lágrimas. Puede llorar o reír con cualquier palabra que le digan sus hijos, puede ser una reacción de amor, felicidad o de profundo dolor. Su máxima debilidad es su hijo "Biff", cualquier cosa que a él le suceda es como si se lo hicieran al propio "Willy". Y cualquier cosa que "Biff" haga en contra de lo que él opina que es lo correcto, lo hiera como si le dieran una puñalada, pero cualquier demostración de cariño, por insignificante que sea, que "Biff" le profese lo hace volver a la vida.

**¿ES INTROVERTIDO O EXTROVERTIDO? ¿CÓMO LO MANIFIESTA? EN CASO DE NO LLEGAR A NINGUNO DE LOS DOS EXTREMOS ¿CÓMO SE RELACIONA CON EL MUNDO QUE LO RODEA? ¿SU FORMA DE SOCIABILIZAR ES SINCERA, ESPONTANEA O CREADA?**

Es falsamente extrovertido, intenta por todos los medios serlo pero siempre está luchando contra su complejo de inferioridad y haciendo uso de su complejo de superioridad. Esta batalla interna es la resultante de su creencia de que el hombre simpático es el que triunfa en la vida, la intelectualidad no tiene demasiada importancia para él, porque carece de ella. Entonces, es más convincente quien habla y dice una buena broma de vez en cuando, que quien tiene la teoría en la cabeza. En realidad es un hombre apocado y más bien tímido, pero se ha creado una máscara porque el trabajo que desempeña no le permite ser él mismo y por lo tanto, su manera de sociabilizar es creada o aprendida.

**¿SE DEJA INFLUENCIAR FACILMENTE? ¿POR QUE? ¿POR QUIENES? ¿EN QUE CIRCUNSTANCIAS?**

Es fácilmente influenciado cuando aquello que tiene que decidir le ocasiona algún temor, inseguridad o corre el riesgo de perder una estabilidad.

**¿DESCONFIA DE LA GENTE? ¿CON QUIEN? ¿CUANDO? ¿POR QUE? ¿COMO LO AFECTA EN SU VIDA Y EN SU PSICOLOGIA?**

Al contrario, confía demasiado en la gente que ama y cuando uno de ellos le falla lo lastima en lo más hondo. Vive engañándose a sí mismo y la confianza que deposita en los demás es su motor de vida. Siempre espera más de lo que él ha sabido dar.

**¿SE OFENDE CON FACILIDAD? ¿POR QUE? ¿COMO REACCIONA? ¿PERDONA? ¿LE IMPORTA?**

El punto más sensible para herir la dignidad de "Willy" es su personalidad, no soporta pasar como un hombrecillo insignificante o la burla que hacen los demás de su mediocridad. El conoce su problemática, vive con ella y le lastima. Cuando sus hijos le echan en cara la verdad de sí mismo lo destrozan completamente, tanto que llega al suicidio.

**¿ES FLEMÁTICO? ¿ES METÓDICO? ¿DESORDENADO? ¿OBSESIVO? ¿COMO LO EXTERIORIZA? ¿LE AFECTA EN SU VIDA? ¿COMO?**

Flemático: en ningún momento, ya se había dicho que es sumamente emotivo.

Metódico: en exageración, pero sus métodos son errados.

Desordenado: nunca lo fué, el desorden se le presenta como una consecuencia de su senilidad.

Obsesivo: sus obsesiones son reflejo de la neurosis.

**¿ES SENSIBLE? ¿EN QUE SENTIDO? ¿COMO LO REFLEJA? ¿PODRÍA DESARROLLAR ALGUNA ACTIVIDAD ARTÍSTICA? ¿CUAL? ¿POR QUE?**

Es muy sensible, todo lo que lo rodea lo afecta emocionalmente, para bien o para mal. Ama profundamente pero no sabe encaminar y demostrar ese amor. Es demasiado práctico y desesperado para enfocar sus energías a una actividad artística como tal, sin embargo la labor que desempeña está muy cercana a la actuación, pues para vender tiene que dejar de ser él mismo y ponerse la careta.

**¿ES MELANCOLICO? ¿CUANDO? ¿LA MELANCOLIA LO DEPRIME O LE PERMITE VIVIR DE SUS RECUERDOS E IDEALIZARLOS? ¿TIENE MUCHA IMAGINACION? CUANDO LA DEJA VOLAR?**

Es absolutamente melancólico, a la edad de "Willy" y con sus características psicológicas, prácticamente vive de los recuerdos. El anciano llena los vacíos de su vida con los recuerdos de los viejos y buenos tiempos, se niega en todo momento a aceptar el presente. Especialmente evoca el pasado cuando se siente frágil, desprotegido o solo, es una forma de aferrarse a la vida. Desde luego, tiene una viva y excesiva imaginación que resulta el producto y la evasión de su frustración, amargura y complejos. La creación en su imaginación de su omnipotente hermano "Ben" es una reflexión de su propia vida, una manera de ayudarse a resolver su existencia real. "Ben" además de ser la "encarnación" de su inalcanzable "Sueño americano" es el Super Yo de "Willy Lonan".

**¿ES EGOLATRA O EGOISTA? ¿COMO LO MANIFIESTA? ¿ESTA CONCIENTE DE SU DEFECTO? ¿HACE ALGO POR SUPERARLO? ¿QUE HACE?**

A simple vista podría parecer una persona sumamente ególatra, sin embargo esta actitud ante la vida es el reflejo de su complejo de superioridad que, como ya se ha mencionado, es la pintura que transforma la cara externa del complejo de inferioridad. Es pues, una mentira.

Es egoísta en el sentido de que todo aquello que no concuerde con su forma de ver la vida y pensar está equivocado y tiende al fracaso. Esto trae como consecuencia, en gran medida, su propia destrucción y la de su familia.

**¿ES GENEROSO O TACAÑO? ¿CON QUIEN? ¿POR QUE? ¿PIDE ALGO A CAMBIO DE LO QUE DA? QUE?**

Si tuviera los recursos económicos para ser generoso, lo sería. De hecho ha dado toda su vida y su trabajo por su familia. A cambio de ello pide admiración, respeto, obediencia y sobre todo reconocimiento. Incluso su suicidio tiene dos caminos: la cobardía por la vida y la generosidad para con sus hijos y esposa -aunque con ello termine equivocándose de nuevo-.

**NOTA: LA PREGUNTA 22 NO AFECTA LA PSICOLOGIA DEL PERSONAJE.**

**¿ES COHERENTE EN LO QUE PIENSA, LO QUE SIENTE Y LO QUE HACE? ¿POR QUE? CON QUIEN? ¿EN QUE CIRCUNSTANCIAS?**

Su manera de llevar la vida siempre fue coherente con su pensamiento, independientemente de que estuviera equivocado o no, siempre actuó en consecuencia de su ideología y sintió que lo estaba haciendo bien. Incluso, al darse cuenta de que pensó, vivió y actuó erróneamente el sentimiento de culpa y frustración no lo dejan vivir.

Cuando no actúa en coherencia con su sentimiento y pensamiento se arrepiente durante toda la vida (como el hecho de no haber provado suerte en Alaska).

**¿CUAL ES SU CRISIS EXISTENCIAL? ¿ESTA CONCIENTE DE ELLA? ¿COMO LA ENFRENTA? ¿QUIERE SUPERARLA?**

Su crisis existencial es el fracaso, tanto propio como el de sus hijos, y saberse culpable de él. Esta consciente de él pero se niega a aceptarlo y por lo tanto no lo enfrenta, al evadirlo no quiere superarlo. El día que se lo ponen en la cara se quita la vida.

**¿CUALES SON SUS CINCO VIRTUDES MAS IMPORTANTES?**

Bondadoso  
Responsable  
Trabajador  
Generoso  
Sensible

**¿CUALES SON SUS CINCO DEFECTOS MAS IMPORTANTES?**

Mediocre  
Egoísta  
Neurótico  
Senil (no por edad cronológica sino por cansancio mental y emocional)  
Falta de carácter (**error trágico**)  
Soñador

**¿QUE PARTICIPACION TIENE EL PERSONAJE EN LA ACCION DE LA OBRA?**

En términos teatrales es el **protagonista**, es quién provoca la **acción del drama**.

**¿COMO AFECTA SU PARTICIPACION AL RESTO DE LOS PERSONAJES?**

Alrededor de él **giran las vidas de los otros personajes**. Es la causa de las diferentes reacciones de quienes lo rodean.

**¿QUE RELACION TIENE CON CADA UNO DE LOS PERSONAJES?**

**"Linda"**: Ha sido la compañera de toda su vida. La mujer ideal para construir un "hogar", es abnegada, cariñosa, hasta cierto punto comprensiva y no reclama nada. El amor se ha convertido en costumbre y de la pasión hace muchos años que ya no queda nada. "Willy" provoca en "Linda" un sentimiento de compasión que ella quiere traducir en amor porque es su única y verdadera razón para vivir, le hace bien consentirlo y mimarlo. Es su compañía. Para "Willy", "Linda" es un analgésico para su soledad y hastío y ella tiene la obligación de soportar su ancianidad, carácter y caprichos. Ella defiende a toda costa la tranquilidad y la aparente felicidad de éste, incluso a costa de sus hijos.

**“Biff”:** En un tiempo remoto fue el mayor de sus orgullos, el hijo deseado: guapo, agradable, sano, simpático y que sobretodo lo amaba y admiraba por encima de todas las cosas. Pero desde que “Biff” se dio cuenta de que su padre era un ser humano como todos los demás, vulnerable y capaz de cometer errores, una barrera se interpuso entre los dos, ya no hubo comunicación, “Biff” se reveló y todo lo que su padre pensará, dijera o hiciera estaba equivocado. “Biff” no lo puede perdonar y le profesa un gran rencor, incluso lo culpa de su propio fracaso. Todo esto lastima profundamente a “Willy” que ama a su hijo y no sabe como recuperarlo y menos como ayudarlo. El es quien más sentimiento de impotencia le provoca. Por otra parte está decepcionado de él, como siempre esperaba demasiado y “Biff” no ha logrado nada en la vida, según su punto de vista.

**“Happy”:** “Willy” siempre lo amó, como cualquier padre ama a su hijo. Sin embargo frente a la figura de su hermano mayor, “Happy” no era nada. Inconscientemente “Willy” equiparaba la relación “Ben” - “Willy” con la relación “Biff” - “Happy”, mientras “Biff” contaba con todos los atributos de “Ben” para ser un triunfador, “Happy” contaba con las mismas carencias de “Willy”. Por este motivo “Happy” estaba destinado, según su forma de ver las cosas, a seguir cada uno de los pasos de su hermano mayor. Para “Willy”, “Happy” es el reflejo de sí mismo, todo lo que no quiere aceptar de su propia personalidad. En consecuencia siempre ha existido un distanciamiento entre ambos que ha hecho más objetiva su relación y la manera de juzgarse uno al otro. También le pesa el fracaso de “Happy”, como le pesa su propio fracaso. “Happy” dice que le preocupa el estado de su padre anciano pero no tiene ni el valor ni la responsabilidad para ayudarlo a resolver sus problemas, de ninguna índole, si acaso intenta hacerle la vida más pasajera y un poco feliz: el método es rodearlo de mentiras, que además “Willy” y “Linda” conocen demasiado bien. Lo ama pero en una forma muy egoísta.

**NOTA: SE HA DESCRITO LA RELACION DE “WILLY” SOLO CON TRES PERSONAJES PUES EL OBJETIVO ES UNICAMENTE EJEMPLIFICAR COMO DEBE LLEVARSE A CABO EL ANALISIS, PERO LO IDEAL ES QUE SE HAGA CON TODOS Y CADA UNO DE LOS PERSONAJES QUE PARTICIPAN EN EL ARGUMENTO.**

**¿CUAL ES EL CLIMAX DE LA OBRA Y COMO AFECTA EL PERSONAJE?**

De hecho, cuenta con varios climaxes pero el más importante es el enfrentamiento de “Willy Loman” con su realidad (la discusión entre “Willy” y “Biff”) y su culpabilidad. No la soporta y decide quitarse la vida.

**¿CUAL ES EL SUPEROBJETIVO DEL PERSONAJE?**

Deshacerse de la carga emocional y psicológica que le provoca la culpa logrando que sus hijos se estabilicen en la vida obteniendo una posición económica y social sobresaliente.

**¿CUAL ES LA PREMISA DEL AUTOR Y QUE PARTICIPACION TIENE EL PERSONAJE EN DICHA PREMISA?**

El hombre ha olvidado sus verdaderos valores espirituales, afectivos, éticos y morales, sustituyéndolos por valores ficticios como son el dinero y el reconocimiento social, lo cual lo ha llevado a su propia destrucción y a la destrucción de quienes lo rodean.

“Willy” es la “encarnación” de este hombre que ha mal entendido el concepto del éxito y la realización y ha sacrificado su vida y la de su familia en busca de un sueño erróneo y la mayor de las veces inalcanzable, especialmente si los medios para lograrlo también son equivocados.

## E) EL ANALISIS DE PERSONAJE:

### UNA PAGINA DEL DIARIO DE MI PERSONAJE.

Se ha utilizado para ejemplificar este paso del análisis dramático al personaje "BIFF LOMAN" con el propósito de que el lector conozca también al antagonista de la obra "LA MUERTE DE UN VIAJANTE" de Arthur Miller.

A continuación se presenta un ejercicio real realizado en el año de 1998, en la ciudad de México, por el actor Felipe Najera (1). Para el proceso de análisis de texto de esta Tragedia que se llevó a cabo bajo mi dirección, con el objetivo de poner en práctica la metodología propuesta en esta tesis.

La carta presente carece de corrección de estilo y revisión de ortografía pues se pretende respetar al máximo el trabajo espontáneo y emotivo realizado por el actor.

### BIFF LOMAN.

ACTOR: FELIPE NAJERA.

Querida mamá:

Espero que cuando reciban esto ya hayan olvidado en algo lo sucedido con mi padre. No tengo mucho que decirles al respecto, pues siempre he intentado explicármelo y no me alcanza la cabeza para entender el por qué.

Lo que sí he entendido es que hemos vivido en una constante farsa durante todas nuestras vidas. Eso han sido siempre: mentiras. Desde la del tío Ben, hasta la mía; que no entiendo tampoco el por qué de mi vida y de todo esto que ha sucedido.

Madre, siendo honesto, debo reprocharte a ti, y ha papá que me hayan hecho creer que el mundo era tan fácil, que con éste cuerpo y esta cara, hecha de sus entrañas, era suficiente para lograr todo en la vida. No sé como a ustedes les inculcaron esto y no sé como aún se atrevieron a inculcármelo a mí, sin detenerse a razonar siquiera si esas enseñanzas todavía valían la pena.

La verdad es que tú y mi padre para mí guardan un buen lugar. Pero por otro lado, no dejaré de reprocharles todo lo que me han hecho. La verdad es que no estoy trabajando en ningún lado, ahora me encuentro recluido de nuevo en la cárcel de Missisipi, debido a una riña con un tipejo... bueno, no fue una riña, ni un tipejo, sino con mi jefe de una de las tantas granjas que he visitado en estos años, y el pleito fue por un cerdo que le tomé prestado para, para... pues para jugar con él y deshollarlo vivo y

---

1. Najera Felipe: Actor y director teatral. Nació en la Cd. de Chihuahua hace 35 años. Es egresado del Instituto Nacional de Bellas Artes. Actualmente radica en la Cd. de México y se desempeña como actor y director de teatro y televisión.

verlo sufrir, como ustedes me han hecho sufrir a mí. Porque eso tengo que agradecerles. que mi vida hasta ahora ha sido una mierda. Aunque peor que la mierda de hermano que tengo, siguiendo fielmente los pasos de su padre. Sólo deseo que no termine como él.

Creerás que estoy urgido de un psicólogo, o que, en vez de estar recluso aquí, debiera estarlo en un hospital. Pues no. Tipos como yo hay miles y con padres iguales a los míos. Esto es lo único que me consuela de estos 37 años en este país, que sigue produciendo padres como ustedes e hijos como yo. Si pronto visitas a mi padre, dile que la última vez que le dije algo, fue que me dejara ir. Vuélveselo a repetir, dile que me deje de una vez en paz. Pues todos los días por la celda veo pasar su figura y no conforme con eso, se detiene a decirme que me quiere y que algún día saldré de esta cárcel para ser un hombre de bien, reconocido por el mismísimo Charly y su exitoso hijo Bernard. Nunca me he atrevido a contestarle nada, pues sé que en realidad no es sino un aparecido inconsciente de mi inconsciente. Pero aún así no me deja de visitar a diario. He intentado dejarlo encerrado entre las hojas que tengo aquí para escribir cartas y cada vez que te escribo me lo vuelvo a encontrar en ellas y vuelvo a hablarte de él. Ya estoy harto de tanto Willy Loman: por todas partes se me aparece y, eso sí, aunque sea cambia de traje en cada visita, no sé de dónde se los robará.

El otro día, mamá, la celadora traía unas medias como las tuyas: bonitas, pero raidas y con muchos agujeros. Y me dijo burlándose "Se parecen a las de tu mamá, verdad Biff?" y yo solté también la carcajada y le dije "¡Putá! ¡Pinche puta! ¡Ven y ábreme la reja para que te enseñe lo que es ser mujer como mi madre! ¡Ramera!"

Madre: cuídate, y si vez pronto a papá, que no debe faltarte mucho, dile lo que te pido. También dile a Happy que a pesar de todo lo quiero como mi hermano menor... menor de edad y de cerebro por imitar a su padre. Y al tío Ben, si es que a ti también te visita, dile que ¡Chingue a su madre!

Te escribiré en unos meses, tal vez desde la prisión de Kentucky, ya que cuando salga tengo que ir a acabar con los Willys, Charlys, Bernards, Bens, Howards y demás que hay en esa ciudad.

BIFF LOMAN.

## D) ANALISIS PERSONAL DE LA OBRA:

Arthur Miller es creador de obras duras, patriarcales. De hombres de carne y hueso obsesionados por la carrera del dinero que determina su éxito o fracaso en la vida; puesto que se trata de un moralista nato, que cree poseer la verdad y quiere a toda costa convencer a los demás de ella, tiene la imperiosa necesidad de mantener una conciencia y la búsqueda de una moral, para lo cual utiliza la imagen de personas que se vuelven extraños, únicamente midiéndose los unos a los otros, todo generalmente dentro de una familia.

"El muerto de un hombre" más allá de ser una aspera crítica a la sociedad norteamericana de 1949 y en general al sistema capitalista, es una obra universal en tiempo y espacio, cuya problemática psicológica se encuentra presente en cualquier país y pareciera haber sido escrita especialmente para nuestros días en el contexto actual.

Los conflictos emocionales y psicológicos que presenta "Willy Loman", protagonista del drama, son la encarnación de cualquier personalidad frustrada en el clamor de los sueños pisoteados. En general, la problemática que presenta con toda la familia "Loman" refleja los conflictos diarios de la clase burguesa, por lo menos en una gran mayoría que forma parte de cualquier sociedad en vía de desarrollo con una ideología capitalista y por ende consumista, misma que trae como consecuencia el trabajo exhaustivo de sus habitantes que olvidan vivir para satisfacer sus requerimientos materiales puesto que la realización individual debe estar cimentada en el bienestar económico y la posición social. El señor "Loman" quiere ser rico porque es el dinero la clave del mito del éxito. Para él, como para todos aquellos que hemos sido influenciados por el "Sueño americano", dicha realización se ha distorsionado en el sueño del éxito de los negocios. Desgraciadamente en este siglo la situación económica es caótica, especialmente para quien cuenta con un trabajo modesto (como el ser agente viajero), y con más razón si no se cuenta con una preparación escolar que rebase el bachillerato y con las aguijas para entrar de frente a la lucha pues la competencia es cada vez más significativa y apabullante. Si a todo esto sumamos una conciencia errada de la vida como la que tiene "Willy Loman" que piensa que el atractivo personal, la sonrisa justa, el chiste pertinente, el encanto nato y el resumen del comportamiento aprendido y basado en la falsedad, debe ser el camino y la doctrina a seguir para alcanzar la meta.

Logicamente en un país con las características que han sido mencionadas anteriormente, la comunicación intrafamiliar y la dedicación a la convivencia humana han pasado a segundo término gracias a la falta de tiempo y exceso de trabajo. Entonces, de acuerdo a esta idea, el hombre no puede ser exitoso si no goza de una estabilidad económica, pero los fracasos y con ellos las frustraciones y amarguras, así como la soledad y el desajuste emocional se hacen presentes cuando las presiones sociales, las escuelas ferruñicas y la falta de oportunidades se vuelven los grandes obstáculos para el desarrollo y evolución del ente capitalista, que pisotea su dignidad y se debe permar a sí mismo la propia explotación para poder sobrevivir en la jungla de la competencia. Claro se ve el lado negativo, una ilusión de una recompensa o del reconocimiento porque pese a sus sueños de éxito, no le es más que un objeto al servicio de un sistema que lo desechará cuando ya no le sea útil y productivo. Y el ser humano queda resumiendo a la mediocridad solitaria e incomprendida, y esta incomodada y se convierte en un agente activo de una sociedad que fácilmente olvida los valores íntimos, de una sociedad que corre por delante de los mitos, mercedes y emociones. Se encuentra en una sociedad donde no importa lo que es uno,

logrado en la vida y lo que se haya sacrificado de ella, de cualquier manera, al final del camino, cuando ya no se puede dar marcha atrás para enmendar los errores, solo se es uno más de los que hay que suplir en la maquinaria y todo aquello por lo que se ha luchado no sirve de nada, se vuelve inútil pues nadie lo disfruta, para entonces las familias están desintegradas con torteras construidas de rencores y odios y vidas que no tienen una razón de ser. Sin embargo, se debe seguir en un ir y venir constante. Al final la existencia se acaba en un esfuerzo sobrehumano por satisfacer las necesidades externas y no las espirituales. El hombre se convierte, sin darselo, en el culpable del fracaso y frustración de los miembros a los que trata de proteger, porque nunca ha contado con el tiempo suficiente para escucharlos y saber lo que piensan o sienten. Por supuesto después de todo esto, no se recibe el agradecimiento "merecido" por el sacrificio de toda una vida, pero lo peor del asunto viene cuando, ciegos, se obliga a los hijos a seguir el mismo camino y cometer los mismos errores.

"Willy Loman" comparte su frustración tanto con su carrera como con sus relaciones de familia. "Linda", su mujer, es frágil y tiene una rara preferencia por evadir la realidad y tratar de tapar los fracasos de su familia. "Happy", el menor de los hijos, por falta de comprensión y acercamiento con su padre, siempre tan atareado y emborronado con su primozuelo, es un hombre despreocupado, con manías y un don nadie. Mientras "Biff", de 34 años, hijo mayor de "Willy", es un idealista que se confía en su ir en el campo, donde nadie lo molesta, le culpa e lo rechaza. Esto constantemente desorienta en la vida, no sabe lo que quiere y tampoco a dónde va, de lo que si está seguro es de lo que no quiere, y no quiere seguir los pasos de su padre ni ser el instrumento de esto para lograr una reconciliación con la que el "Biff", no comulga.

"La muerte de un viajante" es un alegato en contra de una forma de vida que gasta a los hombres para arrinconarlos y dejarlos completamente solos. El mito del éxito en las manos de este dramaturgo se convierte en el pretexto central para mostrarnos la destrucción interna del ser humano. La atañosa búsqueda del secreto del éxito es parte del centro de la obra.

"Willy" es un mediocre desencantado que vive de sueños y casilleros en el aire y cuya condena es empezar de un día cada vez que comienza a pagar un aparato nuevo de su casa. En su destino a reconocer su fracaso y su culpa, es un escapar de las circunstancias, pero principalmente de sí mismo, de sus sueños de opio, de sus miedos y de su personalidad apocada. "Willy" no tiene solución posible. A sus años, ya no es capaz de luchar y está acortado, no puede soportar su realidad y se suicida confiando, por otra parte, que la póliza de su seguro servirá a sus hijos para salir del paso, e incluso, para forjarles una nueva vida. Con esta acción el protagonista termina de cerrar el círculo vicioso "de una vez" y para siempre se separa de su familia para procurarles un bienestar económico y nuevamente olvida satisfacer sus necesidades de comprensión, comunicación y amor. "La muerte de un viajante" es simbólica, con ella mata el mito del sueño americano, esa creencia de que hay que lograr a cualquier costo, la posición económica y con ella el reconocimiento y respeto de nuestros semejantes.

En resumen, Miller no solo está diopando a través de "La muerte de un viajante" a un hombre decadente, con senilidad prematura que, víctima de las circunstancias y culpable de su propia vida, no ha logrado alcanzar sus grandes metas ficticias y ni que sus hijos, especialmente el mayor, le han perdido el respeto y la admiración por haberlo descubierto tan humano y vulnerable como cualquier otro. Tampoco se queda en la figura de una madre súbrida y abnegada que vea la vida como le viene o en su afán de distorsionar la realidad para no enfrentarla. En dos hijos "trágicos" que a sus treinta y tantos años no han podido establecerse y ni siquiera con capacidad de compaginar los dilemas que deberán seguir sus vidas y hacer menos, muestra lo que quiere y trata de mostrar a través de la anecdota de la obra.

Los personajes no están ahí para ser culpabilizados. El *Dr. Amaturgo* va mucho más profundo que el simple hecho de contar la historia de una familia norteamericana vendida a menos y que forma parte de un contexto histórico y social. La obra es el análisis profundo de las consecuencias morales, éticas, psicológicas y emocionales que trae consigo la vida moderna, es la más severa crítica a una forma de vida, no tanto por los preceptos que conforman el sistema como por las enormes carencias que provocan en los seres humanos que están inmersos en ella, una crítica a la falta de comunicación y de amor por exceso de trabajo en busca de algunos pocos dólares, a la concepción errada de la vida que basa la felicidad y la estabilidad emocional en los bienes adquiridos (no importa que sea a plazos) en la que hemos sido sometidos por la tecnología a una sociedad que está podrida. Es decir, es una crítica, en el sentido más amplio, a la carencia de valores éticos, morales y sentimentales que está sufriendo el hombre.

## G) PROYECTO DE DIRECCION:

### I. EN RELACION AL TEXTO DRAMATICO:

A) Arthur Miller trabaja, en la generalidad de sus obras, una concepción trágica y patética de la vida y sus circunstancias. *La muerte de un viajante* no es una excepción. Por el contrario, el concepto y el material que conforman la pieza son justamente los elementos que la clasifican como una obra universal y atemporal.

El discurso escénico que deseo plasmar en la puesta en escena respetará en todo momento el subtexto del drama y como consecuencia el Género Dramático original de ésta.

El objetivo no es, de ninguna manera, ilustrar escénicamente el texto. Sencillamente se pondrá de manifiesto la concordancia total que existe entre el discurso dramático y mi propia conceptualización. Es decir, Miller reprueba todo lo que yo repruebo y sentencia todo lo que yo quisiera sentenciar del mundo, la sociedad y el hombre actual.

El Ser Humano se ha convertido en víctima y victimario de su propia vida y las circunstancias que lo envuelven y acorralan. Se encuentra inmerso en un mundo frío, calculador, inhumano y materialista que él mismo ha creado y del que ahora parece no tener escapatoria. En consecuencia, se ha olvidado de sus valores éticos, morales, estéticos y emocionales. Es pues, culpable y víctima de sus propias frustraciones, fracasos, complejos y soledad.

Temáticamente, la dirección de la puesta en escena pretende encaminar al espectador hacia una "catarsis reflexiva" acerca de su propia culpa y las consecuencias que ha originado; en relación a la gran carencia de valores, que aún en nuestros días y con nuestros adelantos tecnológicos y socioeconómicos resultan vitales.

B) Debido a la atmósfera de soledad, desolación, falta de comprensión y autodestrucción humana que se respira en la pieza, los personajes -cuyas únicas armas para enfrentar la vida son sus respectivas crisis existenciales- vivirán en escena una serie de batallas avasalladoras dentro de una guerra sin escapatoria ni solución.

Este concepto de "guerra escénica" está fundamentada en el análisis dramático y el análisis psicológico de los personajes: se realizará teniendo como medio el trazo escénico, la iluminación y la musicalización del montaje.

Con ello se busca provocar un ritmo agil -aunque sin sustituir o modificar el tono grave, trágico, intenso, profundo, angustiante y desolador que requiere la Tragedia- exactamente como sucedería en un campo de batalla. Asegurando así la Catarsis Aristotélica.

C) En la traducción del texto (1) que se ha manejado para este análisis han sido excluidas algunos fragmentos, escenas o parlamentos del drama original, pues considero que esta adaptaciones necesaria para el espectador de nuestros días. En la actualidad, la obra completa resulta demasiado extensa y estas escenas-aunque maravillosamente bien escritas- podrían sentirse anacrónicas u obsoletas.

Estos cortes literarios no afectan en nada el discurso dramático de Arthur Miller y en cambio, si afectaban el ritmo del montaje.

---

1. Miller Arthur. LA MUERTE DE UN VIAJANTE.: Traducción de: López Rubio José.; Ediciones ALFIL: Madrid, 1958.

Se realizaron también algunos cambios indispensables en la sintaxis de los **parlamentos**, así como se sustituyeron algunos modismos que no tienen ningún significado en nuestra idiosincracia. El objetivo de estos cambios es que el **espectador** pueda sufrir una identificación más inmediata con los **personajes** y sus circunstancias.

Con ello se habrá logrado una de las principales metas de la **puesta en escena**: denunciar la terrible situación humana y social en la que estamos viviendo; con la cual, lejos de evolucionar como raza nos estamos destruyendo. Así habré contribuido al comienzo de nuestra transformación.

D) En correspondencia con la idea de la "fatalidad del predestinamiento" que conforma un elemento importante del **Género Dramático Tragedia**: La búsqueda psicológica de la **dirección** estará encaminada a resaltar la constante pugna del **personaje protagónico**, "Willy Loman": su visión del mundo y la propia culpa del fracaso.

Sería errado y muy sencillolocar en el **personaje** que es víctima de las circunstancias que lo rodean y de la sociedad podrida en la que vive. Tendríamos una lectura superficial y poco ética. La realidad es que su contenido psicológico, ético, humano y social va mucho más allá: Miller no presenta en *La muerte de un viajante* a un pobre e inocente anciano que se encuentra desvalido, frágil, algo demente y que ha sido sometido y lastimado por sus vagos e irresponsables hijos; ni a un hombre injustamente deshechado por la sociedad para la que ya no resulta productivo. La "culpa" juega aquí un rol que no debe descartarse ni menospreciarse. De hacerlo, el **Género Dramático** podría ser confundido con el **Melodrama**: Y, de acuerdo al análisis genérico de este texto, se ha comprobado que se trata de una **Tragedia** moderna de **DESTRUCCION**. En segundo lugar, sino se recalcará sobre la "culpa" y el **error trágico**, el **personaje** tendría que ser excluido de la clasificación de **complejo**. "Willy Loman" -como ya se ha visto anteriormente- tiene una enorme y equilibrada variedad de defectos y virtudes de carácter que interactúan en la psicología del **personaje** y cuenta además, con el libre albedrío para tomar sus propias decisiones, para bien o para mal. Esto lo convierte en un ser "de carne y hueso" que piensa, actúa y reacciona como cualquier Ser Humano con carácter **complejo**.

El resto de la familia "Loman" también resultan culpables de los derroteros que han seguido sus vidas -aunque también son víctimas, igual que "Willy"- . Es decir, cada uno de ellos es creador, culpable, víctima y consecuencia de su propio destino.

Todo lo anterior da una gama inmensa de posibilidades de enfrentamiento y tensión dramática sobre el **escenario**. Porque estos **personajes** son la representación universal de las pasiones del Ser Humano y así serán mostrados en la **puesta en escena**.

## 2. EN RELACION AL ANALISIS GENERICO:

Se respetarán y pondrán de manifiesto todas las características propias del **Género Dramático** llamado **Tragedia**; con la clasificación específica de **Tragedia moderna de DESTRUCCION**.

### A) RELACION CON LA REALIDAD:

El **material** de la obra fué clasificado como **REALISMO DRAMATICO**.

Para clasificar el **estilo literario** al cual pertenece esta pieza teatral es necesario utilizar un término nuevo: **NEORREALISMO** -que esgrime a guisa de bandera una realidad subjetiva descubierta y con la cual ha edificado una estructura propia. La realidad se presenta mejorada, expurgada hasta cuando se trata de la brutalidad que lleva a la perfección, al arquetipo. Ser profundamente humanos y negar al propio tiempo que surgen de la realidad: he aquí la fórmula, en apariencia paradójal, de los entes que se mueven en el clima violento del **NEORREALISMO**-.

Para expresar el **estilo literario** en escena, es necesario dar un peso escénico especial-acentuandoce con el **trazo**, la iluminación y la musicalización- a las escenas de pasado, los recuerdos y los soliloquios de "Willy Loman" que son precisamente la parte subjetiva del texto, surgida del inconsciente del **personaje**. que nos revela su verdadera identidad.

A esta subjetividad pertenece también el **personaje "Ben"** y por lo tanto tendrá un tratamiento diferente del resto de los **personajes**. No en relación a su análisis psicológico o a su escuela de actuación, sino a la imagen que tendrá de él el **espectador**. El **público** deberá percibir claramente que se trata de un ente imaginario, de un espectro. Es un **personaje** salido del inconsciente de otro **personaje**. "Ben" es el super ego de "Willy", una idealización, no un Ser Humano. Pero también debe ser claro que éste tiene una función mucho más importante que la "simple" respuesta elaborada y esperada por la mente de "Willy Loman".

Si se le analiza como uno de los elementos de la **Tragedia**, "Ben" hace las veces de el **Deus ex machina**. De esta manera adquiere mucha más importancia en la acción de la **trama**, pues deja de ser únicamente un **personaje** imaginario que dialoga con el **protagonista** para convertirse en su destino y solución divina.

Efectivamente se trata de un ser ideal. En el **discurso dramático** es la representación del Sueño Americano mal entendido. En esta **puesta en escena** tendrá el peso visual de un dios que, como en la **Tragedia clásica**, ayuda a resolver el drama.

La diferencia de "Ben" del resto de las divinidades griegas que han actuado como **Deus ex machina** no sólo estriba en la época y el **estilo literario**: en realidad este es un dios no perfecto y tampoco omnipotente, por la sencilla razón de que es la creación de la imaginación de un Ser Humano bastante imperfecto.

### B) CONCEPCION: TEMATICA.

El **trazo escénico** y el desarrollo de las acciones de los **personajes** no deberán perder de vista el **tema central** de la obra.

Para ello la distribución escénica de los actantes está determinada de acuerdo a la pugna de fuerzas psicológicas y emotivas, así como a la jerarquización social de los **personajes**, que corresponden a los cuadros actanciales que se han realizado en cada unidad de idea, dando el mayor peso escénico a aquel

cuyo **parlamento**, **actitud**, **acción** o **reacción** represente una **acentuación** o **evolución** de la **temática** general del **argumento**.

#### C) COMPOSICIÓN DE CARACTER: COMPLEJOS.

De acuerdo a la "Ficha práctica para la creación de un **personaje** teatral", se ha llegado a la conclusión de que los **personajes** principales cuentan con un **carácter complejo**. Por este motivo me parece adecuado llevar a los **actores** a **escena** a través del método Stanislavskiano de actuación. Es decir, el método de la vivencia y la memoria emotiva -por resumirlo de alguna manera-, que permite a los **actores** comprender, comprometerse emotivamente, vivir e interiorizarse con sus respectivos **personajes** para lograr una mayor veracidad en **escena**.

#### D) TONO:

1. OBJETIVO: Solemne, trágico, grave y ético.
2. SUBJETIVO: Grave, intenso, severo, profundo, interno, racional y puro.

El **tono** de esta **puesta en escena** esta inmerso en la **obra** en sí desde el momento de su creación literaria. Sólo es necesario respetar las características del **Género Dramático** y hacer evidente el movimiento interno que se presenta constantemente en los **personajes**.

#### E) EFECTO A LOGRAR: CATARSIS ARISTOTELICA.

Es lógico que si respetan y se llevan a cabo de manera correcta todos los planteamientos anteriores inevitablemente se llevará al **espectador** a lograr la **Catarsis Aristotélica**. Es decir, a sentir la confusión emocional entre el terror de saberse identificado con los **personajes** y sus situaciones y la compasión que les provoca verlos vivir esta **Tragedia**.

#### F) MATERIAL: PROBABLE.

Ya se ha mencionado anteriormente que la **dirección** respetará en todo momento la **temática** tratada en el **discurso dramático**. Con ello queda planteado y ratificado el compromiso y la responsabilidad de llevar a **escena** una obra de **material PROBABLE**.

### 3. EN RELACION AL TRAZO ESCENICO:

En cuanto a la **dirección escénica** -entiendase **trazo escénico** y **dirección de actores**- la propuesta es absolutamente REALISTA.

-Excluyo aquí el término NEORREALISTA ya que no se está hablando de corriente o **estilo** literario, sino de escuela de actuación y tránsito escénico. Por lo tanto el término REALISTA está correctamente empleado-

El REALISMO tiene correspondencia con la vivencialidad Stanislavskiana que se pretende manejar con los actores y el **material PROBABLE** con el que cuenta la **Tragedia**.

Cada movimiento y desplazamiento de los actores estará provocado por una razón específica y fundamentada, por estímulos externos o internos, con lo cual obtendrá sentido lógico y natural.

Serán utilizados y aprovechados los desplazamientos, actitudes e impulsos naturales y coherentes de los actores que surgirán de las **improvisaciones** que se llevarán a cabo durante el período de análisis de **personaje** y trabajo de mesa -siempre y cuando estén sustentados en el análisis mismo y no se opongan a la conceptualización original de la **dirección**-

Se pretende crear una amalgama de imágenes estéticas cuya lógica está planteada y organizada para dar verosimilitud a las **escenas** y que concuerden con el REALISMO.

El actor conoce profundamente su **personaje** y el **discurso dramático** por lo tanto, sus aportaciones sobre el **escenario** serán muy valiosas para la **dirección** escénica.

Para esta propuesta de **montaje** se han anulado definitivamente las **acotaciones** originales del autor que se relacionan con **trazo escénico**. En primer lugar, porque la producción -especialmente la propuesta escenográfica- será absolutamente diferente a la propuesta de Arthur Miller -no por ello se sustituye el contexto histórico y social en el que se desarrolla la **trama**-. En segundo término, el concepto de **dirección** y el **discurso escénico** no corresponden al **trazo escénico** que pide el autor -aunque el **discurso escénico** propuesto tiene absoluta concordancia con el **discurso dramático** de Arthur Miller-.

Anulando las acotaciones de **trazo escénico**, la **dirección** no está obligada ni influenciada y es una creación personal y original.

En cuanto a los espacios escenográficos que propone el **dramaturgo**, tampoco serán completamente respetados. Arthur Miller ha imaginado espacios ideales de una superproducción al estilo Broadway.

En este montaje las transiciones de tiempo y espacio únicamente se marcarán por medio de cambios de iluminación y tránsito actoral. De esta manera, la habitación de "Biff" y "Happy" será utilizada también como habitación de hotel en el momento necesario. La cocina de la casa "Loman" funcionará también como el restaurante. La biblioteca de "Willy" se transformará en las distintas oficinas que éste visita. Todo es cuestión de quitar o poner algunos elementos de ambientación y utilería menor y realizar los cambios de iluminación correspondientes.

Con relación al contexto histórico de la obra, se respetarán fechas y lugares originales. La **puesta en escena** se sitúa entonces en Estados Unidos (Nueva York y Boston), en los años de 1927, 1928, 1931 y 1949 -correspondientemente-. La obra trata una **temática** tan universal y atemporal que resultaría intrascendente adaptarla a una época o un contexto diferente.

**H) DISEÑO Y PROYECTO DE VESTUARIO:**

1967

**REALIZACION: HOLDA RAMIREZ**

Willy Loman

Vestuario  
técnico

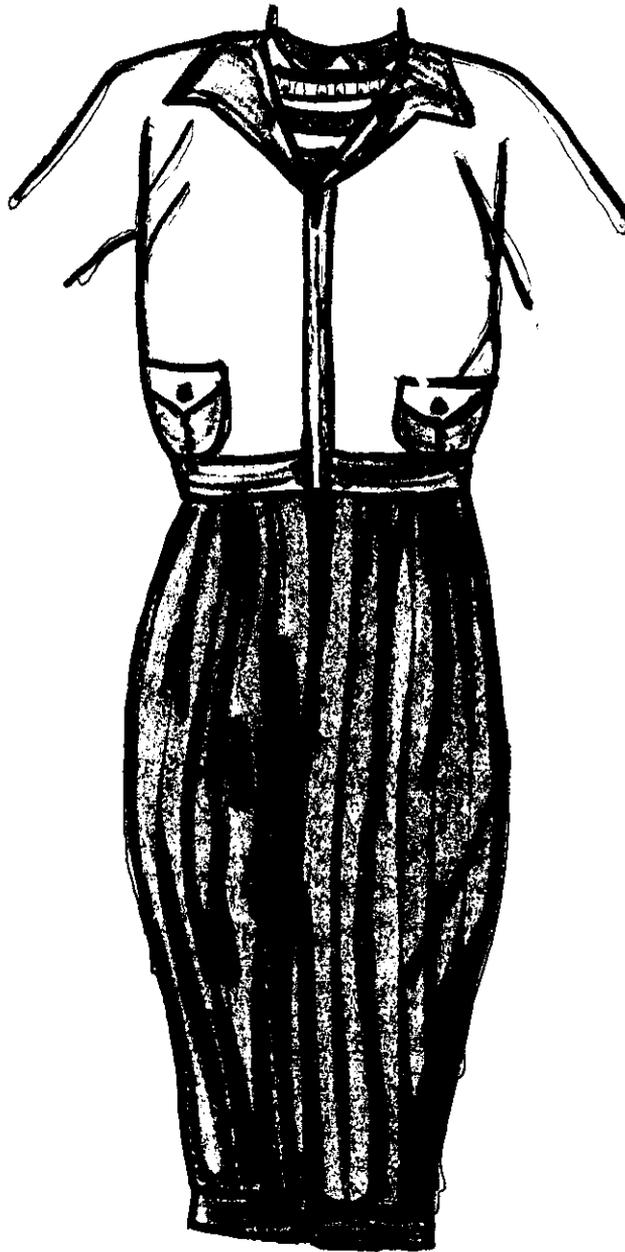


Biff Loman



1928

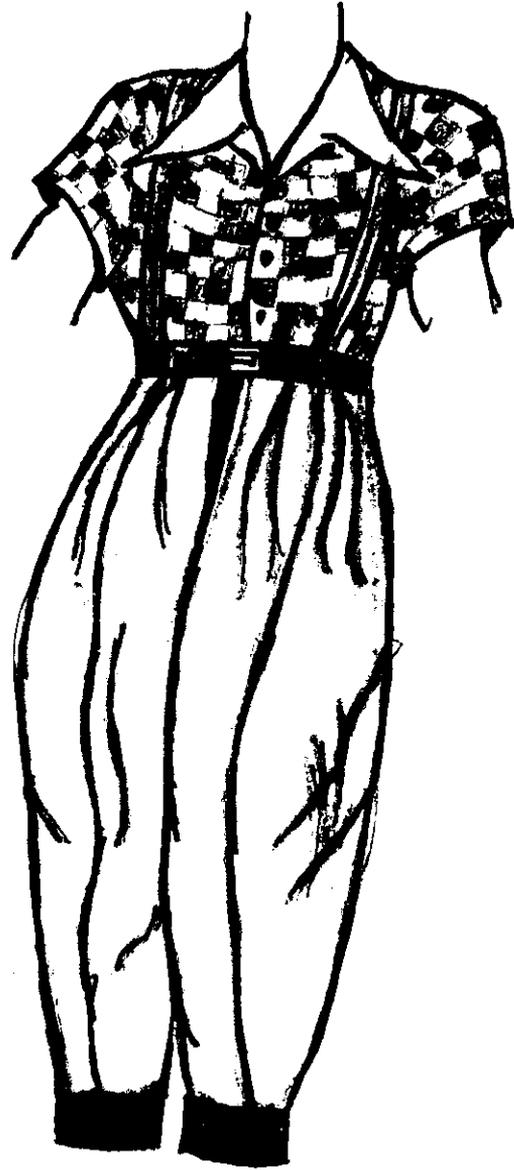
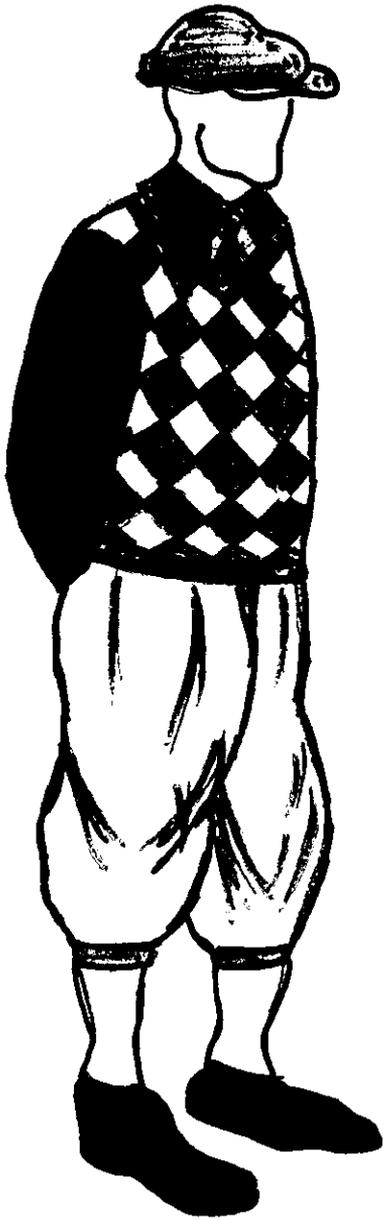
1931



1947

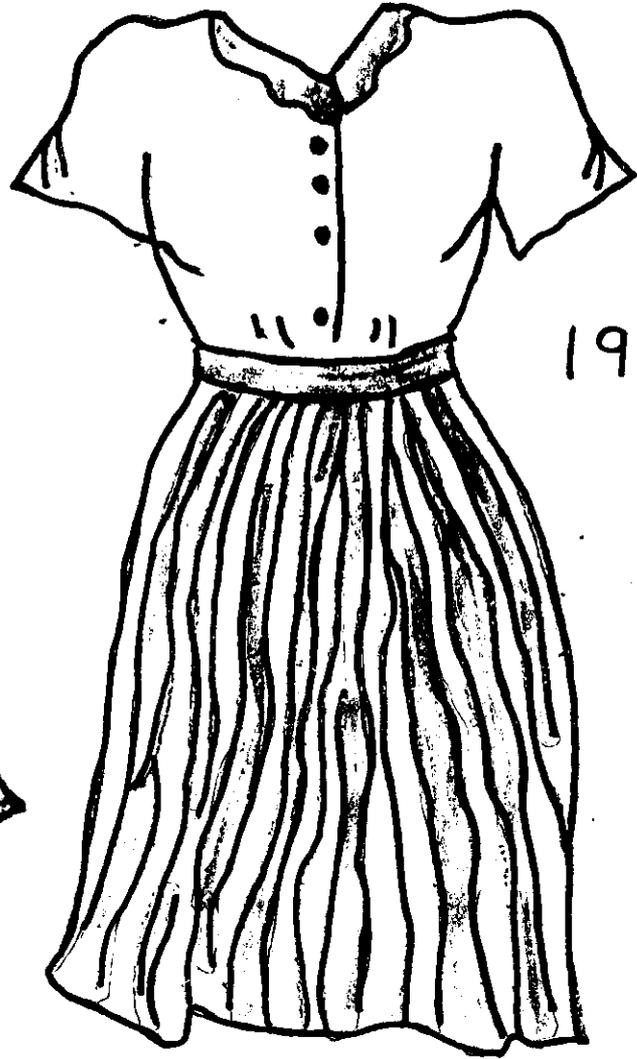
Happy Loman

1928



1947

Linda Loman



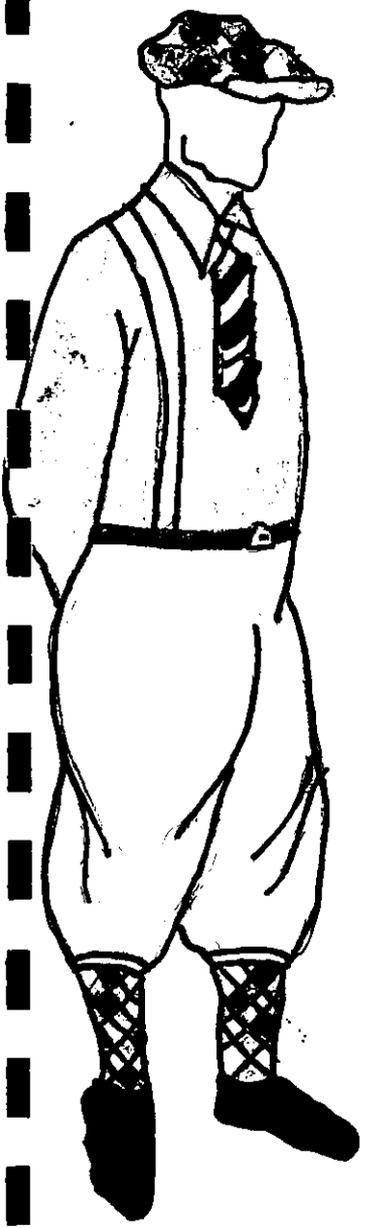
1931

1928



1947

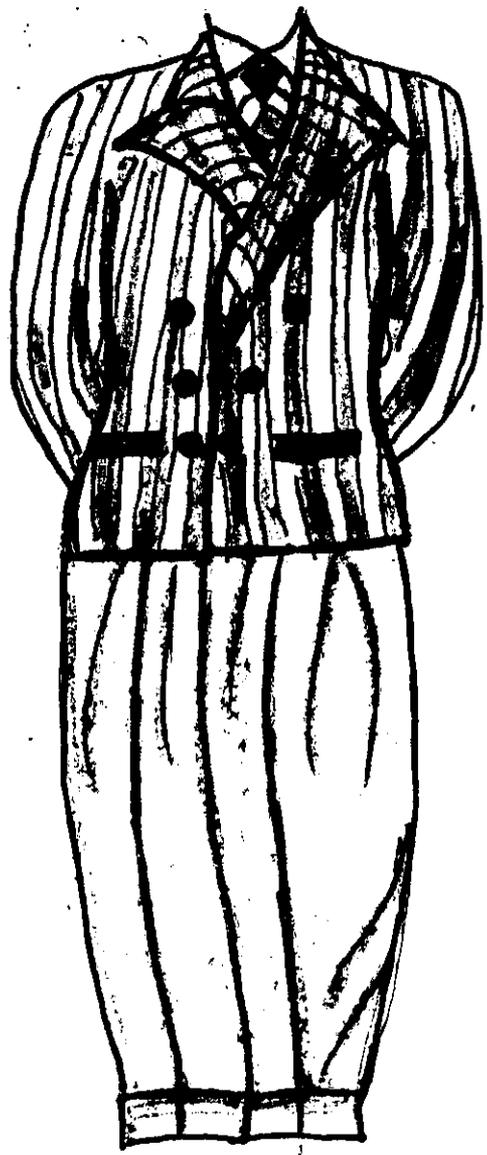
Bernard



1928



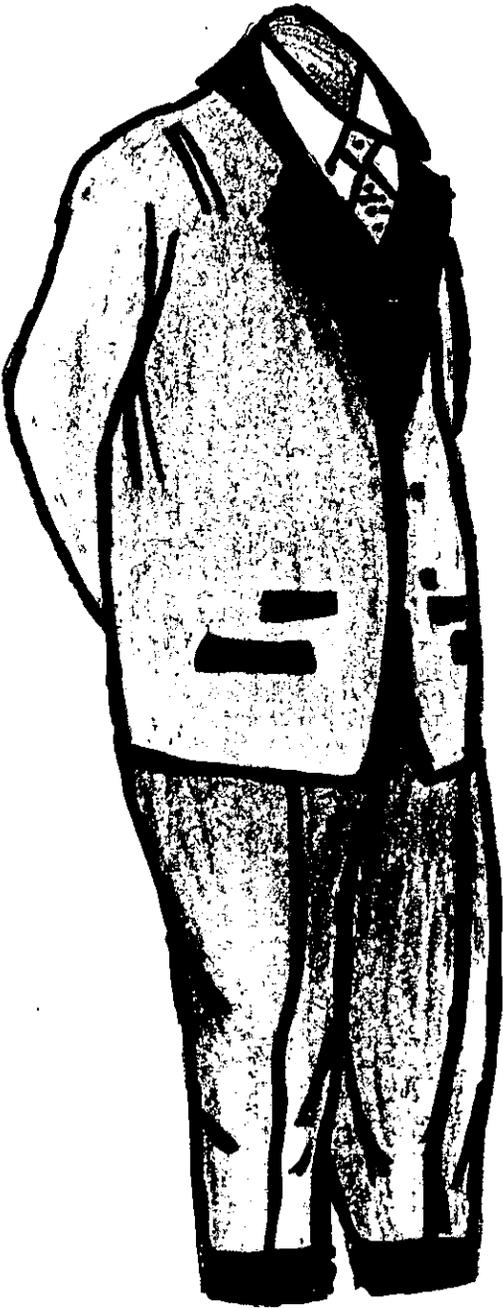
1931



1947

Charly

1947



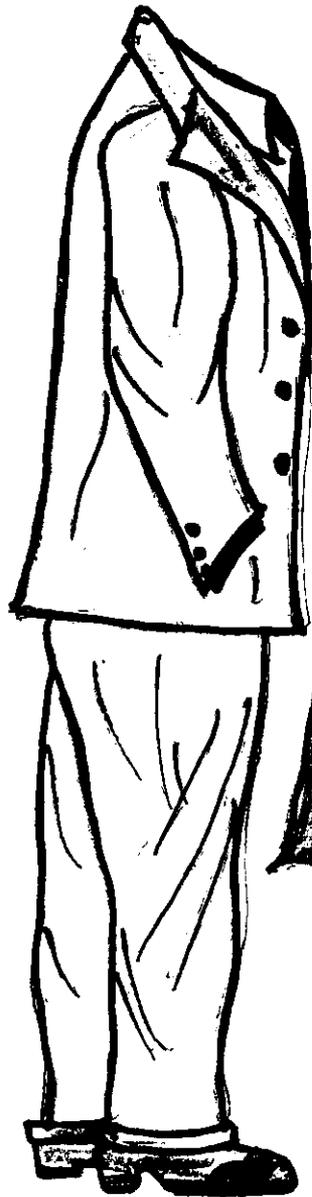
Bata



Ben homan

Vestuario  
atemporal

Howard  
1947



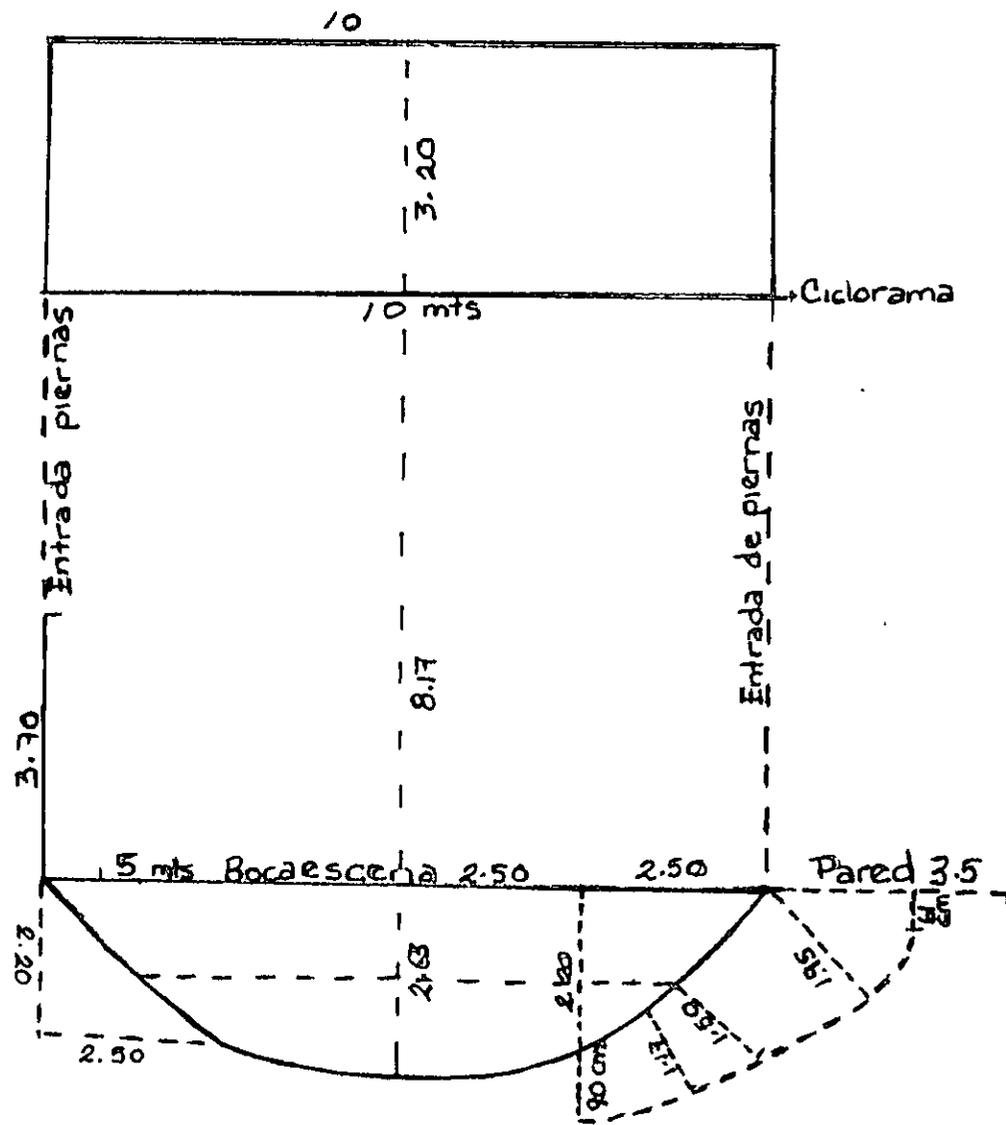
Mujer

1938

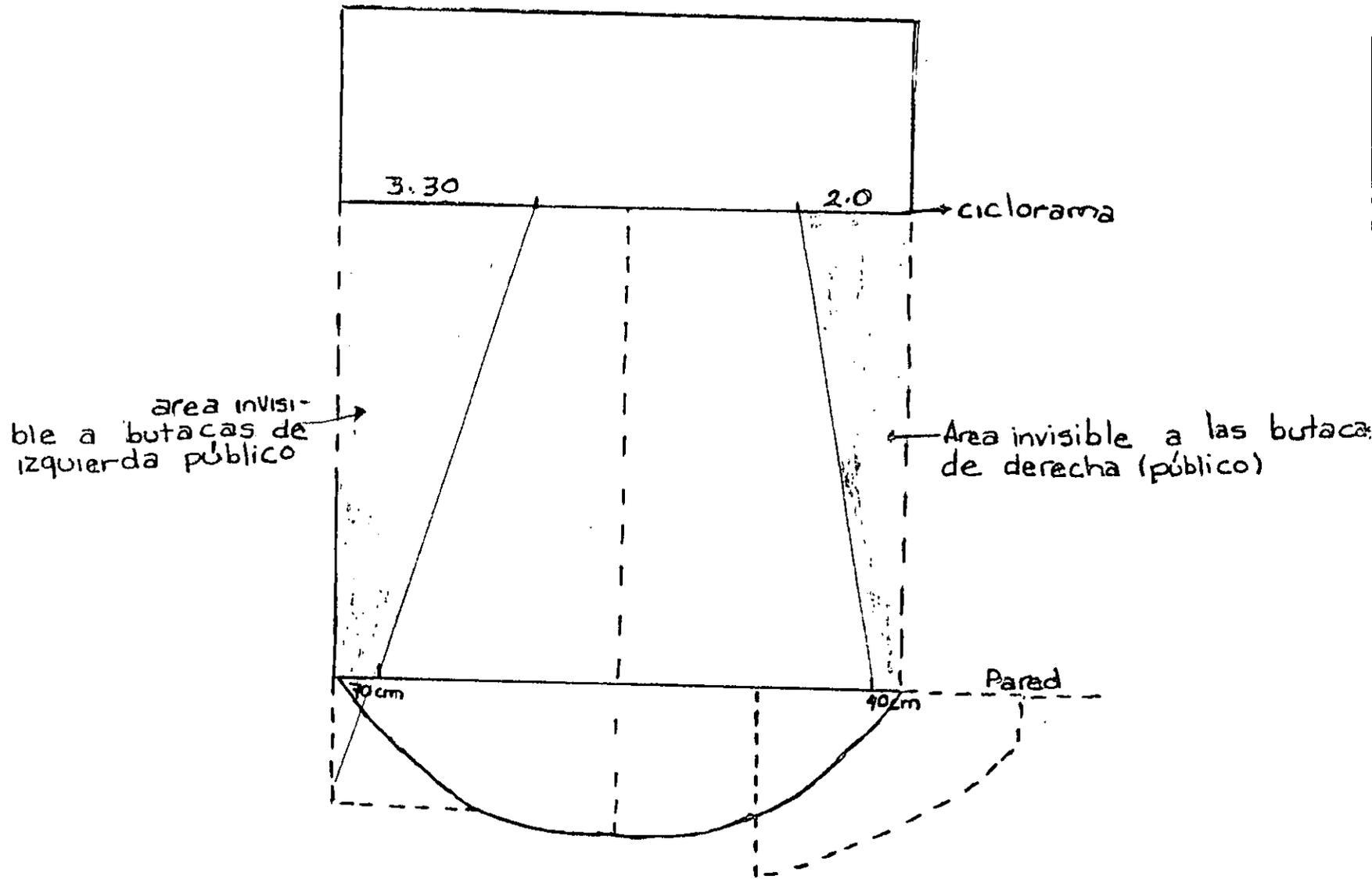
Bata

**D) DISEÑO Y PROYECTO DE ESCENOGRAFIA.**

**REALIZACION: HOLDA RAMIREZ**

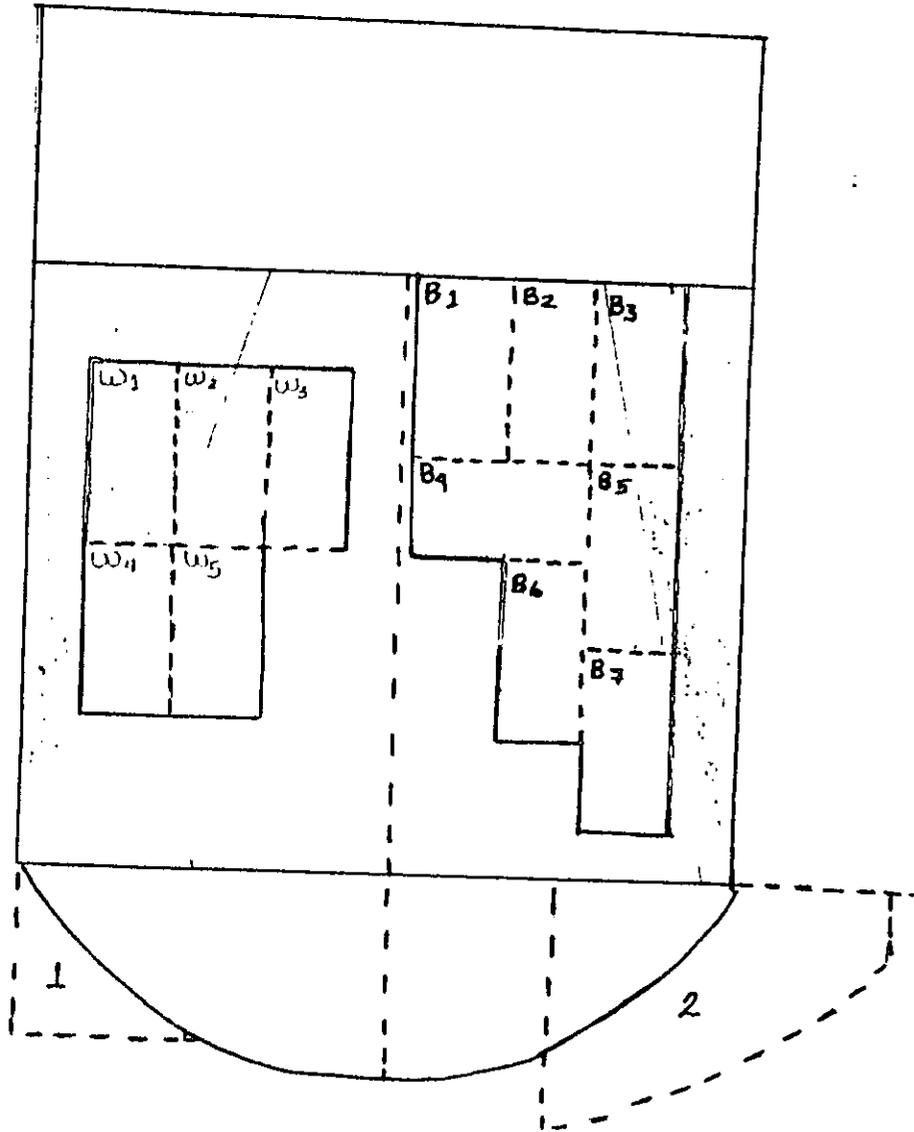


Medidas escenario y extensiones (aplicaciones)

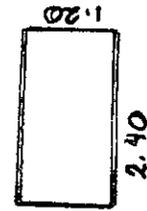


Isóptica

193



Planta de la tarima



alzado de tarima

1.- Extensión  
2.- Extensión.

W1 }  
W2 } tarimas  
W3 }  
W4 } habitación  
W5 } Willy y Linda

B1 }  
B2 }  
B3 } tarimas  
B4 } habitación  
B5 } Biff y Happy  
B6 }  
B7 }

Extensiones y  
Entarimado

- 1- Luna tocador
- 2- cama matrimonial (willy-linda)
- 3.- Mecadora

- 4- Cama (Happy - Hotel)
- 5.- Cama Biff
- 6.- escalón al patio
- 7.- escalón cocina
- 4a.- burae

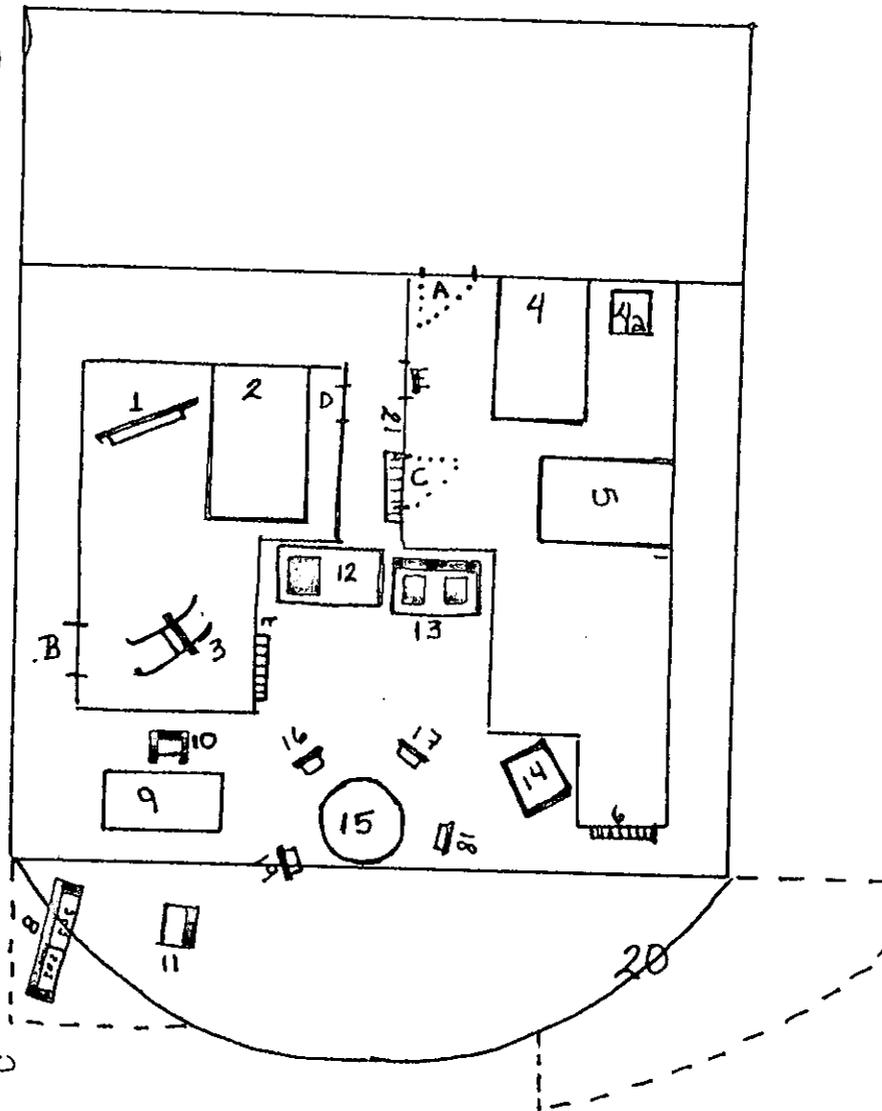
- 8.- Sofá (dos asientos)
- 9.- Escritorio (estudio - oficina)
- 10.- Sillón de escritorio
- 11.- Silla de oficina

- 12.- Fregador
- 13.- Estufa
- 14.- Refrigerador
- 15.- Mesa redonda (comedor - Restaurante)

- 16.- } Sillas
- 17.- }
- 18.- }
- 19.- }

- 20.- extensión patio-cementerio
- 21.- escalón

- A.- puerta
- B.- ventana
- C.- puerta
- D.- ventana
- E.- ventana con escalón pequeño



### III. CODIGOS Y DESGLOCES PARA EL LIBRETO DE DIRECCION.

#### OBRA: *"LA MUERTE DE UN VIAJANTE"*:

##### A) DESGLOCE Y CODIGOS DE PERSONAJES:

1. Willy Loman..... (A)
2. Linda Loman..... (B)
3. Biff Loman..... (C)
4. Happy Loman..... (D)
5. Ben..... (E)
6. Charly..... (F)
7. Bernard..... (G)
8. Howard Wagner..... (H)
9. La mujer..... (I)

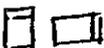
##### B) DESGLOCE Y CODIGO DE MOVIMIENTOS Y TRAZOS:

(Ver: Tema 9. "B) DESGLOCE Y CODIGO DE MOVIMIENTOS Y TRAZOS". )

##### C) DESGLOCE Y CODIGO DE PUNTUACION DE TALENTO:

(Ver: Tema 9. "C) DESGLOCE Y CODIGO DE PUNTUACION DE TALENTO". )

**D) DESGLOCE Y CODIGO DE UTILERIA MAYOR:**

- 1. Tocador (habitación Willy - Linda)..... 
- 2. Cama matrimonial (habitación Willy - Linda)..... 
- 3. Mecedora (habitación Willy - Linda)..... 
- 4. Cama individual (hotel)..... 
- 5. Cama individual (habitación Biff - Happy)..... 
- 6. Buroe..... 
- 7. Sofá (biblioteca) (oficina Charly)..... 
- 8. Escritorio (biblioteca) (oficina Howard)..... 
- 9. Sillón escritorio (oficinas)..... 
- 10. Sillas (biblioteca) (oficina)..... 
- 11. Fregador (cocina)..... 
- 12. Estufa (cocina)..... 
- 13. Refrigerador (cocina)..... 
- 14. Mesa (cocina) (restaurante)..... 
- 15. Sillas (cocina) (restaurante)..... 

#### E) DESGLOCE DE UTILERIA:

1. Cigarros.
2. Encendedores (5).
3. Trapo - cubeta.
4. Balón de Fut ball americano.
5. Libretita para notas.
6. Lápiz.
7. Barajas.
8. Maleta.
9. Bastón.
10. Manguera de plástico (22 centímetros).
11. Zanahorias.
12. Papas.
13. Pelador de papas.
14. Vasos (6).
15. Bote de leche.
16. Platos planos (6).
17. cafetera - café.
18. Cubiertos (juego para 6 personas)
19. Mantelitos individuales de mesa (2)
20. Dictáfono.
21. Periódico.
22. Raquetas de tenis (2)
23. Billetes (dólares).
24. Candelabro de 3 velas.
25. Reloj de Happy (pulsera).
26. Pluma fuente de oro.
27. Paquete con medias de seda.
28. Tierra para macetas (1 kilo)
29. Jardineras (6)
30. Ramo de flores. (1/2 docena).

## F) DESGLOCE Y CODIGO DE AREAS DEL ESCENARIO:

1. Habitación Willy - Linda..... a
2. Habitación Biff - Happy..... b
3. Oficinas..... c
4. Cocina..... d
5. Patio..... e

## G) DESGLOCE Y CODIGO DE MUSICALIZACION:

- Track 1.** Música suave de flauta. (entra y sale track)
- Track 2.** Un carro se estaciona junto a la casa.  
Se abre la portezuela y cierra de golpe.  
Llaves abren la puerta de la casa.
- Track 3.** Lief Motiv del pasado de Willy. Música suave de 1928.
- Track 4.** Reberverancia de la voz de Ben (Diálogos 272, 275 y 276)  
Acompañada de una melodía de flauta (Lief motiv de Ben).
- Track 5.** Música de flauta (Lief motiv de Ben)
- Track 6.** Música alegre y brillante de 1947.
- Track 7.** Música de flauta (Lief motiv de Ben)
- Track 8.** Música ambiental de restaurante fino.
- Track 9.** El sonido de una trompeta que se confunde con el aire, su melodía es angustiante, está acompañada del track 8.
- Track 10.** Toquidos de puerta.
- Track 11.** Lief motiv de Ben
- Track 12.** Lief motiv de Ben.

## H) DESGLOCE Y CODIGO DE ILUMINACION:

ENTRA LUZ: ↑

SALE LUZ: ↓

PREVENIDO: P

- LUZ 1: Oscuro total de escenario.
- LUZ 2: Penumbra de noche en la habitación Willy - Linda y habitación Biff - Happy.  
(Luces azules y luz de luna)
- LUZ 3: Se conserva penumbra de habitación. Willy enciende luz de cocina  
(Luz blanca)
- LUZ 4: Se conservan luces 2 y 3. Linda enciende luz de la habitación Willy - Linda.  
(Luz blanca)
- LUZ 5: Se conservan luces 2, 3 y 4. Happy enciende la lamparita de buroe.
- LUZ 6: Se conserva luz 3 y la lamparita de buroe (habitación Biff - Happy). Sale Luz 4.
- LUZ 7: Se conserva luz 3. Sale luz de lamparita de buroe. Ambas habitaciones en penumbras.
- LUZ 8: Se ilumina el área de patio. Sale luz 7.  
(Luces magenta claro)
- LUZ 9: Sale lentamente luz 8 y simultáneamente (sobre el diálogo 190) se ilumina la cocina.  
(Luces de mismos tonos magenta claro)
- LUZ 10: Sale lentamente luz 9 y simultáneamente entra luz de habitación de hotel. El área luminica abarca únicamente la cama que está de frente, el buroe, la puerta del baño y la ventana con escalón (área del escenario a la que pertenece la habitación Biff - Happy).  
(Luces azules apoyadas con luz de lamparita de buroe)
- LUZ 11: Sale luz 10 y entra luz 9.
- LUZ 12: Se mantiene luz 9. Entra luz de habitación (Willy - Linda)  
(Luces de cocina: magenta claro, Luces de habitación: blancas)
- LUZ 13: Sale luz de cocina. Se mantiene luz de habitación.
- LUZ 14: Con el diálogo 271 suavizan luces de habitación. Entra luz de cocina. Entra tren de luz por atrás del refrigerador y cruza el área de la habitación de Biff - Happy.  
(Luces de cocina: magenta claro. Tren de luz: azules con blanco)

- LUZ 15:** Sale luz de habitación (Willy - Linda). Sale tren de luz y aumenta luz de cocina.
- LUZ 16:** Con la entrada de los personajes A, B y F al área del patio entra luz de patio. Se mantiene luz 15.  
(Luces de patio en mismos colores e intensidad que luz 15)
- LUZ 17:** De golpe se ilumina la cocina y sale luz 16.  
(Luz de cocina: blanca)
- LUZ 18:** Se mantiene luz 17 y entra luz de habitación (Willy - Linda).  
(Luz de habitación: blanca)
- LUZ 19:** Se mantiene luz de habitación (Willy - Linda). Sale de golpe luz de cocina.
- LUZ 20:** Entra luz de día en cocina. Las habitaciones también están iluminadas. Por el patio entra el sol brillante.
- LUZ 21:** Sale luz 20 y entra luz de día en la oficina (área de biblioteca). La luz abarca el escritorio y las sillas.
- LUZ 22:** Sale luz 21 Se ilumina el proscenio y entra tren de luz que cruza desde las piernas de derecha abajo actor y pasa por la orilla del escritorio de la oficina.  
(Luz de proscenio: magenta)
- LUZ 23:** Sale luz 22. De golpe se ilumina el patio.  
(Luz magenta muy claro)
- LUZ 24:** Entra luz de día en el área de la oficina
- LUZ 25:** Sale luz 24. Entra luz de restaurante. La luz abarca las cuatro sillas y la mesa.  
(Luz ámbar ambiental apoyado con luz de velas)
- LUZ 26:** Se mantiene luz 25, el resto del área de la cocina se ilumina en un ambiente de noche y ensoñación.  
(Luz verde en el resto de la cocina)
- LUZ 27:** Sale luz 26. Entra Luz de habitación (Biff - Happy) ambiente de ensueño, la lamparita de buroo apoya la iluminación.  
(Luz verde muy pálido)
- LUZ 28:** Entra luz de noche en el área de la cocina. El patio se ilumina también.  
(Luz de noche con azules)
- LUZ 29:** Suaviza la iluminación de la cocina. aumenta el azul del patio y entra tren de luz que cruzas por el escalón que comunica el patio con la habitación (Biff - Happy).
- LUZ 30:** Se mantiene luz 29 pero disminuye la intensidad de la luz del área del patio y equilibradamente aumenta el área de la cocina.

LUZ 31: Entra luz 14.

LUZ 32: Salen todas las luces y simultáneamente se ilumina todo el escenario de color azul pálido.

LUZ 33: Entra luz de tarde - noche en presente (predominan los azules)

LUZ 34: Oscuro.

**IV. LIBRETO TECNICO Y DE DIRECCION DE ESCENA.**

**OBRA: *"LA MUERTE DE UN VIAJANTE"***

**(EJEMPLO)**

APUNTES PARA FACILITAR LA COMPRESION DEL LIBRETO TECNICO Y DE DIRECCION DE ESCENA.

*LA MUERTE DE UN VIAJANTE*

1. Se encontrará en este capítulo la traducción original (1), tal como fue editada, con el objetivo de que el lector pueda identificar el trabajo que ha sido realizado en el **Libreto técnico y de dirección de escena**.

2. Notas para comprensión del **Libreto técnico y de dirección de escena**:

A) Se encuentra dividido en unidades de idea. Cada una de ellas está enumerada, escrita con mayúsculas y resaltada en "negritas". Se localiza justo al iniciar la unidad correspondiente.  
Ejemplo: **UNIDAD 121**.

B) En el texto -página izquierda del libreto- los **parlamentos** están enumerados para hacer más sencilla la identificación de correspondencia con los **trazos escénicos** -página derecha del libreto-.  
Ejemplo: **834**. HAPPY: Qué haces levantada a esta hora?

C) Algunos **parlamentos** aparecen con numeración repetida y que se encuentra entre parentésis. La razón es que éstos originalmente conformaban un solo **parlamento**. Aquí han tenido que ser fraccionados para mostrar de manera más clara la división de unidades de idea o bien, la utilización de las **acotaciones**.

Ejemplo: **837**. HAPPY: Nos encontramos con dos chicas. Toma te trajimos flores.

(ACOTACION)

(**837**). HAPPY: Por qué haces eso, mamá? Te trajimos flores!

D) Se han separado completamente las **acotaciones** de los **parlamentos**, incluso han sido especificados con palabras: **ACOTACION** y **DIALOGO**. Esto facilitará al técnico de luces y/o sonido la lectura y seguimiento del libreto durante las funciones.

Ejemplo: **ACOTACION: (LINDA VUELVE A LA COCINA)**

**DIALOGO:**

(**843**). HAPPY: No quiso perder la noche cuando lo dejamos...

E) Las **acotaciones de dirección de escena** propuestas por Arthur Miller, han sido anuladas. En su lugar se encuentra descrito el **trazo escénico** creado especialmente para este **montaje** -Ha sido escrito a mano para diferenciarlo de las **acotaciones** originales-. Sólo aquellas que no se encuentran tachadas serán respetadas por la **dirección** ya que resultan funcionales para el **discurso escénico**.

---

1. Miller Arthur. LA MUERTE DE UN VIAJANTE.; Traducción de: López Rubio José: Ediciones ALFIL: Madrid. 1958.

F) En la página de la derecha del libreto, las **acotaciones de trazo escénico** y de **dirección de actores** son las que corresponden a esta **puesta en escena**, no a las propuestas por Arthur Miller.

G) Para la realización de este libreto se han utilizado todos y cada uno de los códigos propuestos en los capítulos III y IV.

H) Todos los signos que pertenecen a la PUNTUACION DE TALENTO se podrán localizar en el texto del libreto -página izquierda-, han sido encerrados en círculos para su fácil identificación.

I) Los preventivos (P), las entradas y salidas de luces y tracks se encuentran encerradas en rectángulos para agilizar su localización.

J) Todos los **trazos escénicos** marcados en los dibujos en planta -página derecha- son absolutamente correspondientes a las **acotaciones** de dirección de escena que se encuentran escritas a mano en el texto -página izquierda- y concuerdan también con la numeración de los **parlamentos**.

K) Cuando en el lado derecho del libreto se encuentren dos páginas de dirección escénica seguidas, lo único que significa es que el espacio real de la primer hoja no permitió que en ésta se dibujaran o describieran la totalidad de los **trazos escénicos** o las **acotaciones** correspondientes al texto de la izquierda. Entonces, la segunda o tercer hoja también corresponde a la última página que se leyó del lado izquierdo. -Baste con localizar el número de unidad de idea que se esté leyendo o, en su defecto, la numeración de los **parlamentos**.-

TEXTO ORIGINAL

*(OSCURO TOTAL, DESPUES DE UN SILENCIO VUELVE A ESCUCHARSE LA MUSICA DE FLAUTA. LA LUZ CRECE GRADUALMENTE EN LA COCINA, QUE ESTA VACIA. HAPPY LLEGA A LA PUERTA DE LA CASA SEGUIDO DE BIFF. HAPPY TRAE UN RAMO DE ROSAS. ENTRA A LA COCINA, MIRA A SU ALREDEDOR BUSCANDO A LINDA. AL NO VERLA, VE HACIA BIFF Y HACE UN GESTO CON LAS MANOS, INDICANDO "NO ESTA", MIRA HACIA LA SALA Y SE ESTRMECE. APARECE LINDA EN LA PUERTA, CON EL SACO DE WILLY EN LAS MANOS.)*

HAPPY: ¿Qué haces levantada a esta hora?

*(LINDA NO DICE NADA Y VA HACIA ÉL, IMPLACABLE)*

HAPPY: ¿Papá esta dormido?

LINDA: ¿Dónde estaba?

HAPPY: Nos encontramos con dos chicas. Toma te trajimos flores.

*(LINDA TIRA EL RAMO DE FLORES A LOS PIES DE BIFF, QUE ACABA DE ENTRAR A LA CASA, CERRANDO LA PUERTA. QUEDA MIRANDO A BIFF EN SILENCIO)*

HAPPY: ¿Por qué haces eso, mamá? Hemos querido que tuvieras unas flores.

LINDA: No les importa que viva o que se muera ¿verdad?

BIFF: Nadie se va a morir aquí.

LINDA: ¡Quítate de mi vista!

BIFF: Quiero ver a mi papá.

LINDA: No volverás a acercarte a él. Lo invitaron a comer, iba tan ilusionado.

*(BIFF A SUBIDO LA ESCALERA Y APARECE EN EL DORMITORIO DE LOS PADRES, MIRA AL REDEDOR Y SALE)*

LINDA: Y lo dejan ahí abandonado... Ni un extraño hubiera sido capaz de una cosa así.

HAPPY: ¿Por qué? Ha pasado un rato con nosotros, muy bien...

*(LINDA VUELVE A LA COCINA)*

HAPPY: No quiso perder la noche cuando lo dejamos...

LINDA: ¡Vete de aquí! Tenías que irte, precisamente esta noche, con tus sucias mujeres de la calle... ¡Váyanse de esta casa los dos y no vuelvan a atormentarlo! Llévense todas sus cosas.

*(VA A INCLINARSE A RECOGER LAS ROSAS DEL SUELO, PERO SE DETIENE)*

LINDA: Recojan eso. Ya no seré una sirvienta nunca más

*(HAPPY VUELVE LA ESPALDA EN ACTITUD NEGATIVA. BIFF LENTAMENTE SE ARRODILLA Y RECOGE LAS FLORES)*

LINDA: ¡Son unas bestias! Tener la crueldad de dejarlo abandonado así...

HAPPY: ¿Eso te dijo? Pero si la ha pasado muy bien con nosotros...

BIFF: (CORTÁNDOLE VIOLENTAMENTE) ¡Cállate!

LINDA: Y tu ni siquiera fuiste a ver si se encontraba mejor.

BIFF: Soy la escoria del mundo ¿no es eso? Aquí la tienes, delante de ti.

LINDA: ¡Vete!

BIFF: Tengo que hablar con papá. ¿Dónde está?

LINDA: No te acercarás a él. ¡Fuera de esta casa!

BIFF: (CON ABSOLUTA DETERMINACION) No tenemos que hablar claramente, él y yo.

*(SE ESCUCHAN MARTILLAZOS FUERA DE LA CASA, POR LA DERECHA. BIFF VUELVE LA CABEZA HACIA EL RUIDO)*

LINDA: (SUPLICANDO) Quieres dejarlo en paz.

BIFF: ¿Qué está haciendo allá afuera?

LINDA: Esta plantando el jardín.

BIFF: ¿A estas horas? ¡Dios mío!

*(BIFF VA HACIA AFUERA. LINDA LE SIGUE. LA LUZ DECIENDE EN ELLOS Y AUMENTA CON WILLY, QUE APARECE EN ESCENA. TRAE UNA LINTERNA EN LA MANO, UN AZADON Y UNOS PAQUETES DE SEMILLAS. GOLPEA EL EXTREMO DEL AZADON PARA ASEGURARLO Y VA A LA IZQUIERDA, MIDIENDO LA DISTANCIA CON LOS PIES. ENCIENDE LA LINTERNA Y MIRA LOS PAQUETES, LEYENDO LAS INSTRUCCIONES QUE HAY IMPRESAS EN ELLOS. DEJA EL PAQUETE Y MIRA OTRO. DEJA OTRO PAQUETE EN EL SUELO. VA A MEDIR CUANDO BEN APARECE POR LA DERECHA Y VA HACIA EL)*

WILLY: Ben, tengo una idea. Ella sufre ¿comprendes? Ella ha sufrido siempre sin decir nada... Un hombre tiene que hacer algo para no acabar igual que como ha empezado. Un hombre tiene que aumentar algo a algo... Tengo un seguro de vida de veinte mil dólares y ella está sufriendo. ¿Me oyes?

BEN: Sí, William. Eso se llama cobardía.

WILLY: ¿Por qué? ¿Acaso voy a seguir así lo que me queda de vida? ¿Reducido a cero? Eso lo cambiaría todo... Veo ese dinero brillando en la oscuridad... casi lo toco con mi mano. Es como acudir a una cita. Él cree que yo no soy nadie y es capaz de escupirme... Pero el entierro (ANIMÁNDOSE) El entierro será memorable ¡Vendrán de Mein, de Masachet, de Vermont...! Los clientes más antiguos... El muchacho se quedará de una pieza porque nunca ha creído... Soy conocido en todas partes... En Roud Ailand, en New Yorck, en New Yersey... ¡Soy bien conocido, Ben! Y él lo va a ver con sus propios ojos, de una vez y para siempre... ¡Va a ver quién era yo! Se va a llevar una gran sorpresa.

BEN: Pensará que eres un cobarde y un loco.

WILLY: ¡No! Eso sería terrible.

BEN: Y te odiará para siempre.

*(SE ESCUCHA MUSICA ALEGRE DE LOS MUCHACHOS)*

WILLY: ¿Por qué no volverá el tiempo de antes? ¡Estaba tan lleno de luz, de camaradería! Siempre una alegría nueva... ¿Por qué no puedo hacer algo por él para que no me odie?

BEN: (ALEJÁNDOSE) Piénsalo. No vayas a hacer una locura y perderlo todo.

*(BEN DESAPARECE POR LA DERECHA. BIFF SE LE ACERCA POR LA IZQUIERDA. WILLY SE DA CUENTA DE LA PRESENCIA DE BIFF, LO MIRA Y EMPIEZA A RECOGER LOS PAQUETES DE SEMILLAS. EN CONFUSION)*

WILLY: ¿Dónde están esas semillas? *(INDIGNADO)* No crece nada aquí. Las casa nos han quitado el sol.

BIFF: Papá.

WILLY: Estoy ocupado ahora. No molestes.

BIFF: *(TOMANDO EL AZADON DE MANOS DE WILLY)* Quiero decirte adiós, papá.

*(WILLY LE MIRA EN SILENCIO, SIN PODER MOVERSE)*

WILLY: ¿No vas a ver a Oliver mañana?

BEN: No tengo ninguna cita con él.

WILLY: ¿Te abrazó y no estás citado con él?

BIFF: Papá, óyeme: siempre que me he ido de aquí, ha sido un disgusto entre tú y yo lo que me ha empujado. Hoy me di cuenta de algo de mí mismo y quisiera explicártelo, pero no sé si voy a saber... No pensemos en quién ha tenido la culpa, ni en nada de eso.

*(BIFF TOMA UN BRAZO DE WILLY)*

BIFF: Ven, vamos a decirselo a mamá.

*(AMABLEMENTE BIFF EMPUJA A WILLY HACIA LA PUERTA)*

WILLY: *(HELADO, INMÓVIL, CON TONO CULPABLE)* No. No quiero verla.

BIFF: Vamos.

*(BIFF EMPUJA A WILLY, QUE TRATA DE RESISTIRSE)*

WILLY: *(ALGO NERVIOSO)* No quiero verla ahora.

BIFF: *(TRATA DE MIRAR A WILLY A LOS OJOS)* ¿Por qué no quieres verla?

WILLY: ¡Déjame en paz!

BIFF: ¿Por qué no quieres verla? Nunca has sido cobarde. Y no es culpa tuya ahora. Es mía porque soy un vagabundo.

*(WILLY TRATA DE SEPARARSE)*

BIFF: ¿No quieres oír lo que te estoy diciendo?

*(WILLY SE SEPARA VIOLENTAMENTE Y VA HACIA LA CASA. BIFF LE SIGUE)*

LINDA: *(A WILLY)* ¿Ya plantaste las semillas?

BIFF: *(A LINDA, DESDE LA PUERTA)* Ya está. Hemos hablado. me voy y no volverán a saber de mí nunca más.

*(WILLY NO RESPONDE)*

BIFF: La gente preguntará dónde estoy y qué hago. Ustedes no sabrán y no importará. Dejaré de ser una preocupación y una tortura. Y podrán volver a ser felices. ¿Eh? Eso lo arreglará todo. ¿No es verdad?

*(WILLY ESTA EN SILENCIO. BIFF VA HACIA ÉL)*

BIFF: ¿No me deseas buena suerte? ¿Qué dices?

LINDA: Dale la mano, Willy.

WILLY: *(VOLVIÉNDOSE A ELLA, DOLIDO)* No hay necesidad de hablar de la pluma fuente, ya sabes.

BIFF: ¡Pero si no voy a ir a verlo!

WILLY: *(IRRITADO)* ¿No te abrazó?

BIFF: Papá, no vas a volver a verme, ni a saber de mi ¿Para qué discutimos? Si consigo algo te mandaré dinero. Mientras tanto, olvídate de mi.

WILLY: *(A LINDA)* ¡Me sigue odiando! *(A BIFF)* ¡Adiós!

*(BIFF MIRA UN MOMENTO A WILLY, SE VUELVE BRUSCAMENTE Y VA HACIA LA ESCALERA)*

WILLY: *(DETENIÉNDOLO CON SUS PALABRAS)* ¡Te condenarás para siempre en el infierno si dejas esta casa!

BIFF: *(VOLVIÉNDOSE)* ¿Y no es eso lo que quieres?

WILLY: Quiero que sepas que, estés dónde estés, dondequiera que vayas, ha sido el odio lo que ha destruido tu vida. Acuérdate siempre y no me eches a mí la culpa.

BIFF: No te estoy culpando de nada.

WILLY: No quiero tener ninguna responsabilidad.

*(BIFF BAJA LA ESCALERA Y QUEDA ESCUCHANDO EN ÉL ÚLTIMO ESCALON)*

BIFF: Eso te estoy diciendo.

*(WILLY SE SIENTA EN UNA SILLA JUNTO A LA MESA)*

WILLY: me estás queriendo clavar una navaja... No creas que no me doy cuenta.

BIFF: Esta bien, hombre. Vamos a ponerlo todo en claro.

*(BIFF SACA EL TUBO DE GOMA Y LO PONE SOBRE LA MESA)*

HAPPY: ¿Estas loco?

LINDA: ¡Biff!

*(LINDA SE MUEVE PARA TOMAR EL AZADON, PERO BIFF LO SUJETA EN SU MANO)*

BIFF: ¡Deja!

WILLY: *(SIN MIRAR)* ¿Qué es?

BIFF: ¡Sabes perfectamente lo que es! Las ratas no lo trajeron al sótano. ¿Qué ibas a hacer? ¿Creías que con eso te ibas a convertir en un héroe? ¿Eso es lo que iba a conseguir que tuviera compasión de ti? No habría compasión para ti. ¿Lo oyes? ¡No la habría!

WILLY: *(A LINDA)* ¿Escuchas su odio?

BIFF: ¡Vas a oír toda la verdad! ¡Lo que soy y lo que era tú!

LINDA: ¡Cállate!

WILLY: ¡Odio! ¡Nada más que odio!

HAPPY: Bueno, ya está bien. Siempre hemos dicho la verdad en esta casa.

BIFF: *(VOLVIÉNDOSE A HAPPY)* ¡Tú! ¿Tú eres el segundo jefe de sección en los almacenes? Eres uno de los ayudantes del ayudante... ¿Oh no?

HAPPY: Pero en cierto modo...

BIFF: Tú eres una mentira más. Como todos. Y ya estoy harto de mentiras. *(A WILLY)* Y ahora escucha... Soy Biff.

WILLY: Ya lo sé.

BIFF: Pero no sabes por qué no les di mi dirección durante tres meses... Robé un traje en Kansas y estuve en la cárcel. *(A LINDA, QUE SOLLOZA)* ¡Por Dios! ¡Deja de llorar! También estoy acabando con eso.

*(LINDA SE SEPARA DE ÉL. CUBRIÉNDOSE LA CARA)*

WILLY: ¡Todo por culpa mía!

BIFF: ¡He robado en todos los empleos que he tenido desde que dejé el colegio!

WILLY: ¿Y de quién es la culpa?

BIFF: Yo no he llegado a nada porque tú me llenaste la cabeza de aire caliente, como un globo. Y nunca quise recibir ordenes de nadie. ¡A, ahí tienes la culpa de todo!

LINDA: ¡No, Biff!

WILLY: Ya lo entiendo.

BIFF: Era tiempo de que lo entendieras. Quería llegar arriba demasiado aprisa.

WILLY: Entonces ahórcate. ¡Por odio ahórcate!

BIFF: No, nadie se va a ahorcar. Bajé corriendo once pisos con una pluma de oro en la mano, esta tarde. Y de pronto me detuve. ¿Me oyes? Y he visto por la ventana el cielo y he visto las cosas que amo en el mundo. El trabajo y la comida, y el descanso para sentarse a fumar. Miré la pluma y dije: ¿Por qué estoy apretando esto en mi mano? ¿Qué vine a hacer a esta oficina? ¿A engañarme a mí mismo? Cuando lo que yo quiero, está lejos de aquí, esperando el momento en que yo diga, de una vez, que sé lo que quiero. ¿Por qué no lo puedo decir, papá?

*(BIFF TRATA DE HACER QUE WILLY LO MIRE, PERO WILLY LO EMPUJA A UN LADO Y VA HACIA LA IZQUIERDA)*

WILLY. *(CON ODIO)* Tienes abiertas las puertas de tu vida.

BIFF: ¡Soy un fracasado, un cualquiera! ¡Igual que tú!

WILLY: *(VOLVIÉNDOSE A ÉL, FURIOSO)* ¡Yo no soy un cualquiera, ni un fracasado! ¡Yo soy Willy Loman! ¡Y tú, Biff Loman!

*(BIFF VA HACIA WILLY, PERO HAPPY SE INTERPONE. EN SU FURIA BIFF ESTA A PUNTO DE ATACAR A SU PADRE)*

BIFF: Yo no soy nadie, pero tú tampoco. Valgo cincuenta centavos la hora: He recorrido siete estados y no he logrado nada. Comprendes lo que te digo?

WILLY: Eres vengativo... ¡Eres malo!

*(BIFF HECHA A UN LADO A HAPPY, WILLY ATERRORIZADO VA HACIA LA ESCALERA. BIFF LE SUJETA)*

BIFF: *(EN EL COLMO DE LA FURIA)* !No soy nadie! !No soy nadie, papá! ¿Comprendes? No hay ya más odio en mí. Te digo lo que soy y nada más.

*(LA FURIA DE BIFF LO HA AGOTADO Y SE DERRUMBA EN SOLLOZOS, ABRAZADO A WILLY QUE BUSCA SU CARA CON LAS MANOS)*

WILLY: *(SORPRENDIDO)* ¿Qué haces? ¿Qué haces, muchacho? *(A LINDA)* ¿Por qué está llorando?

BIFF: *(LLORANDO DESTROZADO)* !Déjame irme! !Por Dios, papá! ¿Quieres quemar este sueño, antes de que sea tarde?

*(BIFF SE DOMINA Y VA HACIA LA ESCALERA)*

BIFF: Me iré a primera hora de la mañana. Llénlo a acostar.

*(BIFF, DESHECHO, SUBE LAS ESCALERAS HACIA SU HABITACION)*

WILLY: *(DESPUES DE UN LARGO SILENCIO, ASOMBRADO, ELEVADO)* Es posible? !Me quiere!

LINDA: Sí, te quiere.

HAPPY: *(EMOCIONADO)* Siempre te ha querido.

WILLY: *(GRITANDO)* !Biff...! !Ha llorado! !Ha llorado en mis brazos! *(ESTA EMOCIONADO Y GRITA DE NUEVO SU ESPERANZA)* !Ese muchacho llegará donde quiera!

*(APARECE BEN EN LA LUZ, CERCA DE LA COCINA)*

BEN: Sí, dondequiera, si tiene veinte mil dólares para comenzar.

LINDA: *(NOTANDO EL CAMBIO DE SU PENSAMIENTO, ASUSTADA, CARIÑOSA)* Anda, ven a acostarte. Ya está todo arreglado.

WILLY: Sí, hay que dormir. Vamos, Happy.

BEN: Y hay que ser un gran hombre para vencer en la selva.

*(LA MUSICA IDILICA DE BEN EMPIEZA, TRISTEMENTE)*

HAPPY: *(ABRAZANDO A LINDA)* Voy a casarme. ¿Sabes, mamá? Y todo va a cambiar. Ascenderé en los almacenes este año. Ya verás.

BEN: La selva es oscura, pero está llena de diamantes.

*(WILLY SE VUELVE ESCUCHANDO A BEN)*

LINDA: Sé bueno, los dos son buenos. Un poco violentos, eso es todo.

HAPPY: Buenas noches, papá.

*(HAPPY SUBE LAS ESCALERAS)*

WILLY: *(A LINDA, MIENTRAS SE DIRIGE A LA PUERTA)* Quiero tranquilizarme, calmarme un poco. Deja que me esté aquí sentado solo, un rato...

LINDA: *(CASI TEMBLANDO DE MIEDO)* !No! Ven arriba.

WILLY: *(TOMANDOLA EN SUS BRAZOS)* Unos minutos nada más, después subiré a dormir. Vete estás muy cansada. *(LA BESA)*

BEN: Un diamante es duro al tacto, y hiere...

WILLY: Anda, ahora iré yo. Todo se arreglará, ya lo verás. Vete a dormir.

LINDA: Sube pronto.

WILLY: Dos minutos.

*(LINDA SE VA A LA SALA Y DESAPARECE EN SU CUARTO, WILLY SE DIRIGE HACIA AFUERA DE LA COCINA)*

WILLY: ¡Me quiere! *(PENSANDO MARAVILLADO)* Me ha querido siempre. ¿No es maravilloso? Merece que lo haga todo por él.

BEN: Allí hay muchas sombras, pero está lleno de diamantes...

WILLY: ¡Lo que podría hacer con veinte mil dólares en la mano!

LINDA: *(LLAMÁNDOLO DESDE ARRIBA)* ¡Willy! ¡Sube ya!

WILLY: ¡Sí, ya voy! Es lo mejor que puedo hacer. ¿No lo crees tu también, amor mío? Hasta Ben está conforme. Tengo que hacerlo. *(A BEN LLENO DE ALEGRIA)* Cuando paguen el seguro, podrá ir por delante de Bernard otra vez.

BEN: Sí.

WILLY: Lo has visto llorar en mis brazos? ¡Si pudiera besarlo antes!

BEN: Se hace tarde, Willy.

WILLY: Ya sabía que, de un modo u otro, acabaría haciendo algo por él.

BEN: *(MIRANDO EL RELOJ)* El barco va a salir, no hay tiempo.

*(SE VA LENTAMENTE HACIA LA SOMBRA)*

WILLY: Ahora cuando empieces a jugar, ve al centro del campo, conduciendo el balón. Y cuando chutes hazlo fuerte y alto. Porque ahora es importante.

*(PASEA UN POCO Y SE VUELVE AL PUBLICO)*

WILLY: Hay gente muy importante en las graderías y lo primero que tienes que saber...

*(DE PRONTO SE DA CUENTA DE QUE ESTA SOLO)*

WILLY: Ben... ¿Dónde...? *(HACE UN MOVIMIENTO BUSCANDO ALGO)* Ben, cómo tengo que hacer?

LINDA: *(LLAMÁNDOLO)* ¡Willy! ¿Vienes?

WILLY: *(ASUSTADO, PARA HACERLA CALLAR)* ¡Chist!

*(WILLY MIRA A SU ALREDEDOR, COMO BUSCANDO EL CAMINO. SONIDOS. CARAS, VOCES. PARECE RODEARLO. CAMINA VACILANTE, GRITANDO)*

WILLY: ¡Chist!

*(DE PRONTO LA MUSICA DESMAYA, LA DETIENE, AUMENTA EN INTENSIDAD. SALE DE LA CASA)*

LINDA: ¡Willy!

*(NADIE CONTESTA. LINDA ESPERA. BIFF SALTA DE LA CAMA NO SE HA DESNUDADO. HAPPY SE SIENTA EN LA CAMA. BIFF QUEDA EN PIE ESCUCHANDO)*

LINDA: ¡Willy! ¡Willy! ¡No!

*(SE OYE EL SONIDO DE UN COCHE AL PONERSE EN MARCHA Y SALIR A TODA VELOCIDAD)*

BIFF: *(CORRIENDO LAS ESCALERAS)* ¡Papá!

*(MIENTRAS EL RUIDO DEL COCHE SE ALEJA, LA MUSICA SE QUIEBRA EN UN SONIDO, QUE ES COMO LA PULSACION SORDA DE UNA CUERDA DE VIOLONCELLO. BIFF, LENTAMENTE SUBE A SU HABITACION. EL Y HAPPY, GRAVEMENTE SE PONEN SUS SACOS. LINDA LENTAMENTE SALE DE SU HABITACION. LA MUSICA SE CONVIERTE EN UNA MARCHA FUNEBRE. LAS PRIMERAS LUCES DEL DIA APARECEN POR TODOS LADOS. CHARLY Y BERNARD VESTIDOS DE NEGRO, APARECEN Y LLAMAN A LA PUERTA DE LA COCINA. BIFF Y HAPPY LENTAMENTE BAJAN LA ESCALERA, CUANDO CHARLY Y BERNARD ENTRAN. SE DETIENEN TODOS UN MOMENTO, CUANDO LINDA VESTIDA DE LUTO, BAJA LA ESCALERA CON UN RAMO DE FLORES EN LAS MANOS. VA HACIA CHARLY Y LO ABRAZA. TODOS AVANZAN HACIA ÉL PUBLICO, BAJANDO HACIA EL ESCALON DE LA COCINA, AL LLEGAR A LAS CANDILEJAS.*

---

UNIDAD 121

ACOTACION: (OSCURA TOTAL, DESPUES DE UN SILENCIO VUELVE A ESCUCHARSE LA MUSICA DE FLAUTA) ↑ LUZ 28

PUERTA DE LA CASA SEGUIDO DE BIFF. HAPPY TRAE UN RAMO DE ROSAS. ENTRA A LA COCINA, MIRA A SU ALREDEDOR BUSCANDO A LINDA. AL NO VERLA, VE HACIA BIFF. HACE UN GESTO CON LAS MANOS, INDICANDO "NO ESTA", MIRA HACIA LA SALA Y SALE.

(B) SENTADA (C) Y (D) LLEGAN Y ENCIENDEN LUZ

DIALOGOS:

834. HAPPY: ¿Que haces levantada a esta hora?

[Redacted]

DIALOGOS:

(D) SE ACERCA A (B)

836. LINDA: ¿Donde estaba?

837. HAPPY: Nos encontramos con dos chicas. Toma te trajimos flores.

ACOTACION: (LINDA TIRA EL RAMO DE FLORES A LOS PIES DE BIFF, QUE ACABA DE ENTRAR A LA CASA, CERRANDO LA PUERTA. QUEDA MIRANDO A BIFF EN SILENCIO)

DIALOGOS:

(837). HAPPY: ¿Por qué haces eso, mamá? ~~Al menos si me hubieras traído~~ te trajimos flores.

838. LINDA: No les importa que viva o que se muera ¿verdad?

839. BIFF: Nadie se va a morir aquí.

840. LINDA: ¡Quitate de mi vista!

841. BIFF: Quiero ver a mi papá. → firme

842. LINDA: No volverás a acercarte a él. Lo invitaron a comer, iba tan ilusionado.

ACOTACION: BIFF A SUBIDO LA ESCALERA Y APARECE EN EL DORMITORIO DE LOS PADRES, MIRA AL REDEDOR Y SALE)

DIALOGOS:

(842). LINDA: Y lo dejan ahí abandonado... Ni un extraño hubiera sido capaz de una cosa así.

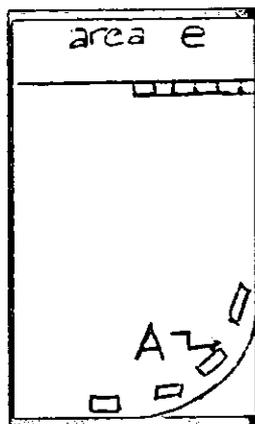
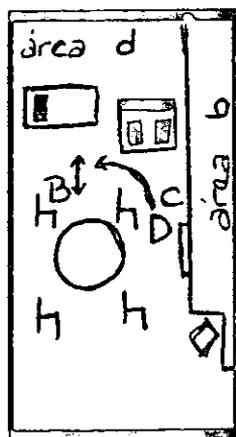
843. HAPPY: ¿Por qué? Ha pasado un rato con nosotros, muy bien.

ACOTACION: (LINDA VUELVE A LA COCINA)

UNIDAD 121

↑ LUZ 28

TRAS UNOS SEGUNDOS, ENTRA LUZ DE NOCHE A LA COCINA.  
B ESTA SENTADA EN UNA SILLA (CANSADA, DESVELADA Y  
FURIOSA) LLEGAN C Y D, QUIENES ENCIENDEN LA LUZ.  
EL PATIO ESTA TAMBIEN ILUMINADO CON LUZ AZUL DE NOCHE.  
A ESTA SEMBRANDO EN LAS JARDINERAS.



DIALOGOS 834 Y 845.- (C) Y (D) SE SORPRENDEN AL DESCUBRIR A (B) DESPIERTA.

DIALOGO 836.- (B) SE PONE DE PIE FURIOSA.

DIALOGO 837.- (D) SE ACERCA A (B) Y LE DA LAS FLORES.

(B) LAS RECIBE Y LAS TIRA AL FISO.

DIALOGOS 838, 839 Y 840.

**DIALOGOS:**

(843). HAPPY: No quiso perder la noche cuando lo dejamos.  
844. LINDA: ~~Vete de aquí. Tenía que irte en un momento esta noche con tus sucias mercedes de la calle. ¡Vayanse de esta casa los dos y no vuelvan a atormentarlo! Lévense todas sus cosas.~~

**ACOTACION:** (VA A INCLINARSE A RECOGER LAS ROSAS DEL SUELO, PERO SE DETIENE)

**DIALOGOS:**

(844). LINDA: Recojan eso. Ya no seré una servienta nunca más.

**ACOTACION:** (HAPPY VUELVE LA ESPALDA EN ACTITUD NEGATIVA. BIFF LENTAMENTE SE ARRODILLA Y RECOGE LAS FLORES)

**DIALOGOS:**

(844). LINDA: ¡Son unas bestias! Tener la crueldad de dejarlo abandonado así...  
845. HAPPY: Eso te dijo? Pero si la ha pasado muy bien con nosotros.  
846. BIFF: (CORTÁNDOLE VIOLENTAMENTE) ¡Cállate!  
847. LINDA: Y tú ni siquiera fuiste a ver si se encontraba mejor.

**UNIDAD 122**

**DIALOGOS:**

848. BIFF: Soy la escoria del mundo, ¿no es eso? Aquí la tienes delante de ti.  
849. LINDA: ¡Vete!  
850. BIFF: Tengo que hablar con papá. ¿Dónde está?  
851. LINDA: No te acercaras a él. ¡Fuera de esta casa!  
852. BIFF: (CON ABSOLUTA DETERMINACION) No tenemos que hablar claramente, él y yo.

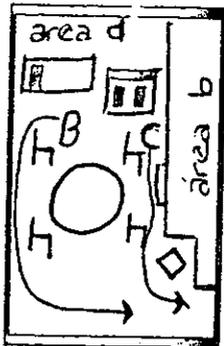
P. ↑ LUZ 29

P. ↑ TRACK 11

**ACOTACION:** (SE ESCUCHAN MARTILLAZOS FUERA DE LA CASA, POR LA DERECHA. BIFF VUELVE LA CABEZA HACIA EL RUIDO)

**DIALOGOS:**

853. LINDA: (SUPLICANDO) Quieres dejarlo en paz.  
(C) SE DIRIGE A AREA (e) → 854. BIFF: ¿Qué está haciendo allá afuera?  
855. LINDA: Esta plantando el jardín.  
(C) TERMINA DE SALIR, (B) LO SIGUE → 856. BIFF: ¿A estas horas? ¡Dios mío!



UNIDAD 122

DIALOGOS 841, 842, 843, 844, 845, 846, 847, 848, 849, 850, 851, 852 Y 853.- MISMAS POSICIONES DE ACTORES, SE MANTIENE LUZ.

(B) TIENE TANTO CORAJE QUE EMOCIONALMENTE ESTA AGOTADA, PERO NO PUEDE LLORAR.

(C) ESTA DESHECHO Y DECIDIDO A DECIR LA VERDAD DE SU VIDA.

(D) NO SABE COMO REACCIONAR.

DIALOGO 854.- (C) SE DIRIGE AL PATIO.

DIALOGO 855.

DIALOGO 856.- (C) TERMINA DE SALIR Y (B) LO SIGUE ANGUSTIADA.

UNIDAD 123.

LUZ DE COCINA DISMINUYE, SIMULTANEAMENTE AUMENTA LUZ DE PATIO.

↑ LUZ 29

↑ TRACK 11

UNIDAD 123. (C) SE DETIENE EN LA ENTRADA DEL PATIO  
(E) SENTADO  
(A) ARREGLA LAS JARDINERAS

ACOTACION: (BIFF VA HACIA AFUERA. LINDA LE SIGUE. LA LUZ DECIENDE EN ELLOS Y AUMENTA CON WILLY, QUE APARECE EN ESCENA.) ↑ LUZ 29. ↑ TRACK 11 TRAE

~~UNA LINTERNA EN LA MANO, UN AZADON Y DOS PAQUETES DE SEMILLAS QUE EN EL EXTREMO DEL AZADON PARA ASEGURARLO Y VA A LA IZQUIERDA, MIDIENDO LA DISTANCIA CON LOS PIES. ENCIENDE LA LINTERNA Y MIRA LOS PAQUETES, LEYENDO LAS INSTRUCCIONES QUE HAY IMPRESAS EN ELLOS. DEJA EL PAQUETE Y MIRA OTRO. DEJA OTRO PAQUETE EN EL SUELO. VA A MEDIR CUANDO BEN APARECE POR LA DERECHA~~

(A) Y (E) NO SE MIRAN.

DIALOGOS:

857. WILLY: Ben, tengo una idea. Ella sufre, ¿comprendes? Ella ha sufrido siempre sin decir nada. Un hombre tiene que hacer algo para no acabar igual que como ha empezado. Un hombre tiene que aumentar algo a algo. Tengo un seguro de vida de veinte mil dólares y ella está sufriendo. ¿Me oyes?

858. BEN: Si, William. Eso se llama cobardía.

859. WILLY: Por qué? Acaso voy a seguir así lo que me queda de vida? ~~Retenido a ser~~ Eso lo cambiaría todo... Veo ese dinero brillando en la oscuridad... casi lo toco con mi mano. Es como acudir a una cita. E. crec que yo no soy nadie y es capaz de escupirme. Pero el entierro (ANIMÁNDOSE) El entierro será memorable! Vendrán de Mein, de Masachet, de Vermont...! Los clientes más antiguos... El muchacho se quedará de una pieza porque nunca ha creído... Soy conocido en todas partes... En Roud Ailand, en New York, en New Jersey. Soy bien conocido, Ben! Ve lo va a ver con sus propios ojos, de una vez y para siempre...! Va a ver quien era yo! Se va a llevar una gran sorpresa.

860. BEN: Pensará que eres un cobarde y un loco.

861. WILLY: No! Eso sería terrible.

862. BEN: Y te odiará para siempre.

ACOTACION: (SE ESCUCHA MUSICA ALEGRE DE LOS MUCHACHOS)

DIALOGOS:

863. WILLY: Por qué no volverá el tiempo de antes? Estaba tan lleno de luz, de camaradería, siempre una alegría nueva. Por qué no puedo hacer algo por él, para que no me odie?

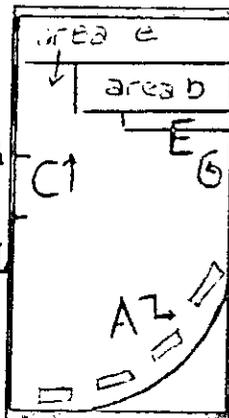
P. ↓ LUZ 29

P. ↓ TRACK 11

864 BEN: (ALEJÁNDOSE) Piénsalo. No vayas a <sup>comatar</sup> hacer una locura y perderlo todo.

CONTINUA UNIDAD 123

(C) SE DETIENE EN LA ENTRADA DEL PATIO.  
OBSERVA A (A) QUE HABLA SOLO.  
CON LA ENTRADA DE LUZ, DESCUBRIMOS A  
(E) QUE SE ENCUENTRA SENTADO EN EL  
ESCALON QUE COMUNICA AREA (b) CON EL  
PATIO.



(A) ARREGLA LAS JARDINERAS. (A) Y (E)  
CONVERSAN PERO NO SE MIRAN.

DIALOGOS 857, 858, 859, 860, 861, 862, 863, 864.

AL TERMINAR DIALOGO 864. DESAPARECE TREN DE LUZ Y SE PIERDE  
(E)

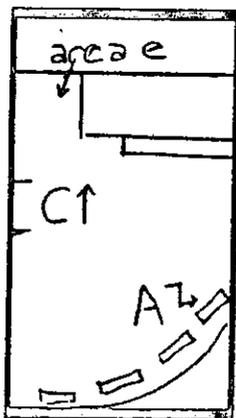
↑ LUZ 29

UNIDAD 124.

DIALOGO 865.- (A) CAMBIA DE ACTITUD AL  
SENTIRSE DESCUBIERTO.

DIALOGOS 866, 867, 868, 869, 870, 871 Y 872.

EN LAS MISMAS POSICIONES (C) INTENTA  
HABLAR CON (A) QUE SE NIEGA A ESCU-  
CHARLO. (C) SE IRRITA.



↓ TRACK 11

ACOTACION: (BEN DESAPARECE POR LA PUERTA DE LA CUBIERTA DE LA CARGA POR LA  
WILLY SE DA CUENTA DE LA PRESENCIA DE BIFF LO MIRA

↓ LUZ 29

DIALOGOS:

865. WILLY: (P) ¿Dónde están esas semillas? (INDIGNADO) No crece nada aquí / (P)  
Las casa nos han quitado el sol.

UNIDAD 124.

866. BIFF: Papá. (V)  
867. WILLY: Estoy ocupado ~~ahora~~ No molestes. (V)  
868. BIFF: (TOMANDO EL AZADON DE MANOS DE WILLY) Quiero decirte  
adiós, papá. (V)

ACOTACION: (WILLY LE MIRA EN SILENCIO, SIN PODER MOVERSE)

DIALOGOS:

869. WILLY: ¿No vas a ver a Oliver mañana? (P)  
870. BEN: No tengo ninguna cita con él. (V)  
871. WILLY: Te abrazó y no estás citado con él?  
872. BIFF: Papá, éyeme: siempre que me he ido de aquí, ha sido un disgusto  
entre tu y yo lo que me ha empujado. Hoy me di cuenta de algo de mi mismo y  
quisiera explicártelo, pero no sé si voy a saber. No pensemos en quién ha  
tenido la culpa, ni en nada de eso. (V)

ACOTACION: (BIFF TOMA UN BRAZO DE WILLY)

UNIDAD 125.

DIALOGOS:

(872) BIFF: Ven, vamos a decírselo a mamá.

ACOTACION: (AMABLEMENTE BIFF EMPUJA A WILLY HACIA LA PUERTA)

P. ↑ LUZ 30

DIALOGOS:

873. WILLY: (HELADO, INMOVIL, CON TONO CULPABLE) No / No quiero  
verla.  
874. BIFF: Vamos. (Decidido)

UNIDAD 125.

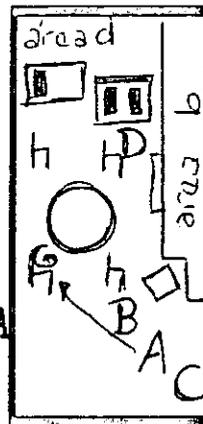
DIALOGOS 873, 874, 875, 876 Y 877.

(C) AMABLE Y CARINOSO VA POR (A) Y LO OBLIGA A REGRESAR A LA COCINA. (A) SE RESISTE POR VERGUENZA. PERO (C) ES MAS FUERTE Y LO CRA JALARLO.



UNIDAD 126.

CON EL FINAL DEL DIALOGO 877 (C) Y (A) ENTRAN A LA COCINA Y ESTA SE ILUMINA.



UNIDAD 127

DIALOGO 878.- (B) INTENTA CONTROLARSE Y SER CARINOSA CON (A).

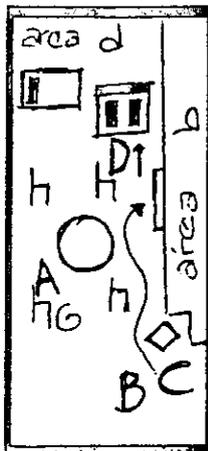
DIALOGO 879.- (C) ENTRA HABLANDO ATRAS DE (A).

DIALOGO 880.- (A) SE QUEDA INMOVIL, ESTA TRISTE, FRACASADO Y HUMILLADO.

DIALOGO 881.- (A) INSISTE CARINOSA.

DIALOGO 882.- (A) SE DIRIGE A LA SILLA DE ABAJO DERECHA ACTOR.

DIALOGO 883.- (C) EXASPERADO.



ACOTACION: (BIFF EMPUJA A WILLY, QUE TRATA DE RESISTIRSE)

DIALOGOS:

875. WILLY: (ALGO NERVIOSO) No quiero verla ahora.

BIFF: (TRATA DE MIRAR A WILLY A LOS OJOS) Por qué no quieres verla?

876. WILLY: ¡Déjame en paz!

877. BIFF: ¿Por qué no quieres verla? Nunca has sido cobarde.

UNIDAD 126.

(877). BIFF: Y no es culpa tuya ahora / Es mía porque soy un vagabundo. (---)

ACOTACION: (WILLY TRATA DE SEPARARSE)

DIALOGOS:

(877). BIFF: ¿No quieres oír lo que te estoy diciendo?

↑ LUZ 30

ACOTACION: (WILLY SE SEPARA VIOLENTAMENTE Y VA HACIA LA CASA. BIFF LE SIGUE)

UNIDAD 127.

DIALOGOS:

(Controlada y cariñosa)  
878. LINDA: (A WILLY) ¿Ya plantaste las semillas?

879. BIFF: (A LINDA, DESDE LA PUERTA) Ya está. Hemos hablado, me voy, y no volverán a saber de mí nunca más.

(C) ENTRA DETRAS DE (A)

ACOTACION: (WILLY NO RESPONDE) (A) ESTA INMOVIL

DIALOGOS:

880. BIFF: La gente preguntará dónde estoy y qué hago. Ustedes no sabrán y no importará. Dejaré de ser una preocupación y una tortura. Y podrán volver a ser felices. Eso lo arreglaré todo. No es verdad?

ACOTACION: (WILLY ESTA EN SILENCIO) BIFF VA HACIA EL)

DIALOGOS:

(880). BIFF: ¿No me deseas buena suerte? Qué dices?

881. LINDA: Dale la mano, Willy.

CONTINUA UNIDAD 127

DIALOGOS 884, 885 Y 886.- (A) INTENTA EVADIR SU REALIDAD. (C) HACE LO POSIBLE POR HACERLO ENTENDER. (A) NO PUEDE EVITAR OIRLO. LE DA EL "ADIOS".

CON EL "ADIOS" DEL DIALOGO 886 (C) SE DISPONE A IR A SU HABITACION PERO (A) LO DETIENE CON SUS PALABRAS.

DIALOGOS 887 Y 888.

(A) SE DIRIGE POR ABAJO DE (B)  
A LA SILLA DE ABAJO DERECHA  
Y SE SIENTA.

882. WILLY: ~~...~~ No hay necesidad de hablar  
de la pluma fuente, ya sabes. (...)

883. BIFF: ¡Pero si no voy a ir a verlo!

884. WILLY: (IRRITADO) ¿No te abrazó?

885. BIFF: Papá, no vas a volver a verme ni a saber de mí. ¿Para qué  
discutimos? Si consigo algo te mandaré dinero. Mientras tanto, olvídate de mí.

886. WILLY: (A LINDA) Me sigue odiando! (A BIFF) ¡Adiós!

ACOTACION: (BIFF MIRA UN MOMENTO A WILLY, SE VUELVE BRUSCAMENTE Y VA HACIA  
LA ESCALERA)

DIALOGOS:

887. WILLY: (DETENIÉNDOLO CON SUS PALABRAS) Te condenarás para  
siempre en el infierno si dejas esta casa!

888. BIFF: (VOLVIÉNDOSE) ¡Y no es eso lo que quieres?

UNIDAD 128. TODOS CONTINUAN EN LAS MISMAS POSICIONES

889. WILLY: Quiero que sepas que, estés dónde estés, dondequiera que vayas,  
ha sido el odio lo que ha destruido tu vida. Acuérdate siempre y no me echas a  
mí la culpa.

890. BIFF: No te estoy culpando de nada.

891. WILLY: No quiero tener ninguna responsabilidad.

ACOTACION: ~~...~~

DIALOGOS:

892. BIFF: <sup>Desesperado</sup> Eso te estoy diciendo.

ACOTACION: ~~...~~

DIALOGOS.

893. WILLY: me estás queriendo clavar una navaja. No creas que no me doy  
cuenta.

UNIDAD 129.

<sup>Decidido</sup> (C) BAJA EL ESCALON

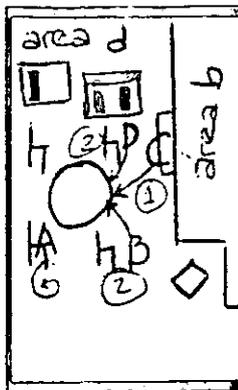
894. BIFF: Esta bien, ~~...~~ vamos a ponerlo todo en claro.

ACOTACION: (BIFF SACA EL TUBO DE GOMA Y LO PONE SOBRE LA MESA)

UNIDAD 129.

DIALOGOS 890, 891, 892, Y 893.

TODOS CONTINUAN EN LAS MISMAS POSICIONES. (A) INTENTA DESHACERSE DE LA CULPA. (C) NO LO ESTA CULPANDO.



DIALOGO 894. (C) SE DECIDE Y BAJA EL ESCALON, SACA DE SU PANTALON LA MANGUERA DE COMA, FURIOSO LA COLOCA EN LA MESA. (D) Y (B) INTENTAN DETENERLO PERO NO LO LOGRAN.

DIALOGOS 895, 896, 897, 898 Y 899.

DIALOGO 900. (A) INTENTA ESCAPAR HACIA SU HABITACION.

DIALOGO 901. (C) LO DETIENE FURIOSO.

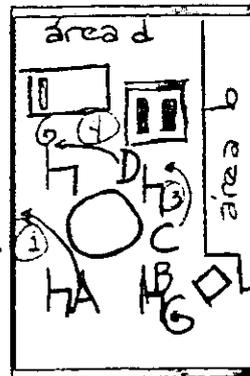
DIALOGO 902. (B) DERROTADA SE DEJA CAER SOBRE LA SILLA.

DIALOGO 904. (D) QUE ESTA EN MEDIO TRATA DE CALMAR LA SITUACION.

DIALOGO 905. (C) ENFURECIDO SE LANZA SOBRE LA SOLAPA DE (D).

DIALOGO 906. (D) TIEMBLA DE MIEDO.

DIALOGO 907. (C) LANZA A (D) A LA SILLA MAS PROXIMA Y LO DEJA AHI TUMBADO.



(D) Y (B) INTENTAN DETENER A (C) PERO NO LO LOGRAN

DIALOGOS:

895. HAPPY: ¿Estas loco?  
896. LINDA: ¡Biff!

ACOTACION: (LINDA SE MUEVE PARA TOMAR EL AZADON, PERO BIFF LO SUJETA EN SU MANO)

DIALOGOS:

897. BIFF: ¡Deja!  
898. WILLY: (SIN MIRAR) ¿Qué es?  
899. BIFF: ¿Sabes perfectamente lo que es! las ratas no lo trajeron al sótano.  
¿Qué ibas a hacer? ¿Sabías que con eso te ibas a convertir en un héroe? Eso es lo que iba a conseguir que tuviera compasión de tí. No habría compasión para tí.  
¡Lo oyes? ¡No la habría!

(A) INTENTA ESCAPAR A SU HABITACION  
(C) LO DETIENE  
(B) CAE SOBRE SILLA

900. WILLY: (A LINDA) Escuchas su odio?  
901. BIFF: ¡Vas a oír toda la verdad! Lo que soy y lo que eres tú!  
902. LINDA: ¡Cállate!  
903. WILLY: ¡Odio! ¡Nada más que odio!  
904. HAPPY: Bueno, ya está bien. Siempre hemos dicho la verdad en esta casa.

(C) SE LANZA SOBRE (D)  
(C) LANZA A (D) A LA SILLA

905. BIFF: GOLPIÉNDOSE A HAPPY ¿Tú eres el segundo jefe de sección en los almacenes? Eres uno de los ayudantes del ayudante. ¿Oh no? (...)  
906. HAPPY: Perden cierto modo? (...)  
907. BIFF: Tú eres una mentira más. Como todos. Y ya estoy harto de mentiras.  
(A WILLY) Y ahora escucha... Soy Biff. (A) Y (C) FRENTE A FRENTE

(B) INTENTA GOLPEAR A (C); (D) SE INTERPONE.  
(B) QUEDA FUERA DEL PLEITO; (C) Y (D) SE GOLPEAN; (A) SE INTERPONE Y CAE AL SUELO.

908. WILLY: ¡Ya lo sé.  
909. BIFF: Pero no sabes por qué no les di mi dirección durante tres meses. Robé un traje en Kansas y estuve en la cárcel. (A LINDA, QUE SOLLOZA) ¡Por Dios! ¡Deja de llorar! También estoy acabando con eso.

ACOTACION: ~~BIFF SE SEPARA DE EL ESCURRIÉNDOSE LA CARA~~

(C) Y (D) LLEGAN HASTA PROSCENIO;

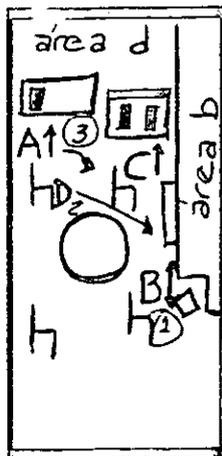
DIALOGOS:

(B) CORRE A AUXILIAR A (A);  
(C) Y (D) ABRAZADOS LORANDO.  
(A) EN EL PISO  
(B) NO ENTIENDE NADA.  
NOTA: Todo entre dialogos 914 y 915

910. WILLY: ¡Todo por culpa mia!  
911. BIFF: ¡He robado en todos los empleos que he tenido desde que dejé el colegio!  
912. WILLY: ¿Y de quién es la culpa?  
913. BIFF: Yo no he llegado a nada porque tú me llenaste la cabeza de aire caliente. como un estúpido. Y nunca quise recibir ordenes de nadie. ¡Ah, ahí tienes la culpa de todo! (Ancoreso)  
914. LINDA: ¡No, Biff!  
915. WILLY: ¡Ya lo entiendo.  
916. BIFF: Era tiempo de que lo entendieras. Quería llegar arriba demasiado

BIFFSA

firma

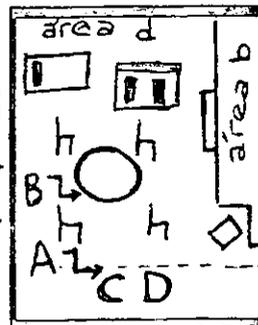


CONTINUA UNIDAD 129

DIALOGOS 907, 908, 909, 910, 911, 912 Y 913.- (A) Y (C) SE ENCUENTRAN FRENTE A FRENTE PARA DECIRSE SUS VERDADES EN LA CARA. AMBOS ESTAN FURIOSOS, DOLIDOS Y HERIDOS.

(B) FURIOSA POR LAS PALABRAS DE (C) CONTRA (A) SE LANZA HACIA EL CON LA SILLA EN LAS MANOS E INTENTA GOLPEARLO, ES LA PRIMERA VEZ QUE HACE LO QUE SIENTE (D) DESESPERADO ENTRA EN DEFENSA DE SU MADRE, (B) QUEDA FUERA DEL PLEITO, PERO (C) Y (D) SE GOLPEAN RUDAMENTE. (A) INTENTA METERSE ENTRE LOS DOS, PERO ES ARROJADO AL SUELO. EL PLEITO LLEVA A (C) Y (D) HASTA PROSCENIO. TRAS ELLOS (B) CORRE A AUXILIAR A (A).

CUANDO (C) HA DESCARGADO SU FURIA, (C) Y (D) TERMINAN EL PLEITO ABRAZADOS Y LLORANDO. (A) EN EL PISO CON UN PROFUNDO DOLOR EN EL ALMA. (B) NO ENTIENDE LO QUE HA SUCEDIDO. SE HACE UN SILENCIO PROFUNDO.



(C) SE DIRIGE AL PATIO →

917. WILLY: Entonces ahórcate. !Por odio ahórcate!  
918. BIFF: No, nadie se va a ahorcar. Bajé corriendo once pisos con una pluma de oro en la mano, esta tarde. Y de pronto me detuve. !Me oyes? !He visto por la ventana el cielo y he visto las cosas que amo en el mundo: el trabajo y la comida, y el descanso para sentarse a fumar. Miré la pluma y dije: !Por qué estoy apretando esto en mi mano? !Qué vine a hacer a esta oficina? !A engañarme a mi mismo? Cuando lo que yo quiero, está lejos de aquí, esperando el momento en que yo diga, de una vez, que sé lo que quiero. !Por qué no lo puedo decir, papá?

ACOTACION: ~~BIFF SE DIRIGE HACIA WILLY Y SE ENFURDE EN SU CARA. BIFF ESTÁ RECIBIENDO DE ATACAR A SU PADRE.~~

DIALOGOS:

(A) LLORA EN SU LUGAR → 919. WILLY: (CON ODIO) Tienes abiertas las puertas de tu vida. (...)  
(C) GIRA HACIA (A) → 920. BIFF: !Soy un fracasado, un cualquiera! !Igual que tú!  
(A) SE INCORPORA → 921. WILLY: VOLVIENDOSE A EL FURIOSO. !Yo no soy un cualquiera, ni un fracasado! !Yo soy Willy Loman! !Y tú, Biff Loman!

ACOTACION: ~~BIFF SE DIRIGE HACIA WILLY Y SE ENFURDE EN SU CARA. BIFF ESTÁ RECIBIENDO DE ATACAR A SU PADRE.~~

DIALOGOS:

922. BIFF: !Yo no soy nadie, pero tú tampoco! Valgo cincuenta centavos la hora. He recorrido siete estados y no he logrado nada. !Comprendes lo que te digo?  
923. WILLY: Eres vengativo... !Eres malo!

ACOTACION: ~~BIFF SE DIRIGE HACIA WILLY Y SE ENFURDE EN SU CARA. BIFF ESTÁ RECIBIENDO DE ATACAR A SU PADRE.~~

DIALOGOS:

924. BIFF: ~~BIFF SE DIRIGE HACIA WILLY Y SE ENFURDE EN SU CARA. BIFF ESTÁ RECIBIENDO DE ATACAR A SU PADRE.~~ No soy nadie! No soy nadie, papá! !Comprendes? !No hay más odio en mí! !Te digo lo que soy y nada más!

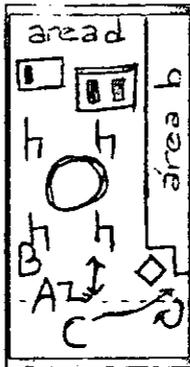
ACOTACION: (LA FURIA DE BIFF LO HA AGOTADO Y SE DERRUMBA EN SOLLOZOS, ABRAZADO A WILLY QUE BUSCA SU CARA CON LAS MANOS)

DIALOGOS:

925. WILLY: (SORPRENDIDO) !Qué haces? !Qué haces, muchacho? (A LINDA)  
!Por qué está llorando?  
926. BIFF: (LLORANDO DESTROZADO) !Déjame irme! !Por Dios, papá! !Quieres quemar este sueño, antes de que sea tarde?

CONTINUA UNIDAD 129.

DIALOGOS 914, 915, 916 Y 917. NADIE CAMBLA DE POSICION. TODOS LLORAN.



DIALOGO 918. (C) SE DIRIGE HACIA EL PATIO, COMO SI SU HORIZONTE ESTUVIERA AHI AFUERA.

DIALOGO 919. (A) LLORA PROFUNDAMENTE DESDE SU LUGAR.

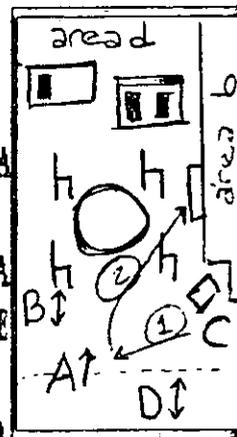
DIALOGO 920. (C) DESDE LA SALIDA AL PATIO SE GIRA PARA VER LA CARA DE (A).

DIALOGO 921. (A) SE INCORPORA, TRATANDO DE RECUPERAR LA DIGNIDAD PERDIDA.

DIALOGOS 922, 923 Y 924.

TERMINANDO EL DIALOGO 924. (C) ESTA AGOTADO. SE SIENTE DERROTADO PERO SE HA QUITADO UN PESO DE ENCIMA, SE LANZA A LAS PIERNAS DE (A), LO ABRAZA Y LLORA AMARGAMENTE.

DIALOGOS 925 Y 926.- CUANDO (C) SE HA TRANQUILIZADO, DERROTADO SE DIRIGE HASTA SU RECAMARA Y SE TIRA EN LA CAMA. (A) ESTA ILUSIONADO Y ELEVADO.



ACOTACION: (BIFF SE DOMINA Y VA HACIA LA ESCALERA)

DIALOGOS:

(926). BIFF: Me iré a primera hora de la mañana. ~~Llevento a acostar~~

UNIDAD 130.

ACOTACION: (BIFF, DESHECHO, SUBE LAS ESCALERAS HACIA SU HABITACION)

DIALOGOS:

927. WILLY: (DESPUES DE UN LARGO SILENCIO, ASOMBRADO, ELEVADO) Es posible? Me quiere!

P. ↑ LUZ 31.

P. ↑ TRACK 12

(A)(B) Y (D) EN MISMAS POSICIONES

928. LINDA: Si, te quiere.

929. HAPPY: (EMOCIONADO) Siempre te ha querido.

930. WILLY: (GRITANDO) Biff! !Ha llorado! !Ha llorado en mis brazos! (ESTA EMOCIONADO Y GRITA DE NUEVO SU ESPERANZA) !ese muchacho llegará donde quiera!

↑ LUZ 31.

↑ TRACK 12.

UNIDAD 131.

ACOTACIONES: (APARECE BEN EN LA LUZ. ~~DEBEN DE ESTAR EN LA MISMA POSICION DE SU PRIMER ESCENA.~~)

DIALOGOS:

(B) SE DIRIGE A (A)

931. BEN: Si, dondequiera, si tiene veinte mil dólares para comenzar.

932. LINDA: (NOTANDO EL CAMBIO DE SU PENSAMIENTO, ASUSTADA, CARINOSA) Anda ven a acostarte. Ya está todo arreglado.

933. WILLY: Si, hay que dormir. Vamos, Happy.

934. BEN: Y hay que ser un gran hombre para vencer en la selva.

ACOTACION: ~~LA MUSICA IDILICA DE BEN EMPIEZA TRISTEMENTE~~

DIALOGOS:

(D) SE DIRIGE A SU HABITACION

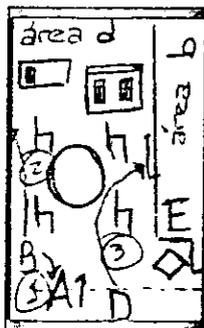
935. HAPPY: (ABRAZANDO A LINDA) Voy a casarme. !Sabes, mamá? Y todo va a cambiar. Ascendere en los almacenes este año. Ya veras.

936. BEN: La selva es oscura, pero está llena de diamantes.

ACOTACION: (WILLY SE VUELVE ESCUCHANDO A BEN)

UNIDAD 130.

DIALOGOS 928, 929 Y 930. - (A) (B) Y (D) CONTINUAN EN LAS MISMAS POSICIONES. (B) Y (D) NUEVAMENTE VUELVEN A LAS MENTIRAS ENGAÑANDO A (A) QUE, A SU VEZ, SE ENGAÑA A SI MISMO.



UNIDAD 131.

ENTRA TREN DE LUZ Y LIEF MOTIV DE BEN

DESCUBRIMOS A (E) EN LA MISMA POSICION QUE SU PRIMER ENTRADA A ESCENA.

DIALOGO 932. - (B) SE DIRIGE CARINOSA Y COMPLACIDA A (A).

DIALOGO 934. - ES UNA VOZ EN LA MENTE DE (A)

DIALOGO 935. - (D) SE DIRIGE HACIA SU HABITACION.

DIALOGO 936. - (E) DETIENE A (A) ANTES DE QUE VAYA A SU HABITACION.

DIALOGO 937. (B) SE ENCAMINA A SU HABITACION.

(B) LLEGA A SU HABITACION.

↑ LUZ 31  
↑ TRACK 12

DIALOGOS:

937. LINDA: ~~Se buenos~~ los dos son buenos. ~~Un poco violentos, todo~~

938. HAPPY: ~~Buenas noches, papa~~

ACOTACION: (HAPPY SUBE LAS ESCALERAS)

(B) SE DIRIGE A SU HABITACION Y LLEGA A ELLA.

DIALOGOS:

939. WILLY: (A LINDA, MIENTRAS SE DIRIGE A LA PUERTA) Quiero tranquilizarme, calmarme un poco. Deja que me esté aquí sentado solo, un rato. (---)

940. LINDA: (SE TEMBLANDO DE MIEDO) ¡No! Ven arriba!

941. WILLY: (TOMANDOLA EN SUS BRAZOS) Unos minutos nada más, después ~~deja~~ dormir. Vete estás muy cansada. (LA BESA)

942. BEN: Un diamante es duro al tacto, y hierde...

943. WILLY: ~~Antes de irse~~ Todo se arreglará, ya lo verás. Vete a dormir.

944. LINDA: ~~Se~~ pronto.

945. WILLY: Dos minutos.

ACOTACION: ~~LINDA SE VA A LA SALA Y DESAPARECE EN SU CUARTO. WILLY SE DIRIGE HACIA AFUERA DE LA COCINA.~~ (A) SE DIRIGE A (E) Y LO MIRA DES DE ABAJO.

DIALOGOS:

946. WILLY: Me quiere! (PENSANDO MARAVILLADO) Me ha querido siempre. No es maravilloso? merece que lo haga todo por él.

P. ↑ LUZ 32.

↓ TRACK 12.

947. BEN: ~~Allí hay muchas sombras, pero está lleno de diamantes.~~ (---)

948. WILLY: Lo que podría hacer con veinte mil dólares en la mano!

949. LINDA: (LLAMÁNDOLO DESDE ARRIBA) Willy! ~~¡Vá!~~ ~~¡Vá!~~

950. WILLY: (¡) ¡Va voy! Es lo mejor que puedo hacer. No lo crees tu también, amor mío? Hasta Ben está conforme. Tengo que hacerlo. (A BEN LLENO DE ALEGRIA)

↑ LUZ 32

(950) WILLY: Cuando paguen el seguro, podrá ir por delante de Bernard otra vez.

(E) BASA EL ESCALON 951. BEN: Sí.

(E) Y (A) SE DIRIGEN 952. WILLY: Lo has visto llorar en mis brazos? Si pudiera besarlo así!

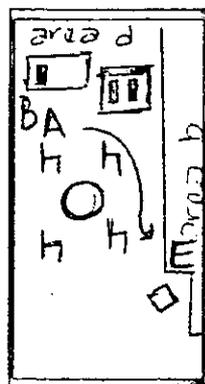
AL PATIO, CRUZAN 953. BEN: Se hace tarde, Willy.

LENTAMENTE Y 954. WILLY: Ya sabía que, de un modo u otro, acabaría haciendo algo por él.

SALEN DESPUES 955. BEN: (MIRANDO EL RELO.) El barco va a salir, no hay tiempo.

DEL DIALOGO 961

CONTINUA UNIDAD 131.



DIALOGO 939. (A) SE DETIENE ANTES DE SUBIR, ESTA FELIZ E ILUSIONADO.

DIALOGOS 941, 942, 943, 944 Y 945.

DIALOGOS 946.- (A) SE DIRIGE FELIZ Y LENTAMENTE A (E) QUE LO MIRA DESDE ABAJO.

DIALOGOS 947.- (E) ES COMO UN IMAN PARA (A)

DIALOGO 948.- (A) SE DIRIGE A (E) CONVENCIDO.

DIALOGO 949.- LA VOZ DE (B) DETIENE A (A)

DIALOGO 950.- (A) TITUBEA UN MOMENTO Y PROSIGUE SU CAMINO.

ACOTACION: ~~SE VA LENTAMENTE HACIA LA SOMBRA~~

DIALOGOS:

956. WILLY: <sup>(P) (D)</sup> Andra cuando empieces a jugar, ve al centro del campo, conduciendo el balón. Y cuando chutes hazlo fuerte y alto. Porque ahora es importante.

ACOTACION: ~~BASEA UN POCO Y SE VUELVE AL PUBLICO~~

DIALOGOS:

(956) WILLY: Hay gente muy importante en las graderias y lo primero que tienes que saber... (v...)

ACOTACION: ~~DE PRONTO SE DA CUENTA DE QUE ESTE~~

(956) WILLY: ~~Donde?~~ ~~HALE UN MOVIMIENTO BUSCANDO~~  
~~Ben, como tengo que hacer?~~  
957. LINDA: <sup>(G)</sup> (LLAMÁNDOLO) Willy! Vienes?

P. ↓ LUZ 32.

↑ TRACK 12.

958. WILLY: <sup>(S)</sup> (ASUSTADO, PARA HACERLA CALLAR) !Chist!

ACOTACION: ~~WILLY MIRA A SU ALREDEDOR, COMO BUSCANDO EL CAMINO. SONIDOS~~  
~~DE VOCES PARECE RODEARLE. CAMINA HACIA DEL DENTRO~~

DIALOGOS:

(958) WILLY: <sup>(S)</sup> !Chist!

ACOTACION: (DE PRONTO LA MUSICA DESMAYA, LA DETIENE, AUMENTA EN INTENSIDAD. SALE DE LA CASA)

DIALOGOS:

959. LINDA: <sup>(G)</sup> !Willy!

ACOTACION: (NADIE CONTESTA. LINDA ESPERA. BIFF SALTA DE LA CAMA NO SE HA DESNUDADO. HAPPY SE SIENTA EN LA CAMA. BIFF QUEDA EN PIE ESCUCHANDO)

DIALOGOS:

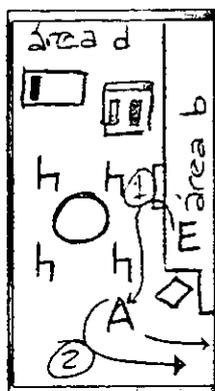
960. LINDA: <sup>(G)</sup> !Willy! !Willy! !No!

P. ↑ LUZ 33.

ACOTACION: ~~SE VA DE UN ESCHE DE FONOS EN CAROLLA~~

UNIDAD 132.

CON EL FINAL DEL DIALOGO 950 ENTRA LUZ 32



DIALOGO 951. (E) BAJA EL ESCALON QUE CONDUCE A LA COCINA.

DIALOGOS 952, 953, 954, 955, 956, 957, 958, 959, 960 Y 961. (E) TOMA A (A) POR LOS HOMBROS Y JUNTOS SE DIRIGEN ABRAZADOS HACIA EL PATIO, LA TRAYECTORIA LA REALIZAN MIENTRAS HABLAN, CRUZAN EL PATIO Y SALEN POR PIERNAS. (ES EL UNICO MOMENTO DONDE (E) Y (A) SE TOCAN DENTRO DE LA OBRA, PUES AHORA PERTENECE A LA MISMA DIMENSION.

DIALOGOS.- 959, 960 Y 961. DISMINUYE LA LUZ LENTAMENTE, HASTA EL OSCURO TOTAL. SOLO SE ESCUCHAN LOS GRITOS DE (B) Y (C)

POCO A POCO SE VA ILUMINANDO EL PATIO QUE AHORA ES UN FUNERAL. AL CENTRO UN ATAUD BARATO.

↑ LUZ 32

↓ LUZ 32  
↓ TRACK 12  
↑ LUZ 33



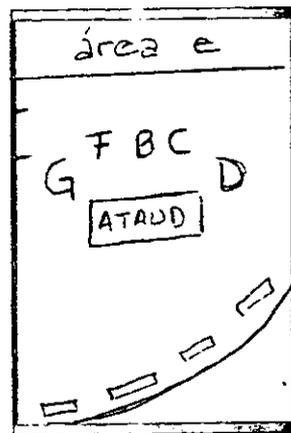
CONTINUA UNIDAD 132.

CON GRAN TRISTEZA (B), (C), (D), (G) Y (F) COMIENZAN A ENTRAR AL PATIO, LENTAMENTE PARA IR RODEANDO EL ATAUD.

(B) VIENE DE SU HABITACION. SE TAPA EL ROSTRO CON UN VELO.

(C) Y (D) DE SU HABITACION PONIENDO SE UNOS SACOS.

(F) Y (G) VIENEN DE FUERA DE LA CASA. (F) SE SACUDE LA NARIZ CON UN PAÑUELO. (G) SE QUITA EL SOMBRERO.



V. CONCLUSIONES.

1. El **director** teatral no puede ser un hacedor improvisado. El verdadero **director de escena** "nace" y se "hace". El "nacer **director**" es uno de los requisitos indispensables para el arte teatral, de ello depende la sensibilidad y el talento que se le imprima a la creación escénica.

Porque DIRIGIR significa CREAR. El **teatro** es, en todo momento, un **arte** creativo, no se le debe contemplar como una mera actividad interpretativa o ilustrativa.

2. Un **director** debe saber leer correctamente la **obra** que se propone montar, tiene la obligación de estar compenetrado con el **material del dramaturgo**. La **dramaturgia** es el punto de partida, pues es la pieza dramática lo primero que llega a las manos del **director** y la materia prima con la que cuenta para realizar su propia creación. Por lo tanto, sin el impulso del **dramaturgo** es imposible crear una **obra** propia, por que para engendrar vida se necesita de la vida misma. Entonces el **director** añade un sentido de vida al significado de las palabras.

3. El creador de la imagen viva, el **director**, debe conceptualizar su **montaje** apoyado en un estudio metódico, gracias al cual, podrá profundizar en los diferentes temas, signos y símbolos que hayan sido analizados, descubiertos, extraídos o imaginados de la **obra dramática** y su **subtexto**.

4. El **director** que no conoce y conceptualiza la imagen completa del **espectáculo** y el **discurso escénico** que pretende llevar al **espectador**, no tiene derecho a comparecer ante un **público**. El **director** esta obligado a tener una idea precisa que anteceda a su futuro **montaje**. Debe tener ideado el armazón de hierro en su forma y fondo. Este trabajo personal por parte del **director** es necesario si se quiere evitar pérdidas de tiempo, errores y toda clase de decepciones provocadas por la poca o nula claridad de exposición, porque entonces, el **espectador** no comprenderá uno, o peor aun, ninguno de los **discursos** (dramático y escénico), por más estética que sea la imagen que ve en el **escenario** y seguramente comenzará a adivinar el sentido de la **obra** o de la **puesta en escena** en el momento en que debiera estar absorto por la **acción** de ésta.

5. Meyerhold explicaba que, para que la **obra** sea comprendida, se requiere de una ideología. El **director** debe llegar hasta las raíces de donde brotó la idea.

6. Todo acto de creación es un acto de conocimiento y por lo tanto es un acto de asimilación, reflexión, análisis, comprensión y aceptación. Entonces la investigación es indisoluble de la creación. Aquel que quiere decir algo y ser escuchado y, desde luego, comprendido, tiene que buscar una forma de decirlo. De tal manera que el **discurso** expuesto por un **director** de **escena** tiene que ir acompañado necesariamente de una forma específica para exponerlo, en ese sentido no pueden disociarse la conceptualización, que antecede a la **puesta en escena**, del **montaje** mismo.

7. También es pertinente conocer la biografía del **autor**, el momento histórico en el que vivió, su ideología y la sociedad donde se desarrolló, con ello el **director** tendrá un primer acercamiento al texto, a manera de análisis literario. Relacionar la biografía del **autor** con su **obra** dará una primer hipótesis al **director** acerca del **discurso dramático**, no únicamente en cuanto a **temática** se refiere, también brindará la oportunidad de empezar a conocer algunas de las características de los **personajes**.

8. El primer análisis metodológico, la división del texto en unidades de idea, es fundamental. Da la posibilidad al **director** de descubrir cuáles son los principales conceptos que plantea el **autor** en el **subtexto** de la **obra**.

La mayoría de las veces el **director** se ha enamorado tan fuertemente de las imágenes creadas en su mente durante sus primeras lecturas del **drama**, que se niega rotundamente a cambiar el concepto inicial que tiene de la **obra**. Entonces entiende de ese texto lo que quiere que signifique y no lo que realmente está ahí. Si el **director** finalmente no se abre o no está dispuesto a realizar este análisis (y los subsecuentes) obtendrá como resultado una serie de contradicciones en su **discurso escénico** y lógicamente confundirá al **espectador**, porque su idea preconcebida está pesando terriblemente y anula las posibilidades de la significación textual. Por lo tanto, el análisis del texto se convierte en indispensable, pues consiste en ver y aprovechar todas las posibilidades, es decir, todo aquello que no está dicho textualmente pero que el **director** puede y debe deducir del texto.

9. El objetivo de dividir el texto en unidades de idea es evitar que existan dichas contradicciones en la **puesta en escena**, independientemente de que el **director** respete o no el **discurso dramático** del **autor**. Cada una de estas unidades tiene implícito un concepto y la suma de ellos, así como la forma en que sean llevados al **escenario**, darán lógica y coherencia al **discurso escénico**, que es el todo.

10. El resultado del análisis actancial apoyará al creativo de la **escena**, que se encuentra aún dentro del proceso conceptual, a encontrar respuestas precisas a interrogantes mucho más profundas que las que se han resuelto en los pasos anteriores de la metodología. Aquí se habla ya de encontrar la **temática** real del **discurso dramático**, de empezar a caer en características psicológicas de los **personajes** y descubrir su **trayectoria** (y con ella sus **objetivos** y **superobjetivos**). El análisis actancial es un paso que facilitara grandemente el análisis genérico del texto. Especialmente, es el inicio de la conceptualización estética, psicológica y formal de la **puesta en escena**.

11. El **Género Dramático** al que pertenece una **obra** es su estructura ósea y por ende es algo que no se puede eludir. El **director** no puede levantar sobre el **escenario** su edificación si no ha realizado los cimientos porque seguramente la creación se vendrá abajo.

Por otra parte, hablar de **Genero Dramático**, no es únicamente hablar de una unidad formada por los **caracteres**, la **anécdota** y el **lenguaje**, que va a producir un **efecto** determinado en el **espectador**; es también fundamentar la dirección escénica con los aspectos morales, éticos, ideológicos y filosóficos inmersos en el **texto dramático**. Por supuesto, mientras más profundo sea el análisis del que se parta para el **montaje**, será mejor y más hondo el **efecto** producido en el **espectador**, lo cual resulta ser el principal objetivo de una **puesta en escena**.

12. El **director** teatral que ya ha conceptualizado su **puesta en escena** y ha tomado la decisión y la responsabilidad de respetar el **discurso del autor** y el **Género Dramático** correspondiente, deberá conocer a la perfección cada uno de los elementos y características pertenecientes a dicho género, para luego recurrir a su sensibilidad y talento y ponerlas en práctica. Un **director** jamás deberá negarse la oportunidad de la experimentación en el proceso del **montaje**, siempre y cuando se mantenga dentro de los límites creativos establecidos durante la conceptualización. De esta manera se enriquecerá mucho más la dirección junto con todos los elementos artísticos que se presentan en **escena** y disminuirá la probabilidad de autotraición.

Podemos afirmar entonces que, el hecho de respetar el **Género Dramático** o el **discurso** presentado por el **dramaturgo**, no significa de ninguna manera coartar o limitar la creatividad del **director**. Por el contrario, es poner en sus manos las bases y las herramientas necesarias para iniciar y desarrollar su creación personal.

13. El **director** no debe perder de vista que, tanto los **actores** como el resto de los creativos que trabajan en equipo con él, son seres inteligentes, sensibles y con diferentes criterios. Por lo tanto, deberá permitir que ellos también realicen su labor de creación (siempre dentro de los límites de la concepción original de la **puesta en escena**). La idea es que se llegue a un común acuerdo, que todos tengan un mismo código y con ello se establezca una comunicación perfecta, que estará fundamentada en el profundo conocimiento del texto, de la conceptualización, estilo y propuesta del **montaje**. Para ello es indispensable que el **director** comparta y complemente su conocimiento y análisis de la **obra** realizando un trabajo de mesa que anteceda a los **ensayos**.

14. El **actor** tiene todo el derecho y la obligación de participar activamente en la creación de su **personaje** e imprimirle su sello personal, pero siempre en comunión con la creación del **director**. Si un **actor** se reduce simplemente a decir las frases escritas por un **autor** y ejecutar los movimientos ordenados por el **director** se hace a sí mismo el esclavo de las creaciones ajenas y su profesión se convierte en cosa prestada. Todo papel brinda al **actor** la oportunidad de **improvisar**, de colaborar y co-crear con el **autor** y el **director**.

15. La creación teatral es una labor de conjunto empezando con el **dramaturgo**, que nos brinda la materia prima artística, maleable, seductora, enigmática y fértil, el **director**, que le da vida, sentido, estética y la convierte en su propia creación, los **actores**, que la materializan, la transforman en carne, huesos, sentimientos y emociones. que le dan veracidad, el **staff creativo**, que la viste, la adorna, la amplifica, los **técnicos**, que vuelven posible su **puesta en escena** y desde luego, el **espectador**, que la contempla, la vive, la siente. la procesa y la acepta.

VI. G L O S A R I O.

**ACCION:** Es el desenvolvimiento del tema. La forma de contar la anécdota. Es aquel elemento que da vida a todo el juego de imágenes que están narrando una anécdota y las sitúa dentro de lo verosímil como de lo estético, que unifica la serie de acontecimientos que conjuntan el relato y trasmuta una serie de sucesos, pares o dispares, en la visión única, orgánica e indivisible que es la obra teatral. La acción es el elemento primordial mediante el cual se sintetiza la historia en el espacio y en el tiempo escénicos.

**ACCION DRAMATICA:** Implica un desarrollo, crecimiento y final. De acuerdo a Aristóteles (1), es la causa, el motor que impulsa al personaje a actuar, mientras que el efecto es la consecuencia de la causa. Para realizar la "acción dramática" el personaje debe tener la voluntad de actuar. La "acción dramática" también es llamada "trama", es la sucesión de secuencias dramáticas que muestran una tensión y donde se ve una lucha de fuerzas que se oponen. La "acción dramática" es esquemática, son los hechos con sus consecuencias. La causa y su efecto, igualmente importantes y en equilibrio.

**ACCIONES ESCENICAS :** Toda acción efectuada por el actor con un objetivo determinado que complementa la escena: ésta puede estar relacionada de manera directa al estado emocional del personaje, relevar rasgos de su carácter o simplemente ser una tarea actoral. (Ejemplo: escribir una carta, servir un café, hacer de comer, hablar por teléfono, tender una cama, pintarse las uñas, etcétera.) (3)

**ACOTACIONES:** Cada una de las notas del autor de una obra dramática destinada a señalar movimientos, gestos de los actores, o a describir personajes, escenografías, etc. También se refieren a acciones. Las "acotaciones" se intercalan en el texto dramático entre paréntesis o con diferente tipo de letra al que corresponde a los parlamentos de los personajes. (3)

**ACTANTES:** El que acciona. Derivado de acción no de actuación.

**ACTOR:** Es sinónimo de "representante", "comediante", "cómico", "histrión". Es aquel cuya profesión es encarnar en el espacio escénico un personaje escrito o creado para un drama, incluyendo las variantes del cine, radio y televisión. (3)

**ACTRIZ:** Femenino de actor.

**AMBIENTACION:** Todo lo que contribuye a formar el medio escénico: los elementos visibles y audibles. La "ambientación" coloca a la obra en su período histórico, establece el nivel social de los personajes, crea la atmósfera en que se desenvuelven, etcétera.

**ANAGNORISIS:** Término utilizado generalmente en la Tragedia. Sinónimo de "descubrimiento". Es el medio por el cual el héroe trágico reconoce su falla o error trágico. Es el cambio de la ignorancia al conocimiento. (Su mejor forma se da junto a la peripecia). Existen diferentes tipos de "anagnórisis": A) **MARCAS:** de nacimiento o adquiridas, como lunares o collares. B) **HECHOS O DICHS POR EL AUTOR:** El personaje se descubre ante el que sufre la "anagnórisis", a sí mismo. C) **A TRAVES DE LA MEMORIA:** Al ver u oír algo. D) **POR RAZONAMIENTO:** El personaje hila datos y llega al "descubrimiento". E) **MAL RAZONAMIENTO DE LA CONTRAPARTE.** F) **EL QUE PARTE DE LOS MISMOS INCIDENTES:** Las circunstancias dadas son las que llevan paso a paso al personaje a hacer su descubrimiento. Esta última forma de ANAGNORISIS es la más artística, según Aristóteles (1).

**ANALISIS GENERICO :** Estudio de las categorías literarias llamadas Géneros Dramáticos que se aplican a la gran mayoría de las obras teatrales. Estas categorías están fundamentadas en las características internas y externas de los textos dramáticos. (ver tema 6)

**ANALISIS DE PERSONAJE:** Estudio y búsqueda de los motivos fundamentales en la creación de un personaje. Con base en este análisis se descubren y toman los procesos internos del personaje propuestos por el autor en su obra y se les adapta a la vida espiritual y física de su interprete en el marco de la concepción y discurso escénico del director. El personaje se enriquece y se vuelve lógico y coherente. Para el actor se abren vías de inspiración y se presentan herramientas de trabajo para su creación. (ver tema 7)

**ANECDOTA:** Relato de un hecho o suceso.

**ANTAGONISTA:** Del griego "Antagonistés", enemigo, adversario. El personaje opuesto al protagonista (3)

El antagonista se convierte en el mayor obstáculo para que el protagonista pueda cumplir su superobjetivo.

**ARGUMENTO:** Término utilizado para todos los Géneros Dramáticos. Es el asunto de que trata la obra. A veces se confunde con "trama", pero esta última está relacionada directamente con las acciones que realizan los personajes, mientras que el "argumento" es la historia en sí. De acuerdo a Aristóteles (1) existen dos clases de "argumento". 1. **SIMPLE:** existe un cambio de fortuna del héroe que ocurre sin peripecia, siempre es un cambio como consecuencia probable de los antecedentes. Es decir, si existe un cambio de fortuna pero no a lo opuesto totalmente. Hay una diferencia pero sucede como consecuencia. (Ejemplo: La farsa trágica de destrucción "Esperando a Godot"). 2. **COMPLEJO:** En el cambio de fortuna el héroe involucra la peripecia y la anagnórisis, como consecuencia de los antecedentes.

**ARTE:** Actividad creativa propia del hombre, para la que se recurre a ciertas facultades sensoriales, estéticas e intelectuales. (5)

**ARTISTA:** Persona que ejercita alguna de las Bellas Artes. (5)

**AUTOR:** Persona que inventa alguna cosa o realiza una obra literaria, artística, etcétera (5)

**CARACTER** : Conjunto de cualidades psíquicas y afectivas que individualizan la personalidad del hombre (5). (ver subtema 6.2)

**CARACTERIZACION**: El arte de reproducir el personaje que el actor encarna mediante la utilización de maquillaje e indumentaria. (3)

**CATARSIS**: Del griego "Katharsis", purificación. Purificación que experimenta el espectador a causa del elevado goce que le produce la contemplación de una obra teatral, especialmente la Tragedia.

**CATARSIS ARISTOTELICA**: Aristóteles (1) definió el momento preciso en que el espectador de una tragedia experimenta simultáneamente los sentimientos de terror y compasión con el término "catarsis". El terror es producido por la identificación del espectador con el protagonista; mientras la compasión, en cambio, coloca al espectador en la perspectiva social, él es el otro y puesto que no vive las mismas circunstancias tiene entonces el derecho de juzgar desde su asiento. Ambos sentimientos encontrados se derivan de la reflexión de dicho espectador sobre las consecuencias individuales y sociales que tienen los actos humanos. Es una "liberación".

**CATARSIS FARSICA**: Efecto a lograr en el Género Dramático llamado Farsa. Se refiere a la liberación del espíritu, en el espectador, de forma irreflexiva y hasta agresiva. Este tipo de catarsis está más relacionada con procesos del inconsciente en los cuales la risa o la carcajada es la última consecuencia. (8) (ver subtema 6.3)

**CLIMAX**: Del griego "Klimax" . momento de gran tensión emocional en una obra, acto o escena. Casi siempre ocurre muy cerca del final. A veces el "clímax" concurre con la "catarsis", lo que ha ocasionado que algunos confundan los dos términos.

Sin embargo, la catarsis está referida a la sensación del público y pertenece sólo a ciertos géneros dramáticos. Mientras el "clímax" se generaliza en la dramaturgia pues siempre existe uno o varios puntos álgidos en una obra teatral.

**CODIGO**: Sistema de signos y reglas que permite formular y comprender un mensaje común. (4)

**COMEDIA**: Del griego "Komos", festín; y "Ode", canto: canto del festín. Género dramático que se dirige en general a una crítica a las costumbres y utiliza como elemento las características bajas y ridículas de los personajes, siempre representativos de las clases medias o bajas. Se preocupa por el comportamiento del hombre dentro de su sociedad y lo trata de manera humorística. (8) (ver tema 6)

**CONCEPCION**: Forma en la cual el dramaturgo concibe su obra. Los cimientos internos del drama. La manera en que se presenta la problemática tratada en la pieza teatral. Dicese también del discurso escénico que el director teatral pretende reflejar con la puesta en escena de un drama. (ver subtema 6.2)

**CUADROS ACTANCIALES** : Gráficas del análisis semiótico del texto referido a los actantes que participan en la trama de la obra dramática. Cuenta con los siguientes elementos: Destinador, Destinatario, Sujeto, Objeto y Apoyo que se interrelacionan entre sí para dar como resultado las líneas de acción que se encuentran en el texto, así como sus razones y consecuencias. (ver capítulo 5)

**CULPA TRAGICA** : La conciencia del pecado en el héroe trágico. Aunque es educadora, no debe ser pedagógica, sino básicamente de tendencias morales.

**DECORADO** : Conjunto de los elementos fundamentales de construcción: trastos y practicables, puertas y ventanas, constituyentes de la escenografía. (3)

**DEUS EX MACHINA**: Locución latina que significa "Dios proveniente de una máquina". mecanismo dramático que se usó en el teatro clásico en Grecia. Gracias al cual era posible que un ser divino interviniera en el conflicto y diera solución a la obra con su sola intervención. Este término se emplea actualmente para expresar la influencia de lo maravilloso y sobrehumano en el desenlace de un conflicto. (Ejemplo: El personaje "Ben" en la Tragedia "*La muerte de un viajante*" funciona actualmente como Deus ex machina.)

**DIALOGOS**: Conversación. Parlamentos que intercambian los personajes. En sentido amplio, se aplica al lenguaje total del drama.

**DICKE** : Sinónimo de "justicia" que en la Tragedia proclama: "Quien la hace, la paga". En realidad tiene un sentido mucho más amplio que simplemente "justicia". Es mejor, entonces, el "equilibrio" porque cuando ocurre un exceso viene la compensación natural. Así cuando los hombres se exceden, la naturaleza compensa.

**DIRECTOR** (ver tema 1)

**DIRIGIR** (ver tema 1)

**DISCURSO DRAMATICO**: El mensaje que el dramaturgo pretende exponer con su obra.

**DISCURSO ESCENICO**: Aquello que el director, a través de su concepción del drama y en comunión con los actores y el equipo teatral en su totalidad, pretende decir con su puesta en escena.

**DRAMA**: Del griego "Drama": de "drao", actuar. Contiene el significado de "movimiento, acción". Por lo tanto, el "drama" en el escenario es acción que se desarrolla ante nuestros ojos y el actor es un elemento participante de ella. (3)

Toda literatura que ha sido escrita para ser representada en un espacio teatral.

**DRAMATURGIA**: Conjunto de obras de teatro. (5). Estilo literario en el que se desarrollan las obras escritas para ser representadas.

**DRAMATURGO**: Persona que escribe dramas.

**EFFECTO A LOGRAR**: Movimiento emotivo o psicológico que se busca provocar en el espectador cuando presencia una obra teatral. (ver subtema 6.2)

**ENSAYOS:** Ejercicio de actuación de una obra que se hace repetidamente con miras a la representación (3)

**ENTELEQUIA :** Según Aristóteles (1) la "entelequia" es la forma natural de la Tragedia. Evolución de una realidad que tiende a la perfección.

**ERROR TRAGICO:** Es siempre una de las pasiones del ser humano, entendiéndose estas inevitablemente como una ceguera, desde el punto de vista metafórico, que entra en conflicto con los intereses de la colectividad. Es decir, esta pasión (error trágico) es el impulso motor del personaje protagónico de la Tragedia para transgredir en una circunstancia extrema alguna ley de los hombres o algún principio dictado por los dioses. El "error trágico" se sitúa en el pasado, para que se puedan apreciar las consecuencias que han tenido que soportar los demás a causa de éste. Dichas consecuencias, siempre nefastas, del "error trágico" del protagonista no sólo recaen en él, sino en toda la sociedad que lo rodea. El espectador tiene así, la posibilidad de medir la trascendencia de los actos individuales.

**ESCENA:** Puede referirse al lugar donde ocurre la acción dramática, las divisiones de la pieza teatral que son determinadas por entradas o salidas de personajes y por extensión. Es un segmento de acción menor que el acto. Un núcleo unitario de la acción total. (3)

**ESCENARIO:** Parte del edificio teatral, donde se colocan los decorados y se presenta el espectáculo.

**ESPECTACULO:** del latín "Spectaculum", derivado de "spectare", mirar. Representación de obras teatrales, cinematográficas o de otras artes: más genéricamente manifestación, exhibición, artística o no, que se desarrolla ante un público. Con significado más restringido, el programa que se presenta y el modo en que se viene representando. (3)

**ESPECTADOR:** Persona que mira algo con atención. Persona que asiste a un espectáculo. (5)

**ESTETICA:** Teoría de la belleza en general y del sentimiento que despierta en el hombre. (5)

**ESTILO:** Forma singular de expresión en las artes que sólo existe cuando caracteriza universalmente el espíritu de una época, su actitud ante la vida y su realidad, con sujeción a un conjunto de reglas técnicas, estéticas y de conducta. (3)

Manera peculiar de ejecutar una obra, propia de un artista, un género, una época o un país. (5)

**ESTRENO:** Función primera en que se presenta el espectáculo al público.

**FARSA:** Género Dramático purificador, sostén de la moral y de la lógica de las acciones diarias. La problemática de la Farsa está basada en un mecanismo de sustitución de la realidad. No propone soluciones y tampoco castiga vicios, simplemente expone la problemática. (8) (ver tema 6)

**GENERO DRAMATICO:** Categoría literaria aplicada a las obras escritas para teatro. Cada Género Dramático es una agrupación de piezas teatrales cuyas características externas e internas son similares o, en su mayoría, coinciden entre sí. (ver subtema 6.1))

**GENERO REALISTA:** Género Dramático más cercano a la realidad en forma y/o fondo. los Géneros Realistas son: Tragedia, Comedia y Pieza. (ver tema 6)

**GENERO NO REALISTA:** Género Dramático que estiliza, distorciona o sustituye la realidad de alguna manera: lenguaje y/o circunstancias dadas y/o psicología y carácter de los personajes. (ver tema 6)

**GESTICULACION:** Conjunto de actitudes y movimientos del actor, con los cuales expresa pensamientos o sentimientos, o subraya una idea. (3)

**HEROE TRAGICO:** Personaje protagónico de la Tragedia, es un carácter complejo, con capacidad de decisión, pero cuya característica es cometer un error trágico, para destruirse con él o bien, sublimarse si lo redime.

**IMPROVISAR:** Representar sin papeles aprendidos, sobre un tema previamente conocido. Componer en forma espontánea, siendo la creación y la ejecución en forma simultánea.

**JUICIO:** Término utilizado en la Tragedia. Capacidad de decidir lo apropiado.

**LENGUAJE:** Forma de expresarse de los personajes en una obra teatral. (ver subtema 6.2)

**LENGUAJE KINESICO:** Referido a la gestualidad (aspecto expresivo) del actor.

**LENGUAJE PROXEMICO:** Referido al movimiento y traslado del actor en escena.

**LIBRETO:** Texto dramático distribuido a los intérpretes para su memorización, entregado también al personal técnico. (3)

**LIBRETO DE DIRECCION:** Materialización en blanco y negro de la conceptualización total de la obra desde el punto de vista del director teatral. Funciona como guía práctica a seguir durante la puesta en escena. Contiene cada uno de los pasos metodológicos que han de seguirse durante el montaje de la obra. (ver tema 9)

**MACROSECUENCIA :** Cuadro Actancial resultante de la suma de todas las Microsecuencias y representa el primer acercamiento profundo a la concepción general del drama, a su problemática principal y a la temática central de la obra. (ver subtema 5.3)

**MATERIAL:** Los caracteres, la anécdota, la trama, lo circunstancial están formados por el material de la obra. La materia prima del dramaturgo. (ver subtema 6.2)

**MATERIAL POSIBLE:** Aquella problemática, tema o anécdota que podría ocurrir alguna vez pero que no ocurre continuamente (8), que no afecta a una universalidad sino que particulariza. (ver subtema 6.2)

**MATERIAL PROBABLE:** Problemática, tema, anécdota que sucede continuamente o sucede así siempre o se refiere a características o actitudes humana que han sido así a través del tiempo (7), son temas universales y/o atemporales. (ver subtema 6.2)

**MELODRAMA :** Género Dramático de carácter popular en la que se enfrentan valores opuestos, generalmente triunfa la virtud y el crimen o defecto es castigado. Aborda una gran cantidad de temas. (ver tema 6)

**MICROSECUENCIA :** En los textos dramáticos, unidad de idea que centra su atención en el análisis semiótico del texto en relación con los actantes del mismo. Esta constituida por los siguientes elementos: Destinador, Destinatario, Sujeto, Objeto, Apoyo y Obstáculo que se encuentran interrelacionados de manera lógica y correspondiente a las circunstancias que viven en cada una de las unidades analizadas. Se diferencia de las Macrosecuencias en que estas últimas son la suma total de las Microsecuencias existentes en el drama. (ver subtema 5.3)

**MONTAJE:** Sinónimo de "puesta en escena"

**OBJETIVO:** Cada una de las metas que debe alcanzar el personaje para llegar a su superobjetivo. La sucesión de éstos objetivos van marcando la trayectoria del personaje.

**OBRA TEATRAL:** La obra escrita para ser representada. Sinónimo de "drama".

**OBRA DIDACTICA:** Género Dramático que presenta la demostración lógica de una hipótesis propuesta por el dramaturgo. Requiere de tesis, que es la obra en sí, de gran precisión metodológica para alcanzar su comprobación. Su función es informar, educar y, como su nombre lo indica, ser didáctica. (ver tema 6)

**PARLAMENTO:** Cada una de las líneas que dicen los personajes de un "drama".

**PERIPECIA:** Generalmente es un término utilizado para la Tragedia. Cambio de fortuna a su opuesto. Es una secuencia probable o necesaria de eventos.

**PERSONAJES:** cada uno de los seres que toman parte en la acción de una obra literaria, cinematográfica, etcetera (5)

**PERSONAJE COMPLEJO :** Aquel carácter teatrales que poseen una cantidad más o menos equilibrada de defectos y virtudes. Gozan además de libre albedrío y toman una o varias decisiones importantes ante las disyuntivas que se le presentan durante la trama. (ver subtema 6.2)

**PERSONAJE TIPO:** Personaje en el que predomina más una de sus características psicológicas, generalmente se trata de un vicio. Esta característica sobresaliente determina sus acciones, reacciones y actitudes ante la vida. No goza de libre albedrío. (ver subtema 6.2)

**PIEZA:** Género Dramático contemporáneo, inventado por Antón Chejov (1). Retrata de manera realista la vida de la burguesía. Sólo una clase social se encuentra sintetizada en el personaje. La Pieza va a sustituir todo lo relativo a la infraestructura de la sociedad como el plano cósmico trágico, queda representado a través de la conducta e ideas de cada uno de los personajes. (8) (ver tema 6)

**PROTAGONISTA:** Personaje que provoca la acción de la obra. (ver subtema 6.2)

**PROTOTIPO:** Modelo. Persona que representa una virtud o una cualidad. (5)

**PUBLICO:** Conjunto de personas que asisten o frecuentan un lugar, espectáculo, etcétera. (3)  
Grupo de espectadores.

**PUESTA EN ESCENA:** Montar o poner en escena un drama significa escenificarlo, interpretarlo en el escenario ante un público. Incluye actuación, decorado, iluminación, etcétera. (3)  
Comúnmente también se le llama "puesta en escena" al proceso que se realiza para un montaje a partir del trabajo de mesa con los actores.

**REPRESENTACION:** Obra o espectáculo que se representa a una colectividad. Acción y efecto de representar. (representar: interpretar una obra dramática) (5)

**RITMO:** Proposición armoniosa, orden acompasado, en la sucesión de las escenas. (3)  
Cadencia, que debe ser natural, de una obra de teatro durante la función. No es sinónimo de velocidad, ésta es sólo uno de los elementos que componen el "ritmo" y puede ser lenta, media o alta dependiendo de la naturaleza de la obra. El "ritmo" de una función debe ser correspondiente al género dramático que se está trabajando y al estilo de puesta en escena que se ha realizado. Así como el exacto para mantener la atención del público de manera que los discursos dramático y escénico sean asimilados por el espectador.

**SOPORTE DRAMATICO:** Cada uno de los personajes de una obra teatral que contribuyen en la acción dramática, exceptuando al protagonista y al antagonista.

**SUBGENERO:** Género dramático que complementa a la farsa (ver subtema 6.3).

**SUBTEXTO :** Significado real del texto. Según Stanislavski (1), el comportamiento de los seres humanos rara vez refleja las experiencias por las cuales están pasando en realidad. Está íntimamente ligado al discurso dramático y se revela a través del análisis de texto.

**SUFREIMIENTO:** Acción de naturaleza destructiva o dolorosa. (asesinatos, torturas, heridas, etc. en escena)

**SUPEROBJETIVO:** Propósito principal y final de un personaje.

"(...) En un drama, la corriente total de los pequeños objetivos individuales, todos los pensamientos, lo imaginativo, los sentimientos y las acciones de un actor deben converger en la realización del "superobjetivo" de la trama. El lazo, la relación común debe ser tan fuerte que hasta el más insignificante detalle, si no está referido al "superobjetivo", será eliminado como superfluo y erróneo. (...) Si en cambio humano y orientado hacia la consecución del propósito básico de aquella, será como una arteria principal que nutre y da vida tanto a la obra como a los actores.

(...) el actor tiene que hacer resaltar, que dar a conocer por sí mismo el superobjetivo, hacerlo más significativo y profundo. (...) la corriente interna principal de una obra produce un estado de agarre íntimo y un poder de captación en el cual los actores pueden descubrir y desarrollar todas las incidencias de la trama y luego llegar a una conclusión clara sobre su propósito fundamental subyacente.

A esta línea interna de esfuerzo que guía al actor de principio a fin de la obra, podemos llamarla "continuidad" o "la acción principal intermedia" sostenida a través de aquella. Esta línea directriz galvaniza, presta y comunica energía a todas las unidades y objetivos menores de la obra, y los dirige hacia el superobjetivo. De ahí que todos aquellos sirvan al propósito común. (...)

Todas las líneas menores están dirigidas, orientadas hacia la misma meta, y se funden en una sola corriente principal. (...) Si todos los objetivos menores en una parte apuntan en direcciones diferentes es, desde luego, imposible formar una línea sólida, continua e ininterrumpida. En consecuencia, la acción es fragmentaria, sin coordinación ni relación con un todo. No importa cuán excelente pueda ser por sí misma cada parte, no tendrá lugar, sobre estas bases, en la obra" (6)

**TAREAS ESCENICAS:** (ver acciones escénicas)

**TEATRALIDAD:** En la escuela de Meyerhold (1) se entiende la teatralidad como la representación en la cual el público no se olvida ni por un instante que se encuentra en un teatro. Según este teórico, la teatralidad consiste en presentar obras teatrales (que no necesariamente son obras dramáticas) de una manera teatral.

**TEATRO:** Del latín "theatrum", y éste del griego "theatron". de "theaomai", mirar.

Edificio destinado a la representación de dramas. Conjunto de todas las producciones dramáticas de un pueblo, de una época o de un autor.

Literatura dramática.

Compañía que representa dramas.

Escenario o Escena. (3)

**TEATRO DEL ABSURDO:** Término que define al teatro vanguardista de los años cincuenta, y se inspira en el concepto existencialista del "absurdo" formulado por A. Camus (1). Sus problemas centrales: la angustia existencial, la incomunicación, la irracionalidad, etcétera.

Ionesco (1), tal vez el principal representante del "teatro del absurdo", afirma: "Es absurdo lo que carece de finalidad... separado de sus raíces religiosas o metafísicas, el hombre está perdido y todos sus proyectos se convierten en insensatos, inútiles y agotadores". El "teatro del absurdo" se limita a mostrar lo absurdo de la condición humana mediante escenas ilustrativas; no argumenta ni hace observaciones morales. El absurdo no puede razonarse, sino sólo ponerse de manifiesto. (3) (ver subtema 6.2)

**TEATRO DE LA CRUELDAD:** Estilo derivado del surrealista heterodoxo Antonin Artaud (2), quien, en su libro "El teatro y su doble", lo define como un teatro que actúa catalíticamente, como una plaga, y que libera al hombre de los frenos de la moral y de la razón, permitiéndole retornar a un estado primitivo de ferocidad y de fuerza bruta. (3)

**TEMA DRAMÁTICO:** Idea central del drama.

**TEMÁTICA:** Una de las formas en que se presenta la concepción dramática. Cuando en una pieza teatral los caracteres, la anécdota y el lenguaje están al servicio de la comprensión de un tema específico. (ver temas 5 y 6)

**TEXTO DRAMÁTICO:** (ver drama)

**TIEMPO DRAMÁTICO:** En contraste con el tiempo físico, alude al espacio de tiempo que pasa en la acción dramática, estrictamente hablando puede subdividirse en dos: tiempo de la fábula, que es el lapso que comprende el periodo total de la historia tratada en el drama (Ejemplo: unos treinta años en el caso de Edipo Rey), y tiempo de la acción o tiempo representado, que es el espacio temporal comprendido desde el principio del conflicto dramático hasta su desenlace. (3)

**TIEMPO FÍSICO:** El opuesto a tiempo teatral o dramático. La verdadera duración de la obra en minutos. (3)

**TONO:** Elemento constitutivo del Género Dramático. Intensión que se busca con la puesta en escena y se logra por medio de la trayectoria de los personajes, el carácter de los mismos y la obra en sí. Ambiente genral del texto. (ver subtema 6.2)

**TRAGEDIA :** Género Dramático que pretende una síntesis de la realidad donde se puede observar el devenir de la vida. Su preocupación fundamental es el hombre enfrentado a fuerzas superiores a él, cuyo destino está escrito. Reafirma las más elevadas características del ser humano. (ver tema 6)

**TRAGEDIA DE DESTRUCCION** (ver subtema 6.3)

**TRAGEDIA DE SUBLIMACION** (ver subtema 6.3)

**TRAGICOMEDIA:** Género Dramático al que le pertenece el mundo de lo fantástico, de los sueños, el mundo mágico de las hadas, duendes, gnomos. Lo sobrehumano. Puede ir de lo posible a lo imposible en un mismo drama. Surge de la imaginación para la imaginación. Su material es anédotico, es decir, es la suma de anécdotas consecutivas pero que pueden ser independientes. Es un Género No realista. (ver tema 6)

**TRAMA:** Sucesión de secuencias dramáticas que muestran una tensión y donde se ve una lucha de fuerzas que se oponen.

**TRAYECTORIA:** Camino dramático que habrán que recorrer los personajes en el transcurso de la trama. (ver tema subtema 6.2)

**TRAZO ESCENICO:** Acciones y desplazamientos del actor en función de la escena, su contenido y significado. Se establece en relación a diferentes aspectos: composición, dinámica, texto, contexto y subtexto. Lenguaje, signos y significados. (4)

" (...) El propósito de la distribución y el movimiento escénicos es ayudar al público a comprender la acción de la obra. Esto se puede hacer mediante arreglos escénicos que indique claramente las relaciones psicológicas entre personajes, ósea mediante colocaciones intencionales que muestren que los personajes son uno para el otro, que permitan contemplar la mímica necesaria, que dirijan la atención del público hacia el blanco debido en el momento oportuno. En cierto tipo de obras, la composición escénica puede emplearse también con fines puramente estéticos, para crear una serie de composiciones pictóricas que agraden a la vista y expresen el tono artístico o histórico de la obra.

El mejor medio de cumplir con esos propósitos es tener una idea previa acerca de lo que deben lograr la distribución y el movimiento escénicos, y dedicarse entonces a ejecutar un plan deliberadamente preconcebido para lograr esos fines.

Otro propósito que guía la escenificación es evitar la monotonía visual. El cansancio del público es causado por escasez de movimiento, por cuadros escénicos muy prolongados o por el uso demasiado frecuente de las mismas zonas del escenario, mientras otras se descuidan o se abandonan por completo."

(7)

**UNIDAD DE IDEA:** (ver tema 4)

**VESTUARIO:** Conjunto de trajes necesarios para una representación. (3)

1. ARISTOTELES: (-384 A -322) Filósofo griego. Alumno de Platón durante 20 años, hasta la muerte de éste. En Atenas fundó el Liceo o Escuela Peripatética (-335). Su obra comprende todo el sabor de su época; presenta un ideal sistemático, de estructuración orgánica que abarca, en una sucesiva gradación, desde lo puramente indeterminado hasta la perfección del acto puro. (11)

CAMUS ALBERT: (1913 - 1960) Escritor francés. premio Nobel de Literatura en 1957. Su afición al teatro lo llevó a fundar "L'equipe" compañía con la que representó en 1935 la tentativa de "creación colectiva" *Revolte dans les Asturies*. Autor de importantes obras teatrales, ensayos y novelas. (11)

CHEJOV, ANTON PAVLOVIC: (1860 - 1904). Narrador y dramaturgo ruso. inició su carrera literaria a los veinte años. Autor de las obras teatrales: *Ivanov* (1887), *La gaviota* (1896), *Tío vania* (1897), *El jardín de los cerezos* (1904), entre innumerables obras cortas y narraciones. Su obra, tanto dramática como narrativa se basa en un rechazo absoluto de elementos retóricos, lo que refuerza la inmediatez crítica y directa implícita en un estilo de insuperable eficacia. (11)

IONESCO EUGENE: (N. 1912). Dramaturgo francés de origen rumano. Su teatro está en la línea de A. Jarry, R. Roussel y del surrealismo onírico. Sus piezas más características son: *La cantatrice chauvre* (1950), *Les chaises* (1952), *Le rhinocéros* (1959), *Le piéton de l'air* (1962), *Le roi se meurt* (1963), *La soif et la faim* (1966). (11)

MEYERHOLD VSEVOLOD: (1874 - 1940) Director, teórico y actor teatral ruso. Colaboró con Stanislavski y Danchenko en el Teatro de Arte de Moscú. En 1902 fundó la Compañía del Nuevo Drama. Basado en una especial valoración del ritmo y el movimiento escénicos y en una acentuación de las convenciones del espectáculo teatral. Autor del libro *El Teatro*. (11)

STANISLAVSKI CONSTANTIN: (1863 - 1938) seudónimo de Constantín Sergevic Aleksev, director y actor de teatro ruso. Aplicó las experiencias de los métodos escénicos de los franceses para una renovación del teatro ruso. En 1898, conjuntamente con Danchenko, fundó el Teatro de Arte de Moscú, e inició una etapa caracterizada por la calidad de las obras representadas y la ruptura de las técnicas tradicionales. La búsqueda de una atmósfera naturalista y el relieve dado a la configuración psicológica de los personajes son las aportaciones más innovadoras de sus escenificaciones. Formuló teóricamente sus principios en *Un actor se prepara* (1926) y *Mi vida en el arte* (1931). (11)

2. ARTUD ANTONIN: (1896 - 1948). Uno de los precursores del teatro llamado contemporáneo, máxime si nos referimos al movimiento específico denominado "De vanguardia". desarrollo el llamado "Teatro de la Crueldad". Su obra *le Théâtre et son Double*, está considerado como el más importante escrito que sobre teoría dramática haya producido el siglo XX, y como uno de los cinco textos fundamentales en toda la historia del arte dramático occidental. (9)

3. Ruiz Lugo Marcela, Ariel Contreras et. al. GLOSARIO DE TERMINOS DEL ARTE TEATRAL. Editorial ANUIS; México, 1979.

4. Díaz Dueñas Javier. ACTUACION EN TELEVISION. (Próxima edición)

5. DICCIONARIO DE LA LENGUA ESPAÑOLA. Editorial Larousse.; México, 1998.
6. Stanislavski Constantín. UN ACTOR SE PREPARA. Editorial Diana, S. A.; México, 1990.
7. Canfield Curtis. EL ARTE DE LA DIRECCION ESCENICA. Editorial Diana, S. A.; México, 1987.
8. Alatorre Claudia Cecilia. ANALISIS DEL DRAMA. Colección Escenologia. Grupo Editorial Gaceta México, 1986.
9. Hernandez Luisa Josefina. UN ENFOQUE TEORICO DE LA FARSA.; UNAM.; México, 1977.
10. Zorrilla Oscar. ANTONIN ARTUD.; Instituto Nacional de Bellas Artes; México, 1967. Pags. 9, 10 y 11.
11. ENCICLOPEDIA SALVAT DICCIONARIO. Salvat Editores. ; Barcelona 1976.; Tomos: 1, 3, 7, 8 y 11.

VII. BIBLIOGRAFIA.

- Alatorre Claudia Cecilia. ANALISIS DEL DRAMA. Colección Escenología. Grupo Editorial Gaceta: México, 1986.
- Canfield Curtis.; EL ARTE DE LA DIRECCION ESCENICA.; Traducción de: Tejada Leonor.; Editorial Diana.: México, 1987.
- Carreter fernando Lázaro, Correa Calderon Evaristo. COMO SE COMENTA UN TEXTO LITERARIO. Ediciones Cátedra. Madrid, 1974.
- Ceballos Edgar. PRINCIPIOS DE CONSTRUCCION DRAMATICA.; Colección Escenología: grupo Editorial Gaceta.; México, 1955.
- Chejov Michel. AL ACTOR.; Editorial Diana.: México, 1971.
- Craig E. Gordon. EL ARTE DEL TEATRO.: Traducción de. Pavia M. Margherita; Colección Escenología.; Grupo Editorial Gaceta: México, 1987.
- Cole Toby. ACTUACION. MANUAL DEL METODO DE STANISLAVSKI.; Traducción de: cardenas Barrios René. ; Editorial Diana.: México, 1955.
- De Toro Fernando.: SEMIOTICA DEL TEATRO. DEL TEXTO A LA PUESTA EN ESCENA.; Editorial Galeana; Buenos Aires, 1987.
- Díaz Duenas Javier. ACTUACION EN TELEVISION.: (Próxima edición).
- DICCIONARIO DE LA LENGUA ESPAÑOLA.: Editorial Larousse.: México, 1998.
- Diderot. PARADOJA ACERCA DEL COMEDIANTE. Traducción de: Hernandez Alfonso Luis.; Ediciones aguilar.; Madrid, 1964.
- ENCICLOPEDIA SALVAT. DICCIONARIO.; Salvat Editores.; Tomos 1 al 12.; Barcelona, 1972.
- Giraud René. DEMENCIA Y MUERTE DEL TEATRO. Editorial Extemporaneos.; México, 1972.
- González Caballero Antonio. TEATRO MEXICANO 1964. ; Editorail Aguilar.; México, 1967.
- Hagen Utha Frankel Haskel. EL ARTE DE ACTUAR.; Traducción de: Rodriguez y Martinez José Ignacio.; Arbol Editorial.; México, 1990.
- Heffner Hubert C., Selden Samuel, Selman Hunton L. D.; TECNICA TEATRAL MODERNA.; Traducción de: Rey Leal.; Editorial Universitaria de Buenos Aires.; Argentina, 1968.

- Hernandez Luisa Josefina. UN ENFOQUE TEORICO DE LA FARSA. Material didactico. (copias). UNAM.; México, 1977.
- Hernandez Luisa Josefina. CUADRO DE LOS GENEROS TEATRALES. Material didáctico. (Apuntes).
- Jimenez Sergio, Ceballos Edgar. TEORIAS Y PRAXIS DEL TEATRO EN MEXICO.; Colección La Memoria del Olvido.; Grupo Editorial Gaceta.; México, 1982.
- Meyerhold Vsevolod. EL ACTOR SOBRE LA ESCENA. Traducción de: Equipo de Idiomas GEGSA. Bernal López Enriqueta, Lucero castillo Noemí, Pavía M. Margherita.; Colección Escenología. Grupo Editorial Gaceta.; México, 1986.
- Meyerhold Vsevolod. TEORIA TEATRAL. Traducción de: Barreno Agustín.; Editorial Fundamentos.; Madrid, 1986.
- Miller Arthur. LA MUERTE DE UN VIAJANTE.; Traducción de: López Rubio José.; Ediciones ALFIL.; Madrid, 1958.
- Miller Arthur. "EL VIAJANTE" EN BEIJING.; Traducción de: Cortina Lorenzo.; Plaza & Janes Editores.; Barcelona, 1984.
- Moreu André. Novo Salvador, Orea Mario. TECNICA DE ACTUACION TEATRAL.; Instituto Mexicano del seguro Social.; Ediciones Especiales.; México, 1970.
- Preciado Juan felipe. LA ACTUACION DRAMATICA CREATIVA. Editorial Limusa.; México, 1987.
- Ramirez Mendoza Jesús. FICHA PARA DEFINIR UN CARACTER TEATRAL.; Material didáctico sin publicación.
- Reyes Palacios Felipe. ARTUD Y GROTOWSKI. EL TEATRO DIONISIACO DE NUESTROS TIEMPOS.; Colección Escenología.; Instituto de Investigaciones Filológicas / UNAM.; Grupo Editorial Gaceta.; México, 1991.
- REVISTA MASCARA. LA PUESTA EN ESCENA. Colección Escenología.; México, 1991.
- REVISTA REPERTORIO. DIRECCION L ; Universidad autónoma de Queretaro.; México, 1988.
- Rivera Virgilio Ariel. LA COMPOSICION DRAMATICA.; Grupo Editorial Gaceta.; México, 1989.
- Roberts. Ph. D. James L.; LA MUERTE DE UN VIAJANTE. ARTHUR MILLER.; Traducción de: Perojo Arronte Ma. Eugenia.; Ediciones CEAC.; Barcelona, 1990.
- Ruiz Lugo Marcela. Contreras et. al. Ariel.; GLOSARIO DE TERMINOS DEL ARTE TEATRAL.; Editorial ANUIES.; México, 1979.

- Santillán Pedro. SINONIMOS Y ANTONIMOS CASTELLANOS.; Editorial Concepto.
- Serrano Raúl. DIALECTICA DEL TRABAJO CREADOR DEL ACTOR. Editorial cartago de México.; México, 1982.
- Stanislavski Constantin. UN ACTOR SE PREPARA.; Traducción de: De Cervantes Dagoberto.; Editorial Diana.; México. 1990.
- Stanislavski Constantin.; EL TRABAJO DEL ACTOR SOBRE SU PAPEL.; Traducción de. Merener Salomón.; Editorial Quetzal.; Argentina, 1980.
- Stanislavski Constantin.; LA CONSTRUCCION DE UN PERSONAJE.; Traducción de: Fernandez Bernardo.; Alianza editorial Madrid.; Madrid, 1975.
- Writh Edward A.; PARA COMPRENDER EL TEATRO ACTUAL.; Fondo de Cultura Económica.; México.

#### INTERNET:

- Brustein Robert; THE THRID THEATRE; Traducción de: Ramirez M. Holda; New York, 1969.
- CHRONOLOGY BY ARTHUR MILLER.; Traducción de: Avila C. Rosario. Broadway On Line; 1999.
- Hewes Henry; FAMOUS AMERICAN PLAYS OF THE 1940'S. Traducción de: Ramirez M. Holda.; The Laurel Drama Series. Dell Publishing. Co.; New York, 1960.
- Lahr John.; WITH WILLY LOMAN.; Traducción de: Avila C. Rosario.; The New Yorker; Enero 25, 1999.
- Miller Arthur; PREFACE: "SALESMAN AT FIFTY"; Traducción de: Avila C. Rosario.; 1999.
- Miller Arthur.; THE THEATER ESSAYS OF NEW YORK; Traducción de: Ramirez M. Holda.; Penguin Books.; 1978.
- Miller Arthur.; THE SALESMAN HAS A BIRTHAY; Traducción de: Avila C. Rosario.; The New york Times. ; Febrero 5, 1950.
- Miller Arthur.; TRAGEDY AND THE COMMON MAN; Traducción de: Avila C. Rosario.; The New York Times; Febrero 27, 1949.
- Porter Thomas E.; Op. Cit.; Traducción de: Ramirez M. Holda.; Pág. 15
- Roudané Matthew C.; AN INTERVIEW WITH ARTHUR MILLER; Traducción de: Avila C. Rosario.; The New York Times; Noviembre 7, 1983.

Weales Gerald.; ARTHUR MILLER. THE AMERICAN THEATER; Traducción de: Ramírez M. Holda;  
Voice Of American Forum Lectures.; Washintong, 1974.

CHAT WITH ARTHUR MILLER.; Traducción de: Avila C. Rosario.; American On Line; Febrero 21,  
1999.