

33



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
COLEGIO DE LITERATURA DRAMATICA Y TEATRO

"PROPUESTA TEORICO-METODOLOGICA PARA LA ELABORACION DE UNA ANTOLOGIA DE TEXTOS SOBRE TEATRO DIRIGIDA A ESTUDIANTES DE NIVEL BACHILLERATO"



T E S I S
QUE PARA OBTENER EL TITULO DE:
LICENCIADO EN LITERATURA
DRAMATICA Y TEATRO
P R E S E N T A :
ARMANDO SEGURA MORALES

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
COORDINACION DE LITERATURA DRAMATICA Y TEATRO
ASESOR: MTRO. LEONARDO HERRERA GONZALEZ



291349



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.

**A Gustavo Mellado Hernández,
In memoriam (1974-1999),
porque sé que éste logro hubiera sido también tuyo.
A Carmen Orozco González e Isidro Segura,
por su incondicional apoyo.
A todos los míos,
por existir.**

El artista —o el poeta— no tiene por función hallar la solución práctica de los problemas del mal. Que acepten ser malditos. Perderán su alma, si la tienen; no importa. Pero la obra será una explosión activa, un acto a partir del cual el público reaccione como quiera, como pueda. Si en la obra de arte el “bien” debe aparecer, que sea por la gracia de los poderes del canto, cuyo vigor, por sí solo, podrá magnificar el mal expuesto.

Cómo representar el balcón . Jean Genet

ÍNDICE

Prólogo	IV
Introducción	VI
Capítulo 1	
1. El CCH (Colegio de Ciencias y Humanidades) como subsistema de enseñanza media Superior.	
1. Creación del CCH	1
1.1 Implantación del PEA en el CCH	2
1.2 Modificaciones al área de talleres de lenguaje y comunicación : creación de la materia LATL I y II	4
1.3 La concepción de la literatura dentro del PEA	7
Capítulo 2	
2. Algunas consideraciones sobre la enseñanza de la Literatura y el teatro y su problemática en el bachillerato del CCH	14
2.1 El enfoque comunicativo y la literatura	14
2.1.2 La iniciación a la lectura literaria	15
2.1.3 La iniciación a los géneros literarios	16
2.1.4 La iniciación a la historia de la literatura	16
2.1.5 Algunos problemas con respecto a la enseñanza del teatro en el bachillerato universitario	20
2.1.6 Reflexiones en torno al problema del texto y su representación	22
2.1.7 Sacralización del texto	23
2.1.8 La Teatralidad	24
2.1.9 La identificación con el personaje	27
2.2 Algunas observaciones al programa de LATL I, unidad 1	30
2.2.1 Sobre la estructura y conformación de la unidad 1 de LATL	30
2.2.2 Ubicación de la materia	31
2.2.3 Objetivos generales de la asignatura	32
2.2.4 Organización temática de la unidad	37
Capítulo 3	
3. Semiótica literaria y semiótica teatral	41
3.1 ¿Qué es la semiótica?	42
3.2 Dominio de la semiótica	46

3.3 Teorías del signo	47
3.4 La semiótica literaria	55
3.5 Semiótica del teatro	60
3.5.1 El texto literario o dramático	64
3.5.2 Elementos de análisis del texto dramático	67
3.5.2.1 El diálogo	68
3.5.2.2 Acotaciones o didascalias	80
3.5.2.3 Fábula. Acción dramática	84
3.5.2.4 El personaje, el tiempo y espacio dramático	95
3.6 Elementos de análisis de la representación o puesta en escena (texto espectacular)	102
3.6.1 Las trece categorías de análisis del texto espectacular	104
3.6.2 La perspectiva del público	115
3.6.2.1 La teoría de la recepción, fundamentación teórica	117
3.6.2.2 Aplicación de la teoría de la recepción al teatro	121
3.6.2.3 La propuesta de modelo de análisis teatral de Gutiérrez Florez	124

Capítulo 4

4. Hacia la propuesta de un modelo de análisis semiótico teatral para estudiantes de bachillerato del CCH	129
4.1 Propuesta de análisis de la unidad 1 “Teatro” para estudiantes del CCH	131
4.1.2 Planeación didáctica de la unidad 1 “Teatro” de la materia Lectura y Análisis de Textos Literarios 1 del PEA del CCH	135
4.1.2.1 Modelo de análisis semiótico teatral. Por Armando Segura Morales	138
Discusión (aplicación del modelo)	140
Conclusiones Generales	144

Bibliografía	148
---------------------	-----

Anexos (Géneros dramáticos. Programa de estudios de LATL1)

Apéndice (Muestra de trabajos realizados por alumnos de bachillerato)

Prólogo

La implantación del PEA (Programas de Estudios actualizados), en el CCH, trajo consigo varios momentos de reflexión con respecto al quehacer docente que hasta entonces veníamos desarrollando los profesores. En lo que concierne a la ahora conformada Área de Talleres de Lenguaje y Comunicación, representó un cambio de fondo que emancipó, por una parte, las materias de Talleres de Lectura y Redacción, en los talleres de Lectura, Redacción e Iniciación a la Investigación Documental I al IV (TLRIID I al IV), y por otra, dio pauta a la creación de una materia optativa que se perfilaría como antecedente inmediato de aquellos alumnos que optarán por una carrera relacionada con las humanidades y las artes a nivel licenciatura. Nos referimos a la materia optativa de quinto y sexto semestres Lectura y Análisis de Textos Literarios I y II (LATL I y II).

Los problemas no se hicieron esperar. ¿Cómo enfrentaríamos los profesores un enfoque, hasta ahora novedoso (Enfoque Comunicativo), y además con la nula existencia de materiales de apoyo? Prontamente la instancia encargada de capacitar a los profesores del CCH implantó una serie de cursos, que sustituyeron a la llamada Semana Académica que tradicionalmente se venía celebrando en el período intersemestral, y fomentó la creación de materiales de apoyo en los diversos rubros conformados por profesores de carrera y logró, sobre la marcha, resarcir el problema con los TLRIID. Sin embargo, no corrió la misma suerte la materia LATL I y II, ya que muchos profesores se veían incapacitados a realizar con sus alumnos un análisis apoyado en una teoría literaria que cubriera las expectativas sugeridas por el Enfoque Comunicativo.

Ante este panorama y aprovechando mi estancia en el PAAS (Programa de Apoyo Académico de Superación para personal docente de Bachillerato de la UNAM), me comprometí a desarrollar una Antología de textos para teatro, enfocada a las necesidades de la materia LATL I,

unidad 1 “Teatro”. Deseos que pronto se vieron frustrados, puesto que lo que la materia en cuestión exigía era un análisis tanto del texto dramático (mayormente), la puesta en escena (escasamente) y el público (casi nulamente), rebasaba la “voluntad de seleccionar, solamente un grupo de textos”. Fue así que bajo la inquietud de encontrar una teoría que agrupara y mostrara el análisis de los tres elementos del teatro, bajo una integración, encontré respuesta en la semiótica teatral, al conformar, previo a la antología, un modelo de análisis semiótico teatral, estructurado para cubrir las necesidades del Enfoque Comunicativo (teoría rectora del LATL) y que a su vez respondiera a la filosofía “enseñar a hacer” que ha caracterizado, desde su creación, al CCH.

No me resta sino agradecer a mi asesor de tesis, Mtro. *Leonardo Herrera González*, por su cuidadosa revisión del modelo y del trabajo en general y a sus atinados comentarios y conocimientos sobre el tema. También quiero agradecer a mi Alma Mater, la UNAM, ya que sin su apoyo, y en especial el recibido por la Coordinación de Programas Académicos, instancia encargada de organizar el PAAS, no hubiera podido realizar este trabajo de investigación. Valga especialmente mi gratitud a la Maestra *Adela Castillejos Salazar* y al Mtro. *Raúl García Acosta* por haberme animado a titularme con este proyecto. Finalmente quiero agradecer al Mtro. *Juan Carlos Gómez Alonso* de la UAM (Universidad Autónoma de Madrid), quien durante mi estancia en el extranjero (penúltima etapa del PAAS), me orientó y facilitó los materiales teóricos que en materia de semiótica teatral se encontraban en ese país. Mil gracias a todos.

Introducción

El campo de desarrollo de los egresados de la carrera de Literatura Dramática y Teatro de la UNAM se circunscribe más allá de la práctica docente, la actuación, la dirección y la dramaturgia. Prueba de ello es la participación que en el campo de la investigación teatral y educativa se realiza. Sin embargo, poco se ha hecho con respecto al nivel medio superior (bachillerato), ya que es en esa etapa en donde posiblemente se podría encontrar a las generaciones que en futuro ocuparán las aulas de nuestro Colegio de Teatro. En este sentido, esta humilde investigación pretende abrir las puertas a futuras investigaciones (más profundas y rigurosas), y que den como resultado un producto práctico que ayude al docente y al estudiante de bachillerato a dimensionar al teatro desde su justa óptica y a su vez se de al proceso teatral (texto, puesta en escena y público) el lugar que se merece, y no se le siga considerando como la “historia del teatro” que rellena los programas de estudio a nivel medio superior.

En el primer capítulo, realizamos un breve recorrido por la historia de la conformación del CCH y nos detenemos a analizar el momento de la implantación del Programa de Estudios Actualizados (PEA), para ver de cerca el cambio que surgió en el área de talleres, sobre todo con la creación de la materia Lectura y Análisis de Textos literarios (LATL), especialmente en la unidad 1 dedicada al fenómeno teatral. En el capítulo 2, reflexionamos sobre la concepción de la enseñanza de la literatura, en general, y del teatro en particular en el sistema del CCH. Para ello, introducimos al lector al llamado Enfoque Comunicativo (teoría rectora del PEA), y en el caso del teatro, se analiza el factor que desintegra al fenómeno teatral; nos referimos a la supremacía del texto dramático sobre otros discursos teatrales, por ejemplo, los signos escénicos y la visión o recepción del público.

Hacia el capítulo 3, una vez hechas las observaciones al programa de LATL I, unidad 1, y ponderado los problemas a los que se enfrenta el estudiante de bachillerato a la hora de leer la

puesta en escena, fincamos las bases de la teoría semiótica y la teoría de la semiótica teatral, para posteriormente introducir al lector al bagaje del repertorio de conceptos que se maneja en dicha teoría.

Finalmente, el capítulo 4 versa sobre el modelo de análisis semiótico teatral que construimos ex-profeso para estudiantes de bachillerato, tomando como base los estudios que al respecto ha realizado la escuela española, en materia de análisis semiológico teatral. Al final del capítulo, y después de las conclusiones generales y la bibliografía consultada, ponemos a consideración del lector, una pequeña bitácora (discusión), en donde damos cuenta de los resultados obtenidos en un pre-modelo de análisis, aplicado a estudiantes de bachillerato tras su asistencia a la puesta en escena de la UNAM *Los Pilares de la Cárcel*, de la autora mexicana Elena Garro.

En lo que respecta a la bibliografía, incluimos las lecturas realizadas durante un año de trabajo de investigación y aquellas que citamos y fueron de fuente directa para nuestra investigación. Asimismo esperamos sienten las bases y sirvan como referencia para futuras investigaciones en el área.

Capítulo 1

El CCH (Colegio de Ciencias y Humanidades) como subsistema de enseñanza media superior.

1. Antecedentes. Creación del Colegio de Ciencias y Humanidades

Antes de presentar el modelo de análisis semiótico para la primera unidad (teatro) de la materia Lectura y Análisis de Textos Literarios I, de la ENCCCH, consideramos necesario situar al lector en las bases filosóficas y pedagógicas de este subsistema de educación media superior de la UNAM, así como informar sobre las recientes modificaciones a las que acudió con la implantación del Programa de Estudios Actualizados (PEA) y la concepción que en el mismo se tiene actualmente sobre la enseñanza de las humanidades y del teatro en particular.

Desde su creación en 1971, el Colegio de Ciencias y Humanidades surge como una institución educativa cuya máxima preocupación se centra en formar estudiantes capaces de impulsar por nuevos caminos la enseñanza y la investigación científica a nivel medio superior, pero surge además como un subsistema del bachillerato universitario distinto al seguido en la Escuela Nacional Preparatoria, capaz de abrir sus puertas a un mayor número de estudiantes, formándolos bajo un sistema didáctico moderno que se opone a la educación tradicional conocida como enciclopedismo.

Para lograr sus objetivos el CCH finca su filosofía en los principios de la didáctica moderna, la cual expresa que:

No puede concebirse ya al educando como un simple receptáculo de la cultura, sino como un ser capaz de captar por sí mismo el conocimiento y buscar sus aplicaciones.

El propósito primordial del trabajo docente en el Colegio es el de dotar al alumno de los instrumentos metodológicos necesarios para el dominio de las principales áreas de la cultura. El concepto de aprendizaje cobra mayor importancia que el de enseñanza en el proceso de la educación; por ello, la metodología que se aplica persigue que el alumno aprenda a aprender, que su

actividad receptiva y creadora no se malgaste en intentos frustáneos (sic), y que adquiriera capacidad autoformativa, en el más amplio sentido de la palabra.

El maestro es un orientador, un compañero que contribuye con su experiencia y ejemplo al despliegue de una personalidad libre y responsable en cada uno de sus alumnos; no se desea crear cerebros enciclopédicos, sino mentes armónicamente formadas.¹

Bajo estos antecedentes, el CCH ordena el contenido de sus asignaturas en cuatro academias o áreas de conocimiento, ellas son:

- a) área histórico social.
- b) área de matemáticas.
- c) área de ciencias experimentales y,
- d) área de talleres de lenguaje.

dichas áreas, emanaron de la necesidad de recuperar dos lenguajes universales, el del mundo cuantitativo, el de las matemáticas, y el mundo cualitativo que en nuestro caso es el castellano; y dos métodos de acercamiento a la realidad: el método experimental y el histórico².

Los alumnos egresados del CCH no solamente optan por la continuación de estudios a nivel profesional, además tienen la posibilidad de estudiar de manera paralela una carrera técnica terminal (con carácter optativo) que les adiestra para el trabajo sin exigencias de estudios de licenciatura.

1.1. La implantación del PEA en el CCH.

Después de 18 años desde su creación, en abril de 1989 el Colegio de Ciencias y Humanidades inicia en el seno de su planta docente la ardua labor de la revisión de sus planes y programas

¹ Tomado de la *Gaceta Amarilla del CCH*, Tercera Época, Vol. II, número extraordinario. 1 de febrero de 1971.

² Pablo González Casanova. *Creación del Colegio de Ciencias y humanidades*. México, DUACB, 1981. p.12.

de estudios, la cual atravesó por ocho etapas de consulta para finalmente ser aprobados por el Consejo Universitario en junio de 1996. A continuación sintetizaremos cada una de las etapas:

Primera etapa, aproximaciones. Mediante la conformación de una comisión de profesores del CCH se elaboró un diagnóstico de los principales problemas curriculares del Colegio.

Segunda etapa, propuestas educativas. Se da a conocer a los profesores de los cinco planteles del CCH, en la llamada semana académica en 1993, una aproximación a la propuesta de modificación de los programas y planes de estudio de la institución, considerando solamente las materias de los primeros cuatro semestres (tronco común u obligatorias) de las cuatro áreas académicas. En febrero de 1994 se sigue el mismo proceso con las materias de quinto y sexto semestres (optativas).

Tercera etapa, primera propuesta de modificaciones. En abril de 1994 se publica la primera aproximación a la propuesta de modificaciones del Plan de Estudios, la cual, mediante foros académicos, es sometida a discusión por parte de profesores y alumnos. Se propone entonces un análisis reflexivo y crítico, conformado por comisiones representativas de cada área.

Cuarta etapa, reestructuración de las respuestas. El 16 de junio de 1995 se dan por concluidos los trabajos de análisis y se envía al Consejo Técnico de UACB la versión esquemática de las 72 asignaturas que estructurarían al Programa de Estudios Actualizados (PEA).

Quinta etapa, elaboración de síntesis de las propuestas. Se realizan las consultas externas a facultades e institutos de nuestra Máxima Casa de Estudios, nuevamente se conforman comisiones externas que analizarían el PEA por área y por materia.

Sexta etapa, último periodo de opinión y consulta. El consejo técnico de la UACB, convoca a un nuevo periodo de 60 días a fin de recibir propuestas y críticas sobre la conformación curricular del PEA.

Séptima etapa, propuestas de órganos colegiados. Se recopilan observaciones, propuestas y críticas de evaluación de diversos órganos colegiados de la UNAM.

Octava etapa, aprobación del PEA. El Consejo Académico de la UACB y los órganos auxiliares emiten opiniones favorables sobre el nuevo currículo del CCH. En junio de 1996 entra en función el PEA.

1.2. Modificaciones al área de Talleres de Lenguaje y Comunicación: creación de la materia Lectura y Análisis de Textos Literarios I y II

Por ser el área de Talleres de Lenguaje y Comunicación, el objeto de estudio de este trabajo, específicamente la unidad 1 (teatro) de la materia de quinto semestre Lectura y Análisis de Textos Literarios I, omitiremos las modificaciones sufridas en las áreas académicas restantes. En el Plan de Estudios del CCH de 1971, el área de talleres ofrecía a sus estudiantes en el tronco común o los primeros cuatro semestres (con carácter de obligatorio) los talleres de Lectura I al IV (Clásicos universales, clásicos españoles e hispanoamericanos, autores modernos universales y autores modernos españoles e hispanoamericanos) y los talleres de redacción I y II y talleres de redacción e investigación documental I y II (Redacción III y IV). El PEA centra su eje en la “intima relación de los procesos de lectura y escritura en las prácticas culturales”³ y crea una materia que agrupa los elementos anteriores y sustituye a las dos existentes, pero además incluye aspectos esenciales de la investigación documental y de

³ J. De Jesús Bazán Levy et al. *Propuestas de Plan de Estudios de la Unidad Académica del Ciclo de Bachillerato del Colegio de Ciencias y Humanidades*. p. 88.

campo. Surge así el Taller de Lectura, Redacción e Iniciación a la Investigación Documental I al IV (TLRIID).

Los TLRIID proponen la competencia comunicativa⁴ como base para adquirir el desarrollo de las habilidades lingüísticas. Para ello se auxilia de modelos centrados en el uso de la lengua, donde la adecuación del discurso y la situación en que se produce, así como la coherencia y cohesión de los textos, son de capital importancia. De tal manera que los TLRIID, se centran en el estudio de diversos tipos de textos: científico, periodístico, político, publicitario, literario, histórico, entre otros, a fin de proporcionar al alumno estrategias de lectura y análisis de diversos textos, con los que, desde luego, deberá enfrentarse en la vida cotidiana, y de los cuales se espera sirvan como paradigmas para acrecentar su competencia comunicativa. Otro aspecto importante a destacar es la relación de enfoques que guardan con las materias de quinto y sexto semestres del área; aunque los TLRIID no son exactamente materias requisitos para cursar las materias optativas, sí proporcionan herramientas y metodologías de análisis que permiten al alumno abordar con mayor profundidad los textos específicos que se analicen en semestres posteriores, en donde, desde luego, se privilegia, en el caso de la materia Lectura y Análisis de textos literarios I y II, el uso de alguna teoría literaria, a fin de fomentar el análisis crítico en el alumno.

En los semestres quinto y sexto, el plan de estudios de 1971 daba al alumno la posibilidad de armar su paquete de materias optativas de las cuatro áreas académicas. Con el PEA existe la misma posibilidad y se incorpora como materia obligatoria una del área de historia: Filosofía. En el área de talleres se crea una materia optativa adicional a las ya

⁴ Para Jakobson la competencia comunicativa es el conjunto de posibilidades que le son dadas al individuo por el hecho de poseer una lengua; puede este construir y reconocer una infinidad de frases gramaticales correctas e interpretarias. Así la competencia comunicativa es la que permite al estudiante, entre otras cosas, no solo decodificar mensajes, sino también la posibilidad de construir textos de diversa índole. Tomado de Frida Zacacla. *Seminario de Planeación didáctica*. CCH-UACB, 1996. p. 2.

existentes (Latín I y II, Griego I y II, Diseño Gráfico I y II, Diseño Ambiental I y II y Ciencias de la Comunicación I y II), nos referimos a Lectura y Análisis de Textos Literarios I y II. Ésta se dirige a un determinado tipo de alumnos con intereses específicos:

- a) A los interesados en profundizar en la comprensión y análisis de textos literarios, por sus valores estéticos, culturales o humanos.
- b) A quienes piensan estudiar una carrera humanística la asignatura ofrece una experiencia intensa de trabajo con textos artísticos, utilizando todos los recursos propios del trabajo literario. Dicha experiencia procurará ser sistemática, debido a ello, los egresados estarán sensiblemente mejor situados para estudios posteriores en letras.
- c) Se dirige específicamente a quienes deseen continuar una carrera de letras, esta materia los familiariza con los criterios teóricos y metodológicos en los que habrá de profundizar en futuros estudios profesionales.⁵

La materia Lectura y Análisis de Textos literarios I pretende acentuar el aprendizaje de la lectura de textos artísticos, así como la adquisición de una cultura literaria inherente al aprendizaje, en donde se propone como innovación y a diferencia del enfoque tradicional, el cual privilegia la historia de la literatura sobre el análisis literario de una obra concreta, la adquisición de una cultura literaria básica en el estudiante de bachillerato, partiendo de las fuentes originales que la constituyen. De este modo, la materia privilegia las habilidades de comprensión, análisis, interpretación y valoración que se ejercen sobre el texto literario, dando como resultado la educación de la interpretación subjetiva del alumno, y por ende su formación estética. Los contenidos del programa de la materia (en total 2 semestres) han sido articulados de acuerdo a la división de cuatro grandes géneros: teatro, novela, cuento y poesía.

En el semestre I (nuestro objeto de estudio) se propone abordar el teatro y la novela, ordenados de tal forma que se pretende que el alumno inicie el estudio literario, a partir de la vertiente literaria más cercana (el teatro), la cual le permite por medio de su organización

⁵ UACB. *Plan de Estudios Actualizado, Lectura y Análisis de Textos Literarios I y II* p. 3.

diálogica⁶, escénicamente representado, graduar la problematización e introducirlo a lenguajes más abstractos como la narrativa o la poesía, que necesitan de un intermediario (narrador y lenguaje figurado, respectivamente) para poder existir.

Los contenidos de este primer semestre se desglosan de la siguiente manera:

Especificidad de la obra dramática.

La composición dramática.

Tendencias dramáticas.

El teatro moderno.

Los teóricos del teatro.

Especificidad de la novela.

La composición novelesca.

Conceptualización de la novela como género.

Principales poéticas narrativas.

Novela hispanoamericana.

Novela mexicana y moderna.⁷

1.3. La concepción de la literatura dentro del PEA

La concepción de la literatura dentro del Plan de Estudios Actualizados del CCH⁸ se enmarca dentro del llamado *Enfoque Comunicativo de la Enseñanza de la lengua*. Para sustentar tal teoría se apoya en las propuestas de los formalistas rusos. El lingüista Román Jakobson escribe en 1917 la introducción "Hacia una ciencia del arte poético" a la teoría de la literatura de los formalistas

⁶ La organización dialógica en el texto dramático y posteriormente su representación en la puesta en escena, permite al espectador una identificación directa con una problemática a resolver (acción dramática), ya que puede el espectador recibir el mensaje sin necesidad de intermediarios, como en la narrativa o la poesía por ejemplo, una acción que ve representada y que en la mayoría de las veces se parece a lo sucedido en la vida cotidiana.

⁷ UACB... op. cit. p.6.

rusos, en donde reconoce las diferentes situaciones del uso de la lengua, las cuales se rigen por los factores de comunicación que prevalecen en la misma y que a continuación enmarcamos:

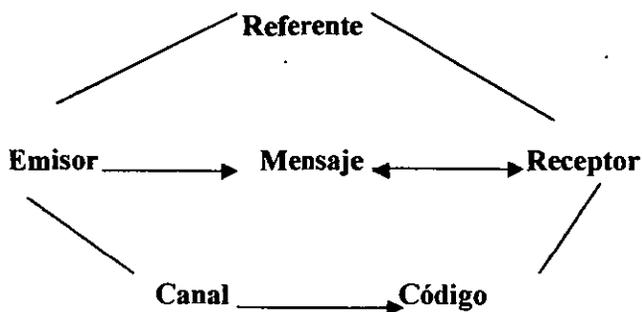
Los interlocutores: hablante y oyente.

El mensaje cifrado en un código: la lengua.

El canal por el que se trasmite: oralidad y escritura.

Tales elementos van a supeditarse a una situación comunicativa específica (el contexto), cuyo objetivo se centrará en la intención del emisor y la expectativa del receptor, las cuales deben de estar acordes con el empleo del código y del canal elegido. El estudio de la lengua desde esta perspectiva es conocido como *el enfoque comunicativo*⁹, lo cual implica considerar a todos los mensajes dentro de una *situación comunicativa* en la que existe un *emisor* con una intención, al cual también se le conoce como hablante o enunciador, *un mensaje*, *un receptor* (oyente o enunciatario), *un referente*, es decir, el tema del que está hablando, un *canal de comunicación* (la escritura, la imagen, el sonido) y un *código* de expresión (la lengua, el canto, la pintura, etc.).

⁹ Teoría que revisa las concepciones sobre la lengua y la comunicación y que parte de los planteamientos de Noam Chomsky, el cual asocia la producción de un mensaje supeditado a los elementos: enunciador, mensaje y enunciatario, implicados en una variante contextual y social. Dicho enfoque es el resultado de múltiples investigaciones de diversas disciplinas y que pone mayor énfasis en el desarrollo de las habilidades comunicativas del alumno y en su actuación sociolingüística, transformando la labor en labor formativa más que informativa.



Cuadro 1.1 Modelo de la comunicación de Román Jakobson¹⁰

El mismo Jakobson (1916) distingue seis funciones lingüísticas, que corresponden al predominio de cada uno de los factores implicados en el proceso comunicativo. Tales funciones son:

Emotiva o sintomática.

Apelativa o persuasiva.

Referencial.

Fática o connotativa.

Metalingüística.

Poética.

Sin embargo, en las partes del proceso comunicativo se privilegian algunos factores de comunicación sobre otros y ello determina la función que dominará al fenómeno que conocemos como discurso.

¹⁰ Román Jakobson et al. *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. México. Siglo XXI. 1995. p. 77.

El discurso literario o literatura se ubica dentro de un complejo entramado lingüístico, una encrucijada fonética, fonológica, morfológica, sintáctica, semántica e ideológica que apunta, a partir de los estudios de los formalistas rusos, a visualizar la literatura más allá del resultante de un producto de un contexto histórico y le otorga alcances que la acercan a los aspectos más delicados de la forma, es decir, de acuerdo a Jakobson, la literatura y su funcionamiento se ubican dentro de la llamada función poética.

La producción de todo texto literario obedece a factores contextuales que se observan en toda producción literaria escrita; primeramente habrá que ubicar al texto literario como “parte básica de la cultura”¹¹ que nos permite mediante la ampliación de la experiencia (imaginación), interpretar el mundo y “forjar en él valores éticos y estéticos”¹². El discurso literario se inscribe dentro de dos contextos importantes, el de producción y el de recepción. El primero de ellos se refiere a toda circunstancia en que fue escrito (contexto social, económico e histórico que se observaron en la vida de su creador –autor-). El segundo hace énfasis en la figura del receptor (lector) e igualmente toma en cuenta el contexto desde el cual se lee, a fin de explicar las distintas interpretaciones.

A este respecto la doctora Helena Beristáin dice:

La relación entre el texto literario y su contexto extralingüístico consiste, en este sentido, en que el autor establece, dentro de la obra, una realidad que es autónoma porque para existir coherentemente y conforme a un mundo posible se basta, textualmente, a sí misma, y existe conforme a su propio modo de ser; pero a la vez, mantiene, en diversos grados, una relación con la realidad del referente, en el sentido que utiliza los datos que proceden de una cultura y de sus circunstancias empíricas (las condiciones naturales, los factores étnicos, las influencias históricas) que actúan desde el exterior, y los utiliza con el objeto de

¹¹ Arnulfo Sánchez. “El texto literario. Función poética”, en Frida Zacauala et al *Estrategias de Lectura y Redacción*. México. CCH/UNAM. 1997. p. 81.

¹² *Ibidem*.

construir con ellos otra realidad que en alguna medida resulta verosímil, pero no verdadera.¹³

Este mundo verosímil construido produce en el enunciatario (lector-receptor) un efecto de identificación que le va a permitir reconocer en el relato contado elementos que no le son ajenos a su cotidianidad o al mundo histórico o actual que le rodea. A este efecto, la doctora Beristáin lo reconoce como “*desautomatización de la realidad*” lo cual se logra gracias a la forma que tienen las palabras (recursos poéticos), es decir, gracias a la connotación localizada en su estructura.

Roland Barthes (1977. Lección inaugural, (*cátedra de semiología*) localiza en el nivel de la connotación lo cultural y lo ideológico y sostiene que el poeta-autor no solamente necesita de la “inspiración” para escribir sus obras, sino que necesita en gran medida un manejo maestro del código lingüístico que utiliza.

Tinianov (1923. La noción de construcción) es quien concibe a la literatura de manera sistemática, a través del plano de la forma y el contenido (niveles fónico-fonológico, morfosintáctico, semántico y lógico-estructural) los cuales constituyen en sí mismo un marco de producción que le van a brindar a la obra sus características propias.

La metamorfosis de discurso literario a texto literario se da en el momento en que se produce un escrito (que no forzosamente posee una extensión predeterminada) que hace llegar un mensaje estético al enunciatario-lector, para ello se vale de diversas superestructuras narrativas (organizaciones canónicas) que se agrupan en géneros literarios (narrativa, poema lírico y teatro).

En voz de la doctora Beristáin:

[...] son una especie de espacios configurados como un conjunto de recursos composicionales, en el que cada obra entra en una compleja red de relaciones con otras obras y de las cuales cada una utiliza diversos recursos literarios, característica innata de la función poética, función que define Jakobson como

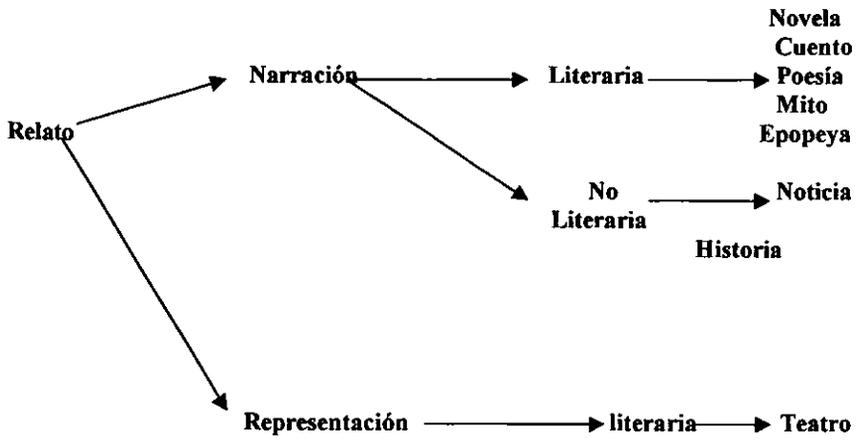
¹³ Helena Beristáin *Análisis Estructural del Relato Literario* México. Limusa. 1990. p. 21.

aquella que reside básicamente en el mensaje, transgrediendo las formas básicas de la lengua, elevando el discurso al nivel estético artístico.¹⁴

La obra literaria nos proporciona conocimiento. Sin embargo, dicho conocimiento no es acumulativo ni progresivo como sucede con otros discursos (el histórico por ejemplo), por el contrario, el saber de la obra literaria dependerá de la experiencia del lector. El texto literario tiene otra característica importante y que de manera directa se relaciona con el proceso de recepción del mismo, es decir, cada individuo recibirá el mensaje del texto desde muy diversos enfoques abriendo con ello una posibilidad polisémica o mejor aún, como dice Bajtin,¹⁵ polifónica, dándole a la literatura, además un sentido de “hecho social”, incluyendo para ello series y contextos de producción y recepción otorgando al discurso un sentido completo o redondo.

¹⁴ *Ibidem.* p. 57.

¹⁵ Bajtin, en su obra *teoría y estética de la novela* (1989), propone que antes de que el estudioso de la literatura se ocupe de practicar cualquier tipo de análisis del texto literario, debe de poner especial atención a la polifonía del texto, es decir, a las voces enunciativas (distintos tipos de narradores y enunciadores), ya que ellos son los que les llevarán a escalar otros niveles existentes en la obra.



Cuadro 1.2 El relato literario¹⁶

¹⁶ Tomado de Berinstáin, Helena, *Diccionario de Retórica y poética*. México. Porrúa. 1988. p. 418.

Capítulo 2

Algunas consideraciones sobre la enseñanza de la literatura y el teatro y su problemática en el bachillerato del CCH.

Ya hemos informado en el capítulo anterior sobre los diversos métodos y técnicas de los que se valió el CCH al crear su didáctica innovadora de la enseñanza a nivel bachillerato, así como las diversas teorías y filosofía que conformaron la visión de la literatura bajo el llamado Enfoque Comunicativo. En las siguientes líneas profundizaremos específicamente sobre la práctica metodológica utilizada a partir de la implantación del PEA, en la enseñanza de la literatura en general y del teatro en particular.

2.1 El Enfoque Comunicativo y la literatura.

El enfoque de la literatura en el CCH ha asistido a un proceso de consolidación y búsqueda de su enseñanza, prueba de ello es la variedad de técnicas didácticas y metodológicas propuestas desde su creación (1971), cuyos principios filosóficos rechazan la enseñanza tradicional, la cual se sustenta en la práctica monolítica y generalizada en donde predomina sobre todo la enseñanza de la historia de la literatura y en ocasiones una lectura de fragmentos de obras representativas de las corrientes y épocas en cuestión.

A partir de la aparición del PEA en el CCH y por ende de la propuesta del *Enfoque Comunicativo*,¹⁷ la enseñanza de la literatura centra su didáctica en tres apartados metodológicos de análisis del texto fundamentales:

- *La iniciación a la lectura literaria (análisis del texto).*
- *La introducción a los géneros literarios.*

¹⁷ Vid: infra, p.8.

- *El contacto con la historia de la literatura.*

Veamos cada uno de estos puntos:

2.1.2 La iniciación a la lectura literaria

Para iniciar al alumno a la lectura de textos literarios, podemos observar dentro del PEA dos momentos importantes; el primero dentro del TLRIID2, materia de tronco común con carácter de obligatoria, en la cual se parte del estudio de la literatura mediante las propuestas del enfoque comunicativo de la enseñanza de la lengua (Autor, obra, receptor), enmarcándola dentro de la función poética de la lengua. En esta etapa se utilizan todos los recursos y estrategias propios de la actividad lectora para abordar un texto literario (preferentemente textos breves y completos) y se evidencian los elementos estructurales inherentes a cada género (narrativa, poesía y teatro). El objetivo dentro de esta etapa es que el alumno reconozca los elementos estructurales básicos que componen a cada subgénero literario y elabore un breve comentario sobre el texto en cuestión.

El segundo momento se encuentra dentro de la materia de quinto y sexto semestres Lectura y Análisis de Textos Literarios I y II, la cual se cursa con carácter de optativa y terminal. En esta materia se aborda la literatura mediante la división genérica de la misma (teatro, novela, poesía y cuento). La estructura del análisis de textos literarios, se apoya en los conocimientos adquiridos por el alumno en el segundo semestre y además se le pide el manejo de una teoría literaria específica que de cuenta para posteriormente elaborar un comentario literario debidamente sustentado.

2.1.3 La iniciación a los géneros literarios

El problema de la diferenciación entre un género literario y otro en el bachillerato radica básicamente en la lectura de los mismos,¹⁸ en este sentido las estrategias lectoras no han sido aún objeto de una metodología sistemática, y menos en su aplicación dentro del salón de clases. Lo más avanzado que conocemos gira en torno a los estudios realizados por Umberto Eco, *Lector in fabula*,¹⁹ en el que se pone de manifiesto cómo todo texto prevé al lector, y cómo inevitablemente se construye con respuesta al lector modelo que el autor forja.

La experiencia de los profesores en el CCH ha arrojado propuestas interesantes al abordar los géneros literarios. Una de ellas, y quizá la central, es la de estudiar los géneros literarios mediante un taller, propiciando el trabajo creativo de grupo mediante una perspectiva lúdica de la literatura que se encamine a la creación de un proyecto literario: un cuento, una novela, la compilación de un libro de poesía, agrupadas por subgénero, temática, autor, corriente, etcétera.

2.1.4 La iniciación a la historia de la literatura

El intento de una iniciación a la literatura tomando en cuenta su historia se centra tradicionalmente en dar al alumno herramientas para el análisis crítico, sociológico, económico y cultural del texto en cuestión, es decir, el contexto de producción de la obra. Para ello se utilizan anclajes espaciales y culturales que muestren al alumno la influencia del medio en el creador. Dichos anclajes ponen de manifiesto la influencia que una corriente literaria ejerce sobre el texto,

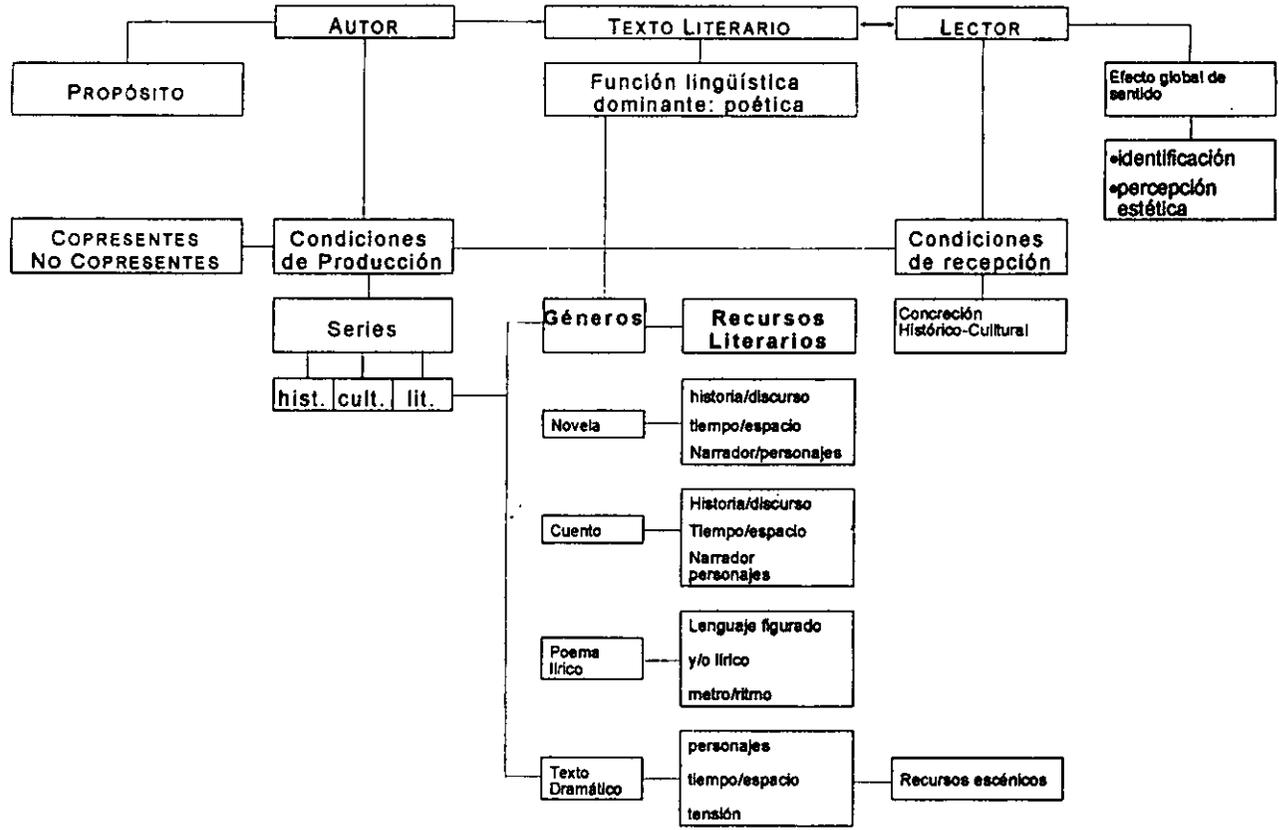
¹⁸ Nos referimos básicamente a la problemática metodológica que actualmente existe en el bachillerato universitario mexicano, con respecto a la lectura y comprensión de textos literarios, problemática que de alguna manera, el *Enfoque Comunicativo* ha tratado de resolver, a la hora de tomar en cuenta en todo texto, su respectiva práctica comunicativa (existencia de autor, texto, lector). De igual manera, toma en cuenta la estructura de los textos, no es lo mismo hablar de una estructura narrativa que dialógica o lírica, así como el efecto que cada texto busca en sus posibles lectores.

¹⁹ Umberto Eco, *Lector in Fábula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. España. Lumen. 1999. p.23

así como las manifestaciones personales, ideológicas y políticas que caracterizan al autor a lo largo de su vida y que de una manera u otra se ven reflejadas de manera presente o no presente en la forma de actuar, pensar y expresarse de los personajes que toman vida en el texto.

El análisis en contingencia de los elementos anteriores, nos lleva a pensar en una propuesta integradora de la enseñanza de la literatura y la lengua, sin perder de vista los elementos estéticos y éticos que dicho estudio conlleva, mostrando ahora más que nunca a la literatura en su papel de educadora y promotora de la sensibilización humana.

Los elementos que propone la enseñanza de la literatura desde la perspectiva de la teoría de Enfoque Comunicativo del texto literario, se resume en el siguiente cuadro:



Cuadro 1.3 Situación Comunicativa del Texto Literario.²⁰

En el cuadro anterior observamos todos los elementos que se han mencionado y que en la práctica del texto literario guardan una estrecha relación con el contexto (series literaria, cultural e histórica), elementos particulares de cada género literario y la forma en que éstos ya en su práctica van a ser decodificados por el lector. En el contexto, o columna del Autor encontramos aquellos elementos culturales, históricos y literarios (corrientes) que sirven de influencia para dotar al texto de una ideología, una política, la pertenencia a una clase social, etc. En la columna del Texto literario se hacen presentes los elementos estructurales de cada género que se agrupan bajo una estructura solidaria, que cada uno de ellos posee y además abre las posibilidades a una interpretación más científica, es decir, evidencia aquellas propiedades abstractas que constituyen la singularidad de lo que Todorov (1969. *Diccionario de las Ciencias del lenguaje*) llamó “el hecho literario o la literalidad”, es decir, los rasgos característicos y pertinentes que hacen de un texto literario y por lo tanto diferente a otro tipo de textos, como el científico o el histórico, por ejemplo. La recepción del texto o columna del lector abre la posibilidad de análisis que el receptor (ya sea que coincida con la época del autor o no) hace del texto. Para ello se vale de una concreción histórica cultural que pone de manifiesto la realidad social, histórica y cultural desde donde se lee la obra. Finalmente el efecto de sentido (lo que provoca el texto en el lector) va a poner de manifiesto, por una parte, la identificación con las acciones que realiza el personaje (las cuales contienen una buena dosis de acciones humanas e influencias directas del autor y su medio social) y por otra (ya que se trata de una ficción que da cuenta de una realidad inventada, poetizada) al ser tratado de manera poética literaria, provoca en el sujeto una manifestación estética.

El mismo cuadro resume la visión comunicativa y expresiva de la literatura en donde cada uno de sus elementos no es más importante que otro, por el contrario, se trata de una visión en contingencia que incorpora a otras disciplinas (sociología, historia de la literatura, lingüística,

psicología) y por ende pretende dar una interpretación más científica del hecho literario, mediante una “disección” que ponga de manifiesto todos los elementos que la componen y que se observan a través de signos que conforman el llamado discurso literario.

2.1. 5 Algunos problemas con respecto a la enseñanza del teatro en el bachillerato

Una vez que nos hemos encargado de dar una panorámica de la enseñanza de la literatura, su filosofía y metodología empleada en la enseñanza a nivel medio superior, nos ocuparemos, dentro del mismo rubro, a la problemática que atañe al acercamiento del estudiante al teatro.

A lo largo de su historia el teatro ha sido nombrado de distintas maneras: “pináculo de la cultura”, “concreción de todas las artes”, “el arte más cercano al hombre”, entre otras. Sin embargo en la educación formal en nuestro país, y en el caso específico de la educación media superior (bachillerato)²¹, el teatro pasa a ocupar “el patio de atrás” de esa enorme mansión llamada literatura. En estas condiciones, el teatro es el lugar al que sólo se llega durante la instrucción de la educación primaria, secundaria, bachillerato y, si hay un poco de suerte, durante la licenciatura al leer algunos textos literarios aislados que sirven de modelo para aprender a “redactar mejor”, quitándoles una parte fundamental: el gozo estético.

En el caso del teatro, cuando el profesor decide estudiar una obra dramática (aunque le resulte difícil y tediosa la lectura en diálogo), lo hace siempre bajo el abrigo de la literatura. Nunca se valora al texto dramático junto con su parte importante e indivisible, la puesta en escena. Mucho menos se piensa en considerar al fenómeno teatral como una contingencia en donde también es preciso ocuparse de la recepción de la obra, es decir, el estudio de las

²¹ Nos referiremos solamente a la enseñanza del teatro en las materias obligatorias del bachillerato, no estamos contemplando los talleres de teatro, ya que entran dentro de las actividades optativas conocidas como co-curriculares.

condiciones en las que, es producido, entre las que cabe destacar la reacción o recepción del espectador o público.

Cuando se estudia el teatro en el sistema educativo nacional la mayoría de las veces se tocan textos dramáticos clásicos (Shakespeare, Molière, Calderón de la Barca, Lope de Vega, Juan Ruíz de Alarcón, etc.), manejados como preciosas muestras arqueológicas y, si el alumno corre con un poco de suerte y hay una puesta en escena en temporada de alguno de estos montajes, el profesor los manda a fin de constatar que un texto se puede ver (ilustrar). Así, pasa del texto dramático a la puesta en escena, abordándola no como un acto creativo, sino todo lo contrario: se piensa que la puesta en escena es un apéndice del texto o lo que es peor, es la “ilustración” de lo que se ha leído. Esta parece ser la situación predominante en México, al considerar al texto dramático como instrumento educativo.

Sin embargo, ¿qué ocurre si el director del montaje decide abandonar el traje de época, la escenografía de palacios, el diálogo en verso y adopta una propuesta contemporánea? ¿El profesor será capaz de explicar al alumno lo que ocurre en escena, o terminará censurando al director, por atreverse a faltarle al respeto a un texto clásico? ¿qué decir del problema del subgénero teatral? ¿Todo es comedia o todo es tragedia?, o lo que es peor ¿todo es drama? Así podríamos seguir enlistando un problema tras otro y llegaríamos a la conclusión de que el profesor experto en literatura conoce una parte del teatro, el texto dramático, y desconoce en su mayoría su otra parte, el lenguaje escénico, la puesta en escena o el montaje, haciendo más distante la convivencia con la más antigua y popular actividad artística del hombre: el teatro.

Otro problema al que con frecuencia se enfrentan profesores y estudiantes es el de la interpretación de la puesta en escena. Para ello partimos del supuesto de que el montaje al que se acude es un montaje profesional, es decir, un montaje que reúne los requisitos de calidad actoral, técnica de dirección, apropiación en la propuesta escenográfica, que todo trabajo profesional debe

tener. Sin embargo, en la mayoría de los casos los trabajos a los que asisten los estudiantes son de teatro improvisado, un teatro al que se le conoce como “teatro de funciones vendidas o de piratería teatral” y cuyos productores son mercenarios del teatro que rentan un local y “venden funciones”, de dudosa calidad y una nula creación artística. En este tipo de funciones se reúne no a actores preparados, sino a “aficionados al teatro”, se improvisa escenografía y, lo que es peor, se da una gratificación al promotor encargado de llenar los foros con estudiantes, que van al teatro no por un gusto estético, sino por obtener un punto para su calificación final o de unidad. Como es obvio, tal hecho termina por “vacunar” al estudiante contra el teatro, minando con ello, la posibilidad de convertir al muchacho en un futuro espectador asiduo del espectáculo teatral.

2. 1.6 Reflexiones en torno al problema del texto y su representación.

Ya mencionamos en párrafos anteriores algunos problemas a los que se enfrenta el público estudiantil (y público en general) a la hora de asistir a una representación teatral. Sin embargo, antes de analizar “tales problemáticas” creemos necesario evidenciar el *carácter paradójico* que lleva consigo la relación: representación–texto. Al respecto, Anne Ubersfeld nos dice que:

El teatro es un arte paradójico. O lo que es más: el teatro es el arte de la paradoja; a un tiempo producción literaria y representación concreta; indefinidamente eterno (reproducible y renovable) e instantáneo (nunca reproducible en toda su identidad), arte de la representación, flor de un día, jamás el mismo de ayer; hecho para una sola representación, como Artaud lo deseara. Arte del hoy, pues la representación de mañana, que pretende ser idéntica a la de la velada precedente, se realiza con hombres en proceso de cambio para nuevos espectadores; la puesta en escena de hace tres años, por mucho que fueran sus buenas cualidades, está, en el momento presente, más muerta que el caballo del Cid. Y, no obstante, siempre quedará algo permanente, algo que, al menos teóricamente, habrá de seguir inmutable, fijado para siempre: el texto²².

En su cita Ubersfeld pone de manifiesto ese carácter dual que posee el teatro: por un lado su permanencia, cualidad que se le otorga a través del texto y que de manera inmediata conecta al

lector al trabajo realizado por el dramaturgo, al cual de forma directa se le coloca a la cabeza, es decir, en un lugar privilegiado dentro del complejo fenómeno llamado teatro. Es más fácil que se recuerde el nombre del autor (Shakespeare, Juan Ruiz de Alarcón, Wilde, Pirandello) y no el del director de la puesta en escena y su equipo de trabajo (escenógrafos, iluminadores, actores, etc.) Por otra parte, la investigadora francesa menciona otro aspecto importante del teatro, el cual califica de efímero e irrepitible, nos referimos a la puesta en escena. Sin embargo, y pese a sus contradicciones, no puede dejar de pensarse al teatro mediante su articulación texto-representación, ya que a través de esta contradicción dialéctica se concibe al teatro como una *“práctica social”*, cuyo arte exige una participación por parte del espectador (al observar un carácter doble: estético y de identificación frente al texto y el espectáculo)²³.

2.1.7 La sacralización del texto

Uno de los errores que a menudo se han repetido, sobre todo en las escuelas, es el de mantener un lugar privilegiado del texto dramático sobre los demás elementos del hecho teatral, la puesta en escena y la recepción de la obra. Tal concepción ha hecho que se considere al teatro sólo como literatura, específicamente dramática, pero predominantemente literatura.

No es de extrañar tal postura. Si echamos una revisada a la historia del teatro, recordemos que la llamada *“Dictadura del texto”* predominó desde los autores clásicos griegos hasta finales del siglo XIX, época en la que cobró importancia el trabajo de directores y actores. Evidentemente, ante una tradición occidental que mantuvo durante mucho tiempo al dramaturgo y al texto como elemento totalizador en el arte teatral, y si tomamos en cuenta que a lo que se dio mayor importancia en los programas y planes de estudio a nivel bachillerato fue precisamente a la

²² Ubersfeld, Anne: *Semiótica del teatro*. Madrid. Cátedra. 1989. p.11.

²³ *Ibidem*. p. 31.

historia de la literatura, no es de extrañarse que el alumno espere como resultado de su “lectura teatral” una ilustración del texto que leyó en clase con antelación, tomando como referencia casi exclusiva al autor y su época.

Para Domingo Adame²⁴ “el teatro en la actualidad es una forma artística con rasgos propios y no un fenómeno dependiente de la obra dramática literaria.” Igualmente, el investigador teatral mexicano considera que el rasgo característico del teatro contemporáneo es que es capaz de lograr un “verdadero diálogo de los directores con los textos”²⁵.

Eugenia Revueltas advierte el peligro que se corre al tratar de interpretar o “dar lectura” a una puesta en escena, clásica o contemporánea, en la cual básicamente se utilizan “instrumentos de análisis equivocados”, es decir, que para cada elemento (texto y puesta en escena) subsiste un diferente tipo de lectura (lectura vertical y horizontal), de tal forma que la lectura que se haga del texto dramático (lectura horizontal), será complementada con la lectura de los diferentes elementos escénicos (lectura vertical): dirección, escenografía, iluminación, actuación, etc. Y no solamente seguir la anécdota de la trama, la huella de la fábula, el método de análisis del texto dramático.

2.1.8 La teatralidad

El teatro posee su propia especificidad. Si bien hemos insistido en la poca justicia que se le ha hecho al trabajo creativo del director teatral y la puesta en escena, también hay que reconocer que al teatro dentro de la literatura se le han reconocido características específicas que lo distinguen de otros discursos literarios; la narrativa, por ejemplo.

²⁴ Domingo Adame “El director teatral intérprete-creador” en *Proceder hermeneúico ante el texto dramático*. México. U. de las Américas. 1994. p.15.

²⁵ *Ibidem*.

Quizás la característica principal que distingue al teatro de las demás manifestaciones literarias es lo que los semiólogos contemporáneos han llamado “teatralidad”. Patrice Pavis, en su diccionario del teatro define a dicho concepto como “aquello que en la representación o en el texto dramático, es específicamente teatral”²⁶; para apoyar su definición el semiólogo francés toma las ideas expresadas por Antonin Artaud el cual argumenta que aquello teatral es lo que no obedece a la expresión de la palabra, o mejor aún, si se quiere todo aquello que no cabe en el diálogo, dichas aseveraciones nos llevan a pensar en la teatralidad como una posibilidad del drama específicamente y que no posee ningún otro género literario, así como la literariedad distingue el discurso del texto literario de otro tipo de discurso, el político por ejemplo, y le da características propias, como si se asignara a cada ser humano su propia personalidad, el teatro dentro del terreno de lo literario “*es un espesor de signos y sensaciones que se construye en la escena a partir de un argumento escrito, es esa especie de percepción ecuménica de artificios sensoriales, gestos, tonos, distancias, sustancias, luces, que sumergen al texto en la plenitud de su lenguaje exterior*”.²⁷ Estos elementos en contingencia le otorgan al teatro su propia especificidad, a la vez que su paradoja y su complejidad, ya que lo que podemos observar en el hecho teatral es una variedad de signos (algunos contradictorios) que de manera articulada coexisten mediante una pluralidad de códigos. Adame define a la teatralidad como “*un conjunto de signos textuales, corporales y audiovisuales presentes en un espacio, textual o escénico, y que interactúan entre sí, ante un lector o un espectador*”.²⁸

Patrice Pavis sostiene que la especificidad en el teatro estaría dada por la fusión de lo icónico de la escena (signo visual) y lo simbólico del texto (signo textual), que al entretorse en un sentido inseparable y propiamente dramático, da su carácter específico al teatro. Sin embargo,

²⁶ Patrice Pavis. *Diccionario del teatro*. España. Paidós. 1996. p 468.

²⁷ *Ibidem*.

en la praxis teatral dichos signos audiovisuales, lingüísticos y extralingüísticos, conservan siempre su autonomía. Anne Ubersfeld, siguiendo los razonamientos de Pavis, añade la imposibilidad de encontrar un signo aislado o mínimo en el teatro. Ella sostiene la postura de hablar de sistema de signos de diversa naturaleza, pero que para significar algo necesitan presentarse en conjunto. De hecho, al momento que un lector decodifica un texto dramático, sus rasgos de teatralidad se encuentran en *“la capacidad que tiene el dramaturgo de realizar mentalmente una puesta en escena, previa a la creación del texto”*²⁹

Tomando en cuenta las anteriores consideraciones, valdría la pena preguntarse: ¿hasta qué punto el estudiante o el público en general asisten a ver el montaje de un texto preexistente de manera inocente? Todo ello partiendo del supuesto de que se asistirá a un montaje profesional con una propuesta escénica muy particular y no a una mera ilustración del texto. A este respecto la Dra. Revueltas insiste en que la ingenuidad o no del espectador no le exime de la experiencia de enfrentarse *“a la creación de un espectáculo en donde el texto se vincula estructuralmente con los diferentes significantes escénicos que aparecen a su percepción en una visión sincrónica, y cuya interacción es productora de sentido para el espectador o receptor”*.³⁰ La Dra. Revueltas identifica a esta compleja interacción de signos con lo que Roland Barthes llamó “teatralidad”, término que definimos con anterioridad, pero cuyo concepto ampliaremos a continuación. A juicio del investigador francés que lo define de la siguiente manera:

El teatro sin el texto, es un espesor de signos y sensaciones que se edifica en la escena a partir del argumento escrito, esa especie de percepción ecuménica de los artificios sensoriales, gestos, tonos, distancias, substancias, luces, que sumergen el texto bajo la plenitud de su lenguaje exterior. Naturalmente la teatralidad debe estar presente desde el primer germen escrito de una obra, es un

²⁸ Domingo Adame... op.cit. p.17.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ Eugenia Revueltas. *El discurso de Juan Ruiz de Alarcón. Texto y Representación*. México. U. de Michoacán. 1999. p. 17.

factor de creación, no de realización. No existe gran teatro sin una teatralidad devoradora.³¹

Barthes entiende lo ecuménico como el lugar de encuentro de diversas y complejas percepciones y sensaciones que se articulan bajo un universo estético que a partir de la escena va a emitir unidades de sentido que el lector recodificará, a partir de la lectura social, cultural y estética de su entorno, permitiéndole concebir al espectáculo teatral como una experiencia única e irreplicable que permeará mediante su propia experiencia subjetiva del mundo. Volviendo a la catedrática mexicana, nos plantea la posibilidad de sellar una especie de pacto entre público y obra contemplada, mediante lo que ella llama “código de gusto compartido” y que a su vez permite una confluencia de diversas voces (polifonía o diálogo polifónico) en donde el espectador dialogará con diversos emisores: autor teatral, director, actores, escenógrafos, iluminadores, etcétera.

Otro elemento a destacar es lo que la Dra. Revueltas llama “*agujeros de sentido*”, es decir, la posibilidad de las múltiples lecturas que haga el lector del hecho teatral, las cuáles irá desentrañando y a su vez llenará e interpretará con base en su propia experiencia; cumpliendo con ello los postulados propuestos por Ingarden: “*el espectador al desentrañar los sentidos que le ofrece la obra gustará o no de ella, según corresponda a su horizonte de expectativas*”³²

2.1.9 La identificación con el personaje

En el proceso de desentrañar signos, el lector acude a un ritual en el que de manera automática sentirá empatía o no por lo que sucede en el texto o en la escena. La identificación con el personaje es considerada uno de los fenómenos más profundos de la estructura psicológica del

³¹ Barthes, Roland. *La aventura semiológica*. España. Paidós. 1997. p.50.

³² Revueltas, Eugenia... Op. cit. p.19.

ser humano, y está estructuralmente ligada a los mecanismos del inconsciente y a la búsqueda del placer. A este respecto, Patrice Pavis, citando a Freud, argumenta que: *“este placer proviene del reconocimiento catártico del yo y del otro, del deseo de apropiarse de este yo, pero también de diferenciarse del otro”*³³, es decir en el espectáculo teatral se da una identificación en dos niveles: el del actor y el del receptor; el primero, acude al ritual a jugar a metamorfosearse en el “otro”, en tanto el segundo juega y vive la experiencia de los otros mediante la identificación, lo que le permite ir construyendo el texto.

En *“El origen de la tragedia”* Nietzsche apunta que la identificación con el personaje es el fenómeno teatral por excelencia, es decir, se refiere al hecho de *“verse a sí mismo metamorfoseado ante sí y actuar ahora como si hubiéramos entrado en otro cuerpo, en otro carácter”*³⁴.

Tales características nos llevan a pensar en la simbiosis que se da entre la triada: público, actor y personaje, entendiendo a éste último como:

[...] una concreción poética del mundo humano y cuando decimos poética, estamos hablando de la necesaria manipulación estética del creador frente a la realidad, el personaje no es la calca de ella sino su reelaboración estética en la que a partir de una X percepción, se transforma en personaje que representa acontecimientos soñados, deseados o temidos que permiten al espectador vivir en forma sucedánea en un mundo imaginado [...]³⁵

La simbiosis se hace patente a la hora en que el público experimenta la disposición de sentir con el otro, elemento vital, pues es el que empuja al espectador a identificarse y por lo tanto a asistir al teatro y gozarlo, pues tal proceso le permite llegar a una serie de virtualidades de la experiencia humana, que yacen o pueden yacer latentes en el público, y que le harán entender y dar sentido a lo contemplado en escena, así rompa o transgreda sus fronteras éticas y morales.

³³ Pavis, Patrice... op. cit., p.263.

³⁴ Nietzsche, Frederick. *El origen de la tragedia*. España. Alianza. 1992. p.36.

La teatralidad y la identificación con el personajes son sólo algunos de los elementos que permitirán al espectador (privilegiado o no), entrar y participar de manera natural en el ritual teatral, es decir, reconocer una situación virtualmente humana con la que dialogará, a su vez, con la fábula o lo contado (lectura horizontal), a su vez con la ruptura de la misma para dar paso a la lectura de signos escénicos (lectura vertical). Sin embargo, la propuesta que lleva consigo la lectura semiótica, y que desarrollaremos en capítulos posteriores, propone educar al espectador hasta convertirlo en un “lector privilegiado” que sea capaz de equilibrar ambas lecturas, mediante la utilización de estrategias teatrales, encaminadas a analizar y profundizar tanto en la lectura del texto dramático (literario), como del texto espectacular (puesta en escena).

Lo que se busca es romper con la tradición de la supremacía de la perspectiva estrictamente literaria de los textos dramáticos e intentar un acercamiento al teatro a partir de una visión específicamente teatral, lo que significa una vinculación entre el texto y el espectáculo, vinculación que dará como resultado el discurso teatral en redondo. Tarea nada sencilla, ya que aunque en la materia de “Lectura y Análisis de Textos literarios” del PEA del CCH existe una voluntad por alcanzar tales objetivos, todavía permanece en el programa de estudio la supremacía de la palabra escrita sobre lo escénico, asunto que discutiremos líneas adelante. De tal forma que si el profesor da elementos al alumno para organizar y equilibrar ambas lecturas (vertical y horizontal) prevalecientes en el espectáculo teatral, y además las analiza mediante modelos semióticos ex profeso para el teatro, logrará que el estudiante de manera sencilla entienda el paso del texto dramático o literario al texto espectacular o puesta en escena como “algo natural” que se complementa y no como la ilustración de un texto dramático.

³⁵ Revueltas, Eugenia *op.cit.* p.61.

2.2 Algunas observaciones al programa “Lectura y Análisis de Textos Literarios 1” Unidad

1, Teatro

En el capítulo correspondiente hemos mencionado el proceso al cual acudió el PEA del CCH para transformar sus programas a nivel bachillerato, así como la justificación para la creación de la materia “Lectura y Análisis de Textos Literarios I y II” (LATL I y II), como una posibilidad introductoria para aquellos estudiantes que decidan continuar una carrera a nivel superior en el área de Humanidades. Creemos necesario delimitar nuestros objetivos de estudio: “la crítica y las propuestas a la unidad 1 (teatro) de la materia “LATL I”, sobre todo porque es necesario proporcionar al estudiante de bachillerato herramientas necesarias que posibiliten, en el caso de los aspirantes a estudiar la licenciatura de “Literatura Dramática y Teatro”, un acercamiento más real, completo y científico al complejo mundo del arte teatral. Sirvan pues nuestras observaciones y propuestas como futuras posibilidades que ayudarán a perfeccionar y enriquecer a la unidad 1 de la materia antes citada.

2.2.1 Sobre la estructura y conformación de la Unidad 1 de LATL I

Uno de los primeros acercamientos a la estructuración de la materia LATL I y II del PEA del CCH se gestó hacia febrero de 1996. La propuesta pretendía implementar la materia como un seminario cuyo título era: *Seminario de Lectura y Análisis de Textos Literarios I y II*.³⁶ Sin embargo, al comparar la propuesta anterior con el plan de estudios vigente de la materia *Lectura y Análisis de Textos literarios I Y II*³⁷ de julio de 1996, observamos que no existen cambios importantes entre la propuesta de un programa y otro. Si acaso lo único que se cambió fue el

³⁶ UACB/UNAM. Propuesta del programa de Estudios para la Asignatura: Seminario de Lectura y Análisis de Textos Literarios I y II, febrero de 1996.

³⁷ UACB/UNAM. Programas de estudios para las asignaturas: Lectura y Análisis de Textos Literarios I y II. Julio de 1996.

nombre de “Seminario de Lectura y Análisis de Textos Literarios” por el de “Lectura y Análisis de Textos Literarios”. Por otra parte, los objetivos generales de la asignatura, ubicación de la materia en el plan de estudios, concepción y enfoque didáctico de la materia, propuesta de trabajo en el aula, permanecen intactos.

Aparentemente el cambio del título de una materia por otro no implicó, al menos para sus autores, mayor dificultad. Sin embargo, desde el punto de vista pedagógico el trabajo que se gesta hacia el interior de un seminario implica, tal y como su nombre lo dice, la idea de un “semillero”, en donde sus participantes a través de su experiencia aportan elementos de análisis a los textos en cuestión. Por el contrario, la idea de lectura y análisis, no define la estrategia pedagógica a seguir, es ambigua la manera en que se abordarán los textos, puede ser mediante la cátedra del docente, mediante un taller, etcétera. El trabajo de un seminario implica una investigación previa y un análisis previo del objeto a discutir, la lectura y el análisis no especifican el cuándo y el dónde de dicha actividad.

2.2.2 Ubicación de la materia

La propuesta que el programa de LATL I Y II ofrece con respecto a la relación de la materia con las restantes en el área de talleres, pondera, por una parte, la necesidad de la profundización del desarrollo de las habilidades y conocimientos adquiridos en los cuatro primeros semestres, específicamente con las materia de TLRIID II, (dedicada al estudio de textos literarios o poéticos); por otra, hace hincapié en la necesidad de preparar con mayor pertinencia al alumno para la licenciatura que en un futuro cursará. El programa argumenta que las herramientas fundamentales con las que cuenta el alumno y que desarrolló en semestres anteriores son: la redacción de textos, la habilidad de la lectura y la investigación documental, dando por hecho que dichos elementos son fundamentales para *“adentrar al alumno en un conocimiento más vasto y*

*riguroso de la literatura, a través tanto de la lectura fundamentada de las obras que la constituyen, como de la utilización de metodologías adecuadas a la naturaleza estética y cultural de éstas*³⁸. El plan de estudios olvida incorporar un soporte teórico importante a sus herramientas metodológicas de análisis: la teoría literaria. Si bien el Enfoque Comunicativo pretende ver al texto literario, además de artístico expresivo como un texto comunicativo, pone mayor énfasis en el análisis estructuralista (*close reading*^{*}) de sus elementos, el texto en sí, en su inmanencia. Desde luego que la materia del TLRIID II, toma en cuenta los elementos extratextuales tales como las condiciones de recepción y de producción. Sin embargo, no se llega a la trascendencia y profundidad del texto literario, es decir, al estudio sistemático y metodológico que supera la inmanencia del texto, propuesta por la escuela estructuralista. Esta situación obstaculiza el abrir fronteras de estudios filosóficos, políticos económicos y sociales que conforman la otredad de la enramada del misterioso objeto llamado literatura.

Siguiendo la idea anterior, el texto literario necesita además del soporte de la teoría de la literatura, un elemento metodológico de análisis del texto mismo, pero además la reflexión del placer estético que nos produce lo contado, lo visto, lo escuchado que indudablemente se valorará en los escritos críticos que el alumno redacte al respecto.

2.2.3 Objetivos generales de la asignatura.

Los objetivos generales de la asignatura para los semestres I y II son:

- Leerá, analizará e interpretará textos literarios de géneros diversos, habida cuenta de su propósito y organización estética.

³⁸ UACB/UNAM.: Programas de estudio... op.cit. p.3.

* Término utilizado por los formalistas rusos y que en la traducción al español significa "Lectura cerrada" o inmanencia del texto, estudio del texto en sí, sin darle mayor importancia al nivel trascendental o elementos externos (contextuales) del texto.

- Fundamentará sus valoraciones de los textos literarios.
- Dará cuenta de las relaciones entre textos de diversas poéticas, tradiciones culturales e históricas, agrupados con criterios operativos apropiados.
- Escribirá trabajos académicos, ensayos y artículos que recojan los resultados de su trabajo e interpretación y valoración, así como los fundamentos de los mismos.³⁹

Podemos observar que los objetivos generales de la materia siempre coexisten en una estrecha relación con la teoría literaria, es decir, lo acertado del análisis y la pertinencia en los trabajos académicos producidos por el alumno, dependerán en gran medida del conocimiento y dominio que el estudiante tenga de una o varias teorías y métodos de análisis. Es importante entonces que el profesor evidencie en su práctica docente, varias teorías (preferentemente distintas al Enfoque Comunicativo) que permitan al alumno acercarse al fenómeno literario desde otros ángulos, pero además deberá considerar que cada género literario obedecerá a diversos modelos de análisis. No es lo mismo, o por lo menos no responderá igual, el modelo semiótico de análisis teatral al modelo semiótico de textos lírico o narrativos. Por lo que el docente deberá tener clara la diferencia entre aplicar una teoría literaria a aplicar un método de análisis literario que en algunas ocasiones funcionará de manera general en varios textos, pero sólo para analizar una parte del texto y no todas las capas o estructuras del objeto. Al aplicar teorías y métodos de análisis diversos el maestro llenará los vacíos dejados en semestres anteriores, los cuales respondieron a los cánones establecidos por la teoría única del Enfoque Comunicativo.

Los objetivos que se plantean para la unidad I “Teatro” del semestre quinto, son los siguientes:

- Al término del semestre, el alumno leerá, analizará e interpretará obras dramáticas, habida cuenta de su propósito y organización estética.

- Fundamentará sus percepciones y valoraciones de obras dramáticas.
- Relacionará textos de distintas poéticas y tradiciones culturales e históricas en función de los agrupamientos propuestos por el profesor.
- Redactará trabajos académicos, ensayos y artículos, que den cuenta de su trabajo de interpretación y valoración , así como del fundamento de los mismos.⁴⁰

Queda claramente establecido que los ejes de análisis de la unidad se sustentan en su mayoría en el análisis del texto literario o dramático.

A lo largo de nuestra discusión hemos hecho énfasis en la definición del teatro como un componente tripartita que engloba la presencia de un texto dramático, la interpretación y propuesta de un montaje teatral y la decodificación y valoración del público. Al respecto, la unidad destinada a teatro en LATL I, aparentemente posee buenas intenciones y trata de dar un espacio al análisis del montaje y a la recepción que el público hace de la obra (vid. Programa Anexos), hecho que queda en solamente “buenas intenciones” pues a lo largo del programa se acentúa y evidencia con supremacía el privilegio del texto dramático.

Quizás la respuesta a la situación privilegiada del texto dramático sobre otros elementos del hecho teatral obedezca al canon de privilegio que la cultura occidental ha proporcionado al drama escrito dentro del componente de los géneros literarios. Al respecto el investigador teatral de la Universidad de Cuenca, España, José Antonio Sánchez, escribe un texto, por demás polémico, que cuestiona dicha postura. Él asegura en la introducción de su obra *Dramaturgias de la imagen* que la experiencia contemporánea del arte escénico está marcado por la fijación cultural de ciertas formas del teatro burgués de mediados del siglo XIX, que se ha encargado de cerrar en una estructura rígida la idea de la supremacía del texto por sobre todos los demás

³⁹ UACB/UNAM... Op. cit. p.4,5.

⁴⁰ *Ibidem.* p.7

componentes teatrales. Asegura que “la imposibilidad de movilidad del arte escénico” se debe en gran medida a la implicación del sinónimo de drama y teatro mediante una fijación de concepto. Obvio es, siguiendo la idea de Sánchez, que dicha implicación se debe a la colaboración que al respecto han hecho las formas de enseñanza de las escuelas de arte dramático, el trabajo de algunos directores y actores teatrales, ilustradores de la escena, que bajo la defensa errada de cultura y diversión, han privilegiado al autor de texto, sobre todo los clásicos, como un pasaporte legítimo de cultura, que mediante un acto de vorágine minimiza, devora y anula el trabajo del verdadero creador escénico que se aventura a la desacralización del texto dramático clásico. El autor cita el problema como un problema de la *herencia no asumida*, y al respecto nos dice:

El problema de la herencia no asumida se convierte en el principal obstáculo a encarar por parte del creador escénico contemporáneo, que se ve obligado a justificar su propuesta frente a la desinformación del público y críticos o a resignarse a la incompreensión y al rechazo de unos procedimientos que en algunos casos están fuertemente anclados en una desconocida tradición de más de cien años.

En el ámbito de la teoría, lo escénico sigue siendo compartimentado como ‘teatro’, ‘danza’, ‘mimo’, ‘performance’, ‘conciertos’, ‘instalación’ y el teatro abordado desde el privilegio de la literatura dramática. Pero ni siquiera en el campo de la crítica literaria, donde habitualmente suelen instalarse quienes se ocupan del fenómeno teatral, se ha sido lo suficientemente rápido para elaborar modelos capaces de comprender las nuevas escrituras escénicas [...] ⁴¹

El investigador teatral no solamente cuestiona y evidencia el problema de la puesta en escena actual, también critica el trabajo del dramaturgo, pero sobre todo su funcionalidad, o supuesta funcionalidad, dentro del proceso teatral:

Aunque teóricamente, el dramaturgo funciona como mediador entre la literatura y la escena, es habitual que el flujo de intercambio tenga un sentido prioritario: se establece una lectura del drama, se codifica esa lectura en un texto y se vigila la adecuación de la puesta en escena a ese nuevo texto. Con lo cual, por lo general, se destruye la creatividad específica del arte escénico, aquella que surge del trabajo directo con el material sensible. ⁴²

⁴¹ José A. Sánchez. *Dramaturgias de la imagen*. España. U. de Castilla. 1994. p.11

⁴² *Idem*.

Es evidente que cuando José Antonio Sánchez nombra el término de “herencia no asumida”, se refiere por una parte, a la negación de la cultura teatral occidental clásica y contemporánea, y por la otra, a la aceptación del hecho teatral como un acontecimiento netamente escénico que surgió a partir de los ditirambos griegos. A este respecto, cita a Nietzsche y a su obra *Nacimiento de la tragedia* y los coloca en el lugar del Tiresias del siglo XIX que se adelantó al vaticinio de la decadencia del modelo del teatro burgués:

[...] fue uno de los primeros en advertir de forma radical y corrosiva sobre los peligros derivados de la reducción intelectual de lo escénico y la persistencia del teatro en forma de palabra privada de lo corporal. La tesis de Nietzsche son suficientemente conocidas: el acto trágico original es el practicado por el coro dionisiaco, y su especificidad consiste en la transformación mágica, ‘la transformación de uno mismo delante de sí, penetrando en otro cuerpo’. El coro trágico se descarga una y otra vez en el mundo apolíneo (en el diálogo sofocleo). Según Nietzsche, hasta Sófocles el tránsito de lo dionisiaco a lo apolíneo mantenía un equilibrio adecuado, un equilibrio que destruyó con el desplazamiento intelectual operado por Eurípides y por Sócrates (sic), que anteponen la inteligibilidad a la ebriedad, que someten el cuerpo a la tiranía del intelecto.⁴³

Sánchez argumenta que el momento cumbre o definitivo, en el que lo escénico se somete a la palabra es justamente en la *Poética* de Aristóteles, reconoce el combate en donde lo apolíneo vence a lo dionisiaco y se rompe la armonía lograda en los primeros coros trágicos. Reconoce a la propia poética aristotélica como la “propuesta de un nuevo género” resultante de la separación definitiva de “logos” (diálogo, drama) y “mimesis” (música, canto, danza), en detrimento del espectáculo escénico.

Desde luego que este trabajo no pretende dar propuestas directas y globales a la problemática antes planteada, problema que rebasa los límites de la enseñanza del teatro, sojuzgado a la literatura, a nivel bachillerato y lo extrapola a la problemática de la enseñanza y la

⁴³ *Ibidem.* p.12.

práctica de la “literatura dramática” y el teatro a nivel superior e incluso en los terrenos del quehacer profesional escénico, y que deben ser discutidas y analizadas en las instancias colegiadas y profesionales que cada campo posee. Lo que sí propondremos y sustentaremos en el próximo capítulo es la enseñanza a nivel bachillerato del teatro como un ente tripartita y dinámico con características específicas que es susceptible de analizarse, mediante un modelo metodológico sencillo, construido y pensado de acuerdo a las necesidades y niveles del estudiante del nivel medio superior del CCH y que tendrá como coordenadas de análisis lo semiótico del texto y la lectura semiótica de la puesta en escena.

2.2.4 Organización temática de la unidad

Dentro de la jerarquización y la especificidad de los temas del programa se encuentran varias ambigüedades; primeramente, a la categoría que nombran “elementos que caracterizan y especifican a la obra dramática, se divide en cuatro grandes apartados:

- El espacio escénico
- El texto dramático
- La puesta en escena
- Los espectadores

Tal división crea confusiones. Lo primero que nos salta a la mente es ¿por qué se dividió al espacio escénico y a la puesta en escena en categorías diferentes? Evidentemente, el hecho teatral es un ente tripartita que suma las diversas propuestas creativas, primeramente la del dramaturgo, posteriormente la del director y su puesta en escena, y por último la decodificación e interpretación del público especializado (críticos teatrales) y no especializado (público común). Hay una evidente asociación del trabajo del dramaturgo y su resultante: el texto dramático. Y

también hay una ligazón entre el trabajo del equipo del montaje, orquestados por el director, que nos dará como resultante el espacio escénico. Resulta poco práctico tomar al espacio escénico como categoría independiente de la puesta en escena, que aunque se sustentará en la deconstrucción de los elementos en vías de ser una estrategia didáctica crea confusión en su pedagogía. De lo contrario había que subdividir otras categorías, por ejemplo trabajo dramaturgico y texto literario dramático.

En lo referente a la estructuración de los temas en pro del texto literario o dramático, cabe mencionar que se aglutinan bajo el título de “La composición dramática” y se subdividen en las categorías:

- La representación de acciones, personajes y diálogos
- Caracterización de los personajes
- Las funciones de los diálogos
- La acción dramática: planteamiento, nudo y desenlace

Posteriormente ocupa otra categoría que entendemos pertenece a la misma temática del texto dramático y que llama: “Aspectos formales del teatro”. La subdivisión es:

- Las acotaciones
- La estructura formal: actos, escenas, cuadros, etcétera.
- Los diferentes ritmos de la acción dramática
- El estilo dramático y los subgéneros dramáticos (tragedia, comedia, etc.).

La división de categorías que se realiza en el texto dramático obedece al método estructural. Sin embargo, volvemos a insistir, son varias subdivisiones de dichos elementos, que desde luego despiertan varias ambigüedades: ¿a qué se referirán con el término: ritmos de la acción? ¿por qué

no se evidencia la importancia de los subgéneros dramáticos? De tal manera, si se quiere subdividir el texto dramático, proponemos los tópicos de discurso: dramático (acotaciones, didascalias y diálogos) y categorías del texto dramático (fábula, personajes, tiempo y espacio); propuesta que nos parece más viable. En el cuarto capítulo daremos a conocer la propuesta de reorganización temática, sustentada en un modelo semiótico que estudia los diferentes signos que se producen tanto en el texto dramático como en la puesta en escena, así como la reelaboración que el público le da; y desde luego añadiremos los elementos que se dejan fuera, por ejemplo el contexto de la obra.

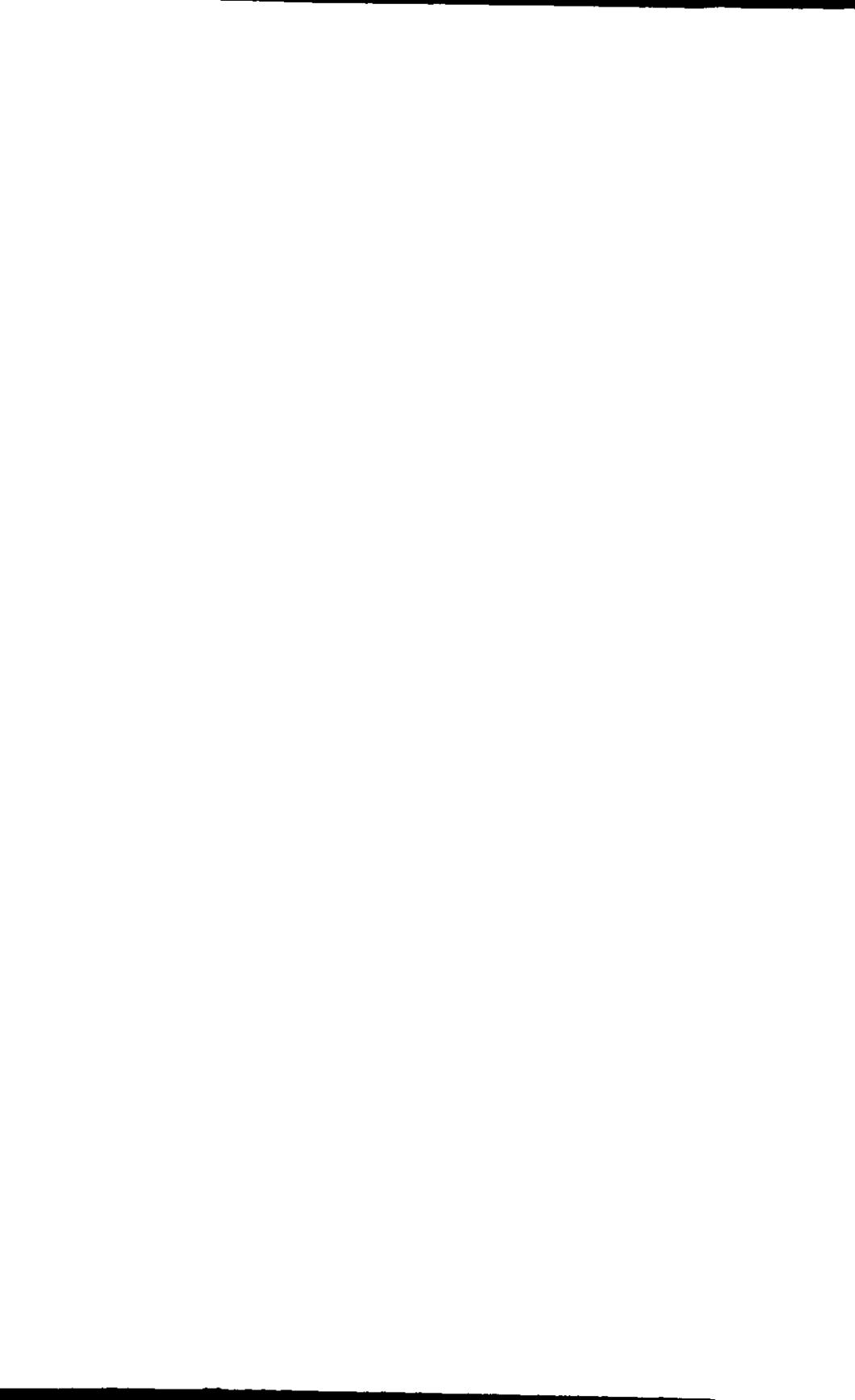
Posteriormente se dedican espacios muy limitados a la puesta en escena, apenas se mencionan algunos elementos como la música, el director, los actores, la iluminación, la escenografía, pero no se desglosa o se da un indicio temático que nos proporcione un acercamiento al modo de análisis o la participación de dichos elementos en el montaje teatral. Todavía resulta más reducido y confuso el espacio dejado al público.

Finalmente el programa pretende englobar (tal vez como elemento que funcione de soporte al contexto) lo que llaman “Tendencias dramáticas”, que más bien es un rápido y parcial recorrido por los estilos dramáticos a partir de los Siglos de Oro Español y obviando otros estilos importantes como el Naturalismo, Barroco, entre otros. No sabemos por qué se incluyó como anexo del texto dramático y al igual que los subgéneros dramáticos, no se subrayó la importancia que poseen dentro del texto y el montaje. Los últimos temas del programa se abocan a estudiar el llamado teatro moderno, visto de manera general y bajo definiciones imprecisas (precursores, innovadores y subversivos) y pretende englobar el pensamiento de los teóricos del teatro, igualmente, muy parcial (Aristóteles, Artaud, Brecht, Pavis).

Los motivos de la jerarquización de los temas no quedan del todo claros, no hay una definición de lo que se quiere que aprenda el alumno, y además no se relaciona con lo planteado

en los objetivos de la unidad (vid, supra. pp.33-34). El alumno no debe enfrentarse en nivel bachillerato a problemas teóricos. Es importante que maneje teoría pero aplicada, que le apunte de manera científica el porqué del teatro. Sin embargo es más importante que disfrute lo escénico, la experiencia estética que le deja la lectura y la puesta en escena del espectáculo.

Se puede aplicar lo propuesto por el Enfoque Comunicativo, estudiar la obra, su contexto y la perspectiva del público, pero también se deben jerarquizar los temas, tomando como orden lógico el equilibrio entre la puesta en escena y el texto y desde luego no olvidar que lo que se pretende a nivel bachillerato es que el alumno se acerque de manera consciente y científica al teatro, que lo reconozca como un ente tripartita que posee un texto dramático, una puesta en escena y la lectura del público; que lo analice bajo una metodología, pero lo más importante: que no mutile el placer y el goce estético que le proporciona el género más cercano al hombre: el teatro.



Capítulo 3

Semiótica literaria y semiótica del teatro

En capítulos anteriores expusimos la problemática que prevalece entre la enseñanza de la literatura, específicamente del teatro, y los métodos, técnicas y teorías literarias y didácticas que recurrentemente utilizan los profesores, a fin de inducir al alumno de bachillerato a apreciar al teatro como un fenómeno artístico, a la vez que se aplique a él un método de análisis científico que ayude al estudiante a formarse una idea crítica de tan importante manifestación estética.

Rescataremos algunas preocupaciones que creemos necesario volver a evidenciar:

- La idea equivocada que se tiene de ilustración del texto dramático en lugar de puesta en escena.
- La insistencia de separar los elementos articuladores del proceso teatral (texto, puesta en escena y público).
- El predominio del texto literario (dramático) sobre los demás elementos del teatro.
- La ausencia de un método y una teoría que analice al fenómeno teatral como una manifestación artística tripartita.

Ante tal panorama, en las siguiente líneas esbozaremos las bases de la propuesta de un modelo de análisis teatral, que presentaremos en el cuarto capítulo, construido *ex profeso* para alumnos de bachillerato del subsistema de la ENCCH de la UNAM que pretende, a través de la teoría de la semiótica del teatro, dar respuesta a la problemática planteada con anterioridad y a su vez acercar al alumno al teatro como manifestación artística viva y literaria. Cabe mencionar que dicha propuesta se gestó tomando en cuenta la propuesta al PEA, de la cual ya se dio en el primer capítulo de este trabajo un panorama general, específicamente de la unidad 1 del la materia Lectura y Análisis de Textos Literarios 1.

La teoría literaria teatral que será el eje de nuestra propuesta es la semiótica del teatro, teoría que, de acuerdo con Anne Ubersfeld es una teoría que a partir del estudio de los signos que se producen tanto en el texto dramático como en la puesta en escena, al ser aplicada permite hacer una lectura integral del fenómeno teatral ya que “los signos constituyen en sí mismos, unos conocimientos sociales generalizados al máximo.”⁴⁴

Contrariamente a lo que muchos han argumentado y siguiendo con la idea de Ubersfeld, dichos signos no anulan el contexto histórico ni el placer estético que consigo llevan su propia lectura. Por el contrario, proporcionan al espectador “una lectura más afinada de la multiplicidad de las combinaciones que de una obra constituye un elemento de juego y, en consecuencia, de placer estético; y lo que es más, la semiología permite al lector una actitud creativa, ya que su cometido no es otro que el de descifrar los signos y construir el sentido”.⁴⁵ Desde luego que dicho modelo se construyó ajustándose a las necesidades del alumno de bachillerato. En ningún momento se pensó en crear una cátedra de semiótica del teatro, por el contrario, se tomaron algunos elementos de la semiótica teatral para construir un modelo en donde se privilegie la praxis del texto y la puesta en escena y por supuesto la recepción del texto, modelo que mediante actividades lúdicas ayudará al alumno a acercarse al fascinante mundo del fenómeno teatral.

3.1 ¿Qué es la semiótica?

Antes de analizar a la semiótica teatral, creemos necesario dar un panorama general de lo que es esta ciencia. Sebastián Serrano, investigador y semiólogo catalán, nos dice que:

La semiótica es una ciencia que estudia las diferentes clases de signos, así como las reglas que gobiernan su generación y producción, transmisión e intercambio, recepción e interpretación. Es decir, que la semiótica está vinculada a la *comunicación* y a la *significación* y, en

⁴⁴ Anne Ubersfeld. *Semiótica del teatro*. España. Cátedra. 1989. p. 10.

⁴⁵ *Ibidem*.

última instancia, de forma que las incluye a las dos, *a la acción humana*.⁴⁶

El estudio de los signos es una disciplina muy ambiciosa cuyas raíces encontramos en las primeras investigaciones de la humanidad. Sin embargo, y a pesar de ello, la semiótica es una disciplina que se sigue construyendo y que en pleno siglo XXI todavía no cuenta con un corpus completo. Por otra parte, no podemos negar que las investigaciones sobre semiótica han avanzado considerablemente, prueba de ello es la amplia y variada bibliografía que hoy existe.

Umberto Eco pondera en su *Tratado de Semiótica General*, los problemas y enfoques diferentes que hay con respecto a la teoría de los signos, para ello sube al foro de la discusión los enfoques de Saussure (1916) y de Peirce (1931) y evidentemente la discusión de las diferencias entre semiología y semiótica.

La propuesta de Saussure es la siguiente:

La lengua es un sistema de signos que expresan ideas y, por esa razón, comparable con la escritura, el alfabeto de los sordomudos, los ritos simbólicos, las formulas de cortesía, las señales militares, etc. Simplemente es el más importante de dichos sistemas. Así pues, podemos concebir *una ciencia que estudie la vida de los signos en el marco de la vida social*; podría formar parte de la psicología social, y, por consiguiente, de la psicología general; nosotros vamos a llamarla semiología (del griego signo). Podría decirnos en qué consisten los signos, qué leyes los regulan. Como todavía no existe, no podemos decir cómo será; no obstante, tiene derecho a existir y su lugar está determinado desde el punto de partida.⁴⁷

Saussure finca las bases de lo que más tarde será una ciencia que revolucionará el pensamiento científico. Él define la idea de signo como una identidad de dos caras (significado y significante) que al entrar en una interacción lo hace siempre bajo un sistema de reglas (la

⁴⁶ Sebastián Serrano. *La Semiótica. Una introducción a la teoría de los signos*. p.7.

⁴⁷ Umberto Eco. *Tratado de semiótica general*. p.31.

lengua); de tal forma que la semiología saussureana aparece ante los ojos de los críticos del lenguaje como una semiología de la significación.

Umberto Eco considera en su mismo *Tratado de Semiótica General* que el catedrático, padre de la semiología, finca un sistema importante, pero que deja varias ventanas abiertas para futuras investigaciones. Quizás una de las características más trascendentes del trabajo no acabado de Saussure es que no definió de manera clara las variantes que podía tener el *significado*, se abocó a definirlo como “una actividad mental de los individuos dentro de la sociedad”. En pocas palabras el signo para Saussure era considerado un “artificio comunicativo” que afectaba a dos seres humanos dedicados intencionalmente a comunicarse y a expresarse algo.

Saussure propone reconocer al lenguaje como un ente con status privilegiado y autónomo que permite definir a la semiología como el “estudio de los sistemas de signos no lingüísticos”, es decir, tal y como lo citamos en líneas anteriores, “se trata de la ciencia que estudia la vida de los signos en el seno de la vida social”.

Pierre Giraud, en su obra *La semiología* menciona que por esa misma época, el norteamericano Charles S. Peirce concibe también una teoría general de los signos bajo el nombre de semiótica y lo cita así:

La lógica en su sentido general es, creo haberlo demostrado, solamente otra palabra que designa a la semiótica, una doctrina quasi necesaria o formal de los signos. Al describir a la doctrina como ‘quasi necesaria’ o formal, tengo en cuenta que observamos los caracteres de tales signos como podemos, y a partir de dichas observaciones, por un proceso que no me niego a llamar abstracción, somos inducidos a juicios eminentemente necesarios, relativos a los que deben ser los caracteres de los signos utilizados por la inteligencia científica.⁴⁸

Saussure destaca la función social del signo en tanto que Peirce se aboca a su función lógica. No obstante dichos aspectos están íntimamente relacionados y los términos *semiología* y

semiótica denominan en la actualidad una misma disciplina. Umberto Eco, en su obra *La estructura ausente*, confronta los términos: semiología y semiótica y llega a disertaciones muy interesantes:

Hay discusiones acerca del nombre de esta disciplina. ¿*Semiótica o semiología*? Semiología si se tiene presente la definición de Saussure (cfr. Por ejemplo Barthes, 1964), Semiótica si se piensa en la lección de Peirce y en la Semiótica de Morris (cfr. Maldonado, 1959 y 1961, y Rossi-Landi, 1967). Y se añade que se podría hablar de semiología si se pensara en una disciplina general que estudiara los signos y que contemplara los signos lingüísticos sólo como un reducto particular; pero Barthes ha invertido la definición de Saussure considerando la semiología como una translingüística que examina todos los sistemas de signos como reductibles a las leyes del lenguaje. Por ello se cree que los que tienden a un estudio de los sistemas de los signos que no dependan necesariamente de la lingüística (como nos hemos propuesto en este libro) han de hablar de semiótica (Rossi-Landi, 1966). Por otra parte, el hecho de que Barthes haya dado una ascepción particular a la proposición de Saussure no nos ha impedido volver a ella, redescubriendo su sentido original y utilizando de nuevo su terminología.⁴⁹

Otra característica esencial existente entre ambos términos es que la definición de semiología es utilizada por los europeos, en tanto, semiótica por la escuela anglosajona. Semiótica o semiología, lo cierto es que gracias a los estudios realizados por Saussure y Peirce se han fincado las bases de una disciplina científica general que se afana por resolver e interpretar buena parte del quehacer humano. Dicho lo anterior, es importante resaltar la forma en que la conducta de una comunidad o sociedad se organiza a través de los signos, no solamente mediante el lenguaje (organización social efectiva), sino también toda la actividad comunicativa; en este sentido consideramos al lenguaje como subespacio del espacio comunicativo general.

⁴⁸ Pierre Giraud. *La semiología*. p.8.

3.2. Dominio de la semiótica

El dominio de la semiótica, según Sebastián Serrano, abarca desde el punto de vista metodológico tres grandes estadios: a) semiótica teórica, b) semiótica descriptiva, c) semiótica aplicada. A continuación trataremos de describir de manera sucinta cada una de ellas.

Semiótica teórica: Tiene como tarea fundamental definir las nociones, los conceptos básicos, es decir, nos referimos a los términos signo y sistema. El término signo, indudablemente, nos hace fijar en la mente la idea de comunicación, de tal forma que la comunicación no es el signo o el efecto producido en el receptor sino la relación entre los dos y el emisor. El signo descansa sobre una estructura predeterminada que es el sistema comunicativo y que agrupa a su vez a un sistema de signo que sólo en conjunto comunican algo. El concepto de signo se nos hace difícil de precisar ya que, como es natural, su omnipresencia se hace notar incluso a la hora de definirlo. La definición que de signo dio Peirce (a reserva de que en líneas posteriores trataremos de precisarlo, así como también de enumerar y parafrasear las teorías más relevantes del mismo), se ajusta a la de “una cosa que está en lugar de otra”. Sin embargo, como ya lo hemos mencionado, esa “cosa” se ajusta a un sistema de signos y en consecuencia podemos hablar de comunicación, como el hecho que denota el efecto producido por el signo en el receptor y la relación entre los dos y el emisor.

La semiótica teórica se encarga de delimitarse y fijarse ella misma, al delimitar su objeto y construir un mínimo aparato teórico con el cual tratarlo. De esta manera podemos hablar de un diferente modelo semiótico para cada objeto de estudio, hablando entonces de la semiótica de la comunicación, la semiótica de la literatura, la narrativa, el teatro, etcétera.

⁴⁹ Umberto Eco. *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*. España. Lumen. p.9.

Semiótica descriptiva: Su tarea fundamental es la descripción de las situaciones comunicativas. Esta descripción se hace fundamentalmente por la segmentación y clasificación del objeto de estudio. Al describir situaciones se describen actos lingüísticos, frases, signos y actos no lingüísticos, etc. El describir consiste en enumerar de una manera absolutamente intuitiva los diferentes momentos de una secuencia de orden, casi siempre temporal. El orden es un elemento vital y de importancia en toda descripción, ya que al hacerlo estamos estableciendo unidades, clasificándolas y ofreciendo a su vez reglas combinatorias que nos permiten decodificar las secuencias organizacionales.

Semiótica aplicada: Para poder comprender el quehacer de la semiótica aplicada, es necesario partir de la extensión y dinamismo interdisciplinario del campo de acción en que se mueve dicha ciencia. Es por ello que no es raro encontrar tratados que hablan de los diferentes campos de estudio de la semiótica: el cine, la sociedad, el teatro, la lengua, la vida cotidiana, las matemáticas, la historia, etc. de tal forma que se vuelve indispensable a la hora de aplicar el estudio semiótico a cualquier campo de estudio, el pensar en la triada que forma la teoría, la descripción y la aplicación como indisoluble e inseparable, pero que además posee un dinamismo a la hora de relacionarse con campos de estudio similares e inclusive divergentes.

3.3 . Teorías del signo

Definíamos con antelación al signo como *aliquid stat pro aliquo* “una entidad o cosa que está en lugar de otra” . A este respecto Tadeusz Kowzan (1997) deduce que la definición de signo nos lleva obligadamente a pensar en el dinamismo de dicho término ya que “el signo como objeto (una cosa) y como acción (está por) nos lleva a reconocer por una parte el carácter estático y por

otro su carácter dinámico”⁵⁰ Ello nos obliga a pensar en el signo con sus valores en sí, pero además también en su funcionamiento.

Al tratar de definir las diferencias entre semiótica y semiología, evidenciamos con anterioridad algunas diferencias entre las teorías de Saussure y Peirce, sin embargo, también argüimos que ambas teorías eran inacabadas. Tal vez lo que distinga la propuesta de Saussure y de Peirce es que para el primero el punto de partida y la finalidad se encontraba en la lingüística, en tanto para el segundo en la lógica. Cabría entonces mencionar los estudios que en 1923 realizaron Ogden y Richards, los cuales introducen el término *referente* en lugar de *objeto* o *cosa*. Charles Morris (1901.1979) propone el término *denotante* para sustituir a los anteriores.

El siguiente cuadro ilustra los cuatro sistemas propuestos al signo, representativos de la primera mitad del siglo XX, y que no precisamente se manifiesta u ordena por una lógica cronológica:

⁵⁰ Tadeusz Kowzan. *El signo y el teatro*. p. 25.

SIGNO = algo que está en lugar de otra cosa por alguien					
Saussure (1894-1911)	Significante	Significado		(cosa)	
Ogden y Richards (1920-1923)	Símbolo	Idea o referencia		Referente	
Peirce (1863-1911)	Representa- men	interpretan- te	fundamen- to	Objeto	(intérprete)
Morris (1938-1964)	Vehículo del signo	interpretan- te	designatum significatum	Denotatum	intérprete

Cuadro 3.1 Teoría del signo del siglo XX⁵⁰

Al examinar el cuadro anterior podemos comparar de manera rápida las diferencias existentes entre la idea de un teórico y otro con respecto al signo. Revisemos muy brevemente cada una de las propuestas.

El signo para Saussure. El profesor ginebrino pondera, ante todo, la idea de signo como homóloga de signo lingüístico que une no una cosa y un nombre, sino un concepto y una imagen acústica, de tal forma que el concepto se denomina *significado* y la imagen acústica *significante*. Tales razonamientos llevan a Saussure a concluir que el signo es un fenómeno de dos dimensiones: significado y significante.

El padre de la semiología olvida el referente, es decir aquella parte del proceso comunicativo que le brinda dinamismo al signo y que nos obliga a pensar en el mismo no con una estructura doble, sino triple, si nos atrevemos a pensar en la idea de referente, el cual sustituiría a lo que Saussure nombró “cosa”.

Ogden y Richards, transforman el término “cosa” por “referente”. Los otros dos vértices de su modelo están constituidos por el símbolo y la idea y referencia que se homologarían con los términos significado y significante de Saussure. Los investigadores norteamericanos, aseguran que la idea de símbolo puede ser interpretada como signo y, a su vez, sostienen que las palabras no nada más son símbolos sino también una imagen o un gesto.

Peirce es quizá uno de los teóricos del signo que más influyó y acaso más aportó a la llamada ciencia semiótica. Para Peirce el signo es “cualquier cosa que, para alguien, está en lugar de otra bajo alguna relación o alguna razón”. Los razonamientos del filósofo norteamericano apuntan a pensar en el signo como una entidad con principios triádicos y que de alguna manera considera la rúbrica del referente, al igual que Richards y Ogden.

Los estudiosos de la teoría de Peirce, han detectado dos fases o estadios en los razonamientos peirceanos y que denominan: *la primera y la última fases de la teoría de Peirce*.

La primera fase considera al objeto como el punto de llegada, en la segunda como un punto de partida, si bien es cierto que se han desatado discusiones al respecto. Gracias a las propuestas de Peirce hoy en día tenemos los tres elementos del sistema comunicativo: emisor-mensaje-receptor.

Morris considera la relación del signo con los demás elementos triádicos del modelo de Peirce como “una relación de cinco términos: el *signo* suscita en el *intérprete* la disposición para reaccionar de una forma determinada (*interpretante*) sobre un tipo de objeto (*significación*), en ciertas condiciones (*contexto*)”⁵². La aportación más importante que Charles Morris hace al signo es dotarlo de un contexto, que hasta entonces no estaba denotado del todo por parte de los teóricos anteriores y que a juicios de varios estudiosos sienta las bases para el modelo que Román Jakobson (Vid: supra p.9) fundamentó, tiempo más tarde.

La teoría de los signos se ha desarrollado, desde su aparición en nuestro siglo, en dos corrientes paralelas. No solamente Peirce y Saussure han elaborado dos concepciones uno del otro, sino que han fundamentado una discusión, en boca de los exégetas, del pensamiento semiótico-semiológico. Tales posturas aunque en la teoría pudieran resultar contrarias, en la práctica ocurrió todo lo contrario: la ideas saussureanas fundamentaron las bases de la lingüística moderna y de los estudios y la metodología estructuralista en el campo de la teoría literaria. Por su parte, la idea de la semiótica peirceana abrió posibilidades al estudio de los post-estructuralistas literarios, apareciendo escuelas teóricas como la estética de la recepción de Jaus o la posibilidad de la aplicación de estudios especializados de la semiótica, como la literaria, narrativa y teatral, por ejemplo.

Lo que es cierto es que dichos avances no hubieran sido posibles sin la aportación de ambas teorías del signo, entregando, cada una en su tiempo y espacio, elementos que en la

actualidad nos hacen pensar en categorías de análisis más completas, como la propuesta de Peirce icono, índice y símbolo⁵³ y que fundamentaron las bases del análisis moderno de la semiótica teatral.

Thomas A. Sebeok (1996), en su obra *Signos: una introducción a la semiótica*, incorpora los conocimientos de todos sus antecesores y examina los rasgos característicos del signo, además, de esbozar una tipología de seis especies básicas de signos que reflejan los tipos de signos identificados de manera más asidua y empleados con mayor frecuencia por los semióticos.

El profesor norteamericano asegura que todo signo es de naturaleza bifacial, es decir, todo signo posee dos mitades indispensables “*una aistheton, perceptible (o sensible), la otra noeton, inteligible (o racional)*.”⁵⁴ Evidentemente que el investigador recoge los conocimientos saussureanos y los enriquece con el punto de vista de otros teóricos, concluyendo que esas dos partes, insolubles, se homologan con la idea de *significante*, un impacto apreciable sobre al menos uno de los órganos sensoriales del intérprete, y el contenido mismo: *significado*.

Tomando en cuenta los trabajos realizados por filósofos e investigadores tanto de la antigüedad como contemporáneos, Sebeok clasifica los signos en seis grandes especies: señal, síntoma, icono, índice, símbolo y nombre.

La señal es un signo que mecánica (naturalmente) o convencionalmente (artificialmente) provoca alguna reacción en el receptor. Sebeok insiste en la posibilidad natural (proporcionada)

⁵² Idem. p.43.

⁵³ Peirce hace una división triádica del signo: *icono, índice y símbolo*, división propuesta en 1867 y que presenta en 1904 de la siguiente manera: el icono es un signo determinado por su objeto dinámico en virtud de su naturaleza interna. El índice es un signo determinado por su objeto dinámico en función de la relación real que mantiene con él. El símbolo es un signo determinado por su objeto dinámico solamente en el sentido en que será interpretado. Depende de una convención, de una costumbre o de una disposición natural de su interpretante o del campo del mismo.

⁵⁴ Thomas A. Sebeok. *Signos: una introducción a la semiótica*. p. 34.

o artificial (producida) de la señal, y que las posibilidades de receptores van desde un organismo, una máquina, hasta un ser sobrenatural personificado.

El sintoma, es para Sebeok “un signo compulsivo, automático, no arbitrario, como el del significante unido al del significado a la manera de un enlace natural”, es decir, la idea de síntoma une automáticamente al significado y al significante, de tal forma que dentro del arte barroco, el *exceso de adornos en el lenguaje* es un síntoma de la poesía barroca.

El icono es en tanto una similitud topológica entre un significante y su denotado. Para Peirce el icono representaría una especie de *semejanza* que distinguió en tres subclases de iconos: *imágenes, diagramas y metáforas*. Tales subclases han sido estudiadas y modificadas a lo largo de la búsqueda de la construcción de un corpus de la semiótica, tal y como lo afirma Sebeok:

Las imágenes (que todavía en algunas ocasiones y de forma simplista se consideran equivalentes a los iconos, o lo que es peor, se da por sentado ingenuamente que están confinadas únicamente a la esfera visual) fueron estudiadas en dos investigaciones excepcionalmente preclaras por Eco (1972) y por Wallis (1973) respectivamente. Por lo que a la teoría de los diagramas se refiere, hay que decir que ya se intuía en las investigaciones semióticas de Peirce, y que fue revisada cuidadosamente por Zeman (1964) y por Roberts (1973) en algunas de sus ramificaciones principales, entre las que se incluye la moderna teoría de las gráficas. Peirce no siguió el antiguo recurso retórico de la metáfora más allá de lo correcto – a pesar de la crítica de Todorov (1973) de que el icono es una sinécdoque más que una metáfora- asignándola, en su lista de categorías, al icono. Las funciones icónicas del lenguaje han sido estudiadas en detalle (Jakobson, 1965, Valesio, 1969 y Wescott, 1971).⁵⁵

El índice es un signo indexical cuando su significante es contiguo a su significado, o es una muestra de él. El término contiguo no es necesariamente sinónimo de *adjunto* o *adyacente*, es decir, como ejemplo, la estrella polar puede ser considerada como indicativa del polo norte por cualquier habitante de la tierra.

El símbolo es un signo sin semejanza ni contigüidad, sino solamente con vínculo convencional entre su significante y su denotado, además de poseer una clase intencional para su designado. Peirce le otorgó la cláusula de *carácter convencional* al símbolo a fin de distinguirlo del icono y del índice. Peirce distinguió un nutrido número de subespecies de símbolos, entre los que figuran: la alegoría, la insignia, marca, emblema (en heráldica), señal y estigma (siempre que no sea considerado como síntoma). Un ejemplo ilustrador del símbolo, por ejemplo, es el de la Torre Eiffel, que representaría el símbolo de París.

El nombre es un signo que tiene una clase extensional para su designado. Según esta definición los individuos denotados por un nombre propio, como por ejemplo “Luis” no tienen atribuida una propiedad común excepto de que todos ellos responden al nombre de “Luis”. Un ejemplo de definición extensional es la que viene dada por la enumeración de los nombres de sus miembros, o bien por el hecho de señalar cada uno de sus miembros sucesivamente. Sebeok asegura que “*un nombre es simplemente un espacio en blanco, a menos que y hasta que sustituido por una descripción referente al mismo objeto*”. Volviendo al caso del nombre de “Luis”, éste se convertirá en un único denotante hasta que se le incluya una descripción referente: “Luis el de los ojos verdes”, “Luis mi compañero de equipo”, etcétera.

El signo teatral, dicho signo se convierte en una noción compleja en la que cabe no sólo la coexistencia, sino hasta una superposición de signos. Sabemos que todo sistema de signos puede ser leído mediante dos ejes, el eje de las sustituciones (eje paradigmático) y el eje de las combinaciones (eje sintagmático); dicho de otro modo, en cada instante de la representación, podemos *sustituir* un signo por otro que forme parte del mismo paradigma, por ejemplo, la presencia del ser que se encuentra ausente. A lo largo del drama, puede ser sustituido por un objeto, un recuerdo del mismo ser, o por otro personaje que forme parte del paradigma: persona

⁵⁵ *Ibidem*. pp 44-45.

ausente; de ahí la flexibilidad del signo teatral y las posibilidades de sustitución de un signo por otro procedente de un código distinto (los caballeros de Blanca, en el *montaje Los pilares de la cárcel* de Elena Garro, dirección de Carlos Corona, estaban figurados por juguetes de la tradición popular mexicana). El eje sintagmático comprende el encadenamiento de la serie de signos; sin romper el encadenamiento se puede, al amparo de la sustitución, representar un código contra otro, pasar el relato de un tipo de signos a otro.

La yuxtaposición vertical de los signos simultáneos en la representación (signos verbales, gestuales, auditivos, etc.) permite un juego particularmente flexible sobre los ejes paradigmáticos y sintagmáticos; de ahí la posibilidad, en el teatro; de decir varias cosas a un tiempo, de seguir varios relatos simultáneos o entrelazados.

Ningún signo de la representación puede ser comprendido fuera de la red de los restantes signos. Esta red se halla en permanente elaboración, particularmente en lo que respecta a la jerarquía de los signo escénicos: una vez el texto literario o dramático domina y preside los otros sistemas y, otras veces, es un determinado signo visual el que ocupa el centro de la comunicación.

Finalmente, el signo en general se puede clasificar como signos artificiales, los producidos por el hombre y signos naturales, los no producidos por el hombre; en esta lógica el signo teatral será siempre un signo artificial.

3.4 La semiótica literaria

Una vez que hemos abordado de manera general la idea de signo y su estudio a través de la semiótica, es pertinente, antes de definir a la semiótica literaria, traer a la mente de nuestros lectores la idea que tiene Umberto Eco, para quien “la semiótica ha de ser considerada además de

como una teoría de los signos, como una metodología de la práctica de los mismos”⁵⁶. En este sentido podemos pensar a la semiótica literaria como una parcela de la semiótica general, que engloba la semiótica teatral y que además sirve de puente entre la semiótica general y la del teatro. Es prudente, entonces, hacer unas consideraciones a la definición de semiótica literaria.

En estudios recientes (1999), la investigadora española María del Carmen Bobes Naves participó en un coloquio organizado por el ICE (Instituto de Ciencias de la Educación) de la Universidad de Valladolid, cuyo tema central fue el dar cuenta de las investigaciones recientes que sobre la teoría de la literatura se han hecho. La catedrática de la Universidad de Oviedo presentó una ponencia intitulada *la semiología literaria entre los postestructuralistas*. En dicho trabajo, Bobes señala las fronteras que existen entre el estructuralismo y la semiología. Especifica los nuevos paradigmas teóricos de los que se vale la semiología literaria y evidencia la aplicación metodológica de la misma. Al igual que Eco, como lo mencionamos con anterioridad, considera a la semiótica como una teoría cuya aplicación metodológica se encuentra en los signos mismos y que desde luego, tiene independencia de las teorías estructuralistas:

[...] a fin de tomar una postura coherente y fundamentada respecto a los límites y fines de una teoría de carácter semiológico. Es necesario precisar límites y no sólo cronológicos, entre estructuralismo (estructuralismos) y postestructuralismos, y situar dentro de éstos a la semiología, que diferenciaremos del método estructural por una parte y de las demás corrientes teóricas que forman los postestructuralismos.⁵⁷

Naves privilegia el método semiológico literario por encima del estructuralista, no sin antes aclarar que la teoría literaria y por ende la semiótica literaria es una “ciencia humana que

⁵⁶ Umberto Eco. *La estructura ausente*. España. Lumen. p. 39.

⁵⁷ María del Carmen Bobes Naves. “La semiología literaria entre los postestructuralismos” en *Teoría de la literatura. Investigaciones actuales*. U. Valladolid. 1999 p. 13.

versa sobre el lenguaje”, en este caso, un lenguaje artístico. Terry Eagleton (1986) reconoce en el estructuralismo las bases de la semiología, pero también reconoce la capacidad crítica de la semiología al no limitar el objeto estudiado al espacio de la lingüística, tal y como lo demostramos en la siguiente cita:

El estructuralismo es un intento de carácter general para aplicar esta teoría lingüística a objetos y actividades diferentes del lenguaje propiamente dicho. De esta manera, puede estudiarse un mito, un encuentro de lucha libre, un sistema de parentesco tribal, el menú de un restaurante o una pintura de óleo como un sistema de signos: un análisis estructuralista debe procurar aislar el conjunto de leyes subyacentes por las cuales esos signos se combinan y forman significados. En gran parte no toma en cuenta lo que de hecho ‘dicen’ los signos, y se concentran en las relaciones internas que mantienen entre sí. El estructuralismo, como ya dijo Frederic Jameson, es un intento por representar todo por medio de la lingüística.

[...]Los puntos de vista lingüísticos de Saussure influyeron en los formalistas rusos, aun cuando el formalismo no sea en sí mismo estructuralismo. Considera “estructuralmente” los textos literarios, e interrumpe la atención que se da al referente para examinar el signo como tal, aun cuando no le interesa especialmente el significado como diferencial ni, en buena parte de su obra, las “profundas” leyes y estructuras subyacentes en los textos literarios.⁵⁸

Más adelante Eagleton enuncia las carencias que frente a la teoría literaria tiene el método estructuralista, que como ya dijimos, aplica la teoría lingüística general a objeto o entidades particulares (método deductivo). Aunque la teoría semiológica o semiótica comunmente aplica métodos estructuralistas a sus análisis literarios, es cierto que también abre “ventanas” al recurrir de manera frecuente a referentes extratextuales, apoyándose en otras teorías postestructuralistas como la pragmática, teoría de la recepción, entre otras. Pero, veamos qué dice Eagleton al respecto:

⁵⁸ Terry Eagleton. *Una introducción a la teoría literaria*. México. FCE. p. 121.

Con la obra de la escuela de Praga, el término 'estructuralismo' más o menos llega a fundirse con el término 'semiótica'. 'Semiótica' o 'semiología' significa un estudio sistemático de los signos, que es realmente a lo que se dedican los estructuralistas literarios. El término 'estructuralismo' se refiere a un método de investigación que puede aplicarse a toda una gama de objetos, desde partidos de fútbol hasta sistemas de producción en el terreno económico; 'semiótica' se aplica más bien a un campo particular de estudio, el de los sistemas que en cierta forma ordinariamente se considerarían signos: poemas, cantos de pájaro, señales de semáforos, síntomas médicos, etc.⁵⁹.

El problema fundamental que detecta Eagleton y que rompe con la teoría estructuralista del análisis literario, subyace en la totalidad del signo lingüístico sobre la obra literaria. Al referirse a la obra literaria Eagleton nos habla de la conformación de "metalenguas" donde un signo-sistema representa otros signos-sistemas, que mantienen con el lector o interpretante una relación polisémica, que indudablemente tiene más de un significado. Problema que no contempló Saussure al restarle importancia a la triada que propuso el filósofo norteamericano Charles Sanders Peirce.

Bobes Naves considera a la semiología literaria como una nueva posibilidad postestructuralista hacia el conocimiento de la obra literaria que se apoya tanto en las tesis del signo como de la propia comunicación.

Del mismo modo que Eagleton, Bobes Naves considera que "de los límites del estructuralismo nace la semiología, que a su vez buscó "propios caminos urgida por la exigencia de sus objetos de estudio". Bobes propone como método propio de la semiótica literaria aquel que parte de individualidades discursivas para llegar a generalidades del conocimiento (método inductivo), que aunque toma como modelo de análisis literario al estructuralismo, construye

⁵⁹ Idem. p.125.

modelos *a priori* de textos que se consideran literarios, y no *a posteriori*, como lo hace el estructuralismo, «y retoma teorías posteriores al estructuralismo (teoría de la recepción, pragmática, entre otras), para manifestarse en pro de un estudio del texto en sí, pero sin cerrar las posibilidades hacia sus usos y hacia la figura del lector.

Finalmente, la investigadora española anuncia los presupuestos más generales de la semiología y la semiología literaria y por extensión de la del teatro. Nos dice:

La semiótica literaria ha surgido en la historia después del estructuralismo literario; se presenta como una teoría científica que ha partido de conceptos estructurales, y ha tratado de superarlos siempre que el texto y sus análisis ofrecían resistencia, con otros conceptos más adecuados y con otros esquemas más coherentes con las alteraciones que se iban introduciendo. El presupuesto más general de la semiología literaria se troquea sobre el esquema semiótico básico de la semiología especificándose por el objeto (autor/obra literaria/lector); la semiología general admite como presupuesto que todo hombre hace, tiene o adquiere un sentido: la semiología literaria afirma que la obra literaria es una forma específica de creación de sentido. El objeto de la semiología son los signos y los procesos en los que intervienen (Bobes, 1989); el objeto de la semiología literaria es la obra literaria considerada como un signo que da lugar a un proceso semiótico específico. Partiendo de la posibilidad de interpretar los signos y sus relaciones, la semiología literaria se independiza del estructuralismo cuando advierte que los signos literarios se realizan en un proceso de comunicación literaria, y en tal proceso intervienen no sólo los signos con sus formas y sus valores, sino también los sujetos que los activan y el contexto social e histórico que determina su sentido. Los sujetos actúan como creadores del signo literario y como intérpretes en el momento final del proceso de lectura, y a la vez actúan unos y otros como enlace con la historia y con el espacio. Y todo esto en simultaneidad.⁶⁰

Bobes Naves pondera la movilidad del signo literario y defiende la particularidad de análisis de sus textos, reconociendo a la vez la posibilidad de los límites en la teoría y la

⁶⁰ María del Carmen Bobes Naves. *La semiología literaria...* op. cit. p. 32.

necesidad de ocupar otras teorías postestructuralistas que ayudarán a definir los elementos de la obra literaria, tanto en la situación anímica interna del autor, de los personajes y del lector mismo.

3.5 Semiótica del teatro

El teatro cumple su función general de producir significado, no sólo bajo condiciones totalmente específicas que le hacen entrar en oposición a los restantes sistemas culturales, sino también de una forma muy específica como los demás sistemas culturales; según un código interno especial que sólo le pertenece a él. Dicho código regula:

1. Qué creaciones materiales deben ser válidas como unidades portadoras de significado, es decir, ser susceptibles de considerarse signos teatrales.
2. De qué manera y bajo qué circunstancias se combinan dichos signos.
3. Y, qué significados se pueden añadir a estos signos.

En este sentido, Erika Fischer-Lichte (1983), considera que antes de estudiar al teatro bajo el cobijo de cualquiera de sus teorías, es menester considerar al mismo dentro de las “más variadas culturas”. Al diferenciar al teatro de los demás sistemas culturales,⁶¹ también nos aclara su función, agrega que “se trata de un sistema cultural capaz de ser productor de significados”,⁶² es decir, produce signos-sistemas (metalenguas) que emulan mediante la función poética otros “sistemas culturales”.

Patrice Pavis esboza en su diccionario del teatro (1998), quizás el proyecto más ambicioso en la carrera del catedrático del Instituto de Estudios Teatrales de la Sorbona de París, que “el modelo semiótico se basa en una tipología de los signos que no logra superar la mera constatación de unas generalidades incapaces de explicar el funcionamiento específico de un

⁶¹ Fischer-Lichte, define el término de “sistema cultural”, como un concepto ampliado de todo lo que el hombre ha creado, llámese valores materiales o espirituales.

texto dramático o de una representación.” Finalmente Tadeusz Kowzan afirma que en la representación teatral “todo es signo”. Para defender su tesis el investigador polaco sostiene que:

Una columna de cartón significa que la escena transcurre ante un palacio. La luz del proyector revela un trono, y nos hallamos ya en el interior del palacio. Una corona sobre la cabeza del actor es signo de realeza, mientras que las arrugas y la palidez de su rostro, lograda mediante afeites, y los pies que se arrastran son otros tantos signos de vejez. Por último, el galope de caballos que se oye cada vez con mayor intensidad de entre bastidores, es signo de que se aproxima un viajero.⁶³

Ante tales circunstancias, no es posible desconocer el gran desarrollo que ha alcanzado, en distintas épocas y según los paradigmas culturales predominantes acerca de la representación, el papel del dramaturgo o el del actor, el del escenógrafo o el del director escénico. Con el apogeo de este último se inaugura la etapa que vive el teatro contemporáneo y que propicia un verdadero diálogo entre los distintos creadores del arte teatral.

Las aseveraciones anteriores nos hacen pensar en el desarrollo del análisis del teatro moderno, en conjunción con el avance del estudio del signo teatral, mediante la disciplina llamada “semiótica teatral”, dedicada al estudio de la producción simbólica, y que poco a poco se ha ido configurando como una teoría teatral que estudia al teatro en su sentido de puesta en escena y que abarca todos sus elementos constituyentes: texto dramático, actuación, dirección, escenografía etcétera. Así, la teoría dramática centrada exclusivamente en la estructura literaria, gracias a la semiótica del teatro, ha sido rebasada.

Lo anterior indica un avance en la comprensión del arte teatral como arte autónomo y no como apéndice de la literatura; si bien esto no significa que se le quiera ver sólo como espectáculo. Con la sobrevaloración o anulación de alguno de estos componentes –literatura o

⁶² Erika Fischer-Lichte. *Semiótica del Teatro*. España. Arco/libros. 1997. p. 14.

espectáculo- el teatro corre el riesgo de ser parcial e ineficaz en sus resultados, a menos que se trate de una nueva manifestación artística como el *performance*, en donde se prescinde del texto por considerarlo “arcaico” y “autoritario”. Podemos, por lo tanto, hablar de la especificidad del teatro, desde el punto de vista de la teoría teatral, la cual, como se ha dicho, incluye al texto dramático. La semiótica del teatro considera al arte teatral como el resultado de la conjunción del texto y su puesta en escena, elementos que divide, por cuestiones de estudio en texto literario (texto dramático) y texto espectacular (puesta en escena).

Algunos estudiosos del fenómeno teatral, como Anne Ubersfeld, resaltan la función comunicativa que el teatro lleva consigo, es decir, reconocen en la actividad teatral un proceso de comunicación (pero sin reducirla sólo a eso) que se apoya en las seis funciones de la lengua de Román Jakobson ⁶⁴ y que son pertinentes tanto para los signos del texto como para los de la representación:

- a) la *función emotiva*, que remite al emisor, es capital en el teatro; el comediante la impone con todos sus medios físicos y vocales; el director y los escenógrafos la disponen «dramáticamente» en los elementos escénicos;
- b) la *función conativa o apelativa* se dirige al destinatario; obliga al doble destinatario de todo mensaje teatral –al destinatario, actor (personaje) y al destinatario, público- a tomar una decisión, a dar una respuesta, aunque ésta sea provisional y subjetiva;
- c) la *función referencial* hace que el espectador tenga siempre presente el contexto (histórico, social, político y hasta psíquico) de la comunicación; remite a un «real» ;
- d) la *función fática* recuerda en todo momento al espectador las condiciones de la comunicación y su presencia como espectador teatral; interrumpe o estrecha el contacto entre el emisor y el receptor (mientras que en el interior del diálogo asegura el contacto entre personajes). Texto y representación pueden, uno y otro, garantizar concurrentemente esta función;

⁶³ Tadeusz Kowzan. El signo en el teatro—introducción a la semiología del arte del espectáculo- en *El Teatro y su Crisis*. Venezuela. p.p. 30-31.

⁶⁴ Cfr. Capítulo 2, p.p. 9-10. De este mismo trabajo.

- e) la *función metalingüística*, no frecuentemente en el interior de los diálogos –que no reflexionan mucho sobre sus condiciones de producción–, se presenta de lleno en todos aquellos casos en que se da la teatralización (por ejemplo, en el teatro y en cualquier caso en que la escena nos advierte que estamos en el teatro); es como si dijera: «mi código es el código teatral»;
- f) lejos de ser sólo un modelo de análisis del discurso teatral (y particularmente del texto dialogado), el conjunto del proceso de comunicación puede explicar la representación como práctica concreta; la *función poética*, que remite al mensaje propiamente dicho, puede aclarar las relaciones entre las redes sémicas textuales y las de la representación. El funcionamiento teatral es, con mayor razón que cualquier otro, de naturaleza *poética* (entendiendo el trabajo, poético, según Jakobson, como *proyección del paradigma* sobre el sintagma, de los signos textuales representados sobre el conjunto diacrónico de la representación).⁶⁵

Es necesario agregar a la cita anterior, que dentro de dicho proceso de comunicación, el espectador no es un ser pasivo, por el contrario, a opinión de la mayoría de los “hacedores teatrales”, o bien se comporta como un “espejo” que devuelve los signos emitidos expresamente para él, o también, se comporta como un contraemisor que devuelve signos de naturaleza diferente.

La misma Ubersfeld asegura, en su obra más reciente *La Escuela del Espectador*, que “la semiología teatral se interesa cada vez más por la estética de la recepción (teoría de la recepción), que examina desde el punto de vista del espectador, las obras que han precedido el texto y su representación, la relación existente entre la ficción y la realidad de la época en ellos representada, así como el entorno cultural e ideológico del público receptor”⁶⁶

Con lo anteriormente expuesto, podemos definir el sentido de estudio de la semiótica sobre el caso específico del teatro. Pretende estudiar la materialización del sentido profundo del texto dramático, que se logra a partir de la puesta en escena que recurre a un conjunto de medio

⁶⁵ Anne Ubersfeld. *Semiótica teatral*, op.cit. p.p.31-32.

⁶⁶ Anne Ubersfeld *La Escuela del espectador*. p. 10.

escénicos (dispositivo escénico; iluminación; vestuario; etc.) y lúdicos (interpretación, corporalidad, gestualidad). Ésta debe consolidarse en un sistema orgánico completo, o dicho de otro modo, una estructura en la que cada elemento debe integrarse perfectamente, ya que nada es fruto del azar: cada signo, gesto, entonación o elemento escénico ejercen una función significativa que se inscribe en la concepción de la obra escrita.

A continuación describiremos los elementos que componen la triada del complejo hecho teatral: texto literario (texto dramático); texto espectacular (puesta en escena) y el público. Para ello tomaremos las propuestas de algunos teóricos de la semiótica teatral entre los que destacan María del Carmen Bobes Naves, para el texto dramático; Erka Fischer-Lichte y Anne Ubersfeld, para el texto espectacular y la misma Ubersfeld para el estudio del público.

3.5.1 El texto literario o dramático

De acuerdo con María del Carmen Bobes, una semiótica de la obra dramática es en principio una *teoría* del género dramático realizado con una metodología semiótica y un *modelo* de análisis de obras dramáticas consideradas como objetos significantes que dan lugar a un específico proceso de comunicación.

Al tratar de definir en líneas anteriores a la semiótica literaria y su metodología consideramos la influencia que el método estructural tuvo en su conformación, es menester recalcar que los estudios semióticos del teatro se inician con presupuestos semióticos, pero en el fondo siguen un modelo de análisis estructural. Es frecuente también que la teoría general de la semiótica teatral tome aspectos sintácticos, semánticos y pragmáticos de la semiología y también es frecuente que los estudios sobre un género literario den lugar a esquemas o permitan formular teorías y conceptos que luego se aplican indiscriminadamente a todas las creaciones literarias, sean del género que sean. Por ejemplo, los conceptos narratológicos se han extrapolado a la

dramática y a la lírica. En este sentido, la propuesta que rescataremos emana de la que abordamos en líneas anteriores, es decir, buscar modelos de análisis que partan de particularidades para llegar a generalidades, de manera precisa y siguiendo la ruta trazada por Bobes “se trata de seguir un esquema basado fundamentalmente en las unidades que están en el texto dramático escrito y se mantienen en la representación escénica”⁶⁷. Tal empresa es susceptible de llevarse a cabo si consideramos a la semiótica como una teoría que considera a la obra fundamentalmente como objeto significante, que toma en cuenta todos los signos, unidades y relaciones dramáticas. La semiótica de la obra dramática o del texto literario, aunque específicamente dentro del proceso teatral se dedique exclusivamente a éste, viene a ser una especie de reconciliador entre texto y puesta en escena. No olvidemos, puesto que ya lo discutimos ampliamente en capítulos anteriores, que aunque la historia de la literatura atendió casi exclusivamente al texto, mientras que la práctica teatral se interesó, también casi en exclusiva, por los signos no verbales de la escena, con la semiótica se abre la posibilidad de analizar al fenómeno teatral como un continuo comunicativo que se puede segmentar en texto dramático, puesta en escena y decodificación del espectador.

A continuación definiremos al texto dramático o literario, para ello nos auxiliaremos de la definición que Pavis da del *texte dramatique*:

Resulta muy problemático proponer una definición de texto dramático que lo diferencie de otros tipos de textos, ya que la tendencia actual de la escritura dramática consiste en reivindicar cualquier texto como susceptible de una eventual puesta en escena; la «última y definitiva etapa» -poner en escena la guía telefónica- parece casi una broma y una empresa irrealizable. Todo texto es teatralizable a partir del momento en que lo utilizamos en el escenario. Aquello que hasta el siglo XX era considerado como la marca de lo *dramático* -los *diálogos*, el conflicto y la *situación dramática*, la noción de *personaje*- ahora

⁶⁷ María del Carmen Bobes Naves, *Semiología de la obra dramática*. España. Arco/libros. 1997. p. 8.

ya no es más que una condición *sine qua non* del texto destinado al escenario o utilizado en él⁶⁸.

Pavis insiste en la necesidad de fijar “criterios posibles del texto dramático”, para ello enuncia los tópicos de texto principal y texto secundario, considerando al primero como el texto que debe de ser dicho (el de los actores) regularmente introducido por las acotaciones escénicas (o didascalias), texto secundario, también compuesto por el dramaturgo y, a veces, por el director de escena. Incluso, cuando el texto secundario parece ausente, podemos encontrar sus rastros en el decorado verbal o en el gestus del personaje.

El mismo Pavis contrapone la diferencia que hay entre el montar un texto dialogado *ex profeso* para la escena y tomar un diálogo de la vida cotidiana –que él llama vulgar– y deduce que lo que hace diferente el uno del otro no es la forma, más bien la diferencia se centra en el uso (su pragmática), ya que el primero es leído en un marco que le confiere un criterio de ficcionalidad y lo diferencia de los demás textos “vulgares” que pretenden describir el mundo real. Igualmente, el estudioso francés menciona la implicación del texto con el contexto, es decir, menciona que para que exista una evolución dramática en la escena, los personajes deben compartir, cuando menos, una porción del universo del discurso, considera como caso excepcional el llamado *teatro del absurdo*, cuyo tema central es un *diálogo de sordos* a fin de denotar una incomunicación. Por lo que refiere al público o lector, hace hincapié en que “leer el texto es, en suma, preocuparse por su contexto cultural, histórico, ideológico, a fin de no enfrentarse a un vacío formal”⁶⁹. Es decir, el semiólogo francés evidencia que para que el lector entre en contacto con la vida misma del texto, es necesario que el lector tenga referencias histórico, lingüísticas o semiológicas de lo tratado.

⁶⁸ Patrice Pavis. *Diccionario del Teatro*. Edición ampliada y revisada. p. 470.

⁶⁹ *Idem*. p. 471.

Otra categoría que Pavis confiere al texto dramático es la posibilidad de “ser leído” o “representado”. De una u otra forma, el especialista semiólogo “no considera al texto dramático como una entidad fija, comprensible de una vez por todas”, necesita de una lectura que siempre lo sitúa en su contexto y en su historia, es decir, tal premisa dependerá del contexto social del lector y del conocimiento del contexto del texto ficcional que indudablemente nos llevarán a la lectura o posibles lecturas del texto.

Una característica que se le ha dado al texto dramático desde la antigüedad es el de poseer un núcleo dramático o de acciones, al respecto, Bobes Naves clarifica que “el núcleo dramático no está centrado en las acciones sino en las *relaciones conflictivas* y enfrentadas entre personajes, es decir, en situaciones”⁷⁰. La misma autora especifica líneas más adelante que:

Lo que constituye la médula del drama no es la acción de los personajes, sino sus relaciones conflictivas, derivadas del enfrentamiento de dos actitudes igualmente válidas desde su subjetividad, es decir, en cuanto están vistas desde las perspectivas del sujeto que las mantiene y las expresa directamente con sus palabra, mediante sus intervenciones en un diálogo, que constituye el discurso de la obra dramática.⁷¹

3.5.2 Elementos de análisis del texto dramático o literario

Tratar de fijar tópicos de análisis al texto dramático o literario es una empresa harto difícil. Por tal motivo tomaremos la propuesta de análisis, tanto para el texto literario como para el espectacular,⁷² del profesor e investigador español Fabián Gutiérrez Florez⁷³ y las iremos enriqueciendo con las pericias de otros autores.

⁷⁰ María del Carmen Bobes Naves. *Semiología de...* op. cit. p. 10.

⁷¹ Idem.

⁷² Dicha propuesta, que analizaremos al final de éste capítulo, también servirá de base para construir nuestro modelo de análisis, que desarrollaremos en el siguiente capítulo, y que adecuaremos a las condiciones y al plan de estudio de la materia Lectura y Análisis de Textos Literarios 1, unidad Teatro.

⁷³ Fabián Gutiérrez Florez. “Aspectos del análisis semiótico teatral” en Castilla *Estudios de literatura*. #14, 1989.

Gutiérrez Florez, apoyado en las disertaciones de Tadeusz Kowzan, llama a los tópicos de análisis del teatro como *códigos operantes del hecho teatral*, y a su vez los divide en *códigos verbales lingüísticos*, (diálogos, acotaciones, acción y personajes); para el texto dramático o literario, y *códigos no verbales- no lingüísticos* (código complementario de los personajes, código complementario del diálogo, código complementario de la acción y código complementario del código verbal-lingüístico, en general); para la puesta en escena o texto espectacular.

3.5. 2.1 El diálogo

El diálogo, junto con las acotaciones y las didascalias, conforman el llamado discurso teatral. Definamos al primero: en su acepción más general, el diálogo se puede considerar como “conversación entre dos o más personajes”⁷⁴. El diálogo dramático es un intercambio verbal entre personajes que en la práctica toma varias aristas y se pueden clasificar de la siguiente manera:

- Diálogo entre un personaje visible y un invisible (teichoscopia).
- Diálogo entre un hombre y un dios o un espíritu (p. ej. en Hamlet).
- Diálogo entre un ser animado y un ser inanimado (p. ej. diálogo con o entre máquinas, conversación telefónica, etc.).

Para Pavis, el diálogo entre personajes a menudo es considerado como la forma fundamental y ejemplar del drama, ya que al convertirse en una forma natural de comunicación, crea en el espectador el *efecto de la realidad*, puesto que le imprime la sensación de que está asistiendo a una forma familiar de conversación.

Diálogo y monólogo han sido las formas clásicas de organización del teatro, sin embargo, la primera distinción entre estas dos formas radica principalmente en que la primera, como ya lo

mencionamos, imprime en el espectador una sensación de verosimilitud al acercarlo a la forma de comunicación cotidiana del ser humano, en tanto, la segunda “aparece como un ornamento arbitrario y molesto que no se adapta a la exigencia de lo verosímil en las relaciones interhumanas”⁷⁵. Sin embargo, como la mayoría de las cosas en el teatro, la relación entre estas dos formas resulta paradójica y no hay elementos que permitan distinguir la transición o evolución entre uno y otro. A este respecto, Pavis dice:

Diálogo y monólogo jamás existieron bajo una forma absoluta; más aún, la transición entre ambos es muy borrosa y resulta más ventajoso distinguir entre diversos grados de dialoguismo o monologuismo en una misma escala continua (MUKAROVSKÝ, 1941). Así, el diálogo del drama clásico es más una serie de monólogos organizados de manera autónoma que un juego de réplicas parecidas a una conversación animada (como el diálogo cotidiano). Inversamente, muchos monólogos, pese a su disposición tipográfica unitaria y su sujeto único de enunciación, en realidad no son más que diálogos del personaje con una parte de sí mismo, con otro personaje fantasmal o con el mundo tomado como testigo.⁷⁶

La función central del diálogo es justamente la posibilidad de comunicación y réplica entre los personajes que participan en el hecho teatral. Sin embargo, es mediante el conocimiento de la situación respectiva de los protagonistas que nos permite distinguir varios tipos de comunicación (igualdad, subordinación, relaciones de clase, vínculos psicológicos). A este respecto, quizá la aportación que ha dado más frutos, con respecto a la teoría del diálogo, es la que los semióticos han referido y que la llaman “el diálogo en la teoría semántica del discurso”. Pavis nos menciona lo siguiente:

El contexto global del conjunto de réplicas de un personaje, como las relaciones entre los contextos, es determinante para definir la

⁷⁴ Pavis, Patrice... op. cit. p. 125.

⁷⁵ *Ibidem*, p. 126.

⁷⁶ *Idem*.

naturaleza dialógica o monológica del texto. Tres casos de diálogos son definibles según la relación de los contextos:

1. Caso normal del diálogo. Los sujetos del diálogo tienen en común una parte de su contexto, y, por tanto, hablan *grosso modo* «de lo mismo» y son capaces de intercambiar determinadas informaciones.
2. Los contextos son totalmente extraños entre sí: incluso si la forma externa del texto es la de un diálogo, en realidad los personajes no hacen otra cosa que superponer dos monólogos. Si diálogo es un «diálogo de sordos». Se limitan tal y como dicen los alemanes, a «hablar mientras se cruzan» (Aneinandervorbeisprechen). Encontramos esta forma de falso diálogo en algunas dramaturgias posclásicas cuando el intercambio dialéctico entre los personajes y entre sus discursos dejan de existir (CHEJOV, BECKETT).
3. Los contextos son quasi idénticos: las réplicas ya no se oponen, sino que salen de una misma boca. Es el caso del drama lírico, en el cual el texto no pertenece propiamente a un carácter, sino que está repartido «poéticamente» entre los personajes: monólogo polifónico que recuerda ciertas formas musicales en las que cada instrumento o cada voz se suma al conjunto.⁷⁷

A fin de ejemplificar lo anteriormente expuesto, citaremos algunos diálogos de diversas obras de dramaturgos de habla hispana. Posteriormente ilustraremos mediante un esquema, la relación semántica del discurso y sus diversos contextos, siempre de acuerdo con el modelo de Pavis:

I. Sujetos del diálogo que tienen en común una parte de su contexto:

Felipe.—(*Fijándose en el niño*) ¿Qué me ve? ¿Tengo monos en la cara?

Cándido.—(*Que lo esta mirando fijamente*) No, yo estaba mirando a un rey...

Felipe.—(*Riéndose*) ¿A un rey? ¿A ver cuál de todos?, ¿al Rey de Copas?, ¿al Rey de Bastos?, ¿al Rey de Oros?, ¿al de Espadas o de Corazones?

Cándido.—No, al Rey Mago...

Felipe.—¿Al Rey Mago? Sí son tres los Reyes Magos, muchacho: ¡Melchor, Gaspar y Baltasar! ¿A cuál de los tres estabas mirando?

Cándido.—¿De los tres nombres cuál es el tuyo?

Felipe.—¿El mío? Felipe Ramos, por la gracia de Dios.

⁷⁷ Idem. p. 127.

Cándido.— Pues yo estaba mirando al Rey Mago Felipe Ramos.⁷⁸

En este caso los sujetos comparten parte de un mismo contexto, una misma cultura y por ende se pueden comunicar. El diálogo es fluido y puede haber réplica e intercambio de ideas y conceptos.

II Contextos totalmente extraños:

GUARDAVÍA : (*Interrumpe de nuevo.*) ¿Qué mujer?

HOMBRE: La que busco.

GUARDAVÍA: No sé qué mujer busca usted.

HOMBRE: La que le he dicho.

GUARDAVÍA: Ah...

HOMBRE: Tal vez haya pasado y usted no la vio. (*El guardavía se encoge de hombros.*) Pero, en fin, veo que debo contarle todo para ver si usted puede recordar: Ella es alta, esbelta, de pelo negro y grandes ojos claros. Lleva una flor blanca sobre el pecho... (*Con ansiedad.*) ¿No ha pasado por aquí?

GUARDAVÍA: No puedo saber si ha pasado alguien a quien no conozco.

HOMBRE: Perdone. Sé que estoy nervioso pero tengo la impresión de que no hablamos el mismo idioma, es decir, que usted no contesta a mis preguntas...

GUARDAVÍA: No es mi oficio.⁷⁹

Este tipo de diálogos se da principalmente en la farsa. En el caso anterior, aunque los sujetos comparten el mismo idioma, sus contextos son totalmente disímbolos prueba de ello es la evidente incomunicación que impera en sus discursos.

III Contextos casi idénticos:

LAVANDERA 1

A mí no me gusta hablar.

LAVANDERA 3

Pero aquí se habla.

LAVANDERA 4

Y no hay mal en ello.

LAVANDERA 5

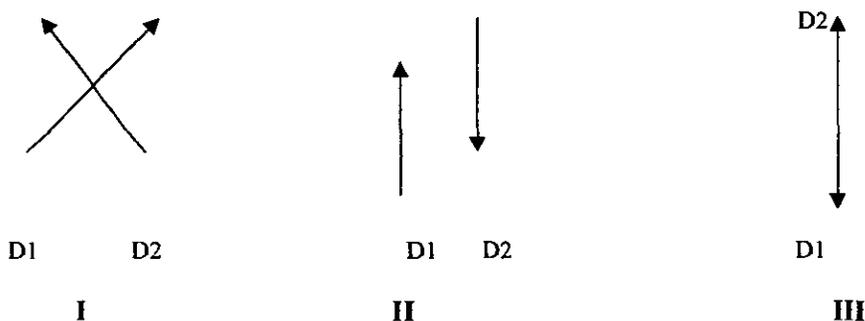
⁷⁸ Elena Garro. "El Rey Mago" en *Un Hogar Sólido y otras Piezas*. México U. Veracruzana. p. 48.

⁷⁹ Carlos Solórzano. "Cruce de vías (vodevil triste)" en *Carlos Solórzano. Teatro. México. UNAM*. p. 224.

La que quiera honra, que la gane.
 LAVANDERA 4
 Yo planté un tomillo, yo lo vi crecer.
 El que quiera honra, que se porte bien.
 (Rien.)
 LAVANDERA 5
 Así se habla.
 LAVANDERA 1
 Pero es que nunca se sabe nada.⁸⁰

En este caso no hay réplica, el contexto es casi idéntico. Se asemeja a un gran monólogo puesto en boca de varios personajes.

El esquema de los tres ejemplos, gráficamente quedaría expresado así:



C 3.2 Modelo basado en “la relación semántica del diálogo de Patrice Pavis”. Elaboró: Armando Segura. Enero 2001.

Ma. del Carmen Bobes reconoce en su obra *Semiología de la obra dramática* (1997) la importancia del diálogo como un proceso semiótico. Indica que se trata de una forma discursiva intercambiable, informativamente hablando, con formas monologales que puedan decir lo mismo. Sin embargo el diálogo no es una sucesión de intervenciones desconectadas, sino un conjunto de acciones cooperativas y un esfuerzo en el que cada uno de los participantes reconoce un fin o una

dirección conversacional, que acepta con la convicción de que los demás interlocutores también la han aceptado; en este sentido el diálogo es una actividad pragmática de tipo social pues no basta con que uno de sus interlocutores, o varios, acepten las condiciones de esta forma de discurso, tienen que ser todos y además tienen que sujetarse a unas normas, que según Bobes Naves son de tres tipos fundamentales:

- **Leyes lógicas**, que presiden la secuencia material de las intervenciones, dándoles unidad de fin, aunque tengan diversidad de emisión,
- **Leyes pragmáticas**, que organizan el diálogo como actividad social y lo someten a normas de cortesía, de claridad, de oportunidad, y
- **Leyes gramaticales**, que señalan un canon de corrección en las formas y en las relaciones de los términos lingüísticos.

A continuación haremos hincapié en la relación que guarda el diálogo dramático con la teoría lingüística de los *Speech Acts* o *Actos de Habla*.

Si nos situamos en la lógica de que en el teatro, el que dialoga no lo hace de forma mecánica, es decir, no puede limitarse a repetir como si previamente lo hubiera escrito, ya que tiene que tener en cuenta lo que el otro va diciendo y esto es imprevisible. Las respuestas del otro, más que contestarlas por inercia, obedecen a leyes de cooperación entre los usuarios de la lengua (aunque se trate de ficción, como en el caso del teatro). Dichas “reglas” hoy son explicadas por la teoría de los *Actos de Habla*.

Antes de explicar cómo influyen los *Actos de habla* en la cooperación entre los dialogantes, insertémoslos dentro de la pragmática, “teoría que centra su análisis en el estudio de las capacidades de los usuarios de una lengua para asociar oraciones a los contextos en que éstas

⁸⁰ Federico García Lorca, “Yerma” en *Obras Completas*. . T. II. México. Aguilar p.p. 830-31

son apropiadas”⁸¹ El objeto de la pragmática es el estudio de la lengua en su contexto de producción, entendiendo a éste último, no sólo como el escenario o lugar físico en que se realiza una exposición sino también el bagaje de conocimientos que se asume como compartido entre los participantes en un encuentro comunicativo. Es decir, al producirse un enunciado, el hablante intenta hacer algo, el interlocutor interpreta esa intención y sobre ella elabora su respuesta, ya sea de orden lingüística o no lingüística. La teoría de los Actos de Habla, formulada por Austin (1962) y desarrollada especialmente por Searle (1964, 1969, 1975), propone una explicación del uso lingüístico basada en la observación de que cuando producimos un enunciado se realizan simultáneamente tres actos: el acto locutivo (la expresión de una oración con un sentido y un referente determinado, el significado literal); el acto ilocutivo (la producción de una enunciación, una promesa, una orden, etc.); y el acto perlocutivo (el efecto que se produce en la audiencia). Grice (1975) añade además que el intercambio conversacional descansa en el llamado *principio de cooperación* (reglas que regulan la conversación, a manera de que sea adecuada, por lo menos hasta que los usuarios decidan terminarla).

Todos los elementos anteriores se observan durante la práctica teatral y aún en el texto dramático, ya que el teatro utiliza el diálogo generalmente como acto de habla que avanza con acciones y reacciones, a la vez que va construyendo los motivos de la fábula.

El texto dramático en su conjunto es un proceso de comunicación, al igual que todo texto literario pero con una organización dialógica que lo hace diferente a los demás discursos. En este sentido es un proceso *recursivo* en el que el lenguaje actúa como forma envolvente de sí mismo. Dicha característica lo hace un discurso único, ya que afecta no sólo el nivel textual sino que

⁸¹ Carlos Lomas. “Los Enfoques Pragmáticos, Sociolingüísticos y cognitivos” en Carlos Lomas et al *Ciencias del lenguaje, competencia comunicativa y enseñanza de la lengua*. España. Paidós. 1997. p. 32-33.

dicha comunicación se extiende al director de escena, al dirigir el dramaturgo la acotaciones o texto secundario a un lector específico:

1. Emisor (Autor Dramático)
2. Forma: a) diálogo (Texto principal)
b) acotaciones o didascalias (Texto secundario)
3. Receptor (lector).

Finalmente mostraremos la tipología de los diálogos, trabajo cuyo mérito debemos a la profesora de la Universidad de Oviedo, España, Ma. del Carmen Bobes. Dicha investigación parte de la relación que ha tenido el diálogo dramático a lo largo de la historia, observando su comportamiento en relación con los demás signos dramáticos. Es menester acotar que dichas variables cambian de acuerdo a la relación del diálogo dramático y la historia de la lengua:

- **Diálogos argumentativos:** propone la búsqueda de la razón o la verdad mediante el discurso verbal, de modo que justificando su cuota de libertad y de responsabilidad, puedan los hombres exponer sus posiciones en las que, salvando la justicia de los dioses, se organizan en torno a una fábula en la que dos personajes (Edipo y Tiresias, Antígona y Creonte, Jasón y Medea...) discuten razonablemente, como si estuvieran exentos de la pasión del caso, en un diálogo de intervenciones extensas, organizadas en su discurso y bien estructuradas lingüísticamente y retóricamente. Saint Victor se refiere a este tipo de diálogos de enfrentamiento a propósito de los que sostienen Medea y Jasón al final de la *Medea* de Eurípides; en ellos, a pesar de una forma ampulosa sin duda, los personajes muestran las honduras de su enfrentamiento radical: «...estos personajes heroicos son todos retóricos, Eurípides los ha tenido en la escuela de los sofistas antes de hacerlos entrar a escena; los ha adiestrado en la esgrima del argumento y de la réplica». Sus intervenciones «son largas triadas paralelas, que se contestan equilibrándose, o son réplicas alternadas que cruzan sus puntas simétricamente» (Saint Victor, 1943:429). [...] Esto no quiere decir que toda la tragedia griega utilice este tipo de diálogo y sólo este tipo, en cada obra se encuentran diálogos variados. En contraste con los largos parlamentos discursivos de Jasón y Medea, el diálogo de ésta con Egeo, rápido y funcional, apenas insinúa informaciones, proyectos y pactos, que uno y otro entienden rápidamente, porque ni justifican las decisiones, ni

exponen unas razones que comparten, no enfrentan. [...] El diálogo retórico equilibrado, los diálogos desiguales, los que tienen el valor y la función de un monólogo interior o exterior, todos están al servicio del sentido que va construyendo la fábula. Siempre es diálogo la expresión dramática, pero siempre es diálogo cambiante en sus formas, donde se elaboran, se clarifican, se matizan posiciones y conductas respecto a cánones éticos impuestos al hombre.

- **Diálogos de inversión cómica:** una comedia latina, que se estructura en contrapunto con la realidad social y sus valores mediante procesos de inversión, con tipos estándar que persistirán como prototipos en todo el teatro cómico occidental, se manifiesta en un diálogo chispeante, festivo, pícaro, en el que el engaño a la vista y el parecer prevalecen sobre la realidad y el ser, que el espectador conoce de la vida, hasta la ficción y el parecer que utilizan por necesidad de supervivencia los débiles, los oprimidos, para manifestar de algún modo su libertad, al menos de reírse. Los matices del diálogo en tal perspectiva, a no ser los lúdicos, son escasos pues todo se espera de un desenlace en el que la realidad acabará por imponerse. Mauron explica con brillantez los caracteres generales de la comedia como proceso psíquico de inversión en el que el débil se ríe del fuerte, el mozo del viejo, el criado del amo, para compensar en la literatura las situaciones vitales que la comedia critica. El diálogo responde a esa inversión de valores y a la perspectiva distorsionada de las situaciones, mediante agudezas, ingenio, risa (Mauron, 1964).
- **Diálogos informativos:** el teatro medieval, centrado en su didacticismo, discurre como un proceso informativo en el que la trayectoria de conocimiento de los personajes se dirige siempre hacia un desenlace de apoteosis que trasciende la razón y arriba a la fe ayudada por los sentidos. Los misterios medievales, muestran en general, un diálogo expositivo, sin graves enfrentamientos dialécticos, a no ser de puntos de vista, de grado de conocimiento y de diferente nivel de aceptación y comprensión de las verdades que tienen los sujetos sobre dogmas religiosos; esto suscita preguntas y reclama respuestas, en un esquema básico del diálogo: los sabios y teólogos responden a las preguntas que plantea el pueblo y le explican los misterios de la fe.
- **Diálogos de pasión y vida:** el llamado drama moderno matiza su diálogo en dos vertientes que corresponden a las dos formas de tematizar del teatro español e inglés respectivamente. El teatro de Shakespeare y en general el isabelino, sitúa los conflictos y enfrentamientos en el interior del hombre, pues las relaciones que dramatiza no son interpersonales sino intrapersonales: es la jerarquización de sentimientos, de pasiones, de pensamientos frente a sentimientos, etc.: la pasión de poder frente al deber

(*Macbeth*), el amor frente a los celos (*Otelo*), interferencias de lo familiar y lo social en el sentimiento (*Romeo y Julieta*), etc. Los diálogos que se suscitan podrían ser formulados como monólogos y parece que no de un modo circunstancial, sino natural, pues son las reflexiones que un personaje hace sobre los sentimientos, que lo ligan socialmente.[...] Los diálogos de estas comedias dramáticas, revestidos de barroquismo y plenos de ingenio, resultan los adecuados para una filosofía de la vida en la que nada es como parece, y para una sociedad en la que el dilema fundamental es la oposición «ser/parecer». Esquemmatizando las sucesivas etapas históricas, podemos decir que el teatro toma a la humanidad como sujeto de reflexión sobre las relaciones del hombre con los dioses, y el diálogo –siempre entre hombres– se organiza como un proceso de conocimiento que hace interactuar verbalmente a distintos sujetos con distintas opiniones o grados de saber y, por tanto, se organiza con argumentos presididos por la razón (aunque trate de sentimientos en el caso concreto), o por la fe (misterios medievales). [...]

- **Diálogos conversacionales y narrativos en la «comedia de salón»:** el teatro realista de la segunda mitad del siglo XIX deriva hacia la llamada «comedia de salón», por los espacios que elige («sala decentemente amueblada»), y llamada «obra bien hecha» por la técnica perfecta que alcanza en su desarrollo y presentación. Drama de ideología burguesa, produce textos de direcciones variadas, pero coincidentes en su conjunto en ser «teatro de palabras». Contra este tipo de teatro reaccionará el teatro del presente siglo, sobre todo, por parte de los directores de escena. Podría pensarse que este teatro desarrollaría amplia e intensamente el diálogo dramático, pero no es así, pues deriva a una especie de conversaciones de puro entretenimiento en la escena.
- **Diálogos icónicos en el realismo psicológico:** señalamos como tales diálogos icónicos en su forma algunos que parecen discurrir independientemente de la acción, que se reitera al subtexto (texto secundario); por ejemplo, observamos esta situación en *El jardín de los cerezos*, de Chéjov, o en *Doña Rosita la soltera*, de Lorca. Los personajes no se centran en el tema de su propia tragedia, hablan de trivialidades, no acaban las frases, no conservan la lógica pregunta-respuesta, sus enunciados están llenos de puntos suspensivos, de comentarios ligeros y el espectador descubre sólo por indicios la historia. [...] los consideramos icónicos en su forma trivial, sin acabar, sin interés... porque remiten a través de ella a una visión del mundo que se caracteriza también por la duda, por el despiste, por la sorpresa, y reproducen el modo de hablar de una sociedad despreocupada y sin rumbo, que habla por hablar, aunque no mucho, porque se cansa de hacer discurso y hace sólo frases,

cortas e interrumpidas; es la sociedad rusa de la pre-revolución, a la que están talando los cerezos mientras ella se entretiene en trivialidades, o es el personaje desencantado, que ya no espera y sigue esperando, como Doña Rosita. El diálogo, no sólo por lo que dice, que puede reflejar una ideología de despreocupación y desencanto, o lo que sea, sino también por sus propias formas de expresión, puede remitir a un estado social, más o menos generalizado de pasividad y desesperanza.

- **Diálogos esticomíticos:** quizá como variedad del diálogo icónico podríamos citar el que adopta una forma esticomítica o estíquica (Lázaro, Diccionario...), es decir, el formado por una sucesión de intervenciones iguales, paralelas, entre los hablantes. Es conocida la escena de *Hamlet*, en la alcoba de la reina, cuyo diálogo ella inicia en una forma que él parafrasea: Hamlet, tienes muy enojado a tu padre/ Madre, tienes muy enojado a mi padre...
- **Diálogos «interiores» y monólogos líricos:** a veces un estado de duda sobre el autorreconocimiento o sobre el conocimiento del contrincante se manifiesta con un diálogo que tiene el valor de un monólogo, o manifiesta la reflexión típica del monólogo interior, por ejemplo, los diálogos de Juan con sus hermanas, en los que él mismo se pregunta y se contesta, hace observaciones distanciadas con gestos, movimientos, habla con puntos suspensivos, como si la inseguridad se prolongase, en contraste con afirmaciones tajantes como decisiones que se toman sin convencimiento para salir de las dudas, y la forma gramatical se resiente del estado anímico de duda y también del hecho de que sea un proceso de carácter más expresivo que comunicativo, es decir, el personaje habla por desahogarse más que para comunicar o informar a sus oyentes: Juan pasa de un pensamiento a otro, mientras que lo que realmente le preocupa es la ausencia de Yerma y está pendiente de cuándo volverá, su habla parece un monólogo interior:

«¿Dices que salió hace poco? (*la hermana mayor contesta con la cabeza*). Debe estar en la fuente. Pero ya sabéis que no me gusta que salga sola. (*Pausa*). Puedes poner la mesa. (*Sale la hermana menor*). Bien ganado tengo el pan que como. (*A su hermana*). Ayer pase un día duro. Estuve podando los manzanos y a la caída de la tarde me puse a pensar para qué pondría yo tanta ilusión en la faena si no puedo llevarme una manzana a la boca. Estoy harto. (*Se pasa la mano por la cara. Pausa*). Ésa no bien... una de vosotras debía salir con ella, porque para eso estáis aquí comiendo en mi mantel y bebiendo mi vino. Mi vida está en el campo, pero mi honra está aquí. Y mi honra es también la vuestra. (*la hermana inclina la cabeza*). No lo tomes a mal. (*Entra Yerma con dos cántaros. Queda parada en la puerta*). ¿Vienes de la fuente? »

- **Otros tipos de diálogos:** en muchos de sus discursos el teatro actual pretende no tener en cuenta la norma económica del discurso dramático. Por lo general, los diálogos teatrales no desperdician los términos ni el tiempo. Una revisión desde el final, muestra que todo lo que se ha dicho, aunque en el momento haya podido parecer trivial, encuentra su razón en la trama y en su desenlace. [...] Hay diálogos que responden a una aparente cotidianidad, es decir, representan una tertulia que se repite igual todos los días en el ambiente de una casa, o de una residencia; el diálogo camina sin prisas, con aparente frivolidad, con ingenio, con sugerencias, con alusiones, con rupturas inesperadas, con digresiones, etc. Son diálogos considerados como de «valor conversacional» y que suelen usarse con una función fática, para evitar la tensión del silencio, o con una función testimonial, para dar cotidianidad a la escena, con la finalidad de implicar al espectador a una escena a la que «asiste». En el teatro del siglo XX se cultiva una especie de diálogo indiferente a la situación: la charla inacabable, ininterrumpida y hasta ininterrumpible, de la señora Smith es la primera escena de *La cantante calva* nada tiene que ver con el tema de la obra, que es precisamente la incomunicación; *Esperando a Godot* carece de tema, y la palabra se convierte en testimonio del vacío en la medida del tiempo escénico en el que nada se inserta, es un diálogo que recoge la nostalgia del paso del tiempo presente que se adentra inexorablemente en el pasado.⁸²

Finalmente, podemos afirmar que los discursos dramáticos, a pesar de mantener formas dialogadas todos ellos, son de naturaleza muy diversas y pueden tener una finalidad muy diferente, según la época, la ideología, el subtexto, el marco de referencia, etc. Un diálogo que se interioriza y se convierte en un monólogo de hecho, puede indicar la desconfianza en las posibilidades de comunicación entre los hombres, puede dar sentido a una exaltación del yo (deixis), o puede indicar un tipo de censura social o psicótica. Todos los diálogos tienen el mismo fin en la obra dramática: crear una fábula, pero cada una de las formas posibles aparece por causas que pueden ser determinadas en cada caso.

⁸² Ma. del Carmen Bobes Naves...op. cit. p.p. 262-276.

NOVA DEBES NO SALLI
 DOWA BIELLE INBOCA

3.5.2.2 Didascalias o acotaciones

Ya hemos discutido ampliamente cómo el discurso en el teatro se presenta mediante dos formas bien definidas, incluso tipográficamente: una es la construida por el diálogo de los personajes (texto principal) y otra construida por las acotaciones del autor (texto secundario). Ambas proceden, como es lógico, del dramaturgo, pero la primera pone la palabra en la boca de los personajes, mientras que la segunda es la que habla al director de escena o a los actores, comunicándoles las indicaciones necesarias para la representación.

Ma. del Carmen Bobes discute ampliamente este término:

Los manuales y los diccionarios de teatro franceses denominan *didascalies* a esas anotaciones al diálogo dramático (*Didascalies: 'indications scéniques donnés par l'auteur accompagnant le texte d'une oeuvre théâtrale', dictionnaire Hachette.*) Los autores españoles suelen llamarlas acotaciones o anotaciones, aunque últimamente algunos investigadores españoles que enseñan en Canadá las llaman también didascalias.

Según el **DRAE**, la *didascalia* es un término con varias acepciones en el lenguaje particular del teatro: 1) 'enseñanza o instrucción, especialmente en la antigua Grecia, la que daba el poeta a un coro o a los actores'; 2) 'en la antigua Grecia, los catálogos de piezas teatrales representadas, con indicaciones de fecha, premio, etc'; 3) 'en la literatura latina eran las notas que, a veces, al comienzo de una comedia, dan noticias sobre su representación'.

Y por *acotaciones* entiende el mismo **DRAE**: 'señal o apuntamiento que se pone al margen de algún escrito o impreso. Cada una de las notas que se ponen en la obra teatral, advirtiendo y explicando todo lo relativo a la acción o al movimiento de los personajes y al servicio de la escena'. M. Corvin cree que se pueden considerar didascalias todo lo que en el texto de teatro no es diálogo, es decir, todo lo que en el texto mantiene la voz directa del autor: el título, la lista de las *dramatis personae*, los títulos de los actos, si los llevan, etc.⁸³

Patrice Pavis sustituye a las didascalias y a las acotaciones con el término de *indicación escénica*, ya que, asegura: "es un concepto mucho más utilizado en la actualidad y es

⁸³ Ma. de Carmen Bobes Naves. "El diálogo en Yerma". en *Acotaciones*. Revista de investigación Teatral. p. 23.

además, más adecuado para describir el papel metalingüístico de este *texto secundario*".⁸⁴ En este sentido creemos prudente volver a mencionar la importancia que tiene el texto secundario en el proceso comunicativo de la obra dramática y a su vez puntualizar las diferencias entre acotaciones y didascalias. Dentro del texto literario existen dos tipos de discursos, el primero, un texto primario (diálogos) y el secundario (didascalias, acotaciones o indicaciones escénicas); este último hace posible la realización del diálogo en la escena y da instrucciones sobre el conjunto de la representación. Si el diálogo es el habla de los personajes escrita en el texto y realizada verbalmente en escena, las acotaciones son el habla del autor; se incluyen como anotaciones al diálogo en el texto escrito, no se pronuncian verbalmente en la escena, donde se sustituyen por sus referencias escénicas. En tanto las didascalias son indicaciones que el diálogo hace sobre objetos y hechos escénicos. El director de escena tiene la amplia libertad en la sustitución de las acotaciones por sus referencias, y no tanto cuando se trata de las didascalias, puesto que no sería tolerable una discordancia entre lo que dice el diálogo y lo que se realiza en escena. Las acotaciones y didascalias hacen indicaciones sobre el espacio y el tiempo de la escena y sobre todo los signos no verbales del escenario. Constituyen todo el paratexto dramático (títulos, lista de *dramatis personae*, etc.), y lo que no está aclarado por las acotaciones o por las didascalias o por ambas a la vez, se remite a la competencia directa del director de escena y los actores.

La función de la acotación es doble. Por una parte son un conjunto de indicaciones que permiten al lector construir imaginariamente una escena o un lugar real, por otra parte son un texto de dirección con indicaciones del autor al director y a todos los que trabajan en la escenografía. La amplitud de las acotaciones en algunos textos tiene sentido cuando el autor aspira a explicar al director su idea de espectáculo. Por eso la extensión de las acotaciones depende del tipo de espacio escénico y de teatro, respectivamente. En la actualidad las

⁸⁴ Pavis, Patrice. op. cit. p. 130.

acotaciones están destinadas a construir el espacio autónomo correspondiente al texto, con indicaciones espaciales concretas con las que el autor se anticipa al director de escena. La extensión y, en su caso, lo explícito y poético de las indicaciones escénicas, dependen también del estilo de cada autor y su época.

Para finalizar, pondremos el ejemplo de dos acotaciones, la primera, sumamente descriptiva, pertenece a Luigi Pirandello “Los Gigantes de la Montaña”; en tanto la segunda, muy breve, pertenece a Calderón de la Barca “El príncipe Constante”. El ejemplo tratará de ilustrar el cambio del uso de las acotaciones en diversas épocas de la historia del teatro. En Calderón, por ejemplo, el dramaturgo era el que montaba el espectáculo o colaboraba en la compañía que se dedicaba a ello, por lo que no era necesario esmerarse en la descripción de lugares, personajes, etcétera. Por el contrario, con Pirandello, el autor se sabe el creador del texto e ignora quién dará sentido al mismo con la puesta en escena, por lo que tiene que ser muy específico con las indicaciones escénicas.

Villa, llamada “La Escalonia” donde vive Cotrone con sus escalonienses.

Casi en medio de la escena, más elevada en ese punto, se levanta un ciprés al que los años han reducido a tronco, como una pértiga, y allá arriba, como una escobilla.

La pintura de la villa es de un rojizo descolorido. A la derecha se ve la entrada con cuatro escalones de acceso, encajados entre dos pequeñas galerías emergentes, redondas, con balaustros de pequeños pilares y columnas que sostienen las cúpulas. La puerta es vieja y conserva todavía rasgos de vieja pintura verde. A derecha y a izquierda se abren, a la misma altura de la puerta, dos ventanas vidrieras que dan a las galerías.

Esta villa, que en un tiempo fuera señorial, está en decadencia y abandono. Surge solitaria en el valle y ante ella se extiende una explanada herbosa, con un banco a la izquierda. Se llega hasta allí por un caminito que baja, en rápida pendiente, hasta el ciprés y de allí prosigue hacia la izquierda pasando por un puentecillo por el que se cruza un torrente invisible.

Este puentecillo, en la parte izquierda del escenario, debe estar bien a la vista y ser practicable con dos parapetos.

Más allá del mismo modo, se divisa la boscosa falda de la montaña.

*

Al levantarse el telón es casi de noche. Desde el interior de la villa se oye, acompañado por extraños instrumentos, un canto saltarin que ya estalla en chillidos imprevistos, ya que se entrega a gorgonitos riesgosos, cuando no se deja atraer como a un vórtice del que emerge, de pronto, echándose a correr como caballo espantado. Este canto debe procurar la impresión de que está atravesando un peligro, cuyo fin se desea ansiosamente para que todo vuelva a la serenidad y a su sitio, como ocurre al cabo de ciertos malos momentos de locura, que a veces nos domina sin que sepamos por qué.

Gracias a la transparencia de las dos ventanas vidrieras de las pequeñas galerías, se entrevé la parte interior de la villa iluminada por extrañas luces de colores que dan apariencias de misteriosos fantasmas a la Sgricia, sentada pacíficamente, sin moverse, en la galería de la derecha del acceso así como a Doccia y a Quaquéo, sentados en la galería de la izquierda, el primero con los codos apoyados en la baranda y la cabeza entre las manos, el otro sobre la baranda, con la espalda recostada en la pared. La Sgricia es una viejecita que lleva un sombrero-cofia, cómicamente anudado bajo la barbilla, y una pelerina pequeña, de color violeta, sobre los hombros. El vestido a cuadritos blancos y negros está muy arrugado. Calza en las manos mitones de hilo. Cuando habla, lo hace siempre un poco irritada y continuamente parpadea sus inquietos ojillos asustados. De vez en cuando se pasa rápidamente un dedo por debajo de la nariz, que arruga. Duccio Docia, de corta estatura y edad incierta, muy calvo, tiene grandes ojos aovados, el labio inferior grueso y pendiente, cara larga, pálida, cadavérica; manos alargadas y blandas y piernas dobladas, como si caminase tratando siempre de sentarse.

Quaquéo es un enano gordo, vestido como niño, pelirrojo de rostro grande color de barro cocido, sonrisa amplia que aparece tonta en los labios pero maliciosa en los ojos.

Apenas terminado el canto en el interior de la villa, Milordino, joven enteco, de unos treinta años de edad, con barbita de enfermo, sombrero hongo y chaleco ya verdoso al que no renuncia para no perder su aspecto urbano, se asoma por detrás del ciprés, muy espantado y anuncia:

Milordino: ¡Eh, eh! ¡Llega gente! ¡Pronto, relámpagos, ruidos y la lengua verde, la lengua verde sobre el techo!⁸⁵

**

⁸⁵ Luigi Pirandello *Teatro*. Vol. I. México. Gernika. p.97-98.

Jornada primera

Jardín del Rey de Fez

Escena primera
(Cautivos, que salen cantando; ZARA)

ZARA Cantad aquí, que ha gustado,
Mientras toma de vestir
Fénix hermosa, de oír
Las canciones, que ha escuchado
Tal vez en los baños, llenas
De dolor y sentimiento.⁸⁶

3. 5. 2.3 Fábula. Acción Dramática

Si el discurso teatral (diálogos e indicaciones escénicas) es una pieza importante en la conformación del drama, Pavis cree que la fábula comprende un universo amplio:

“Del latín *fabula* (frases, relato). El término *fábula*, que corresponde al griego *mythos*, designa la «serie de hechos que constituyen el elemento narrativo de una obra», según el diccionario francés *Robert*, la *fabula* latina es un relato mítico o inventado y, por extensión, la obra de teatro y el cuento. [...] Sin embargo, un examen de las fábulas de (ESOPO o de la FONTAINE) mostraría que los problemas teóricos ligados a la noción de fábula también conciernen al cuento, a la epopeya o al drama. Una ojeada sobre los innumerables usos del término *fábula* pone de manifiesto dos concepciones opuestas del lugar que ocupa: a) como material anterior a la composición de la obra; b) como estructura narrativa de la historia.”⁸⁷

Sin embargo, en este apartado solamente nos ocuparemos de las fábulas en las obras teatrales. Volviendo a Pavis, él asegura que la doble definición de fábula, como material y como estructura, superpone la oposición existente “entre los términos de *inventio* y de *dispositio* de la

⁸⁶ Calderón de la Barca. *Teatro*. México. CONACULTA. 1998. p. 5.

⁸⁷ Patrice Pavis. op. cit. p. 197.

retórica, o entre la de *story* (historia) que la crítica anglosajona opone a *plot* (intriga)⁸⁸. Construir la fábula, para el autor dramático, significa estructurar las acciones, es decir, ordenar las motivaciones, conflictos, resolución, desenlace, en un espacio/tiempo *abstracto*, pero que está construido a partir del tiempo/espacio y del comportamiento de los hombres. La fábula textualiza las acciones que podrían haber ocurrido antes del comienzo de la obra o que podrían acaecer cuando ésta termine. Sin embargo, creemos necesario hacer algunas aclaraciones con respecto algunas aristas del término fábula en occidente desde la aparición de los preceptos aristotélicos hasta nuestros días. En la *Poética* de Aristóteles, la fábula designa la imitación de la acción, el ensamble de las acciones realizadas; la fábula es “el principio y algo así como el alma de la tragedia; los caracteres sólo vienen en segundo lugar”. Aquí la fábula aparece ligada a su elemento constitutivo, la acción dramática. Entendemos entonces por drama, en su acepción más general, toda aquella producción de carácter literario compuesta para el teatro que circunscribe el mundo, configurado en un texto a partir de ciertos principios: separación de papeles, diálogos, tensión dramática y acción de los personajes en conflicto. La tensión dramática es esencial en la estructura teatral, ya que propicia el desarrollo ascendente de las acciones.

El mundo configurado en el texto es el mundo plasmado por el autor, cuyo referente no es único ni estático sino múltiple, transformable y susceptible, a su vez, de diversas configuraciones escénicas. La elaboración del drama se hace de acuerdo a la visión que se tenga del mundo y de lo que se quiere decir de él. En este sentido, la teoría del análisis de los géneros dramáticos ha hecho grandes aportaciones al campo de la teoría del análisis teatral. Dichos estudios parten del análisis del material dramático, los caracteres, la concepción general del

⁸⁸ Se trata de un término que es más cercano al anglosajón “plot”. Pone el acento en la causalidad de los acontecimientos, mientras que la “story” (historia) considera estos acontecimientos según su sucesión temporal. La intriga, por oposición a la acción, es la sucesión detallada de los acontecimientos de la fábula, el entrelazamiento y la serie de conflictos y de obstáculos y de los medios utilizados por los personajes para superarlos. La intriga es el

drama, hasta el tipo de efecto que se espera se produzca en el lector. Dicha metodología se ha conformado a partir de las investigaciones de varios críticos dramáticos como lo son Eric Bentley, H.D.F. Kitto, Georg Lukács y Luisa Josefina Hernández, ésta última en México.

A este respecto, Claudia Cecilia Alatorre, alumna de Luisa Josefina Hernández, cita las cátedras de su mentora al mencionar que “Luisa Josefina Hernández logra conformar un método de gran precisión, que permite un análisis de las constantes más comunes dentro de cada género y que facilita una visión diacrónica y sincrónica del drama”⁸⁹. El término género implica la conformación de varios elementos del drama: los caracteres, la anécdota y el lenguaje; sin embargo, gracias a esta unidad es también posible analizar el nivel moral, ético, ideológico y filosófico que están sintetizados en el texto. La idea de género nos remite a otras aportaciones que Claudia Cecilia Alatorre hace a partir de las investigaciones de la profesora Hernández, nos referimos al tono: “efecto determinado que producirá en el espectador los elementos estructurales del drama”, el cual indudablemente influirá en la recepción, por parte del público, de la triada lenguaje, anécdota y caracteres.

Virgilio Ariel Rivera define la clasificación de los géneros como la “necesidad de manifestar las siete necesidades del hombre en colectividad”;⁹⁰ y apunta que a partir de ella se ha generado la expresión artística denominada drama y sus siete formas distintas que la teoría concluye en denominar los *siete géneros dramáticos*: tragedia, comedia, pieza, obra didáctica, tragicomedia, melodrama, farsa. Desarrollar el tema de los géneros dramáticos indudablemente sería tema de otra tesis. Sin embargo, tomando en cuenta las investigaciones de la Mtra.

tema de la obra, el juego de las circunstancias, el nudo de los acontecimientos. La acción es el dinamismo profundo de este tema. Tomado de Patrice Pavis, *Diccionario del Teatro* . p. 258.

⁸⁹ Claudia Cecilia Alatorre. *Análisis del Drama*. México. Escenología. 1997. p. 25.

⁹⁰ Virgilio Ariel Rivera. *La composición dramática*. México. Escenología. 1997. p. 31.

Hernández Lavalle y sus exégetas, resumiremos en la medida de lo posible, los ejes de análisis y las diferencias que guarda un género y otro.

Virgilio Ariel clasifica a los siete géneros por su función al agrupar lo que cada uno de ellos produce como efectos de sentido en el espectador:

Tragedia: Sublimar y/o destruir (dignifica el espíritu, elevarlo, encumbrarlo, exaltarlo, enaltecerlo).

Comedia: Moralizar (aleccionar, reprender, amonestar, corregir, reconvenir).

Pieza: Ubicar (situar, asentar, afirmar, asegurar al individuo, llevarlo al reencuentro consigo mismo).

Obra didáctica: Inculcar ideas (predicar, educar, guiar, orientar, convencer, criticar, enjuiciar, denunciar, responsabilizar, inculpar, comprometer, prevenir a la colectividad).

Tragicomedia: dar conocimientos (instruir, aleccionar, informar, enterar, dar ejemplos al individuo y a la sociedad).

Melodrama: divertir (entretener, recrear, distraer, deleitar a todo el ser humano)

*Farsa*⁹¹: mostrar otra realidad (descubrir, confesar, revelar, desnudar, revestir, denunciar, estudiar, inventar, explotar, fantasear, embellecer).

Igualmente divide dicha agrupación en realistas (tragedia, comedia, pieza), es decir, aquellos que son susceptibles de ocurrir en la realidad de todo individuo (material probable), y no realistas (melodrama, obra didáctica, tragicomedia y farsa), poco probables de llevarse a cabo en la realidad de todo individuo (material posible).

⁹¹ La farsa, al destruir la realidad y mostrar otra distinta, forzosamente necesitará de la estructura de cualquiera de los otros géneros, de tal forma que tendremos: farsa trágica, farsa melodramática, comedia farsica, etcétera.

drama, hasta el tipo de efecto que se espera se produzca en el lector. Dicha metodología se ha conformado a partir de las investigaciones de varios críticos dramáticos como lo son Eric Bentley, H.D.F. Kitto, Georg Lukács y Luisa Josefina Hernández, ésta última en México.

A este respecto, Claudia Cecilia Alatorre, alumna de Luisa Josefina Hernández, cita las cátedras de su mentora al mencionar que “Luisa Josefina Hernández logra conformar un método de gran precisión, que permite un análisis de las constantes más comunes dentro de cada género y que facilita una visión diacrónica y sincrónica del drama”⁸⁹. El término género implica la conformación de varios elementos del drama: los caracteres, la anécdota y el lenguaje; sin embargo, gracias a esta unidad es también posible analizar el nivel moral, ético, ideológico y filosófico que están sintetizados en el texto. La idea de género nos remite a otras aportaciones que Claudia Cecilia Alatorre hace a partir de las investigaciones de la profesora Hernández, nos referimos al tono: “efecto determinado que producirá en el espectador los elementos estructurales del drama”, el cual indudablemente influirá en la recepción, por parte del público, de la triada lenguaje, anécdota y caracteres.

Virgilio Ariel Rivera define la clasificación de los géneros como la “necesidad de manifestar las siete necesidades del hombre en colectividad”⁹⁰ y apunta que a partir de ella se ha generado la expresión artística denominada drama y sus siete formas distintas que la teoría concluye en denominar los *siete géneros dramáticos*: tragedia, comedia, pieza, obra didáctica, tragicomedia, melodrama, farsa. Desarrollar el tema de los géneros dramáticos indudablemente sería tema de otra tesis. Sin embargo, tomando en cuenta las investigaciones de la Mtra.

tema de la obra, el juego de las circunstancias, el nudo de los acontecimientos. La acción es el dinamismo profundo de este tema. Tomado de Patrice Pavis, *Diccionario del Teatro*. p. 258.

⁸⁹ Claudia Cecilia Alatorre. *Análisis del Drama*. México. Escenología. 1997. p. 25.

⁹⁰ Virgilio Ariel Rivera. *La composición dramática*. México. Escenología. 1997. p. 31.

Hernández Lavalle y sus exégetas, resumiremos en la medida de lo posible, los ejes de análisis y las diferencias que guarda un género y otro.

Virgilio Ariel clasifica a los siete géneros por su función al agrupar lo que cada uno de ellos produce como efectos de sentido en el espectador:

Tragedia: Sublimar y/o destruir (dignifica el espíritu, elevarlo, encumbrarlo, exaltarlo, enaltecerlo).

Comedia: Moralizar (aleccionar, reprender, amonestar, corregir, reconvenir).

Pieza: Ubicar (situar, asentar, afirmar, asegurar al individuo, llevarlo al reencuentro consigo mismo).

Obra didáctica: Inculcar ideas (predicar, educar, guiar, orientar, convencer, criticar, enjuiciar, denunciar, responsabilizar, inculpar, comprometer, prevenir a la colectividad).

Tragicomedia: dar conocimientos (instruir, aleccionar, informar, enterar, dar ejemplos al individuo y a la sociedad).

Melodrama: divertir (entretener, recrear, distraer, deleitar a todo el ser humano)

*Farsa*⁹¹: mostrar otra realidad (descubrir, confesar, revelar, desnudar, revestir, denunciar, estudiar, inventar, explotar, fantasear, embellecer).

Igualmente divide dicha agrupación en realistas (tragedia, comedia, pieza), es decir, aquellos que son susceptibles de ocurrir en la realidad de todo individuo (material probable), y no realistas (melodrama, obra didáctica, tragicomedia y farsa), poco probables de llevarse a cabo en la realidad de todo individuo (material posible).

⁹¹ La farsa, al destruir la realidad y mostrar otra distinta, forzosamente necesitará de la estructura de cualquiera de los otros géneros, de tal forma que tendremos: farsa trágica, farsa melodramática, comedia farsica, etcétera.

En cuanto a la posibilidad del carácter del personaje frente a la problemática planteada por el drama, es necesario siempre seguir la trayectoria del protagonista. Cada género se desarrollará, indistintamente, bajo uno de dos esquemas similares, pero definitivamente diferentes:

Tragedia

- a) El protagonista sucumbe por agredir los valores absolutos.
- b) El protagonista sucumbe por defender los valores absolutos.

Comedia

- a) El protagonista queda en ridículo frente a la sociedad.
- b) La sociedad queda en ridículo ante si misma.

Pieza

- a) El protagonista toma conciencia de su ubicación con el medio y se ubica consigo mismo.
- b) El protagonista no toma conciencia de su ubicación con el medio ni se ubica consigo mismo.

Obra didáctica

- a) La anécdota propone una sola tesis.
- b) La anécdota propone una síntesis, como resultado de una tesis y una antítesis.

Tragicomedia

- a) el protagonista va hacia una meta –y la alcanza– superando obstáculos.
- b) El protagonista va hacia una meta determinada. El destino –la muerte– se le atraviesa y no llega a la meta propuesta, pero logra llegar a algo superior.

Melodrama

- a) El protagonista triunfa mediante sus cualidades.
- b) El protagonista sucumbe a pesar de sus cualidades.

Farsa

- a) La realidad se desnuda y muestra otra diferente.
- b) La realidad se reviste y muestra otra diferente.⁹²

⁹² Tomado de: Virgilio Ariel Rivera. Op. cit. p. 34-35.

El ejercicio del drama como creación (poiesis) tiene su fuente en la *mimesis* considerada por Aristóteles como la imitación de las acciones –praxis- de los hombres. Las acciones transpuestas al plano ficticio y estructuradas dialógicamente conforman el “universo dramático”.

En la organización o entramada de las acciones hay también un trabajo de interpretación. Así la *mimesis* no es una simple copia, sino una construcción. A este respecto, Alfonso Reyes⁹³ prefiere utilizar el término de ficción en lugar de *mimesis*. En este sentido, la acción dramática, describe los actos de los personajes y no a estos personajes en sí mismos. Sin embargo, la fábula también se convierte a menudo en una noción de estructura específica de la historia contada por la obra. Así pues, ya percibimos en ella la manera personal con que el poeta trata su argumento y dispone los episodios particulares a la intriga. En el siglo XVIII, la fábula aparece como un elemento de la estructura del drama que debe ser diferenciado de las fuentes de la historia narrada.

Para Bertolt Brecht la fábula sigue jugando un papel importante dentro del fenómeno teatral. Sin embargo, él está convencido de su carácter no inmediato, que desde luego tiene que ser desentrañado del texto y reconstruirse mediante todos los elementos del teatro en su conjunto.

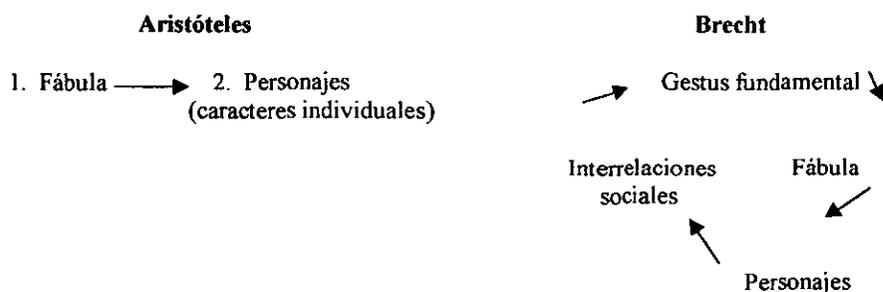
A este respecto Pavis anota:

Si las concepciones prebrechtianas de la fábula consideraban que ésta es un dato evidente y automático en cuanto leemos la obra y tratamos de determinar las fases de la acción, para Brecht, en su crítica a Aristóteles, la fábula no es un dato inmediato, sino que ha de ser objeto de una reconstrucción, de una investigación por parte de todos, desde el *dramaturgo* hasta el actor: ‘La tarea principal del teatro es explicitar la fábula y comunicar su sentido mediante efectos de *distanciación* apropiados [...] La fábula es explicitada, construida y expuesta por el teatro en su conjunto, por los actores, los escenógrafos, los maquilladores, los figuristas, los músicos y los coreógrafos. Todos aportan su arte a esta empresa común, sin abandonar por ello su independencia’ (*Pequeño Organon*, 1963, pág. 95) Construir la fábula, para Brecht, es tener al mismo tiempo un

⁹³ Alfonso Reyes, “Apolo o de la literatura” en *Obras Completas. T.XIV. FCE 1987. p. 154.*

punto de vista sobre la historia (el relato) y la Historia (los acontecimientos considerados a la luz del marxismo).⁹⁴

El sentido que persigue Brecht al utilizar la afirmación de “buscar la fábula”, no es el descubrir una historia universalmente descifrable e inscrita en el texto bajo su forma definitiva. Al *buscar la fábula*, el lector y el director de escena exponen su propio punto de vista sobre la realidad que desean representar. En el siguiente cuadro esquematizamos las principales diferencias entre la concepción de *fábula* para Aristóteles y para Brecht:



C. 3.3 Patrice Pavis. Concepción de Fábula para Aristóteles y Brecht

Para Aristóteles la fábula parte de la “imitación de acciones”, por tanto la información de los caracteres individuales de los personajes ocupa un segundo plano, partiendo con ello de la idea de una historia universal contada. Brecht en cambio crea un esquema en donde la fábula brechtiana pasa en primer lugar por la comprensión de un *gestus* que no nos informa sobre los personajes en sí mismos, sino sobre sus interrelaciones en el seno de la sociedad. Este material gestual permitirá al actor tomar posesión de la fábula y con ella de su personaje. Habrá que

⁹⁴ Patrice Pavis *Diccionario del...* p. 199.

aclarar que la fábula brechtiana se inscribe dentro de un proceso dialéctico nunca acabado y que se encuentra en constante movimiento poniendo al desnudo las contradicciones al generarse la acción, mostrando con ello el trasfondo ideológico y social, muchas veces, oculto en las individualidades de los personajes.

Dentro de su obra *Semiología de la obra dramática*, María del Carmen Bobes considera a la fábula “como un conjunto de motivos narrativos que adquieren unidad en la obra y cuentan, además, con una coherencia interna y externa”, es decir, son compatibles entre sí en el conjunto cerrado que forman y cobran sentido en el marco de las ideas de época en que se crea la fábula o se interpreta. La investigadora española, al igual que Brecht, considera que los signos del texto alcanzan su totalidad una vez que la fábula ha sido interpretada y *reconstruida* por los otros elementos del hecho teatral.

Considera además que la fábula dramática es una suma de unidades, pero también es una forma de asumir relaciones sociales, creencias, ideas, valores, etc., que se verán matizadas en la representación escénica, en donde utilizará determinados signos no verbales y paraverbales que intensifican, contrastan, subrayan unos motivos frente a otros o unas partes frente a otras.

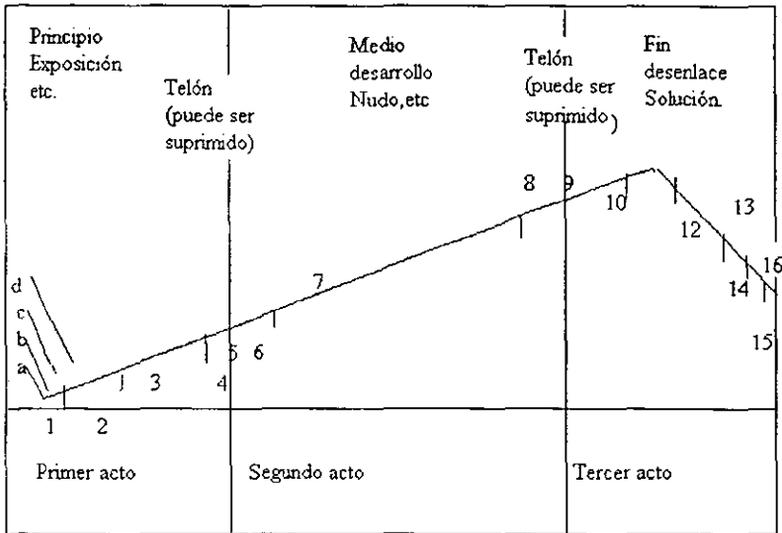
La misma autora considera que la fábula vista por la semiótica teatral es interpretada por una serie de teorías, tales como la estética de la recepción y la hermenéutica. En todo caso, la primera permite al lector lanzar sus redes interpretativas, mediante cuestionamientos que responderán o no a su horizonte de expectativas⁹⁵; en tanto la segunda traduce adecuadamente la palabra recogiendo los motivos narrativos y los contextos culturales necesarios para comprenderla en su ser artístico, literario y dramático. Entonces no sólo los gestos, sino todos los demás signos de la puesta en escena serán los exigidos por el texto bien y completamente

traducidos a la otra cultura, la que sea. Por ejemplo, para comprender los motivos narrativos de *El mercader de Venecia* de Shakespeare, es igualmente importante conocer el contexto social, es decir, el ataque antisemita que se manifiesta en la época isabelina. Estructuralmente, la fábula obedece a unos principios básicos que presuponen un principio (un equilibrio que se va alterando por un agente), un medio (situación claramente alterada y que puede desencadenar nuevos conflictos) y un fin (vuelta a la realidad, se recupera nuevamente el equilibrio).

Las acciones que constituyen a la fábula pueden ser de dos tipos: las que se refieren a los hechos, cuyos cambios se resumen en la *peripecia* (conversión, en forma verosímil de unos hechos en sus contrarios, p. ej. Edipo pasa de ser rey a ser desterrado); y las que se refieren a los personajes, a través de la *anagnórisis* (cambio de una persona desconocida en conocida, o cambio de conocimiento de una persona respecto a una acción o a unos objetos, p. ej. Electra reconoce a Orestes, su hermano, mientras llora en la tumba de su padre).

Virgilio Ariel Rivera deduce que la estructura interna de toda fábula dramática obedece a una ordenación progresiva de dieciséis puntos básicos y que la organización de actos, escena y cuadros, corresponderá a los contextos culturales e históricos de la obra. Por ejemplo, mientras que en la época isabelina el drama se dividía en cinco actos, en el siglo XIX se hacía en tres, y en la actualidad es loable presentar obras en un acto, divididas en cuadros. Todo ello no afecta a la división de la estructura ya que siempre se respetará una dinámica ascendente en el conflicto planteado, divídase en los actos que se quiera:

⁹⁵ Alberto Vital define el término horizonte de expectativas como “un conjunto estructurado de propósitos, inquietudes, dudas, preguntas, y prejuicios que porta consigo un individuo o una sociedad en todo momento con



C. 3.4 Esquema gráfico del drama⁹⁶

Los espacios entre un número y el siguiente corresponden a :

- Presentación.** Escena o escenas más o menos cortas que, por lo regular, aluden a una parte de los antecedentes, es decir, la parte de la historia que quedó atrás del marco de acción que es la obra. (Al resto de los antecedentes se sigue refiriendo cada vez menos frecuentemente en todo el transcurso de la obra).

Esta escena, o escenas pueden ser:

- Una escena baja que muestra una simple atmósfera en la que no ocurre nada.
- Una escena no tan baja. Un conflicto en ciernes del que, posteriormente, se desencadenará toda una problemática.
- Una escena regular. Ya un conflicto más o menos grave, pero con la disyuntiva de volverse más grave o de resolverse luego.

respecto a cada objeto y fenómeno, entre ellos el texto literario.”

⁹⁶ Tomado de Virgilio Ariel Rivera. Op. cit p.43

- d)* Una escena alta, extraída expresamente de la parte “nudo” de la obra (muy raramente de más allá) que arroja de golpe al espectador toda la problemática sin aparente solución.
2. **Asimilación.** Invariablemente este espacio lo ocupa una escena que en ningún momento es alta, esta escena está siempre al nivel de conocimiento del espectador; es el primer espacio breve que le permite situarse y tomar interés al asunto, es realmente la primera escena baja.
 3. **Arranque de la acción.** Es el espacio donde el asunto toma forma más o menos clara.
 4. **Revelación.** Para este momento, la complejidad del asunto es ya evidente. Una frase o una acción captan toda la atención del espectador que está ya involucrado.
 5. **Reflexión** (con telón abajo e intermedio).
 6. **Reafirmación.** Se hace obviamente clara la revelación.
 7. **Nudo.** Se entrecruzan las acciones y las reacciones de todos los personajes y éstas emiten otras nuevas y más complejas.
 8. **Peripécia.** Accidente que vierte toda la situación hacia un solo punto -regularmente en contra o a favor del protagonista- .
 9. **Segunda Reflexión** (con telón abajo o intermedio).
 10. **Escenas o escena** que producen incertidumbre.
 11. **Climax o coyuntura.** La problemática de la obra llegó a su máxima intensidad, algo que sucede impide que pueda ya ser mayor.
 12. **Declive.** Se inicia el descenso de la acción.
 13. **Soluciones posibles.** Se vislumbran finales diferentes para la obra, todos verosímiles de acuerdo al tono- y congruentes, pero cada uno más inteligente que el anterior. (Son las mismas soluciones que el espectador imagina).
 14. **Solución autoral.** La única y definitiva, diferentes a las otras ya propuestas por el espectador.
 15. **Consecuencias.** Relajamiento o catarsis.
 16. **Retorno a la realidad.** La experiencia concluida origina el último telón.

3. 5. 2.4 El personaje, el tiempo y el espacio dramático

Antes de iniciar la discusión y el análisis sobre el personaje creemos conveniente volver a citar la definición de Eugenia Revueltas:

Los personajes son concreciones poéticas del mundo humano y cuando decimos poéticas, estamos hablando de la necesaria manipulación estética del creador frente a la realidad, el personaje no es la calca de ella sino su reelaboración estética en la que a partir de una X percepción se transforma en personaje que representa acontecimientos soñados, deseados o temidos que permiten al espectador vivir en forma sucedánea en un mundo imaginado [...]”(cfr. Cap. II. p.28 de este mismo trabajo).

Dicha definición nos parece en todos los sentidos más completa, ya que recoge la idea de personaje como entidad que representa la realidad del individuo y el personaje como un signo construido a partir de una realidad para insertarlo en una realidad virtual, verosímil.

Ya en el segundo capítulo, discutimos sobre la identificación del espectador con el personaje, en estas líneas abordaremos algunos enfoques del mismo, así como las metodologías que al respecto han permitido un acercamiento a su análisis.

Patrice Pavis elabora un breve análisis en el que sigue de cerca la “metamorfosis histórica del personaje”. Evidentemente inicia con el teatro griego: “para el teatro griego, la persona es la máscara, el papel desempeñado por el actor: no se refiere al personaje esbozado por el autor dramático. El actor queda netamente diferenciado de su personaje, no es más que su ejecutante y no su encarnación, hasta el punto de disociar en su juego el gesto y la palabra”.⁹⁷

El investigador francés considera que tal acontecimiento es un parteaguas en la historia del teatro occidental ya que el personaje se identificará cada vez más con el actor que lo encarna y se transformará en una entidad psicológica y moral similar a los otros hombres, que por

⁹⁷ Patrice Pavis. Diccionario... op. cit. p.335 ss

supuesto producirá en el espectador un efecto de identificación. Así pues, en cada período histórico, el personaje quedará vinculado a la dramaturgia de la época y se erigirá en el sustituto mimético de la conciencia de los hombres, a veces romántico, a veces abstracto y puramente psicológico, a veces surrealista y autorreflexivo. Sin embargo un rasgo característico predominante en el personaje es su ligazón con la acción en el drama. Indudablemente, todos los personajes teatrales realizan una acción; e inversamente, toda acción necesita, para ser puesta en escena, unos protagonistas. En este sentido, para la semiótica teatral, el personaje es concebido como un elemento estructural que organiza las etapas del relato, construye la fábula, conduce la materia narrativa al rededor de un esquema dinámico, concentra en sí mismo un haz de signos en oposición con los de los restantes personajes. Para que haya acción, el personaje protagonista necesita moverse en un campo de acción para él vedado o prohibido, transgredirlo. Entonces se desatará la acción y se detendrá cuando el personaje, de nueva cuenta, haya recuperado su estado original o haya alcanzado un estado en el que el conflicto deje de existir. El personaje de una obra se distingue por una serie de rasgos distintivos: héroe/villano, mujer/hombre, niño/adulto, enamorado/no enamorado, etc. Alicia Redondo Goicochea⁹⁸, llama a esta serie de rasgos, elementos representacionales y define con ello: la edad, sexo, cualidades físicas, culturales, sociales, psíquicas, etcétera.

Independientemente de los rasgos representacionales del personaje, es necesario crear un análisis que enlace los elementos de discurso y acción, es decir, la ideología que emana del discurso, las acciones y deseos que realiza y busca el personaje dentro del drama. A este respecto Anne Ubersfeld propone aplicar el modelo actancial elaborado por A. J. Greimas⁹⁹, a fin de

⁹⁸ Nos referimos a su obra *Manual de Análisis de literatura narrativa. La polifonía textual*. p. 32. Aunque la metodología que proporciona se enfoca al caso de textos narrativos, estas categorías son loables de aplicarse al personaje teatral.

⁹⁹ "Los trabajos de Greimas proponen la noción de modelo (o esquema o código) actancial se ha impuesto en las investigaciones semiológicas y dramaturgicas para visualizar las principales fuerzas del drama y su papel en la

encontrar una homologación con la *unidad básica* del texto teatral: el personaje. Greimas establece como unidades jerarquizadas y articuladas al actante: actor, rol, personaje, permitiendo encontrar con ello la misma unidad tanto en el texto como en la representación, ya que es una unidad que realiza la función en el texto, similar a la sintaxis, agrupando, por una parte, elementos que la inscriben dentro de la historia teatral y, por otra es portadora de sentido y en consecuencia se halla directamente relacionada con los conflictos ideológicos.

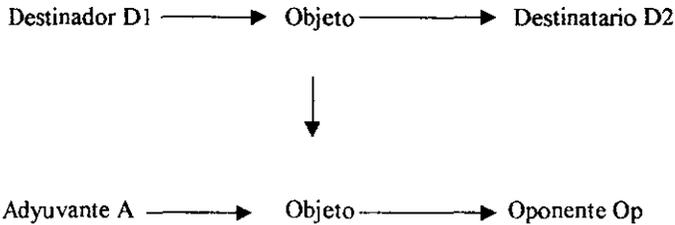
Ubersfeld advierte el peligro de confundir el término actante con el de personaje, ya que:

- a) un actante puede ser una abstracción (la ciudad, Eros, Dios, La libertad), o un personaje colectivo (el coro antiguo, los soldados de un ejército), o una agrupación de personajes (por ejemplo los oponentes de un sujeto o de su acción);
- b) un personaje puede asumir simultáneamente o sucesivamente funciones actanciales diferentes;
- c) puede darse un actante ausente de la escena con tal de que su esencia quede patente en el discurso de otros sujetos de la enunciación (locutores); es decir, para ser actante no es preciso ser sujeto de la enunciación.¹⁰⁰

acción. Presenta la ventaja de no separar artificialmente los caracteres y la acción, revelando en cambio la dialéctica y el paso progresivo del uno al otro. Su éxito se debe a la clarificación que aporta a los problemas de la situación dramática, de la dinámica de las situaciones y de los personajes, de la aparición y la resolución de los conflictos. Por otra parte constituye un trabajo dramaturgico indispensable para toda puesta en escena, la cual también tiene por finalidad iluminar las relaciones físicas y la configuración de los personajes. Finalmente, el modelo actancial suministra una visión nueva del personaje. Éste ya no queda asimilado a un ser psicológico o metafísico, sino a una entidad que pertenece al sistema global de las acciones, transformando la forma amorfa del actante (estructura profunda narrativa) en la forma precisa del personaje (estructura superficial discursiva que existe como tal en la obra). El actante según Greimas, es aquel que realiza o asume el acto, independientemente de toda determinación. Tomado de Patrice Pavis... op. cit. p.28.

¹⁰⁰ Anne Ubersfeld. *Semiótica del...* op. cit. p. 48.

El modelo de Greimas, destaca los siguientes elementos:



C. 3.5 Modelo actancial de Greimas.

En donde el eje destinador-destinatario es el control de los valores y, por tanto, de la ideología. Decide la creación de los valores y de los deseos y su distribución entre los personajes. Es el eje del poder o del saber o de ambas cosas a la vez. El eje sujeto-objeto traza la trayectoria del héroe o del protagonista. Está repleto de obstáculos que deben ser superados por el sujeto si quiere progresar. Se le conoce también como el eje del deseo. El eje adyuvante-oponente facilita o dificulta la comunicación. Produce las circunstancias y las modalidades de la acción, y no es necesariamente representado por personajes. A veces adyuvantes y oponentes no son otra cosa que las proyecciones de la voluntad de actuar y de las resistencias imaginarias del propio sujeto. Este eje es también o bien el eje del saber o el del poder.

Es la misma Ubersfeld la que muestra un ejemplo sobre la aplicación del sistema actancial a un caso concreto, la tragedia de *Edipo rey* de Sófocles:

12

D1: la ciudad → S: Edipo ← D2: a sí mismo, la ciudad.



A: la ciudad, Creonte → O: el culpable ← Op: La ciudad, Tiresias,
Yocasta.

C. 3.6 Modelo de Greimas aplicado a “Edipo Rey” por Ubersfeld

En donde la ciudad (D1) es la que envía expresamente a Edipo (S) para que aleje la peste de Tebas dando muerte al asesino de Layo. La ciudad se ofrece a sí misma (D2) un sacrificio expiatorio, obligando a Edipo a perseguir y convencer a un criminal que no es otro que él mismo. En este sentido la ciudad pasa de una casilla actancial a otra, ejecutando una especie de movimiento circular que le hace ocupar sucesivamente las casillas *destinador*, *ayudante*, *oponente*, *destinatario*, y acorralando progresivamente al hombre solo, al sujeto que se ha identificado con ella y al que acabará desaprobando y desterrando.

No hay que olvidar que el actor es un unidad básica de la representación, como el personaje es unidad básica del discurso y como el actante es la unidad básica de la sintaxis de la obra. Paralelamente, las funciones y lo representacional del personaje han desembocado siempre en la identificación con el actor o con el actante que paradójicamente son categorías diferentes. El personaje es a la vez icónico (tiene rasgos de modelos reales), es índice (testimonio de clase social, de tipo psicológico), es significativo en su forma y en su sentido por relación al marco de

referencia en que se inserta, es símbolo y metáfora; es decir, es todo lo que puede ser una unidad semiótica y realiza en la obra las funciones que pueden originar un proceso semiótico. Finalmente acotaremos, de forma muy breve, dos componentes más de las categorías del texto dramático: el tiempo y el espacio, elementos de indispensable funcionalidad en el texto dramático pero que desarrollaremos de manera más extensa al enunciar los elementos del texto espectacular ya que están íntimamente ligados al proceso escénico.

El espacio en el teatro es la categoría en la que la obra dramática encuentra su rasgo más específico, el que constituye el punto de enlace al mundo de ficción creado por el dramaturgo, es decir, se trata de la categoría que organiza mediante su relación las demás categorías del texto dramático. Como veremos, las formas espaciales y temporales son muy complejas en el drama. Cabría entonces partir de la premisa de que ambas tienen en común “el ser convencionales”, es decir, el público-lector acepta la convención que propone el autor, y en su caso el director, al aceptar que la escenografía representa –por ejemplo en Hamlet, el castillo-, y que la acción ocurre en un determinado tiempo también convencional. Todo análisis del texto dramático y toda teorización sobre esta categoría de la obra de teatro se apoya en dos premisas creadas:

- a) la historia creada en el texto se destina a una representación que dispone de un espacio limitado en una extensión y en las formas de relación permitido;
- b) la expresión del texto dramático es un diálogo directo, o lenguaje en situación que transcurre en un presente convencionalmente simultáneo al tiempo de la representación.

De tal forma, el tiempo y el espacio teatral son categorías que van íntimamente ligadas y que difícilmente pueden concebirse de manera separada dentro del proceso teatral.

Veamos a grandes rasgos cada una de estas categorías. El espacio teatral se ramifica inmediatamente en varios aspectos o tipos de espacio que es necesario separar cuidadosamente:

1. Espacio dramático: espacio representado en el texto que el espectador debe construir con su imaginación.
2. Espacio escénico: espacio perceptible en escena; es el espacio representante en el cual evolucionan los personajes y las acciones.
3. Espacio escenográfico: abarca el espacio escénico y el espacio de los espectadores; se define por la relación entre ambos, por la forma en que la sala percibe la escena y por la forma en que la escena se manifiesta al público.
4. Espacio lúdico o gestual: es creado por la actuación del actor, por su evolución sobre el escenario en el seno del grupo. Es como una emisión por el actor, que es su centro y su origen.

Por su parte el tiempo es uno de los elementos fundamentales de la construcción del texto dramático y de su puesta en escena. En este sentido, hay diversos teóricos que afirman que el tiempo en el teatro no existe más que *el tiempo presente del personaje*, es decir, no puede utilizar —como la novela, por ejemplo— la oposición temporal *presente/pasado* para organizar algunas de sus relaciones en el texto. Sin embargo, el teatro es el único que puede representar o teatralizar un texto. A este respecto, varios estudiosos han hecho hincapié en la doble naturaleza del tiempo teatral: a) el tiempo dramático vivido y acontecido; el del espectáculo al cual asiste el espectador; b) el tiempo de la ficción descrita por el texto; el del universo representado (tiempo épico).

En esta lógica, el tiempo es el camino para determinar la estructura temporal de la historia y del discurso. Primero es necesario señalar unidades sintácticas mediante la información, en presente, que ofrecen los diálogos de los personajes, para posteriormente ubicarlos en un contexto, en una situación pragmática que denotará una cooperación con una lengua específica en un tiempo histórico y en un lugar determinado. En primera instancia advertimos la complejidad

del espacio-tiempo en la obra dramática, ya que dichas categorías se manifiestan de manera muy diversa a lo largo del drama, según sea el estilo, el tono, la naturaleza e ideología de la obra. Por ejemplo, un drama realista procura que su marco temporal y espacial sea reproducción del marco cronológico real; una obra de teatro simbolista expone sus signos en dichas categorías, de modo que queden desligados de la realidad para buscar un sentido reiterativo o simplemente una anulación del tiempo.

Finalmente habrá que añadir que las indicaciones escénicas son aquellas que nos permiten visualizar de manera directa en el texto el tiempo y el espacio en el que se enmarca la acción. Sin embargo, en algunas obras la complementación, reiteración o conocimiento de las categorías se da también mediante la inferencia que hacemos al escuchar el diálogo teatral.

3.6 Elementos de análisis de la representación o puesta en escena

Si atendemos a la propuesta hecha por Marco de Marinis¹⁰¹ el análisis de la puesta en escena no debe de significar el fragmentar o descomponer el espectáculo según sus diferentes elementos constitutivos. Por el contrario, se debe “recomponer en su unidad orgánica global”, es decir, se debe de considerar al hecho teatral como un proceso que constituye un fenómeno esencialmente comunicativo-significativo. En otras palabras, el fenómeno teatral, bien hablemos del texto dramático, la puesta en escena o la percepción del público, son un constructo de signos que significan “algo” para “alguien”.

En la representación teatral todo es signo. La escenografía en Hamlet representa un palacio, la luz de un proyector muestra al público un trono e inmediatamente nos da cuenta de estar en el interior del palacio. El espectáculo emplea tanto la palabra, signo verbal, como los

¹⁰¹ Marco de Marinis “la semiótica y las posibilidades de la nueva teatrología” en *Semiótica y teatro latinoamericano*. Fernando del Toro, editor. Buenos Aires. Galerna. 1992. pp. 43-50.

signos auditivos y visuales concatenados, es decir, el teatro pocas veces manifiesta los signos en estado puro. Por ejemplo, la frase “te quiero” va acompañada de una serie de gestos, tono de voz, maquillaje, vestuario, que sitúan al espectador en un determinado tiempo, en un determinado lugar y se “dice” bajo la suma de todos ellos. Sin embargo, en el espectáculo teatral la mayoría de los signos se combinan tanto en el tiempo como en el espacio, lo cual torna aún más complicado el análisis y la sistematización. Por tal motivo, atenderemos a la sistematización propuesta por Tadeusz Kowzan (*El signo en el teatro –introducción a la semiología del arte del espectáculo-*)¹⁰², en donde clasifica los signos del texto espectacular o la puesta en escena en trece categorías o tópicos que dependerán de las variables de “signos del actor” y “signos fuera del actor”.

Antes de describir los sistemas de análisis propuestos por Tadeusz Kowzan es necesario clarificar que el término signo lo entendemos de la misma forma que lo entendió Saussure, es decir, se trata de “una entidad compuesta por un *significado* y un *significante*, en donde el significado corresponde al contenido y el significante a la expresión”¹⁰³.

De la misma forma divide a los signos en *signos naturales* y *signos artificiales*. Los signos naturales son los que nacen y existen sin participación de la voluntad humana; tienen carácter de signo para quien los percibe, quien los interpreta, pero son emitidos involuntariamente. Esta categoría abarca principalmente los fenómenos de la naturaleza (relámpago, signo de tormenta; fiebre, signo de enfermedad; color de la piel, signo de raza, etcétera). Los signos artificiales son creados por el hombre o por los animales de manera voluntaria para señalar algo, para comunicarse con alguien.

Los signos que emplea el arte teatral pertenecen todos a la categoría de signos artificiales, ya que son consecuencia de un proceso voluntario, casi siempre son creados con premeditación,

¹⁰² Tadeusz Kowzan “El signo en el teatro” en *El teatro y su crisis actual*, Theodor W. Adorno et al. Venezuela. Monte Ávila. 1992. pp.25-60

tienen por objeto comunicar algo de manera instantánea. El arte teatral emplea signos tomados de todas las manifestaciones de la naturaleza y de todas las actividades humanas. Pero una vez utilizados en el teatro cada uno de esos signos adquiere un valor significativo que supera al de su primitivo empleo, es decir, le da el carácter de artístico.

3.6.1 Las trece categorías de análisis del texto espectacular de Tadeusz Kowzan

Kowzan propone un sistema de análisis del texto espectacular o puesta en escena que se sintetiza en el siguiente cuadro:

1 palabra 2 tono	Texto pronunciado	A C T O R	Signos auditivos	Tiempo	Signos auditivos (actor)
3 música 4 gesto 5 movimiento	Expresión corporal		Signos visuales	Espacio y Tiempo	Signos visuales (actor)
6 maquillaje 7 peinado 8 traje	Apariencias exteriores del actor			Espacio	
9 accesorios 10 decorado 11 iluminación	Aspecto del espacio escénico	F U E R A D E L	Signos auditivos	Espacio y Tiempo	Signos visuales (fuera del actor)
12 música 13 sonido	Efectos sonoros no articulados	A C T O R		Tiempo	Signos auditivos (fuera del actor)

C. 3.7 Elementos de análisis de la puesta en escena de Tadeusz Kowzan.

¹⁰³ Tadeusz Kowzan. *El signo y el teatro*. op. cit. p. 34.

Cuando se abarcan con la mirada los sistemas de signos propuestos por Kowzan observamos que su propuesta de análisis del texto espectacular o puesta en escena se basa en la lógica de la interpretación de los elementos *pertenecientes al actor* y los elementos que se agrupan *fuera del actor*.

Los sub-sistemas 1 y 2 –palabra, tono–, corresponden al sistema del texto pronunciado. La palabra está presente en la mayoría de las manifestaciones teatrales (salvo en la pantomima y el ballet).

Con relación a los signos de los otros sistemas, su papel varía según los géneros dramáticos, las corrientes literarias o teatrales, los estilos de la puesta en escena, etcétera.

Se trata entonces de las palabras pronunciadas por los actores en el curso de la representación. En este sentido, palabra y actor se funden de manera simbiótica en el acto teatral, es decir, forzosamente una dependerá del otro y viceversa. A este respecto Anne Ubersfeld identifica la relación que existe entre uno y otro: “el trabajo del comediante es el de la enunciación verbal de un enunciado, en principio de naturaleza escritural: como toda enunciación teatral, está es a la vez imaginaria (siendo el enunciador un personaje de ficción) y real, siendo el enunciador el comediante físicamente presente”¹⁰⁴.

Ya ahondamos de manera nutrida, en líneas anteriores, sobre el análisis del discurso teatral. Por tal motivo el análisis de la palabra deberá de comprender, por una parte, elementos lingüísticos, incluyendo sus diversos niveles fónico, léxicos, sintáctico, transfrásicos o de organización de discurso, y por otra, elementos de apoyo y que proporcionan el sentido de la frase: tonos, gestos, mimica, etcétera, que desglosaremos líneas adelante.

¹⁰⁴ Anne Ubersfeld, *La escuela del espectador*. España. Publicaciones de la Asociación de directores de España. 1987. p. 212.

Finalmente, reflexionaremos sobre el uso que el actor hace de los signos no verbales en función de dar un sentido hasta lo que hace poco significaría letra muerta en el texto. A este respecto, el polémico Jacques Derrida, reconoce en el actor el proceso del “uso perverso de los signos” y nos dice:

Hay dos especies de personajes públicos, dos hombres de espectáculo: el orador o el predicador por una parte, el comediante por la otra. Aquéllos se representan a sí mismos, en ellos el representante y lo representado no forman más que uno. Por el contrario, el comediante nace de la escisión entre el representante y lo representado. Como el significante alfabético, como la letra, el comediante no está inspirado, por ninguna lengua particular. No significa nada. Vive apenas, presta su voz. Es un vocero. Claro está, la diferencia entre el orador o el predicador y el comediante supone que los primeros hagan su deber, digan lo que deban decir. Si no asumen la responsabilidad ética de su habla, vuelven a ser comediantes, comediantes apenas, pues estos hacen un deber de decir lo que no piensan.¹⁰⁵

El padre de la deconstrucción, pone el dedo en la llaga al hablar del papel del actor en la sociedad y da cuenta de la serie de signos que utiliza ex profeso para dar un sentido de teatralidad a lo dicho. En la siguiente cita, finca la diferencia, de manera más explícita, entre el papel del comediante y el orador, es decir entre el discurso verdadero y el inventado:

El orador, el predicador tanto como el comediante, podrá decirse todavía, sólo cuentan con su persona. La diferencia es muy grande. Cuando el orador se muestra, es para hablar, y no para darse como espectáculo: no *representa más que a sí mismo*, no cumple más que su propio papel, no habla más que en su propio nombre, no dice o no debe decir más que lo que piensa: *siendo el mismo ser el hombre y el personaje*, él está *en su lugar*; se halla en el caso de cualquier otro ciudadano que cumple las funciones de su estado. Pero un comediante sobre la escena, que ostenta otros sentimientos que los suyos, que no dice sino lo que se le hace decir, *representa a menudo a un ser quimérico*, se aniquila, por así decir, se anula con su héroe, y en ese olvido del hombre, si de éste queda algo, es para ser juguete de los espectadores.¹⁰⁶

¹⁰⁵ Jacques Derrida. *de la gramatología* México. Siglo XXI. 2000. p. 384.

¹⁰⁶ Ídem.

En este sentido, la palabra no sólo es signo lingüístico. La forma en que se pronuncia le otorga un valor semiótico suplementario, es decir, necesita forzosamente de su complementario – el tono–, para alcanzar significado y plenitud en el discurso teatral. La dicción del actor puede hacer que una palabra aparentemente neutra e indiferente produzca los efectos más variados e inesperados. Es decir, un actor puede variar el tono de una palabra y producir efectos de sentidos diferentes en los espectadores. Lo que llamamos *tono* comprende elementos tales como la entonación, el ritmo, la velocidad, la intensidad. La entonación sobre todo, valiéndose de la altura de los sonidos y su timbre, y a través de toda suerte de modulaciones, crea los más variados signos. De tal forma que el enunciado “te quiero” puede tener significados distintos, de acuerdo a la intención del tono del actor, es decir: de sinceridad, odio, falsedad, ironía, etcétera.

A lo anteriormente expuesto hay que agregar lo que llamamos *acento* (acento campesino, aristocrático, provinciano, tepiteño, extranjero, etc.), de tal forma que cada signo lingüístico (la palabra como tal) posea además, variaciones (tonales) que cada actor explotará de acuerdo al efecto de sentido a producir, y contendrá además un valor puramente estético, pero a su vez también construye significados.

Los sistemas 3, 4, y 5 –mímica, gesto y movimiento– son elementos representativos de la expresión corporal. Brevemente los enunciaremos.

La expresión corporal del actor se engloba dentro de lo que se conoce como *signos espaciales*, creados por las técnicas del cuerpo humano, signos también conocidos como *kinésicos*, *kinestésicos* o *cinéticos*. En esa lógica, la mímica del rostro, nuestra primera sub-categoría, pertenece al sistema de signos kinésicos más relacionados con la expresión verbal.

Existen una enorme cantidad de signos mímicos impuestos por la articulación del rostro. En este sentido, es muy complicado citar las fronteras entre la mímica espontánea y la creada, es decir, entre signos naturales y artificiales, creados o articulados de manera natural. La mímica del

rostro, al acompañar la palabra, la torna más expresiva, más significativa, pero también puede ser que atenúe los signos de la palabra o, en algunos casos, la contradigan.

Los signos musculares del rostro tienen un valor expresivo tan grande que a veces reemplazan la palabra. También hay toda clase de signos mímicos ligados a las formas de comunicación no lingüísticas, a las emociones (sorpresa, cólera, miedo, placer), a las sensaciones corporales agradables o desagradables, a las sensaciones musculares, como por ejemplo el esfuerzo que se experimenta en un llanto contenido.

Después de la palabra y su forma escrita, el *gesto* constituye el medio más rico y flexible de expresar los pensamientos, es decir, el sistema de signos más desarrollado. Al diferenciar el gesto de los demás sistemas de signos kinésicos, lo consideramos como movimiento o actitud de la mano, del brazo, de la pierna, de la cabeza, del cuerpo entero, para crear o comunicar signos.

Los signos del gesto comprenden varias categorías. Están los que acompañan la palabra o la sustituyen, los que reemplazan un elemento del decorado (p. ej. el movimiento de una mano para abrir una puerta imaginaria), un elemento de vestuario (un sombrero imaginario), un accesorio o accesorios (la caña de pescar imaginaria de un pescador que además no tiene ni arroyo ni pescados), gestos que significan un sentimiento, una emoción, etc., es decir, el actor hará gala de un sin fin de signos, ya que cada uno de ellos son más o menos convencionales y significarán algo concreto, siempre y cuando se utilicen de manera adecuada, para el espectador.

Los elementos anteriores se articulan y complementan con los movimientos escénicos del actor. De tal forma, el tercer sistema de signos kinésicos comprende los desplazamientos del actor y sus posiciones dentro del espacio escénico. Tadeusz Kowzan los identifica como:

- Los sucesivos lugares ocupados con relación a los demás actores, los accesorios, los elementos del decorado, los espectadores;

- Diferentes formas de desplazarse (paso lento, precipitado, vacilante, majestuoso, desplazamiento a pie, en carro, en auto, en camilla);
- Entradas y salidas;
- Movimientos colectivos.¹⁰⁷

Dichas categorías y tópicos, bajo el marco teórico de la semiótica o semiología teatral, pueden proporcionarnos los signos más diversos. El mismo Kowzan, cita un ejemplo en el que se detalla la forma en que los diversos signos, pertenecientes a un mismo rango, se juxtaponen hasta crear un sentido:

Un personaje sale de un restaurante (signo de sus relaciones con el restaurante: es el dueño o un mozo, es cliente o ha entrado para ver a alguien). Al ver a otro personaje en medio del escenario, se detiene bruscamente (deseo de no entrar en comunicación con ese personaje), o se dirige hacia él (deseo de ponerse en comunicación). Aparece una tercera persona y los dos interlocutores se separan precipitadamente (signo de su complicidad).¹⁰⁸

Otros ejemplos de signos recurrentemente utilizados en el teatro son los siguientes: el andar titubeante es signo de embriaguez, de extrema fatiga o de algún tipo de perturbación. Dar pasos hacia atrás puede ser signo de timidez, de desconfianza o de protocolo hacia la persona a quien se deja. No hay que olvidar que un movimiento puede significar varios signos. Sin embargo el valor real del mismo dependerá del contexto semiológico. Por último, hay que mencionar que las entradas y salidas y los movimientos individuales y grupales son igualmente signos utilizados, primero por el dramaturgo, después por el director de escena, a fin de crear un efecto de sentido específico.

Los sub-sistemas 6, 7 y 8 –maquillaje, peinado y traje–, se agrupan dentro del sistema *apariencias exteriores del actor* y cumple además determinada función en la escena: el

¹⁰⁷ Tadeusz Kowzan *El teatro y su crisis...* op.cit. p. 41

¹⁰⁸ Idem.

maquillaje teatral tiene por objeto hacer resaltar el valor del rostro del actor que aparece en una escena en ciertas condiciones de luz. Junto con la mímica, contribuye a dar la fisonomía del personaje.

En tanto que la mímica, gracias a los movimientos de los músculos de la cara, crea sobre todo signos móviles, el maquillaje crea signos de carácter más duradero. El maquillaje puede crear signos relativos a la raza, la edad, el estado de salud, el temperamento, etc. El maquillaje siempre tomará como modelo o parangón signos naturales (color de la piel, línea de los labios, cejas, etc.). Por medio del maquillaje se llega a componer un conjunto de signos que constituyen un personaje tipo, por ejemplo una vampiresa, un hechicera, un borracho. Los signos del maquillaje (casi siempre combinados con los del peinado y el traje) permiten representar una personalidad histórica o situar al personaje en una época determinada.

El peinado, por su parte, es considerado como producto artesanal, a menudo se clasifica el peinado teatral dentro del maquillaje. Como fenómeno artístico, pertenece al dominio del creador del vestuario. Sin embargo, desde el punto de vista semiológico, muchas veces el peinado representa un papel aparte del maquillaje y del vestuario, se puede entonces considerar como un sistema autónomo de signos. No olvidemos, por ejemplo, que en un montaje, un actor que porte un peinado extravagante, es decir, que resalte del que llevan los demás actores, le da una categoría y significación diferente: el público, muchas veces recordará: “el que tenía un peinado parecido a una torre”, y ese indicio, le da una autonomía y significación diferente dentro del espectáculo teatral.

A juicio de Tadeusz Kowzan, el peinado puede ser signo que pertenece a determinada área geográfica o cultural, a una época, una clase social, una generación que se opone a los hábitos de sus padres. El poder semiológico del peinado no sólo reside en su estilo, sino también en el estado más o menos cuidadoso en que se encuentra. Al hablar del peinado, no debe

olvidarse el papel semiológico que pueden desempeñar la barba y el bigote, sea como complementos indispensables del peinado o como elementos autónomos. Por ejemplo, la barba y el bigote pueden significar desde intelectualidad hasta abandono en el arreglo personal. El maquillaje, al igual que el peinado y el traje, pertenecen al mismo sistema de signos.

Si en la vida misma la vestimenta pone de manifiesto una gran variedad de signos artificiales, en el teatro constituye el medio más externo, más convencional de definir al individuo humano. El traje señala el sexo, la edad, la clase social, la profesión, una posición social o jerárquica particular (rey, Papa, mendigo, etc.), la nacionalidad, la religión, y determina a veces la personalidad histórica o contemporánea. Dentro de los límites de cada una de las categorías (y a sí mismo más allá de ellos), el traje puede señalar toda suerte de matices, como la situación material del personaje, sus gustos, ciertos rasgos de su carácter. El poder semiológico no se reduce a definir quién lo lleva, también es signo de clima (casco de explorador), o de la época histórica, de la estación, o del estado del tiempo (impermeable), del lugar (traje de baño, traje de alpinista) o de la hora del día. Es claro que un traje por lo general corresponde a la vez a muchas circunstancias, y casi siempre va ligado a los signos pertenecientes a otros sistemas.

Dentro de ciertas tradiciones teatrales (Extremo Oriente, India, *Commedia dell'Arte*) el traje, fijado por rigurosas convenciones, se convierte (como la máscara) en signo de uno de los tipos inmutables que se repiten de pieza en pieza y de generación en generación. Conviene subrayar que los signos del vestido, como por otra parte los de la mímica, el maquillaje o el peinado, pueden funcionar a la inversa: puede suceder que la vestimenta sirva para ocultar el verdadero sexo del personaje, su verdadera posición social, su verdadera profesión, etcétera. Toda la cuestión del disfraz se apoya en eso.

La otra gran sub-división de elementos de análisis de la puesta en escena la conforman los sub-sistemas 9, 10 y 11 –accesorios, decorado, iluminación–, aspectos del espacio escénico pertenecientes a la categoría de elementos o sistemas externos al actor.

Los accesorios constituyen, por muchas razones, un sistema autónomo de signos. Dentro de la clasificación señalada por Kowzan, se les sitúa entre el traje y el decorado, porque en muchos casos fronterizos se aproxima a uno y a otro. Todo elemento de vestuario puede convertirse en accesorio cuando desempeña un papel particular, independientemente de las funciones semióticas del vestuario. Por ejemplo, un bastón puede ser parte del vestuario de un dandy, pero en el instante en que ha sido olvidado o ha caído al suelo en el momento en que el personaje corteja a una dama, se convierte en un accesorio que toma una connotación superior a la primera, indica que el dandy, por fin, sedujo a la dama. A juicio de Kowzan, tal fenómeno se puede explicar de la siguiente manera: “Para ser más exactos diremos que el significado del signo de primer grado¹⁰⁹ se encadena con el significante del signo del segundo grado, el significado de este último se encadena con el significante del signo de tercer grado, y así sucesivamente (fenómeno de connotación)”.¹¹⁰

Por su parte, la tarea primordial del decorado, sistema de signos que también puede llamarse aparato escénico o escenografía, consiste en representar el lugar: lugar geográfico (paisaje con pagodas, mar, montaña), lugar social (plaza pública, laboratorio, cocina, café) o los dos a la vez.

El decorado o uno de sus elementos puede significar el tiempo: época histórica (templo griego), estación (techos cubiertos de nieve), hora (sol, poniente, luna). Además de fijar la acción

¹⁰⁹ Al utilizar el término *grado*, Tadeusz Kowzan se refiere a la capacidad que tiene el signo teatral de significar varias cosas a la vez dentro de un sistema sintagmático o paradigmático. Por ejemplo, un muro puede no solamente significar abrigo, cobijo o protección, sino significar a la vez prisión o dependencia de algo o alguien. La idea de grado va de la mano con la significación de significado y significante en una cadena sintagmática: muro= casa y la traslación de grados dependerá de la relación convencional que guarde, es decir con su relación simbólica.

en el tiempo y en el espacio, el decorado puede contener signos relacionados con las circunstancias más diversas. El decorado dependerá de los medios que utiliza el escenógrafo y a su vez del estilo y de la corriente teatral que se quiera connotar. La función semiótica del decorado no se limita a los signos implícitos en sus elementos. Los cambios de decorado, la forma de colocarlo o combinarlos pueden aportar valores autónomos; por ejemplo en la puesta en escena de Ludwig Margules de la obra de Miller *Un largo viaje del día hacia la noche*¹¹⁰, en la medida en que se conocía el estado de ebriedad de los personajes, la casa parecía inclinarse.

Un espectáculo puede prescindir enteramente de la escenografía. En tal caso el papel del mismo es asumido por el gesto y el movimiento, por la palabra, los sonidos, el vestuario, el accesorio y también la iluminación. En ese rango, la iluminación delimita el lugar teatral; la iluminación intensa en una parte del escenario representa el lugar de la acción en ese momento. La luz, también permite aislar y resaltar la significación de un objeto o un actor de los demás elementos. Otra función importante de la iluminación se centra en la posibilidad de ampliar o modificar el valor de un gesto, el movimiento, el decorado, y hasta agregar un valor nuevo. El color difundido por la iluminación es un signo que desempeña un papel importante ya que refleja, no solamente una atmósfera exterior, también puede reflejar la interioridad, la intimidad, es decir lo que siente el personaje en ese momento.

Creemos prudente el discutir acerca del lugar que deberían de ocupar las proyecciones y el video en el teatro contemporáneo. Fabián Gutiérrez Florez¹¹² considera que dichos recursos son un intento por fijar las acotaciones, en tanto, Tadeusz Kowzan sostiene que: "Las proyecciones ocupan un lugar particular. Por su funcionamiento, están ligadas al sistema de iluminación, pero

¹¹⁰ *Ibidem* p. 45

¹¹¹ Ciudad de México hacia 1994.

¹¹² F. Gutiérrez Florez. *Aspectos de...* op. cit. p. 32.

su papel semiológico desborda ampliamente ese sistema.”¹¹³ El mismo autor distingue la proyección inmóvil de la móvil. Dice que la primera puede completar o remplazar el decorado (imagen o fotografía proyectada), en tanto la segunda agrega efectos dinámicos (movimiento de nubes o de olas, imitación de la lluvia o la nieve).

A juicio de Tadeusz Kowzan, un vídeo puede significar lo que ocurre simultáneamente en otro lugar, o puede tratarse de los sueños del personaje.

Finalmente, y dentro de ésta categoría, los sistemas 12 y 13 –música y sonido–, aluden a los efectos sonoros no articulados. La música aplicada al teatro sirve para evocar una atmósfera, un lugar, la época en la que se emplaza la acción. Sin embargo, a la hora en que se elige un solo instrumento, semiológicamente puede sugerirnos un lugar, un medio social, acompañar un estado de ánimo, matizar un ambiente. La música puede también acompañar la entrada y salida de un personaje y convertirse en un signo que lo anuncie (*leitmotiv*); o puede a su vez, mediante el motivo musical y agregado a las escenas retrospectivas, contrastar el presente y el pasado. Al hablar de estados de ánimo, no podemos dejar de ligar la diada música - palabra, es decir, son signos que están estrechamente ligados con la palabra y la dicción. La música, en ocasiones, significa algo diferente del texto, por ejemplo, música suave y texto áspero. En tanto los efectos sonoros del espectáculo teatral (ruidos), son una categoría de signos que no pertenecen ni a la palabra ni a la música. Dichos signos, al igual que el maquillaje, toman como paradigma a los signos naturales (ruidos de pasos, rechinar de puertas, roce de accesorios y de trajes, cantar de gallos, etc.). Se trata, entonces, de signos de consecuencia secundaria e involuntaria de la comunicación alcanzada por medio de otros signos, consecuencia que no se puede ni se quiere evitar.

¹¹³ Tadeuz Kowzan *El teatro y su...op. cit.* p. 47.

Los ruidos producidos en el teatro pueden significar la hora (campanadas de reloj o la campana de una iglesia), el estado del tiempo (lluvia), el lugar (ruidos del barullo de las ciudades, gritos de pájaros, etc.), el desplazamiento (ruido de un auto que se acerca o se aleja), una atmósfera de solemnidad o inquietud (campana o sirena). Los medios empleados para lograr los efectos deseados son muy variados, pueden ser desde la voz humana, que emerge de los bastidores imitando algún sonido, hasta la utilización de los aparatos mecánicos creados para tal efecto.

Otra posible clasificación permite distinguir entre signos auditivos y visuales. Los dos últimos y los dos primeros (palabra, tono, música y sonido), reúnen los signos auditivos o sonoros o acústicos, mientras que todos los otros reúnen los signos visuales u ópticos. Con ésta última clasificación, basada sobre la percepción de los signos, se relaciona la que los coloca con relación al tiempo y al espacio. Los signos auditivos comunican el tiempo. El caso de los signos visuales es más complejo: unos (maquillaje, peinado, vestuario, peinado, accesorios, decorado) son en principio espaciales; otros, (mímica, gesto, movimiento, iluminación) funcionan generalmente en el tiempo y en el espacio a la vez.

Por último, la sistematización del análisis de los signos pertenecientes al espectáculo es un campo que hasta la fecha no se ha estudiado a fondo. Sin embargo, la aplicación del método semiótico permite augurar algunos avances. Por ejemplo, el hecho de determinar unidades de análisis significativas, permitirá al estudiante, posteriormente, hallar el común denominador de todos los sistemas de signos emitidos simultáneamente, permitiendo con ello sumar al final del proceso un solo efecto de sentido.

3.6.2 La perspectiva del público

El público o espectador es el destinatario del discurso verbal y escénico, el receptor del proceso de comunicación. Es decir, un hacedor o mejor dicho, reelaborador del efecto de sentido que han impreso tanto el dramaturgo como el director y sus colaboradores. Sin embargo, muy poco, o mejor dicho, nulamente se le ha dado, tanto en los centros de enseñanza teatral como en la reseña de los críticos, la importancia que le merece. En este sentido Anne Ubersfeld, preocupada por tal situación menciona lo siguiente:

En el teatro, es indispensable que el espectador encuadre, organice su percepción, recuerde. Nadie facilitará su trabajo con pequeños cortes de imágenes. Será necesario que trate de comprender y de recordar, como si en ello le fuera la vida (tan concentrado como en un juego de ajedrez) y que al mismo tiempo no olvide experimentar la evasión, clave del placer.¹¹⁴

Evidentemente lo que se propone al elaborar un modelo de análisis es la creación de un *lector implícito o privilegiado*, término que de acuerdo con la propuesta de la estética o teoría de la recepción, presupone una figura abstracta e histórica que cumple todos los requisitos para comprender el texto en cuestión. Sigamos de cerca lo que Ubersfeld propone con respecto al público o espectador teatral. La investigadora francesa sostiene que el espectador está presente en el espectáculo en la medida en que los diversos enunciadores (dramaturgos, escenógrafos, directores, actores, etc.) tienen en cuenta su universo de referencia, o mejor aún, sus diversos universos: el de experiencia y el de cultura, que inmediatamente el espectador reconoce al entrar en contacto en el primer proceso, el de la lectura del texto dramático. Igualmente advierte que el espectador que imagina al dramaturgo e imagina al director puede o no existir una diferenciación histórica. Por ejemplo, el espectador que imagina a José Luis Ibañez no es el mismo que imaginó a Juan Ruiz de Alarcón en sus comedias, ya que entre ambos hay un abismo histórico y cultural. Sin embargo, puede ser que el espectador que imagina un autor contemporáneo sea el mismo que

¹¹⁴ Anne Ubersfeld, *La escuela del espectador*. op. cit. p. 305.

imagina su director homólogo. Precisamente lo que buscamos con la conformación del modelo, es dar cuenta al estudiante sobre las diversas variantes y los diversos grados de percepción que a lo largo del proceso teatral se puede denotar, es decir, se trata de un proceso, en el que en cada fase se debe poner especial atención y aplicar distintos tipos de lecturas (vertical y horizontal).

Ubersfeld afirma que el destinatario o espectador, “se encuentra al final de la cadena de significado del teatro”. Para ello debe de ser capaz de decodificar diversos tipos de signos o sistemas de signos e inmediatamente dialogar con los creadores en el momento en que aplaude o incluso vierte exclamaciones verbales, mostrando su beneplácito, disgusto o identificación con lo observado. A juicio de la autora, el espectador es un productor también, ya que con él y solamente con él se llega a concretar el sentido de todos los demás realizadores.

Finalmente y antes de concluir con este breve apartado –ya que no es nuestra intención extendernos más allá de los conceptos necesarios, pues seguros estamos que la profundización del estudio del público abarcaría una discusión más amplia quizás temas de otra investigación–, nos referiremos a la teoría de la recepción o estética de la recepción, propuesta que parte de la semiótica y que se ha dedicado al estudio de la recepción de la obra por parte de su lector.

3.6.2.1 La teoría de la recepción, fundamentación teórica

La estética o teoría de la recepción nace hacia mediados del decenio de los sesenta en la Universidad de Constanza, al sur de la República Federal de Alemania. Durante esos años, se hallan en crisis la teoría y la enseñanza tradicional de la literatura. La primera experimenta el agotamiento del estructuralismo. Éste llevó a sus últimas consecuencias el análisis interno del texto, el cual se había iniciado con el formalismo ruso y con los círculos estudiosos de Praga, en las primeras décadas del siglo XX.

El análisis interno concibe el texto como una totalidad autosuficiente y examina los mecanismos intrínsecos de éste: las voces narrativas en un relato o las funciones de la rima y de los restantes fonemas en un poema. Con dicho enfoque se logra superar la concepción positivista de los estudios literarios, típica de fines del siglo XIX, para la cual el autor era la figura más importante, en tanto fuente primigenia del texto.

La crisis del estructuralismo no se produce por la deficiencia en sus métodos, cada vez más sutiles y exactos, sino por el hecho de que las preguntas decisivas para la ciencia literaria a partir de los años sesenta quiere llamar la atención sobre los fenómenos, como el intercambio comunicativo entre el texto y los lectores o como la didáctica de la literatura, sin que por eso tuvieran que desdeñarse las herramientas proporcionadas por el estructuralismo.

La teoría de la recepción sistematizó una serie de importantes inquietudes. Éstas eran fruto de una honda crisis en la forma de representación del mundo. La teoría trajo consigo una renovación radical de los estudios literarios y señaló una nueva época en éstos por la posibilidad que abrió y las herramientas conceptuales que proporcionó.

Dicha enseñanza se sustentaba en una concepción de la literatura como análisis interno de las obras que representaban una culminación de los cánones estéticos y no se prestaba atención a obras consideradas “menores”. Igualmente, tampoco se atendía al papel del lector pues se pensaba que eso significaba incluir las bases de un estudio paralelo, difícil de cuantificar, en vista de que cada persona puede hacer una lectura subjetiva e individual de la obra. En este sentido, el texto literario es, para la teoría de la recepción, un *artefacto discursivo que requiere del lector para consumir su sentido semántico y social*. Antes de la lectura, el texto es sólo una masa de posibilidades de significación estética. El lector actualiza y activa las preguntas que el texto va planteando y reconoce las posibles respuestas tanto a los asuntos internos del texto (preguntas

referidas a la estructura del texto), como a los temas que la lectura plantea al lector, tocante a los dilemas éticos, estéticos, etcétera.

Hans Robert Jauss y Wolfgang Iser, padres de la teoría o estética de la recepción, hablaron del *lector implícito*, como una figura a la vez abstracta y concreta: abstracta porque responde a características y habilidades generales (como la de dominar la lengua en que está escrita el texto y la de saber, entre muchas otras cosas, en qué consiste una novela, una obra teatral, un soneto, etc.) y concreta porque sólo se realiza plenamente con un *lector real*, de carne y hueso.

En resumen, un lector real, por ejemplo un profesor de bachillerato o un alumno del mismo grado, deben cumplir ciertos requisitos básicos para aproximarse al texto: entender bien el idioma en que está escrito el texto, distinguir entre lengua común y lengua literaria, conocer el *Repertorio de la vida* y el *repertorio literario*¹¹⁵ que de un modo u otro aparecen en el texto, detectar los distintos planos y tonos en que se narra la historia o se dice algo (por ejemplo si una frase es irónica o seria) y discernir entre las distintas voces internas del texto, para saber exactamente a quién debe atribuirse cada enunciado. Sólo cumpliendo estos requisitos, el lector real se acerca a la figura de *lector implícito o privilegiado*, que es un modelo de comprensión total del *potencial de sentido* (o las posibilidades de significación) de cada texto.

Jauss e Iser advierten que el *lector implícito* es una figura histórica porque esa comprensión total se realiza a lo largo de los años y aun de los siglos. Ello significa que ningún

¹¹⁵ Términos utilizados por Iser y Jauss. El primero hace alusión a todos los seres, objetos, territorios, paisajes, situaciones, circunstancias, materiales, elementos, etcétera, que forman el conjunto de los entes animados e inanimados, susceptibles de convertirse en tema o utilería literaria gracias a la intervención del escritor. En tanto, el segundo término se refiere a todos los recursos formales y temáticos, todas las técnicas de composición literaria, los géneros, los hábitos de escritura, graduados y transmitidos por la tradición, esto es, por los individuos e instituciones interesados en preservar la vida literaria y cultural de un lugar o un mundo. Tomado de Alberto Vital *Edición Análítica. Cuentos Mexicanos. Antología*. p. 148.

lector real consume todo el *potencial de sentido*¹¹⁶, pues además éste sólo se despliega a través de los cambios de percepción producidos por la llegada de una nueva época en la sociedad o en la vida literaria. Pero ello significa también que cada nuevo lector puede contribuir a realizar una parte importante de ese *potencial de sentido*, haciendo aportaciones novedosas y reveladoras desde su propia visión de la vida y de la literatura.

La teoría de la recepción pondera la participación del lector en el texto, propiciando con ello un cambio de percepción en el objeto, trayendo a su vez un nuevo *horizonte de expectativas*. Este concepto consiste en el presupuesto, prejuicios, preguntas, inquietudes y certidumbres que gobiernan el modo, es decir, las diversas formas que recibe la realidad extratextual y la ficción intratextual. Un lector tiene entonces un *horizonte de expectativas* individual y se halla a la vez bajo varios influjos de horizontes colectivos, que se producen a partir de circunstancias de nacionalidad, idioma, y edad, entre otras. Prueba de ello es que los juicios que ese lector se formula sobre un texto se basan parcialmente en su propio gusto y parcialmente en las opiniones y preferencias de su época.

Otro concepto de la teoría de la recepción es el de *estructura apelativa*, la cual se forma con todos los elementos internos del texto (título, primera frase o cláusula, vacíos de información, entre otros) o aledaños a él (portada, solapa, etcétera) que intensifican el interés del lector por el texto, pues lo llaman a acercarse a éste y a participar en la experiencia estética y en la realización de sentido. El concepto de *estructura apelativa* se basa en los siguientes postulados:

todo signo lingüístico posee tres funciones: una representativa o referencial (se nombra algo, un ello, un referente que procede de la realidad), una expresiva (el enunciador manifiesta una parte mayor o menor de su personalidad al emitir el signo) y una apelativa (el enunciador se preocupa

¹¹⁶ Todas las posibilidades de significación que posee un texto por el hecho de ser leído a lo largo de los años y aun de los siglos y que cada vez que se vuelve a leer ofrece una lectura nueva. Tomado de Alberto Vital. *Op. cit.* p. 147.

por mantener atento al receptor, ya que de lo contrario éste se distraería y alejaría).¹¹⁷

En el texto literario las tres funciones reaparecen en niveles más complejos que los del habla común.

Otro elemento a considerar es el de *marcas de lectura*. Éste se refiere a todos los elementos que en el texto ayudan a responder las siguientes preguntas:

- 1.- ¿Quién habla o actúa?
- 2.- ¿A quién habla o sobre quién recae su acción?
- 3.- ¿Cuándo ocurre la acción?
- 4.- ¿Dónde sucede la acción?

Se trata, en suma, de los factores que permiten ubicar a los personajes y determinar los parámetros del espacio y del tiempo ficcionales. El término de *vacíos de información* se produce cuando la información proporcionada por el autor implícito es insuficiente, pues, aunque otorga datos valiosos, lo hace de manera que, por ironía, por una insinuación o sugerencia, por una pregunta o por un comentario deliberadamente confuso u obscuro, deja en el lector la certidumbre de que aún quedan muchas cosas por averiguarse. El autor implícito puede también dejar de narrar una escena o de conceder una explicación aparentemente imprescindible, y con ello obliga al lector implícito a seguir dentro del mundo narrado, pues sólo en éste satisfará la curiosidad causada por el vacío de información.

3.6.2.2 Aplicación de la teoría de la recepción al teatro

Una vez consideradas las categorías de análisis anteriores, es preciso remarcar la importancia de ver el proceso teatral no como un conjunto de signos, sino como la posibilidad de hacer una

¹¹⁷ Wolfgang Kayser, *Interpretación y análisis de la obra literaria*. España. Gredos 1961. p.57.

lectura interactiva basada en un cruce de funciones semióticas, es decir, semiotizar el hecho teatral. Semiotizar significa poner en interacción y recolectar la mayor cantidad de elementos posibles (decodificar varios sistemas de signos que componen el hecho teatral), a fin de reconstruir la representación a manera de *un mundo posible*, recreación de lo contado y lo observado. Ello es posible, dice Ubersfeld, si:

[...] reconstruimos tres sistemas de signos:

- 1) el espacio, no solamente en sus coordenadas o en el lugar que representa, sino en las formas de relaciones que suponemos entre los protagonistas, y también entre la escena y el público.
- 2) Los objetos, comprendidos como referencia al mundo, pero también como elementos lúdicos para el comediante y enfocadores a la vez en su materialidad (origen, material, temporalidad, uso, etc.) y en su funcionamiento retórico, como metáforas, metonimias, símbolos;
- 3) El comediante, como productor de un discurso verbal-gestual, relacionado con sus destinatarios, protagonistas y público. La observación del comediante es la tarea más difícil para el espectador, pero también la más excitante, ya que: el comediante construye un personaje y este plano construido, es el que el espectador observará en primera instancia. Pero también dice un discurso que está separado de él y que puede comprenderse como una realidad autónoma, como un *discurso sin sujeto*. En fin, él es un ser vivo que tiene un cuerpo y unas particularidades físicas y vocales que le singularizan.¹¹⁸

Finalmente nos referiremos al placer que experimenta el público. Líneas arriba hablamos de la importancia de la semiotización en el teatro. Sin embargo no debemos olvidar que dicho proceso van acompañado de un sin fin de emociones en el espectador que va desde la simpatía por el personaje, el arrebató pasional, el dejo intelectual, etcétera. En boca de Ubersfeld “el placer teatral no es un placer solitario, sino que se refleja y repercute en los otros, se extiende como un reguero de pólvora o se congela de repente.”¹¹⁹ El espectador emite signos muy sutiles de placer, que denotan su estado de ánimo, en la medida que semiotiza lo ocurrido, manifestaciones que van del llanto, al enojo, al asombro, entre otros.

¹¹⁸ La escuela del... op. cit. p. 319.

¹¹⁹ *Ibidem*. p. 329.

El placer del espectador jamás es una recepción pasiva pura, se relaciona con los signos no claros o confusos, tanto con aquellos que resultan obvios en el proceso teatral. Es decir, el placer y la relación de los signos, es una unión confusa muchas veces contradictoria, pero que indudablemente arroja signo de identificación y percepción estética de lo escénicamente visto o dramáticamente leído. Al respecto y para finalizar este capítulo citaremos a Anne Ubersfeld la cual advierte:

En alguna parte de nuestra relación con el teatro, en nuestra mirada y nuestra escucha, existe como una pausa, como una congelación del sentido: lo que vemos es algo que no puede ser semantizado, y no debe serlo: el cuerpo del comediante es lo que detiene el sentido y nos impide buscarlo más allá, no porque esta búsqueda de sentido sea ilegítima, sino porque ahí se detiene, no encuentra más alimento. El cuerpo del otro es inexplicable como nuestro propio cuerpo; sobre todo si se tiene en cuenta que los signos corporales, frecuentemente, ya no tienen correspondencia alguna con ese código tranquilizador que coloca a los cuerpos en reposo y a los órganos en su lugar: esos cuerpos no se mueven como los nuestros; afirman su propia extrañeza. En el colmo de la provocación del sentido, frecuentemente no son lo que parecen: jóvenes o viejos, hombres o mujeres; y de hecho, aunque no sean mujeres mostrarán a la mujer y lo inexplicable del cuerpo femenino, (o al escándalo de la vejez, o a la eterna juventud de la máscara -maquillaje-). Pero más bien, no dirán nada de esto, serán para nosotros la pregunta sin respuesta: el cuerpo del otro y nuestro propio cuerpo. Nuestra mirada no ve, ni percibe al comediante como otro cuerpo, como otra voz: los actores son vistos de perfil, como no están acostumbrados a estar los que nos interpelan, sino como aquellos cuya lejana existencia viaja inexplicablemente muy lejos de nosotros (los muertos, por ejemplo).¹²⁰

Los tópicos de análisis que hemos evidenciado a lo largo de éste capítulo son herramientas útiles que nos permiten experimentar un acercamiento “más a profundo” con el proceso teatral. Sin embargo, dichos elementos no servirían de nada si no se sistematizan a manera de una propuesta didáctica que permita englobar las categorías de análisis tanto para el

texto dramático, como para la puesta en escena y, desde luego, el público. A este respecto, la propuesta que más se ha acercado a la visión de un análisis integral del fenómeno teatral es la hecha por el español Fabián Gutiérrez Florez. misma que analizaremos como último punto de este capítulo y que retomaremos a fin de enriquecerla con la muestra, construida para y tomando en cuenta los programas de estudios del bachillerato universitario del CCH de nuestra Máxima Casa de Estudios.

3.6.2.3 La propuesta de modelo de análisis teatral de Fabián Gutierrez Florez

La propuesta de Modelo de Análisis Semiótico Teatral de Fabián Gutiérrez Florez¹²⁰ parte de la concepción de identificar los códigos operantes en el hecho teatral, dicha propuesta gira en torno a considerar el paso del texto dramático o literario a la puesta en escena o texto espectacular como un proceso, y no como bloques monolíticos, es decir, la propuesta lingüística del texto dramático encuentra su sentido con la propuesta creativa de la puesta en escena. Para ello, el investigador español considera como criterios importantes de diferenciación, el sistematizar el análisis en códigos verbales y no verbales. Con ello dichos códigos se complementan de manera sucesiva en el hecho teatral, permitiendo crear tópicos de análisis sistematizables, es decir, se analizan cuatro aspectos destacables en el código lingüístico (existente con supremacía en el texto dramático), que son: el diálogo, la acción, los personajes y las acotaciones, para posteriormente vincularlos con los códigos no verbales (que utiliza la puesta en escena), que aparecen no como sus antagonicos sino como complemento que permite objetivizar en la idea de un proceso y no en la separación de funciones y bloques.

La sistematización del modelo de Florez, utiliza la siguiente lógica:

¹²⁰ *Ibidem* pp. 342-43

A) Código verbal-lingüístico

- El diálogo, aspectos importantes, relación, tipo de diálogos, etc.
- La acción, aspectos estructurales, acción dramática, fábula,
- Los personajes, relación, funciones, conformación,
- Las acotaciones, importancia, vínculo con la puesta en escena.

El código lingüístico verbal sienta las bases del análisis propuesto por Florez, ya que según el propio autor “gracias a él se pueden deslindar perfectamente el campo de sus significantes y sus significados, y, por ende, las relaciones entre las unidades, las clases de signos, etcétera.”¹²²

B) Códigos no verbales-no lingüísticos.

- a) *Código complementario de los personajes*. Está formado por el conjunto de recursos y de elementos auxiliares cuya característica es que completan el *ser* y el *hacer* de los personajes (cuya proyección son los actores que los materializan). Comprenden los siguientes subcódigos: 1) *paralingüístico* que agrupa los recursos paraverbales de los que el actor se sirve en escena para completar el significado del diálogo teatral (el tono, las inflexiones de la voz, la acentuación, el silencio); 2) *el kinésico-proxémico* compuesto por elementos ya no verbales que sirven al actor para completar la creación de su personaje (los gestos, los movimientos y las distancias que mantengan en escena a los actores/actrices); 3) *de elementos de aspecto*, formado por los elementos que sirvan para configurar el aspecto exterior del actor según el personaje lo exija, (el maquillaje, el vestuario, el peinado).

¹²¹ Fabián Gutiérrez florez. “Aspectos del análisis semiótico teatral” en *Castilla Estudios de Literatura*. 1989. Núm. 14. U. de Valladolid. pp.75-92

¹²² Idem p. 85

Si el subcódigo paralingüístico puede informarnos auditivamente sobre la tensión de una situación dramática, el enfado de un personaje, su carácter retraído, su status social, su origen geográfico, etc., y el proxémico-kinésico puede hacerlo de manera visual y auditiva o ambas a la vez, sobre la agitación de un personaje o su aparente tranquilidad, el subcódigo del aspecto aporta datos visuales sobre la categoría social de los personajes, su situación económica, su gusto personal, etc., e incluso puede en ocasiones mimetizarse con el decorado y funcionar como tal, gracias a su colorido.

— b) *códigos complementarios del diálogo*. Caracterizado por la *materialidad* de sus elementos que tiene como función, además de servir a la acción, completar el significado del diálogo teatral. Sus subcódigos son:

1) *el decorado, de elementos significantes, generalmente fijos*; son materiales externos al actor y sirven tanto de contexto al diálogo –a fin de que éste adquiera pleno sentido–, como para ubicar la acción en un determinado lugar y momento determinado.

2) *de los objetos teatrales*, conformado por elementos también materiales, pero que se pueden caracterizar como móviles, desplazables, objetos que tienen significación por sí mismos y que pueden funcionar, incluso como símbolos, dentro del proceso dramático.

— c) *Códigos complementarios de la acción*. Se compone de los elementos de cuya función esencial es tanto situar la acción en un espacio (a veces en un tiempo) determinado como intensificarla. Frente al código a) se caracteriza porque sus elementos son no verbales y frente al código b) por la inmaterialidad de los mismos. Se agrupa en los subcódigos: 1) *de la luz o iluminación*, caracterizado por la percepción visual de sus elementos que, en principio, marcaron la diferencia entre los mundos de la escena y del patio de butacas y que hoy tienen una funcionalidad más extensa: cambiar el lugar de la acción, crear el propio lugar de la misma, intensificarla dramáticamente, crear una atmósfera específica, auxiliar en la representación de

escenas imaginadas o soñadas, etc. 2) *de la musicalización y otros ruidos*, cuyos elementos, frente a los subcódigos anteriores son de percepción auditiva y con ello de carácter no verbal (eventualmente pueden amalgamarse con otros verbales: piénsese en la música acompañada de letra). La música (melodía, armonía) suele intensificar como significante segundo (o de grado mayor) la acción, puede también informar sobre un tiempo o un espacio determinado (por su ritmo), puede incluso ser utilizada para manipular la sensibilidad del espectador, etc. Los ruidos (no melódicos y en general no armónicos) cumplen funciones semejantes a las de la música, aunque frecuentemente se limiten a estar en consonancia con lo que el diálogo o la acción teatrales exigen.

— d) *Códigos complementarios del código verbal-lingüístico, en general*. En él consideramos incluidos aquellos elementos que se relacionan globalmente con el código verbal, e incluso con la puesta en escena, en su generalidad, y no con un aspecto en particular. Sus subcódigos son: 1) las proyecciones filmadas, único sub-código que se ha sistematizado hasta el momento.

La propuesta global de Gutiérrez Florez, la podemos visualizar ya sistematizada en el siguiente esquema:

I Códigos verbales

— Código lingüístico: Con autonomía inicial. Posee la doble articulación del lenguaje (base para el estudio del texto teatral).

Aspectos:

- A) Los personajes: cobran vida encarnados por los actores. (interesa su caracterización funcional).
- B) El diálogo (Posibilidad de un análisis retórico).
- C) La acción (Permite la construcción del esquema secuencial).
- D) Las acotaciones (Interesa determinar su diversa funcionalidad).

II Códigos no verbales

— Códigos no lingüísticos, complementarios en general, del lingüístico (descritos en el texto y a los que se da sentido en la representación) Clasificados según su relación con los aspectos del lingüístico:

- A) Códigos complementarios de los personajes:

Conjunto de elementos y de recursos de que se sirve el actor

- Subcódigos:

- a) Paralingüístico: Elementos paraverbales, de percepción auditiva (el tono-sus variaciones-, la acentuación, la pausa –el silencio–.
- b) Kinésico-proxémico: Elementos no verbales, de percepción visual (los gestos –sus clases–, los movimientos, las distancias en escena).
- c) Del aspecto: Elementos auxiliares, materiales, de percepción visual (el maquillaje, el peinado, la vestimenta y adornos de los actores).

B) Códigos complementarios del diálogo:

Conjunto de elementos materiales, externos al actor –percepción visual–.

- Subcódigos.

- a) El decorado: Elementos, en general, fijos (a veces autónomo).
- b) Los objetos: Elementos, en general, móviles. (su funcionalidad).

C) Códigos complementarios de la acción:

Conjunto de elementos inmateriales que la acompañan o subrayan.

- Subcódigos:

- a) La iluminación: Elemento de percepción visual. Sitúa el espacio.
- b) La música y otros ruidos: Elementos de percepción acústica. Sitúan en el tiempo (oposición entre ambos: melódico/no melódico).

D) Código complementario del código lingüístico en general:

Conjunto de elementos de carácter diverso no agrupables en los anteriores.

- Subcódigos:

- a) Proyecciones filmadas y otros posibles (¿Intento de visualizar acotaciones?).¹²³

¹²³ *Ibidem* p. 88.

Capítulo 4

Hacia la propuesta de un modelo de análisis semiótico del teatro para estudiantes de bachillerato del CCH

La siguiente propuesta tiene como objetivo conformar un modelo de análisis semiótico teatral, dirigido a estudiantes de bachillerato del CCH. Dicho intento se sustenta en las aportaciones hechas a lo largo de esta investigación y que giran en torno a la posibilidad de estructurar un modelo útil, pensado de acuerdo a la filosofía educativa y pedagógica del sub-sistema de educación media superior de la UNAM, el CCH, y que particulariza en los objetivos propuestos por la materia de quinto semestre intitulada *Lectura y Análisis de Textos literarios 1*, en su primera unidad dedicada al fenómeno teatral.

Creemos por demás estéril ahondar en la problemática de la concepción que del teatro se tiene en la educación media superior, para ello ya utilizamos el espacio adecuado en este mismo trabajo. Lo que sí creemos necesario volver a resaltar, es que nuestra propuesta abarca los objetivos planteados por la materia (de los cuales también ya se discutió con oportunidad), pero que además permite que el alumno de bachillerato conciba al fenómeno teatral como un *proceso* que aglutina una unidad orgánica global, que pasa por tres momentos importantes de creación: la propuesta del dramaturgo, la del director de escena y su grupo de trabajo y la recapitulación y lectura general de sentido del público. Habrá también que aclarar que nuestra propuesta se basa en las investigaciones hechas por la escuela de semiótica teatral española y francesa.

En cuanto a la naturaleza del texto dramático, nuestro eje se basa en lo planteado por Ma. del Carmen Bobes Naves, investigadora teatral de la Universidad de Oviedo-España. En lo tocante a las propuesta de sistematización del texto dramático y la puesta en escena, nos centramos en la

propuesta del investigador de la Universidad de Valladolid-España, Fabián Gutiérrez Florez, la cual ya discutimos en el capítulo anterior.

Creemos necesario mencionar que aunque se toma el modelo de Gutiérrez Florez en su totalidad, se adecua y se enriquece de acuerdo a las exigencias de los objetivos y los contenidos de la unidad en cuestión. Dichos aportes contemplan, por una parte, la teoría de los géneros dramáticos de Luisa Josefina Hernández, Profesora Emérita de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, y por otra, la teoría de la recepción del público, hechas por Anne Ubersfeld, investigadora de la Sorbone de París.

La presentación de nuestra propuesta de análisis, va seguida de una bitácora de trabajo, en donde se enmarcan los aportes hechos al modelo de Florez y que se expresan mediante la *Planeación Didáctica de la Unidad*, en donde se recomiendan estrategias de enseñanza y aprendizaje y se desglosan los contenidos que conforman nuestra propuesta, a manera de programa operativo. En la parte final de nuestro trabajo presentamos un pequeño anexo que agrupa los trabajos presentados por alumnos del CCH y que se sustentan en una pre-propuesta de análisis semiótico, la cual se aplicó al caso específico del montaje producido por la UNAM y el Colegio de Literatura Dramática y Teatro de la FFYL, *Los Pilares de la Cárcel*, espectáculo basado en textos de Elena y Garro y dirigido por Carlos Corona.

4.2 Propuesta de análisis de la unidad 1 Teatro, para estudiantes del CCH

La siguiente propuesta tiene por objetivo cubrir las necesidades de análisis teórico sobre el hecho teatral. Para ello, tal y como ya lo mencionamos, tomaremos la propuesta de Gutiérrez Florez y la adecuaremos a las necesidades del programa de estudios de la materia *Lectura y Análisis de Textos Literarios 1*, específicamente de la Unidad 1 Teatro.

El objetivo central de la propuesta obedece a dos vertientes, por una parte, buscamos construir un modelo de análisis teatral apoyándonos en la teoría semiótica, sin olvidar la propuesta rectora de los programas del Área de Talleres de Lenguaje y Comunicación del PEA: *El Enfoque Comunicativo*. Por la otra, deseamos crear a su vez un programa operativo de la unidad, que de cuenta de estrategias de enseñanza aprendizaje y también especifique el tipo de lecturas, tanto dramáticas como escénicas, a las que deberá acudir el estudiante.

4.2.1 Planeación didáctica de la Unidad 1 “Teatro” de la materia Lectura y Análisis de Textos 1 del PEA DEL CCH

A continuación presentaremos la planeación didáctica que diseñamos *ex-profeso*, para cubrir las necesidades de la materia LATL 1, unidad 1 Teatro. Dentro de dicha planeación, incluimos el modelo de análisis semiótico teatral para estudiantes de bachillerato, así como nuestras recomendaciones para un mejor aprovechamiento de las estrategias de enseñanza y de aprendizaje aplicadas en dicha materia.

Justificación

Una de las características que sustentan la concepción de la materia “Lectura y Análisis de textos Literarios 1 y 2 del PEA (Plan de Estudios Actualizados) es la forma en que se *acentúa el aprendizaje de la lectura y el análisis de textos artísticos y la adquisición de la cultura literaria*

*que es inherente a este aprendizaje, es decir, no se pretende por ningún motivo privilegiar el predominio de la teoría o el de la historia de la literatura, por el contrario, éstas se desprenderán de manera paralela y natural en la medida que el análisis del contexto lo exija.*¹²⁴

Todo ello, siempre supeditado a la búsqueda de las habilidades de comprensión, análisis y valoración estética que el bachiller haga de las obras en cuestión.

Para lograr tal objetivo, en las materias de quinto y sexto semestres se hace hincapié en la interpretación y el análisis de los diversos textos, sustentándose en una metodología definida y una concepción teórica de la literatura. Para ello se propone como enfoque didáctico de la materia que el profesor trabaje con textos agrupados por corrientes, temas, épocas, etc.; obedeciendo, desde luego, a la lógica de agrupación por géneros literarios (dos por semestre) que de manera general se vislumbran para todo el curso.

El PEA recomienda al profesor que impartirá la asignatura seleccionar las teorías, metodologías y técnicas de análisis en función de la pertinencia de los textos que se vayan a trabajar, delimitando, claro está, los alcances y limitaciones de los instrumentos conceptuales seleccionados. En este sentido, esto es favorable para la aplicación de esta nuestra propuesta metodológica. Así, el eje teórico-metodológico que fungirá como rector para lograr los objetivos institucionales se sustentan en la adquisición, por parte del alumno, de un lenguaje mínimo sobre teoría semiótica literaria en general y de la semiótica del teatro y la narrativa en particular. Así mismo la metodología y la técnica de análisis semiológicos, se basa en el análisis estructuralista, la visión de la estética de la recepción, etcétera, a fin de extender los mismo beneficios a otros géneros literarios.

¹²⁴ Programas de Estudio para las Asignaturas: Lectura y Análisis de Textos Literarios I y II. CCH/DUACB. Julio 1996. p. 3

de tal forma que al terminar el curso haya investigado y adquirido una cultura literaria que le ayudará a perfilar un análisis más preciso y completo de los textos en cuestión.

La importancia que tiene la teoría semiótica literaria¹²⁵ como elemento de soporte teórico y didáctico se sustenta en su definición: bien es sabido que la semiótica o semiología se encarga del estudio, la producción y la sistematización de signos, en boca de Anne Ubersfeld "*la semiótica estudia los signos y los signos constituyen en si mismos, unos conocimientos sociales generalizados al máximo*"¹²⁶. La aplicación de un modelo de análisis semiótico permitirá entonces al estudiante de bachillerato una lectura más afinada de la multiplicidad de las combinaciones de los signos que constituyen una obra literaria y en consecuencia le permitirá experimentar un placer estético, mostrando ante el texto o frente a un fenómeno escénico una actitud creativa, ya que por un lado decodifica signos y por el otro construye el sentido general de la obra, claro es, apoyándose en otros elementos teóricos tales como los elementos contextuales de la obra, que ayudarán a entender al teatro desde donde y para qué fue escrito.

De la misma manera, aplicaremos el modelo de análisis diseñado ex profeso para estudiantes del CCH¹²⁷, el cual se ha perfeccionado y enriquecido, tomando en cuenta las experiencias que tuvimos con los alumnos de un grupo durante los meses de diciembre de 1999 a abril del 2000. Igualmente se incorporaron las sugerencias que los alumnos y los colegas profesores hicieron al respecto. Por último, quisiera acotar un problema al que todos los maestros nos hemos enfrentado alguna vez, y que el estudio de la semiótica en gran medida ha tratado de resolver, me refiero al estudio del texto dramático y su puesta en escena.

¹²⁵ De la cual parten otro tipos de teorías y metodologías como el estructuralismo, la teoría de la recepción, el dialogismo bajtiniano, etc., ya que se presupone que todas ellas son productoras de signos, que la semiótica se encarga de ordenar, decodificar, etcétera.

¹²⁶ Anne Ubersfeld. *Semiótica del Teatro*. op. cit. p. 14.

¹²⁷ Recuérdese que uno de los objetivos de mi proyecto de desarrollo académico, PAAS V, es la creación, previo a la antología, de un libro teórico sobre semiótica teatral, así como el diseño de un modelo de análisis construido, de acuerdo a las necesidades de los alumnos del CCH

nos hemos enfrentado alguna vez, y que el estudio de la semiótica en gran medida ha tratado de resolver, me refiero al estudio del texto dramático y su puesta en escena.

Uno de los grandes problemas a nivel bachillerato es el entrar al estudio de las especificidades del texto dramático, ya que recordemos que es el único texto literario que exige ser representando, por lo que si se analiza solamente la parte lingüística verbal o literaria (texto dramático), se estaría mutilando una parte importante del proceso teatral. Nos referimos al texto espectacular o la puesta en escena.

Por lo expuesto anteriormente sabemos que una de las estrategias didácticas de la Unidad 1 de la materia “Lectura y Análisis de Textos Literarios 1” exige al docente realizar una práctica con sus alumnos, es decir, asistir a una representación teatral, que si el profesor elige con atino, rebasará la mera ilustración del texto y dará paso a la creatividad del director teatral y su equipo de colaboradores.

¿Cómo dotar entonces, al alumno del bagaje o herramientas necesarias para analizar lo expuesto en escena y que aunque parte de un texto, utiliza un lenguaje diferente? La respuesta quizá se encuentre en el diseño de estrategias que enseñen al estudiante a leer teatro (lectura vertical), es decir, sea cual sea la propuesta del director, por más innovadora que ésta parezca, se ajustará a signos que representan un conocimiento social generalizado. En este sentido la semiótica (teoría del signo) representa una posibilidad de análisis que evidencia el signo teatral (tanto dentro como fuera del texto) y da cabida a la interpretación objetiva que de la obra o del espectáculo se pueda hacer.

Planeación Didáctica

Lectura y Análisis de Textos Literarios 1 y 2

Objetivos y temas a desarrollar

Al término del curso el alumno:

1. Conocerá los aspectos mínimos de la teoría semiótica literaria en general y manejará y aplicará el lenguaje mínimo de la teoría semiótica del teatro, la narrativa y la lírica en particular.
2. Leerá, analizará e interpretará obras dramáticas, narrativas y líricas auxiliándose de la teoría y la metodología semiótica.
3. Redactará trabajos académicos, críticas y ensayos, a fin de poner en práctica lo aprendido en el aula.

Lectura y Análisis de Textos Literarios 1

UNIDAD 1 Teatro.

Horas: 34

Materia : Lectura y Análisis de Textos Literarios 1.

Semestre: Quinto. Carácter optativa.

Unidad: 1 Teatro

Objetivos: Al término de la unidad el alumno:

1. Conocerá los aspectos mínimos de la teoría semiótica literaria en general y manejará y aplicará el lenguaje mínimo de la teoría semiótica del teatro, bajo la perspectiva del Enfoque Comunicativo.
2. Leerá, analizará e interpretará obras teatrales auxiliándose de la teoría y la metodología semiótica.
- 3.- Redactará trabajos académicos, críticas y ensayos, a fin de poner en práctica lo aprendido en el aula.

Lectura y Análisis de Textos Literarios 1

UNIDAD 1 Teatro.

Horas: 34

1.- Elementos de análisis semiótico:

Semiología y semiótica, una aproximación a la teoría del signo.

Icono, índice, símbolo, síntoma, señal, nombre, signos naturales y artificiales.

La semiótica literaria y sus componentes.

Semiótica teatral (tipos de lectura):

La teatralidad, lectura vertical y lectura horizontal.

2.- Elementos que caracterizan al fenómeno teatral:

El texto dramático (texto literario).

El texto espectacular (puesta en escena).

Los espectadores (perspectiva del público).

3.- El texto dramático:

3.1 el discurso dramático:

3.1.1 el diálogo y sus funciones.

3.1.2 las acotaciones y las didascalias.

3.2 Elementos estructurales del texto dramático:

3.2.1 la trama, la fábula y la acción dramática.

3.2.2 la estructura dramática.

3.2.3 los personajes: clasificación y construcción.

3.2.4 los personajes: funciones; sistema actancial.

3.2.5 El tiempo y el espacio dramático.

3.2.6 los 7 géneros dramáticos (tragedia, comedia, pieza, melodrama, tragicomedia, obra didáctica y farsa); estilos y tendencias dramáticas.

4. El texto espectacular (puesta en escena)

4.1 Los trece códigos del texto espectacular o puesta en escena:

- La palabra
- El tono
- La mímica del rostro
- El gesto
- El movimiento escénico del actor
- El maquillaje
- El peinado
- El traje
- El accesorio
- La iluminación
- La música
- El sonido

4.2 La perspectiva del público.

Objetivos educativos:

1. El alumno conocerá los elementos mínimos que conforman a la teoría semiótica del teatro, como elemento de análisis del texto y la puesta en escena.

2. El alumno reconocerá los elementos que conforman al teatro (texto, puesta en escena y perspectiva del público), así como también comprenderá su indisolubilidad en el proceso teatral.

3.- Al final de la unidad el alumno será capaz de reconocer los elementos de análisis que conforman al texto dramático, para posteriormente ponerlos en práctica.

4.- El alumno reconocerá el proceso teatral mediante el trabajo de sus distintos creadores (dramaturgos, directores, etcétera).

Estrategias de enseñanza aprendizaje:

1.- **Recapitulación de pre-conceptos.** ¿Qué es la literatura? Mediante el interrogatorio verbal, el docente detectará que tan claro tiene el alumno sobre lo que es el lenguaje literario.

Posteriormente, a través de la revisión de algunos conceptos vistos en la materia TLRHD 2, el docente inducirá al alumno a revisar el ensayo de Alfonso Reyes "Apolo o de la literatura" en *La*

experiencia Literaria. Finalmente, se pedirá al alumno que escriba en unas líneas qué significa para él la literatura.

2.- Semiótica literaria. Por medio de la revisión y la exposición por parte del docente, se discutirá de qué manera contribuye la teoría de los signos (semiótica literaria) al estudio de la literatura.

Una vez que se discutieron las categorías: *signo, índice, icono, etc.* el alumno acudirá a la sala audiovisual del plantel y presenciará la película *Santa Sangre* de Alejandro Jodorowsky.

Se discutirá en el aula y se evidenciarán algunos elementos percibidos en el filme, así como el efecto de sentido, apoyándose en la teoría de signo. Se pedirán por escrito las apreciaciones y conclusiones del estudiante (primera evaluación parcial).

3- Teatralidad. A partir de la lectura dramatizada de algunas escenas de la obra "*Yerma*" de Federico García Lorca el alumno detectará el fin del texto dramático. Inferirá ¿qué es la teatralidad? Y responderá ¿por qué la obra es susceptible de llevarse a escena? Elaborará un pequeño esbozo en donde propondrá, de manera muy básica y general, ¿cómo montaría la obra en cuestión y de qué elementos dispondrá para tal efecto?

4.- Discurso teatral: Diálogos y didascalias. El alumno inferirá la importancia de las acotaciones, didascalias y diálogos, al leer las obras: "*Los Gigantes de la Montaña*" de Luigi Pirandello y *Electra* de Eurípides; asimismo, inferirá los diversos estilos de cada obra y reconocerá los elementos anteriores como elemento contextualizador del tiempo, el espacio, la acción y el discurso de los personajes.

5.- Otros elementos del texto dramático. El estudiante aplicará el análisis del personaje y de la estructura dramática (la propuesta de la curva dramática o los 16 puntos de Virgilio Ariel Rivera) a los textos cortos de Oscar Liera "*los negros pájaros del adiós*" y "*Bajo el silencio*". El alumno identificará y analizará los tiempos y espacios utilizados en el texto dramático de William Shakespeare "*El Rey Lear*" y/o "*Cruce de vías*", de Carlos Solórzano.

6- Producto final de la unidad. El alumno elaborará un mapa conceptual de los elementos del texto dramático, mismos que aplicará al caso específico del análisis del texto dramático "*Muerte Súbita*", de Sabina Berman (segunda evaluación parcial).

7.- El montaje teatral. El alumno asistirá a un montaje teatral (se sugiere optar por los producidos por la UNAM) y entregará una opinión personal acerca del montaje. En él evidenciará sus dudas ¿fue comprensible el montaje? ¿cuál era la intención del director? Posteriormente se leerá el texto dramático de la obra a la que acudió y se discutirán las diferencias entre lenguaje escénico y lenguaje del texto dramático.

8.- Elementos de análisis de la puesta en escena. Una vez que el alumno conozca los elementos de la puesta en escena¹²⁸ y el texto dramático, aplicará al montaje y al texto dramático que discutió de forma empírica el modelo de análisis semiótico teatral para estudiantes de

¹²⁸ Se trabajará con las 13 categorías de análisis propuestas por Tadeusz Kowzan, en las cuales infiere elementos de análisis externos al actor (escenografía, iluminación, etc.) y los internos al actor (gesticulación, movimientos, tonos, etc.).

bachillerato, en el cual proponemos analizar el texto bajo la perspectiva y condiciones de producción del autor, la perspectiva semiótica del proceso teatral y la perspectiva y reconstrucción del público.

Propuesta de modelo de análisis semiótico teatral para estudiantes del CCH. Por Armando Segura Morales.

Parte I

Elementos de análisis del contexto (a investigarse, después de la primer lectura del texto dramático)

- 1.1 Breve investigación sobre las condiciones de producción del texto dramático o literario (series histórica, cultural y literaria).
- 1.2 Datos biográficos del autor que ayuden a dilucidar elementos del texto (militancia política, pasajes biográficos contenidos en la obra, etcétera).
- 1.2.1 Corriente literaria a la que se adscribe o influencias que recibe.
- 1.2.2 Otras producciones significativas del autor.
- 1.3 Filosofía o manera particular de visualizar al mundo por parte del autor en cuestión.
- 1.3.1 Filosofía o manera en que trata la problemática expuesta en el texto.
- 1.4 Breve investigación sobre los cánones literarios (corrientes o modos literarios), ocupados con mayor frecuencia por parte del autor. Síntesis de los elementos a fin de aplicarlos al sentido general del texto.

II Elementos de análisis semiótico del hecho teatral (texto y puesta en escena)

I Códigos verbales (análisis del texto dramático)

- Discurso teatral: análisis de las acotaciones, didascalias y diálogos, tomando en cuenta el contexto de la obra.
- Aspectos del texto: análisis de los elementos restantes del texto dramático: personajes, actantes, fábula y acción dramática y tiempo y espacio teatral.
- Sintetizar el sentido general del texto dramático.

II Códigos no verbales

— Códigos no lingüísticos, complementarios en general del lingüístico (descritos en el texto y a los que se da sentido en la representación) Clasificados según su relación con los aspectos del lingüístico:

A) Códigos complementarios de los personajes:

Conjunto de elementos y de recursos de que se sirve el actor

• Subcódigos:

- a) Paralingüístico: Elementos paraverbales, de percepción auditiva (el tono- sus variaciones-, la acentuación, la pausa –el silencio-).
- b) Kinésico-proxémico: Elementos no verbales, de percepción visual (los gestos, los movimientos, las distancias en escena).
- c) Del aspecto: Elementos auxiliares, materiales, de percepción visual (el maquillaje, el peinado, la vestimenta y adornos de los actores).

B) Códigos complementarios del diálogo:

Conjunto de elementos materiales, externos al actor –percepción visual–.

- Subcódigos.

- a) El decorado: Elementos, en general, fijos (a veces autónomo).
- b) Los objetos: Elementos, en general, móviles. (su funcionalidad).

C) Códigos complementarios de la acción:

Conjunto de elementos inmateriales que la acompañan o subrayan.

- Subcódigos:

- a) La iluminación: Elemento de percepción visual. Sitúa el espacio.
- b) La música y otros ruidos: Elementos de percepción acústica. Sitúan en el tiempo (oposición entre ambos: melódico/no melódico).

D) Código complementario del código lingüístico en general:

Conjunto de elementos de carácter diverso no agrupables en los anteriores.

- Subcódigos:

- a) Proyecciones filmadas y otros posibles (¿Intento de visualizar acotaciones?).

E) Género dramático al que pertenece la obra.

De acuerdo a los siete géneros propuestos por la teoría de Luisa Josefina Hernández (vid teoría resumida en los anexos), inducir al análisis de la misma mediante la trayectoria del personaje ¿qué busca el personaje? ¿lo logra? ¿cómo? Determinar la relación del tono de la obra, con la realidad, ¿es probable o posible?

III Perspectiva del lector o público

- a) tanto el texto dramático como la puesta en escena, ¿cubrió tu horizonte de expectativas? Es decir, tomando en cuenta el título de la obra, el nombre del autor, de director escénico, etc., ¿se cumplió lo que esperabas? Sí, no ¿por qué?
- b) qué elementos de tú realidad detectaste en el texto.
- c) ¿Con qué personaje lograste identificarte?
- d) ¿Cuál es entonces la enseñanza o mensaje que te dejó la obra?
- e) ¿Qué diferencias notables encontraste entre la puesta en escena y el texto dramático? Entonces, ¿cuál es el sentido global de cada creador teatral?

El estudiante acudirá nuevamente a la puesta en escena (o si se prefiere verá otra distinta) y aplicará el modelo anterior. Entregará una crítica fundamentada de la obra. Posteriormente se realizará una plenaria en el aula, en donde se discutirán los escritos, tomando como eje el modelo. (tercera evaluación parcial).

Como pudimos apreciar, el modelo anterior enriquece y adapta a los programas de estudios del CCH la propuesta de Gutiérrez Florez discutida en el capítulo anterior. Sin embargo, habrá que acotar que dicho esfuerzo no tendrá frutos si se observa el presente trabajo como un modelo de análisis posible que se circunscriba única y específicamente al ámbito académico. Todo lo contrario, se procurará que el alumno anteponga el “placer de ir al teatro” al de

“intelectualizar el proceso teatral por tener que entregar una tarea”. Para ello es necesario hacer hincapié en la necesidad de educar “los sentidos” del espectador mediante propuestas teóricas que sirvan solamente como meras “referencias” de acercamiento al proceso teatral y no que sustituyan el objetivo primigenio del teatro: referir aspectos de la vida del hombre mediante la magia, mediante un rito.

En este sentido el teatro alcanzará la categoría de espectáculo-rito, que comunica pero que además expresa.

¿Y la teoría? Servirá como eso, como un metalenguaje que nos da referencia, nos proporciona acercamientos, pero que indiscutiblemente no logrará sustituir las aristas más finas del proceso teatral: la interpretación y emoción del asistente al teatro. Para ello, insistimos, cada que en las aulas o en las calles se piense en la palabra “teatro” habrá que pensar en la posibilidad de educar a un público, para que al entrar a la sala teatral se trasmute, se metamorfosee en zombie, en duende, en juez, en lo que su imaginación le permita, y así pueda dialogar, o mejor dicho, pueda formar parte de ese rito teatral, en donde por fin dialogue con los muertos y consigo mismo.

Discusión (Aplicación del modelo de análisis a estudiantes de bachillerato)

La conformación de un modelo de análisis no es una estructura rígida e inamovible, por el contrario, es la posibilidad de “dejar la puerta abierta” para enriquecerla con futuras aportaciones, o en su defecto marque las bases para iniciar la investigación a futuros modelos, que desde luego tomarán en cuenta las experiencias del anterior.

Presentamos a continuación, y a manera de una bitácora o pequeños apuntes, la discusión que emanó de los trabajos realizados por los alumnos de los grupos 265 y 243 del segundo semestre del CCH Plantel Sur, de la materia *Taller de Lectura Redacción e Iniciación a la*

Investigación Documental II, unidad II Texto Dramático (Vid. Originales en la sección de apéndices). En estos trabajos encontraremos aplicado de manera práctica el modelo aquí propuesto.

Antes de discutir sobre dichos trabajos habrá que hacer algunas aclaraciones:

1. Se trata de la aplicación de un pre-modelo de análisis de semiótica teatral dirigido a estudiantes de quinto semestre, pero que se aplicó y adecuó a estudiantes de segundo –ya que en ese momento veían en el programa la unidad: texto dramático– En tanto los alumnos de la materia LATL –a los cuales se dirige el modelo de análisis–, cursaban en ese momento el sexto semestre y ya habían visto la unidad Teatro. Por lo tanto, no pretende ser una investigación rigurosa. Tal y como lo hemos venido anunciando, se trata de un breve reporte o pequeño ejercicio que mediante una bitácora reporta una actividad.
2. Habrá que ponderar que el tiempo que se utilizó para enseñar la teoría al alumnos objeto de nuestro estudio jamás se le habló de la teoría de la semiótica teatral. En tanto el tiempo que se dedicó al estudio del teatro fue muy limitada, tan solo una unidad, en comparación con el tiempo que se destinará a los de quinto semestre, medio curso para ver teatro y medio para la novela..
3. Se privilegió la práctica, se le dieron al alumno herramientas de análisis semiótico, pero jamás se le habló de constructos teóricos, metodologías, etc., acciones pedagógicas que sí están previstas para los alumnos de quinto semestre. Lo que se buscaba es que el alumno diferenciara e integrara la puesta en escena al proceso teatral (texto, montaje y percepción del público).
4. Se trata de un pequeño análisis que desde luego no comprende al cien por ciento lo que sostenemos en esta investigación, pero que se adecuó y ayudó al análisis de la puesta en

escena y a entender al teatro como un proceso práctico que no pierde de vista llegar a un destinatario básico: el espectador.

5. Par tal efecto se tomó como fenómeno de aplicación la puesta en escena *Los Pilares de la Cárcel*, espectáculo basado en textos de Elena Garro, bajo la dirección de Carlos Corona y producida por el Colegio de Literatura Dramática y Teatro y la Dirección de Teatro y Danza de la UNAM.
6. Se pidió al director y a los actores, entablar al final de la función “una charla de acercamiento” con los estudiantes, a fin de aclarar dudas o escuchar inquietudes.
7. El criterio de la elección de los trabajos-muestras, estriba en mostrar aquellos que, a juicio del docente, fueron los mejor logrados y los medianamente logrados.

Lo que se buscó en este breve ejercicio teatral fue acercar al estudiante de segundo semestre al espectáculo escénico y a su vez fincar desde ahora el trabajo creativo de cada participante del hecho teatral para, en un futuro, si decide cursar la materia de *Lectura y Análisis de Textos Literarios I*, tenga bases sobre lo que es el discurso teatral.

Los resultados que arrojaron los trabajos de los alumnos¹²⁹ generalizan los siguientes comentarios:

1. “El teatro es la representación misma de la vida y del ser humano; un texto al ser representado teatralmente se vuelve más rico y más valioso”.
2. “Cuando sabes los pasos que tienes que seguir para analizar un texto dramático, es mucho más emocionante y alentador ver la obra representada. Porque no es igual leer una obra, que descubrir más horizontes con la conjugación de más ideas y perspectivas”

3. “El escenario (del montaje de *Los pilares de la cárcel*) es especial para esta obra ya que no es la forma clásica, ya que se necesita una interacción con el público”.

La aplicación del pre-modelo semiótico o guía de observación y análisis de la puesta en escena y el texto dramático, ayudó al estudiante de bachillerato a diferenciar y a la vez a integrar en un proceso, tanto al texto dramático, la puesta en escena y la perspectiva del público. De la misma forma, rescató y revaloró el trabajo que cada creador teatral lleva a cabo durante el proceso (dramaturgia, dirección, iluminación, etcétera). Por otra parte, la aplicación del método de análisis potenciará en un futuro a la educación de un nuevo público teatral, que desde luego se deberá de trabajar sí con un soporte teórico, pero sobre todo se deberá inculcar el ejercicio de los sentido, percepción o gozo de espectador ante el fenómeno teatral.

No queda más que dejar al buen criterio de nuestros lectores, juzgar si los objetivos que se fincaron en esta breve bitácora se cumplieron o no. Vaya pues, bajo las advertencias, que los resultados del trabajo, (tanto de la bitácora como de la propuesta en general), sean el motivo para seguir investigando y conformando nuevos modelos que sirvan y se ajusten a las necesidades de nuestros estudiantes del bachillerato universitario.

¹²⁹ Nos referimos a los que se anexan al final de la investigación y de los cuales tomamos pequeños fragmentos –que transcribimos sin correcciones de sintaxis u ortografía– y que el lector podrá confrontar en la sección de anexos correspondiente.

Conclusiones Generales

Jean Genet, uno de los autores teatrales más polémicos del siglo XX, apuntaba: “El drama: es decir el acto teatral en el momento de su representación, ese acto teatral no puede ser cualquier cosa pero puede adoptar cualquier cosa como pretexto”¹³⁰. En esas líneas Genet, el poeta ladrón, trata de visualizar toda la idea de “movilidad” que en el hecho teatral existe. Dicha movilidad alude además a la llamada “glorificación” de la palabra, o mejor aún y en boca del autor de *Las criadas* “a una orgía verbal cuyo sentido se pierda no en la noche de los tiempos sino en el infinito de las mutaciones tiernas o brutales.”¹³¹ Así, para el ladrón y vagabundo francés el teatro representa una posibilidad ritual y además didáctica, que encontramos justo en lo más íntimo de su contradicción, es decir, es texto, palabra muerta, y además glorificación o posibilidad de vida a la hora de renacer en un escenario. Pero además habrá también que precisar la función del público, la cual para Genet significa toda una posibilidad de interacción, en esa especie de representación-ritual. Y apunta: “En cuanto al público, sólo iría al teatro quien se supiera capaz de un paseo nocturno en un cementerio, para verse confrontado a un misterio”¹³² (¿se referirá quizás a la posibilidad de pensar en un lector implícito?).

Es justamente en este último elemento del proceso teatral, el público, hacia donde dirigiremos nuestras conclusiones, es decir, a los posibles destinatarios del espectáculo teatral y, especificando nuestro ámbito escolar, hacia nuestros alumnos de bachillerato.

Las reflexiones hechas por varios autores, que hemos abordado en torno a la conformación de un modelo de análisis teatral creado para estudiantes bachillerato, recogen mucho más que una simple propuesta académica: es una reflexión hecha en torno a los

¹³⁰ Jean Genet, *La extraña palabra en El objeto invisible*. Escritos sobre arte, literatura y teatro. España. Thassália. 1997. p. 166.

¹³¹ *Idem* p. 171.

¹³² *Idem* p. 169.

enunciarios del espectáculo teatral y, especificando nuestro ámbito escolar, hacia nuestros alumnos de bachillerato.

La idea de crear y aplicar un modelo de análisis teatral a nivel bachillerato nos ha llevado a pensar en que su utilidad nos brindará enormes beneficios. Por ejemplo, por una parte, ayuda al alumno a comprender el hecho teatral como un proceso en el que intervienen varios creadores (dramaturgo, director, actores, escenógrafos, etcétera), que es capaz de enriquecerse al vencer las barreras del tiempo y el espacio. Recordemos las palabras de Anne Ubersfeld en donde habla de las posibilidades de hacer contemporáneo un texto clásico mediante una puesta en escena con visión actual: “lo que hace es que se pone en escena signos con una lectura contemporánea, pero en el fondo se trae al recuerdo lo que vieron y sintieron hombres de otro tiempo, y que en nuestros días sigue vigente”¹³³. Por otra parte, posibilita al estudiante herramientas útiles que le permitirán educarse como espectador al conocer un sistema de signos que, mediante la ayuda del modelo le permitirá decodificar y por ende le permitirán una re-lectura creativa sin que por ello se vea mutilado el objetivo teatral primigenio, el gozo, la identificación y la percepción estética que del hecho teatral se tenga.

Para ello es necesario encontrar un equilibrio entre las propuestas teóricas y estéticas, es decir, la presencia de una no debe restar a la otra. Recordemos que la figura de Dionisos, arquetipo del teatro, se erige como la de un “Dios que muestra la sabiduría, sin renunciar a su torbellino vital”¹³⁴, es decir, el teatro nos da la posibilidad de existir y no existir, de razonar y gozar, de experimentar tristeza y alegría, de ser benevolente y cruel de ser cazador y presa. Así, tal y como lo expresamos líneas atrás, todo modelo teórico servirá como un referente metalingüístico de apoyo que nos acercará a una posible lectura escénica y dramática, pero que

¹³³ Anne Ubersfeld *semiótica del...* op. cit. 27.

¹³⁴ Giorgio Colli, *La sabiduría griega*. España. Trotta. 1998. p. 15.

por ningún motivo sustituirá el gozo, el placer estético e individual que deberá experimentar el público. De tal manera que la propuesta de “educar al público de bachillerato para el teatro” mediante un modelo de análisis teatral que proporcione bases formales –insistimos, sin que mutilen la parte de gozo o estética– y que a su vez coadyuven al acercamiento al espectáculo, es viable, siempre y cuando se adhiera al rito-magia que lleva consigo el teatro y permita a su vez aullar al público, injuriar, en pocas palabras experimentar un cambio a la hora que se dialogue con lo observado o leído. En este sentido, la propuesta teórico-formal que permite englobar los elementos del hecho teatral es la semiótica del teatro, ya que mediante la lectura de signos permite al lector no solamente crear la conformación de “un mundo posible” sino que además lo relaciona con el su entorno cultural e ideológico.

Por último, haremos un llamado, sobre todo a las autoridades universitarias, a fin de que impulsen la investigación a nivel medio superior. Es necesario que para ello aprovechen los recursos humanos con los que se cuenta dentro de su planta docente, es decir, si se requiere un proyecto de investigación que de cuenta sobre aspectos inherentes al hecho teatral, quién mejor que los egresados de la Licenciatura en Literatura Dramática y Teatro: “zapatero a sus zapatos”. También es importante educar al alumno (como ya insistimos) como espectadores potenciales, privilegiados e implícitos (según la teoría de la recepción), fomentando la asistencia de los mismos a espectáculos teatrales de calidad. Para ello se sugiere a las escuelas y facultades de teatro dentro de la UNAM mantener una estrecha comunicación con los bachilleratos universitarios (y de otro sub-sistema), a fin de que se conozca la oferta de trabajo de las mismas y a la vez se realicen pláticas sobre el quehacer teatral universitario. No sólo para que se eduque al espectador sino también para impulsar al estudiante a que en un futuro no muy lejano opte por los caminos del teatro a nivel profesional, ya sea como investigador, actor, dramaturgo, director o escenógrafo.

Finalmente, y parafraseando a Bertolt Brecht en su obra *Escritos sobre teatro*, no debemos olvidar, trátase de estudiantes de bachillerato, estudiantes de licenciatura, docentes o creadores, que:

Si deseamos alcanzar el placer estético, no es suficiente querer consumir cómodamente y por unas monedas el resultado de una producción artística; es necesario tomar parte en la producción teatral misma, ser uno mismo productivo en cierta medida, admitir cierto esfuerzo imaginativo, asociar nuestra propia experiencia a la del artista u oponernos a ésta.

Ya que el teatro, el verdadero espectáculo teatral, lo conformamos todos, educadores, creadores, críticos y el público mismo, hace falta conocerlo para entender y seguir perpetuando a la práctica artística más antigua del mundo: el teatro.

Abril 2001

Armando Segura Morales

1

Bibliografía

Adame, Domingo. El director teatral, intérprete-creador. Proceder hermenéutico ante el texto dramático. México, Universidad de las Américas, Puebla. 1994. s/p.

Adorno, W. Theodor et al. El teatro y su crisis actual. s/t. 3a. edición. Venezuela, Monte Ávila editores, 1992. 135 págs. Col. Documentos.

Alatorre, Claudia Cecilia. Análisis del Drama. México, Grupo Editorial Gaceta S.A. de C.V. 1986. 124 págs. Col. Escenología.

Alcázar, Josefina. La cuarta dimensión del teatro: tiempo, espacio y video en la escena moderna. México, INBA, 1998. 135 págs.

Angenot, Marc et. al. Teoría literaria. trad. Isabel Vericat Núñez. México, siglo XXI editores, 1993. 471 págs. Col. Lingüística y teoría literaria.

Aristóteles/ Horacio. Artes Poéticas. Edición bilingüe de Anibal González. España, Taurus, 1992. 160 págs. Col. Teoría y crítica literaria.

Artaud, Antonin. El teatro y su doble, trad. de Enrique Alonso y Francisco Abelenda. México, Editorial Hermes, 1992. 162 págs.

Bajtín, Mijail M. Yo también soy (fragmentos sobre el otro), traducción, selección, comentarios y prólogo: Tatiana Bubnova. México, Taurus, 2000. 172 págs. Col. La Huella del otro.

_____. Estética de la creación verbal. trad. Tatiana Bubnova. Décima edición. México, Siglo XXI editores, 1999. 396 págs. Col. Lingüística y teoría literaria.

Barthes, Roland La aventura semiológica trad. de Ramón Alcalde. Barcelona, Editorial Paidós, 1997. 352 págs. Col. Paidós Comunicación.

_____. El placer del texto y lección inaugural de la cátedra de semiología literaria del collège de france. trad. Nicolás Rosas y Oscar Terán. México, Siglo XXI editores, 1998. 150 págs.

Berinstáin, Helena. Análisis estructural del relato literario 3ª. edición. México, Limusa, 1990, 201 págs.

_____. Diccionario de Retórica y Poética 2a. edición. México, Editorial Porrúa, 1988. 508 págs.

Bobes Naves, María del Carmen et al. Teoría de la literatura: investigaciones actuales. Valladolid ICE/U.de Valladolid, 1993. 104 págs.

_____. Semiología de la obra dramática. 2da. edición. Madrid, Arco/Libros, S.L., 1997. 470 págs. Colección Perspectivas.

Brook, Peter. El espacio vacío Arte y técnica del teatro, trad. Ramón Gil Novales, 5ª. Edición. Barcelona, Nexos/ Península, 1997. 190 págs.

_____. La puerta abierta Reflexiones sobre la interpretación y el teatro, trad. Gemma Moral Bartolomé. España, Editorial Alba, 1994. 143 págs.

Calderón de la Barca, Pedro Teatro. España, CONACULTA/Océano, s/a. 384 págs..

Colli, Giorgio. La sabiduría griega, trad. Dionisio Mínguez. 2ª. Edición, España, editorial Trotta, 1998. 477 págs.

De toro, Fernando et al. Semiología y teatro latinoamericano. Buenos Aires, Argentina, Editorial Galerna, 1990. 308 págs.

De toro, Fernando. Semiótica del teatro. Del texto a la puesta en escena. Buenos Aires, Argentina, Editorial Galerna, 1987. 217 págs.

Derrida, Jacques. de la gramatología. trad. Oscar del Barco y Conrado Ceretti. 6ª. edición. México, Siglo XXI editores, 2000. 397 págs.

Desuché, Jacques. La técnica teatral de Bertolt Brecht, trad. Ricard Salvat. 2ª. edición. España, Libros Tau, 1968. 146 págs.

Ducrot, Oswald y Tzvetan Todorov. Diccionario enciclopédico de las Ciencias del lenguaje, trad. Enrique Pezzoni. 20a. edición. México, Siglo XXI editores, 1998. 421 págs.

Eagleton, Terry. Una introducción a la teoría literaria, trad. José Esteban Calderón. 2ª edición. México, FCE. 1998. 289 págs. Col. Lengua y Estudios Literarios.

Eco, Umberto Obra Abierta, trad. Roser Berdagué. México, ed.Artemisa, 1985, 312 págs. Col. Obras Maestras del Pensamiento Contemporáneo.

_____. Interpretación y sobreinterpretación, trad. Juan Gabriel López Guix. Gran Bretaña, Cambridge University Press, 1995. 164 págs.

_____. La estructura Ausente. Introducción a la semiótica, trad. Francisco Serra Cantarell. 5ª. edición. España, Lumen, 1999. 446 págs. Col. Ensayo/Palabra en el tiempo, 272.

_____. Tratado de Semiótica General, trad. Carlos Manzano. 5ª. Edición. España, Lumen, 1995. 461 págs. Col. Ensayo/Palabra en el tiempo, 122.

_____. Lector in fábula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo, trad. Ricardo Pochtar. 4ª. edición. España, Lumen, 1999. 330 págs. Col. Ensayo/Palabra en el tiempo, 142.

Eco, Umberto et al. Semiología del teatro, selección de textos por José M. Díez Borque y Luciano García Lorenzo. Barcelona, Editorial Planeta, 1975. 333 págs. Col. Ensayo/planeta.

Elam, Keir. The semiotics of theatre and drama. London, British Library, 1987. 243 págs. Col. New Acents.

Ferraris, Maurizio. La hermenéutica, trad. José Luis Bernal. España, Taurus, 1999. 179 págs.

Fischer-Lichte, Erika. Semiótica del Teatro, trad. Elisa Briega V. Madrid, Arco/Libros S.L., 1999. 726 págs. Col. Perspectivas.

García Lorca, Federico. Obras Completas 3 vols. México, ed. Aguilar. 1991. Vol. Consultado II. 1227 págs.

Garro, Elena. Un hogar sólido y otras piezas. México, U. Veracruzana, 1983. 332 págs. Col. Ficción.

Genet, Jean El objeto invisible. Escritos sobre arte, literatura y teatro. trad. Manuel Serrat Crespo. 2ª. edición. España, Thassália, 1997. 179 págs.

Genette, Gérard. La obra de arte, trad. Carlos Manzano. España, Lumen, 1997. 310 págs. Col. Palabra crítica, 23.

Guiraud, Pierre. La semiología, trad. Ma. Teresa Poyrazian. 11ª. edición. México, Siglo XXI editores, 1984. 133 págs.

Gutiérrez Florez Fabián Teoría y praxis de semiótica teatral. Valladolid, U. de Valladolid, 1993. 245 págs.

Jakobson, Tinianov et al. teoría de la literatura de los formalistas rusos, trad. Ana María Nethol. 7ª. Edición. México, Siglo XXI editores, 1995. 235 págs.

Kayser, Wolfgang. Interpretación y análisis de la obra literaria. trad. María Mouton y V. GarcíaYebra. 3ª. Edición. España, Gredos, 1961. 594 págs. Col. Biblioteca Románica Hispánica.

Kowzan, Tadeusz. El signo y el teatro. trad. Ma. del Carmen Bobes y Jesús G. Maestro. Madrid, Arco/Libros. S. L. 1997. 279 págs. Col. Perspectivas.

Lomas, Carlos et al. Ciencias del Lenguaje, competencia comunicativa y enseñanza de la lengua. España, Paidós, 1998. 117 págs. Col. Papeles de pedagogía.

Lomas, Carlos y Andrés Osoro (comp.) El enfoque comunicativo de la enseñanza de la lengua. España, Paidós, 276 págs. Col. Papeles de pedagogía.

Nietzsche, Friedrich. El nacimiento de la tragedia, trad. Andrés Sánchez Pascual. México, Alianza Editorial. 1992. 278 págs.

Pavis, Patrice. Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología, trad. Fernando de Toro. España, Paidós, 1996. 605 págs. Col. Paidós Comunicación. 10.

_____. Diccionario del teatro. dramaturgia, estética, semiología. Edición revisada, ampliada. Trad. Jaime Melendres. Prefacio de Anne Ubersfeld. España, Paidós, 1998. 558 págs.

Pirandello, Luigi. Teatro (la tinaja, la fábula del hijo cambiado, los gigantes de la montaña, GIACOMINO). Prod. María Alfageme. México, ediciones gernika, vol. 1. 189 págs.

Rall, Dietrich (comp.) En busca del texto (teoría de la recepción literaria). trad. Sandra Franco et al. México, UNAM, 1993. 444 págs.

Redondo Goicoechea, Alicia. Manual de Análisis de literatura narrativa. La polifonía textual. España, Siglo XXI editores, 1995. 203 págs. Col. Lingüística y teoría literaria.

Revueles, Eugenia. El discurso de Juan Ruíz de Alarcón. México, El Colegio de Michoacán. 1999. 344 págs. Col. Ensayos.

Reyes, Alfonso. Antología de Alfonso Reyes. (Visión de Anáhuac, Ifigenia cruel, cuento, ensayo, poesía). México. FCE. 1995. 162 págs. Colección serie Popular.

Rivera, Virgilio Ariel.. la composición dramática. Estructura y cánones de los 7 géneros. Segunda edición. México, grupo editorial Gaceta, 1993. 264 págs. Col. Escenología.

Sánchez, José Antonio. Dramaturgias de la imagen. Castilla la Mancha, publicaciones de la U. de Castilla, 1994. 144 págs. Col. Monografías.

Scolnicov Hanna y Peter Holland (comp.), La obra de teatro fuera de contexto. El traslado de obras de una cultura a otra. trad. Martín Mur Ubasart. México, Siglo XXI editores, 1991. 287 págs.

Searle, John. Actos de habla. trad. Luis M. Valdés Villanueva. 4ª. edición . Madrid, Cátedra. 1994. 201 págs. Colección Teorema.

Sebeok, Thomas A. Signos. una introducción a la semiótica. trad. Pilar Torres Franco. España, Paidós, 1996. 163 págs. Serie Paidós Comunicación.

Segre, Cesare. Semiótica, historia y cultura. trad. Manuel Lobo Serra y Lola Badia. España, Ariel, 1981. 141 págs. Serie Letras e Ideas, Minor 14.

Serrano, Sebastía. La semiótica, una introducción a la teoría de los signos. Barcelona, Montesinos, 1992. 121 págs. Col. Biblioteca de divulgación Temática.

Solórzano, Carlos. Teatro. México, UNAM, 1992. 303 págs. Serie La Carpa.

Solórzano, Carlos, Gabriel Weisz et al. Métodos y técnicas de investigación teatral. México, Escenología a.c., 1997. 95 págs. Col. Escenología.

Todorov, Tzvetan. Teorías del símbolo. trad. Francisco Rivera. 3ª edición. Venezuela, Monte Ávila editores. 1993. 449 págs. Col. Estudios.

Tomachevski, Boris Teoría de la literatura. trad. Marcial Suárez. Prol. Fernando Lázaro Carreter. España, Akal editores, 1982. 272 págs. Serie Akal/Universitaria. 1765.

Ubersfeld, Anne. Semiótica teatral. trad. Francisco Torres Monreal. Madrid, Cátedra/U. de Murcia. 1989. 217 págs. Col. Signo e imagen

_____. La escuela del espectador. trad. Silvia Ramos. Madrid, Publicaciones de la Asociación de directores de España, 1997. 364 págs. Serie: Teoría y práctica del teatro No. 12.

Van dijk, Teun A. Estructuras y funciones del discurso. trad. Myra Gann y Marti Mur. 10ª. Edición. México, Siglo XXI editores, 1996. 204 págs.

Vital, Alberto. Cuentos latinoamericanos. Antología. Edición Analítica. México, Santillana, 1999. 128 págs. Serie Bachillerato.

Zacaula, Frida, Armando Segura et al. Estrategias de lectura y redacción., México, UNAM/CCH, 1997. 122 págs.

Hemerografía

Bazán Levy, J. de Jesús. "Propuestas del Plan de Estudios Actualizado de la Unidad Académica del Bachillerato del CCH" Gaceta del CCH, Cuadernillo no. 57, 27 de julio de 1995.

Bobes Naves, Ma. del C. "El diálogo dramático en Yerma". Acotaciones. Revista de Investigación Teatral. No. 1 Julio-Diciembre de 1998. Págs. 22-41.

Carmona Zuñiga Cristina, "Programas de Estudio par las materias de quinto y sexto semestre del área de talleres" CCH, Cuadernillo 60. Comisión de Programas del Área de Talleres. 25 de Agosto de 1995. Págs. 5-23.

Gaceta Amarilla del CCH. 3ª. Época. Vol. II Núm. Ext, 1 de Febrero de 1971.

González Casanova, Pablo. "Creación del CCH" Gaceta CCH, DUACB. Agosto 1971.

Guía del maestro TLRID I. Apoyo a la aplicación de los nuevos programas. Seminario de Rubro 2. 1998-2.

Gutiérrez Florez, Fabián. "Aspectos del análisis semiótico teatral". Castilla, Estudios de literatura. 1989. Núm. 14 U. de Valladolid. Págs. 75-92.

Programas de Estudio para las Asignaturas "Lectura y Análisis de Textos Literarios I y II. Área de talleres de Lenguaje y Comunicación. CCH/DUACB. Julio de 1996.

A N E X O S

1. Cuadro de los Géneros Dramáticos. Por Luisa Josefina Hernández.
2. Programa de estudios de la materia LATL I y II.

A P É N D I C E S

Muestra de trabajos de estudiantes de bachillerato
(aplicación del pre-modelo de análisis semiótico teatral).

Anexo 1 Los géneros dramáticos. Luisa Josefina Hernández

REALISTA						
Género	Concepción	Suceso o material	Personaje: carácter trayectoria	Trayectoria	Efecto o tono	
Tragedia	Temática	Probable (religioso)	Complejo (+/-) Circunstancia	1. Destrucción 2.- Sublimación Desarrollo de una acción exterior.	Simple (impacto de un solo movimiento) Trágico, gran experiencia interior por la contemplación de la dinámica del cosmos.	
Comedia	Anecdótica	Probable (moral)	Complejo (+/-) cómico	Cómico: casi-reforma	Simple (cómico) objetivación de un asunto. Crítica social con moraleja que implica convivencia social.	
Pieza (1850)	Formal	Probable	Complejo (+/-)	Desarrollo de una acción Interferencia,placamiento, nudo desenlace	Simple (serio) coincidencia cotidiana. Catarsis aristotélica. Implica temor y compasión por identificación.	
No Realista						
Métoprama	Anecdótica compleja	Posible	Simple (-) (+)	Contraposición de valores: Bueno vs Malo	Simple -más alto que la realidad-, ejercicio de sentimientos no comprometidos,risa, llanto, temor, compasión.	
Tragicomedia	Anecdótica episódica	Psíquico (Remite a los acontecimientos, la imagen del hombre surcando aventuras. Héroe-antihéroe.)	sin sistematizar	Espiritual con contraposiciones mecánicas (espiritual)	Simple translocación de la realidad en tamaño y matiz. (Riqueza espiritual)	
Obra didáctica	Anecdótica-lógica ilustrativa-Base metodológica sin comprometerse emocionalmente, sino intelectualmente.	Posible. Intelectual, concreto en tiempo y espacio. Están implícitos: credo político y religión.	(Conductas colectivas	Movimiento lógico: primera premisa, segunda premisa y conclusión.	Simple, informativo, induce a la acción, implica enseñanza, comprensión del problema.	
Piensa	Borra la realidad con tratamiento estético. literario, plástico. Puede ser farsa cómica, trágica, etc.				Doble tono: risa-dolor: ironía, efecto grotesco, calártico, cambio de patrones individuales.	

LECTURA Y ANÁLISIS DE TEXTOS LITERARIOS I Y II

1. UBICACIÓN DE LA MATERIA EN EL PLAN DE ESTUDIOS

Las materias de Quinto y Sexto semestres ofrecen al alumno tanto la posibilidad de profundizar en las habilidades y conocimientos adquiridos en los primeros cuatro, como la de prepararse con mayor pertinencia a cursar la licenciatura que haya elegido.

En el Plan de Estudios de 1971 el Área de Talleres no recibía atención suficiente en ninguno de los dos aspectos señalados, por esta razón la materia **Lectura y Análisis de Textos Literarios** tiene el propósito de darle continuidad, en los dos últimos semestres de nuestro bachillerato, a las habilidades en la lectura, la redacción y la investigación documental que los alumnos han venido desarrollando en los anteriores cuatro semestres. Asimismo, esta materia busca atender específicamente en su preparación académica a quienes al término de su bachillerato aspiran a cursar alguna de las licenciaturas en Letras.

Pero además de servir de continuidad al aprendizaje de las habilidades antes mencionadas, el presente curso se propone adentrar al alumno en el conocimiento más vasto y riguroso de la literatura, a través tanto de la lectura fundamentada de las obras que la constituyen, como de la utilización de metodologías adecuadas a la naturaleza estética y cultural de éstas.

De estas consideraciones, y en el contexto de la actualización de las materias de los dos últimos semestres, la cual se propuso la continuidad de todas las áreas, se ha establecido esta nueva materia optativa para remediar la carencia antes señalada y ampliar y consolidar la experiencia de la lectura de textos literarios, del trabajo de redacción que deriva de ésta y de los procesos de investigación correlativos.

Lectura y Análisis de Textos Literarios se dirige:

a) A los interesados en profundizar en la comprensión y análisis de textos literarios, por sus valores estéticos, culturales o humanos.

b) A quienes piensan estudiar una carrera humanística les ofrece una experiencia intensa de trabajo con textos artísticos, utilizando todos los recursos propios del trabajo literario. Cabe hacer notar que en las carreras de Letras esta experiencia muchas veces no se emprende sistemáticamente, seguramente por considerarse adquirida en el Bachillerato, por lo que nuestros alumnos que escojan este Seminario estarán sensiblemente mejor situados que en la actualidad para futuros estudios de Letras.

c) Específicamente, a quienes deseen continuar una carrera de Letras, este seminario los familiarizará con los criterios teóricos y metodológicos en los que habrán de profundizar en sus futuros estudios.

2. CONCEPCIÓN DE LA MATERIA

En **Lectura y Análisis de Textos Literarios** es una materia en la que se acentúa el aprendizaje de la lectura de textos artísticos y la adquisición de la cultura literaria que es inherente a este aprendizaje, a diferencia de enfoques tradicionales en los que el

predominio de la teoría y la historia de la literatura tienden a obstaculizar el conocimiento de las obras literarias concretas. En este sentido, la materia contribuye al propósito de nuestro bachillerato de ampliar la cultura literaria básica de los alumnos, partiendo del conocimiento de las fuentes originales que la constituyen.

Esta nueva materia, por el contrario, privilegia las habilidades de comprensión, análisis, interpretación y valoración que se ejercen del texto literario y se propone contribuir a la educación de la subjetividad del alumno y a su formación estética; asimismo, pondrá a su alcance los instrumentos intelectuales que le permitan elaborar trabajos académicos que dejen constancia de su aprendizaje.

Lectura y Análisis de Textos Literarios se distingue claramente también de los Talleres de Lectura y Redacción de los cuatro primeros semestres, porque:

a) La lectura, el análisis y la interpretación previstos serán más específicos, en la medida en que deberán apoyarse en una relación explícita con una metodología definida y sustentada en una concepción teórica de la literatura.

Debe señalarse, sin embargo, que éstas en ningún caso serán estudiadas por sí mismas (esta materia no es un curso teórico), sino en la medida que sirven de apoyo en la adquisición de las habilidades y la formación antes aludidas. Es decir, su papel es el de orientar y enmarcar la lectura, el análisis, la interpretación, la valoración y la escritura. Sin embargo, deberán exponerse explícita y sistemáticamente, de manera que al final del semestre el alumno tenga una idea clara de la pertinencia y utilidad de las mismas.

b) El alumno deberá aprender a explorar el texto en tanto obra artística, a reconocer los efectos de identificación y distanciamiento que el texto propone, y a reflexionar acerca de su propia lectura, de manera que su percepción inicial pueda enriquecerse mediante un diálogo consciente con las obras leídas.

3. ENFOQUE DIDÁCTICO DE LA MATERIA

El profesor deberá trabajar con bloques o agrupaciones de textos literarios, constituidos con criterios orgánicos y sistemáticos (por temas, épocas o corrientes, y en función de los aspectos textuales que se busque explorar). En otras palabras, el criterio de organización del curso no será la progresiva adquisición de las habilidades básicas de lectura, escritura e investigación, sino la compenetración con tradiciones y prácticas específicas. De esta manera, la intertextualidad, que es atendida con énfasis en el último de los cuatro semestres del Taller, se complementará y enriquecerá con otras perspectivas históricas y culturales tendientes a poner de manifiesto la organicidad de la tradición, de los procesos literarios y de sus contextos.

Los bloques o agrupaciones de textos tendrán forzosamente que partir de textos del siglo XX, vinculándose con obras de otras épocas que contribuyan a poner de relieve las continuidades y rupturas en el espesor y sedimentación de la tradición literaria. En todos los casos, los textos escogidos deberán ser de fácil acceso para que el alumno los pueda adquirir y usar.

En cada semestre se trabajará sobre textos de dos géneros y no podrá dedicarse toda la atención a uno solo. Será posible, en cambio, a propósito de un género y por razones de intertextualidad, leer algún texto de otro género que complemente el trabajo principal. De esta manera, aunque en los programas no se incluye una unidad especialmente dedicada al ensayo, será posible abordar la lectura de este género en el

momento en que el trabajo de análisis e interpretación obligue a realizar consultas y ampliaciones en otros textos.

El profesor seleccionará las teorías, las metodologías y las técnicas de análisis en función de su pertinencia para el estudio de los textos con los que se vaya a trabajar. Deberá exponer de manera clara y sucinta los alcances y limitaciones de los instrumentos conceptuales seleccionados.

Siempre que sea posible los alumnos leerán directamente los textos de apoyo seleccionados y reflexionarán en clase con la ayuda del profesor acerca de su pertinencia para el análisis.

Los dos semestres habrán de contribuir al propósito de que el alumno experimente la relación íntima entre lectura y escritura, y comprenda que la investigación documental tiene como componentes esenciales ambas habilidades.

Los escritos que deberá producir el alumno son los escritos académicos más usuales tales como: reseñas, informes de investigación, artículos breves y ensayos que contribuyan al objetivo de emprender investigaciones.

4. SUGERENCIAS DE EVALUACIÓN

La evaluación tomará en cuenta los trabajos producidos por los alumnos, como manifestación:

- a) de los resultados de sus lecturas, análisis y evaluaciones;
- b) de su comprensión de los instrumentos teóricos y metodológicos empleados para el análisis y la interpretación;
- c) de la síntesis alcanzada a través de las operaciones anteriores a lo largo del semestre.

Para la evaluación final, el profesor podrá considerar varios escritos parciales y al menos un escrito conclusivo de cada unidad.

5. PERFIL PROFESIOGRÁFICO DEL DOCENTE

Para impartir la materia **Lectura y Análisis de Textos Literarios I y II**, el profesor deberá cumplir los requisitos siguientes:

Académicos

Tener la licenciatura en Lengua y Literaturas Hispánicas, Lenguas Modernas (Alemanas, Francesas, Inglesas, Italianas), Letras Clásicas, Literatura Dramática y Teatro o equivalentes, según planes de estudio anteriores o vigentes.

Docentes

Haber aprobado el examen de conocimientos que se aplica a todo profesor de nuevo ingreso, de acuerdo con la normatividad vigente en el Bachillerato del Colegio.

Haber aprobado los cursos de introducción al Modelo Educativo del Colegio y a su Plan de Estudios y de Concepción y Didáctica del Área de Talleres.

Lectura y análisis de textos literarios I

1. DATOS DE LA ASIGNATURA

Clave:		Plan:	1996
Bachillerato:	Quinto semestre	Créditos:	8
Área:	Talleres de Lenguaje y Comunicación	Clases por semana:	2
Requisitos:	Ninguna materia	Horas por clase:	2
		Horas por semestre:	64

Presentación

Los contenidos del programa de la materia han sido articulados en torno de cuatro grandes géneros en los que se busca abarcar la producción literaria: texto, novela, cuento y poesía. En la organización de bloques de lectura o agrupamientos de textos específicamente para el primer semestre, ha de procederse buscando elegir los que por razón de proximidad temática o estilística resulten más accesibles a la comprensión y manejo de los alumnos. Sin embargo, el profesor deberá atender al principio de organicidad que subyace a las distintas poéticas o géneros, y tener en cuenta las tendencias culturales e históricas útiles para dar coherencia y sistematicidad a las propuestas de lecturas que presente a los alumnos.

Para este primer semestre se propone la lectura del teatro y la novela en paralelo a partir del elemento común acción dramática-acción narrativa, lo que permitirá no sólo comenzar por la vertiente de la literatura más cercana al alumno desde un punto de vista cognitivo, sino llevarlo también gradualmente a que problematice en torno de las diferencias y proximidades estéticas entre ambos géneros.

Contenidos de la asignatura

1. Especificidad de la obra dramática.
2. La composición dramática.
3. Tendencias dramáticas.
4. El teatro moderno.
5. Los teóricos del teatro.
6. Especificidad de la novela.
7. La composición novelesca.
8. Conceptualización de la novela como género.
9. Principales poéticas narrativas.
10. Novela moderna. Novela hispanoamericana y mexicana.

Objetivos de la asignatura jerarquizados

Al término del estudio de esta asignatura, el alumno:

- Leerá, analizará e interpretará obras dramáticas y novelas, habida cuenta de su propósito y organización estética.
- Fundamentará sus percepciones y valoraciones de textos narrativos y obras dramáticas.
- Relacionará textos de distintas poéticas y tradiciones culturales e históricas en función de los agrupamientos propuestos por el profesor.
- Redactará trabajos académicos, ensayos y artículos, que den cuenta de su trabajo de interpretación y valoración, así como de los fundamentos de los mismos.

7. UNIDADES DE ENSEÑANZA-APRENDIZAJE

PRIMERA UNIDAD TEATRO

HORAS	TEMÁTICA	OBJETIVOS EDUCATIVOS	ESTRATEGIAS DE ENSEÑANZA-APRENDIZAJE
32	<p>Elementos que caracterizan y especifican a la obra dramática</p> <ul style="list-style-type: none"> — El espacio escénico. — El texto dramático. — La puesta en escena. — Los espectadores. <p>2. La Composición dramática</p> <p>2.1. La representación de acciones, personajes y diálogos</p> <p>2.1.1. La caracterización de los personajes</p> <p>2.1.2. Las funciones de los diálogos</p> <p>2.1.3. La acción dramática: planteamiento, nudo y desenlace.</p> <p>2.2. Aspectos formales del teatro</p> <p>2.2.1. Las acotaciones</p> <p>2.2.2. La estructura formal: Actos, Escenas y Cuadros</p> <p>2.3. Los diferentes ritmos de la acción dramática</p> <p>2.4. El estilo dramático y los subgéneros (tragedia, comedia, tragicomedia, melodrama, farsa, etcétera).</p> <p>2.5. La puesta en escena: director, actores, escenografía, iluminación, música.</p>	<p>Específicos de la unidad.</p> <p>El alumno será capaz de:</p> <ul style="list-style-type: none"> — Reconocer actos, escenas y cuadros. — Analizar los diálogos y sus funciones específicas en la obra. — Interpretar los conflictos planteados en la obra. — Reconocer las acotaciones y su función para la puesta en escena. — Comprender la función del director, los actores, la escenografía, la iluminación y la música. — Distinguir entre el propósito del dramaturgo en el texto de la obra dramática y el del director en la puesta en escena. — Caracterizar las tendencias dramáticas contemporáneas. 	<p>1. Lectura cuidadosa de la obra.</p> <p>1.1. Señalamiento de las partes que integran la obra dramática.</p> <p>1.2. Identificación de los conflictos que enfrentan los personajes.</p> <p>2. Lectura en voz alta de algunas escenas de una obra dramática.</p> <p>2.1. Discusión de diferentes puntos de vista, con respaldo de argumentos teóricos y resultados del análisis, acerca del propósito de la obra dramática.</p> <p>2.2. Escenificación de escenas o de una obra breve, con el objeto de comprender más claramente las intenciones del dramaturgo.</p> <p>3. Asistencia a una representación teatral, de preferencia de una obra leída con anterioridad en clase, con el apoyo de una guía previamente conocida.</p> <p>El profesor deberá asistir a la representación antes que los alumnos, de manera que la guía que elabore sea adecuada para analizar la puesta en escena.</p> <p>3.1. Análisis de la misma obra, utilizando los conceptos relativos a la puesta en escena explicados en clase y ampliados por medio de lecturas.</p>

HORAS	TEMÁTICA	OBJETIVOS EDUCATIVOS	ESTRATEGIAS DE ENSEÑANZA-APRENDIZAJE
2 6.	El papel del espectador	— Comprobar cuáles han sido las manifestaciones más sobresalientes de la dramaturgia contemporánea universal.	3.2. Comparación del texto dramático como obra literaria con la concepción escénica del director.
3.	Tendencias dramáticas.		4. Investigación acerca de alguna de las tendencias contemporáneas de la dramaturgia.
3.1.	Teatro de los siglos de oro		5. Clasificación de la obra leída en el subgénero correspondiente.
3.2.	Teatro de costumbres.	— Reconocer las influencias de la dramaturgia universal contemporánea en la producción dramática de Hispanoamérica.	5.1. Ubicación de las obras trabajadas en las tendencias dramáticas correspondientes.
3.3.	Teatro de tendencias universales.		6. Lectura de críticas especializadas aparecidas en diarios y revistas acerca de las obras representadas a cuya escenificación hayan asistido los alumnos.
3.4.	Teatro de exposición y crítica de los problemas nacionales.	— Investigar acerca de aspectos críticos de la dramaturgia contemporánea.	7. Ejercicios de redacción, previos a un análisis académico más formal, con los resultados de las discusiones realizadas.
3.5.	Teatro de posguerra		8. Ejercicio de escritura del análisis de una obra dramática, utilizando los conceptos y teorías explicados en clase.
4.	El teatro moderno	— Redactar notas y comentarios sobre aspectos particulares de las obras dramáticas leídas.	9. Intercambio de trabajos entre los alumnos, crítica de los mismos y selección de los mejores.
4.1.	Los precursores		
4.2.	Los innovadores	— Utilizar distintas fuentes de información y evaluación, para ir conformando un criterio acerca de los valores de las puestas en escena.	
4.3.	Los subversivos		
5.	Los teóricos		
—	Aristóteles		
—	Artaud.		
—	Brecht.		
—	Pavis.		

Bibliografía básica

1. Aristóteles, *Arte poética*, Madrid, Espasa-Calpe, 1979.
2. Artaud, Antonin, *El teatro y su doble*, Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1980.
3. Berenguer, Ángel, *Teoría y crítica del teatro. Estudios sobre teoría y crítica teatral*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá de Henares, 1991.
4. Boal, Augusto, *Teatro del oprimido y otras poéticas políticas*.
5. Brecht, Bertold, *Escritos sobre teatro*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1970.
6. Duvignaud, Jean, *Sociología del teatro*, México, Fondo de Cultura Económica, 1966.
7. Goutman, Ana, *Hacia una teoría de la tragedia: realidad y ficción en latinoamérica*, México, UNAM, 1994.
8. Pavis, Patrice, *Diccionario del teatro, Dramaturgia, estética, semiología*, Barcelona, Paidós, 1980.
9. Rivera, Virgilio Ariel, *La composición dramática*, México, UNAM, 1989.
10. Strauss, Botho, *Crítica teatral: las nuevas fronteras. Análisis de los acontecimientos estéticos y políticos involucrados en la acción teatral*, Barcelona, Gedisa, 1989.

Bibliografía complementaria

1. Andrade, Elba, y Caramisic, Hilda F., *Dramaturgas latinoamericanas contemporáneas* (Antología crítica), Madrid, Editorial Verbum, 1991.
2. Carbonell, Dolores, y Mier Vega, Luis Javier, *3 crónicas del teatro en México*, México, INBA-SEP, Editorial Katún, 1988.
3. Chocron, Isaac, *Sueño y tragedia en el teatro norteamericano*, Caracas/Barcelona, Alfadil Ediciones, 1984.
4. Dort, Bernard, *Lectura de Brecht*, Barcelona, Seix Barral, 1973.
5. ———, *Tendencias del teatro actual*, Madrid, Editorial Fundamentos, 1975.
6. Ferreras, Juan Ignacio, *El teatro en el Siglo XX* (desde 1939), Madrid, Taurus, 1988.
7. Garzón Céspedes, Francisco, *El teatro latinoamericano de creación colectiva, Compilación y prólogo*, La Habana, Casa de las Américas, 1978.
8. Giusti, Orazio, *Apuntes sobre el teatro francés contemporáneo*, México, Editorial Jus, 1977.
9. Goutman, Ana, *Teatro y liberación*, México, INBA, 1992.
10. Michel, Alfredo, *El teatro norteamericano*, México, Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, 1993.
11. Mirás, León, *Panorama del teatro contemporáneo*, Buenos Aires, Editorial Abril, 1987.
12. Perales, Rosalina, *Teatro hispanoamericano contemporáneo, 1967-1987*, volumen I, México, 1989, Col. Escenología, núm. 9.
13. ———, *Teatro hispanoamericano contemporáneo, 1967-1987*, volumen II, México, 1993, Col. Escenología, núm. 21.
14. Quakenbush, L. Howard, *Teatro del absurdo hispanoamericano*, Prólogo, selección y comentarios de... México, Editorial Patria, 1987.
15. Serreau, Geneviève, *Historia del 'nouveau théâtre'*, México, Siglo XXI, 1967.
16. Solórzano, Carlos, *El teatro actual latinoamericano (Antología)*, Selección, prólogo y notas de... México, Ediciones De Andrea, 1972.

(10)
Bien
Muy Bien
(7.5)

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO
COLEGIO DE CIENCIAS Y HUMANIDADES
PLANTEL SUR

TALLER DE LECTURA Y REDACCION II

PROF. ARMANDO SEGURA

GRUPO: 243

TURNO: Vespertino

TEMA:

Texto Dramático

Análisis de dos ~~obras~~ ^{obras dramáticas} de Elena Garro.

"Los pilares de Doña Blanca y El rey mago"

Puesta en escena:

"Los pilares de la cárcel"

INTEGRANTES:

BETANCOURT ALVAREZ CLAUDIA.

CARCAMO ACUAPAN FRANCISCO.

GARDUÑO CAMARENA ANGEL.

REYNOSO SANCHEZ NORMA ELENA.

RODRIGUEZ LAMA LUIS SHAMIR.

INTRODUCCION.-

En el siguiente trabajo analizaremos y aplicaremos lo aprendido en clase del Texto dramático, Teatro, y lo que es la puesta en escena en dos obras de Elena Garro, Los pilares de Doña Blanca y el Rey Mago, y que se consideran de la corriente del *realismo mágico*, los cuales hemos leído en clase y visto la obra representada en el foro Sor Juana Inés de la Cruz, del Centro Cultural Universitario.

El teatro hace un análisis o visión crítica de la realidad y es la representación misma. Es una creación poética y la materia prima del drama es la vida misma, el dramaturgo se inspira en ella, por lo que el drama viene a ser la coalición, el choque de sentimientos. El Texto dramático se caracteriza por ser breve o sintetizado, ocurre un conflicto, que se desarrolla y culmina, en tiempo es breve de menos de dos horas, a diferencia de la novela y el cuento, etc.

La esencia del teatro no solo está en el texto dramático, sino en el actor y en el espectador. La concepción dramática responde al mecanismo de apreciación, expectación y acción interna que opera en la mente humana

REALISMO MÁGICO

Expresión acuñada por F. Roh en 1925 (en un libro que fue traducido al español en 1927 bajo el título Realismo Mágico. Postexpresionismo), para designar el movimiento artístico alemán posterior al expresionismo, cuyos representantes **tratan de combinar una expresión plástica de tono realista con la relevancia de los aspectos mágico y misteriosos presentes en el trasfondo de la realidad**. Dicha expresión fue recogida por el escritor venezolano Arturo Uslar Pietri para referirse a un tipo de narrativa hispanoamericana que, superando el positivismo filosófico y los procedimientos del Realismo del siglo XIX, crea un **nuevo realismo en el que se considera el hombre y su entorno inmersos en un mundo de fantasía y de misterio**, en donde se funde la realidad narrativa con estos elementos, no tanto para reconciliarlos como para exagerar su parente discordancia. El reto que esto supone la noción común de la "realidad" lleva implícito un cuestionamiento de la "verdad" que a su vez puede socavar de manera deliberada el texto y las palabras, y en ocasiones la autoridad de la propia novela.

Entre los novelistas más significativos de esta corriente figuran: Miguel Angel Asturias, Alejo Carpentier, J.L. Borges, J. Rulfo, G. García Marqués, Julio Cortázar, etc.

Dichos escritores recogen de las vanguardias europeas la superación del prejuicio racionalista consistente en creer que la realidad es solo cognoscible a través de la observación de la lógica y el razonamiento de la conciencia.

Los surrealistas comparten la idea de que es posible acceder a otro tipo de realidad (lo fantástico y maravilloso) a través del inconsciente, del sueño, la alucinación, etc. Esta forma de percepción de la realidad la descubren, a su vez en ciertas expresiones literarias de las culturas aborígenes precolombinas presentes en relatos fantásticos de transmisión, oral, cuentos populares, mitos, leyendas, etc. En esta línea de convergencia de ambas fuentes (vanguardias europeas y culturas aborígenes) se mueve la narrativa de M.A. Asturias (El señor presidente), que recoge elementos de la cultura maya de Guatemala, en cuyos textos descubre, junto a descripciones de tono realista, visiones fabulosas encargadas en el mundo del sueño. En las novelas de Asturias emergen fenómenos del subconsciente a través de monólogos interiores, recreaciones oníricas, alucinatorias, etc.

Por su parte J.L. Borges, convencido de la imposibilidad de representar la realidad por medio del lenguaje (mecanismo inhábil para penetrar en el sentido del Universo), crea en sus narraciones un mundo fantástico perfectamente coherente. De manera similar Julio Cortázar inserta en sus relatos situaciones extraordinarias, entrevistas como algo connatural en la vida cotidiana.

A Gabriel García Marqués, Cien años de soledad, puede considerársele como arquetipo de esta narrativa del "Realismo Mágico". En dicho espacio novelesco, "se producen hechos extraordinarios, que van más allá de las fuerzas de la naturaleza, auténticos "milagros", aunque despojados de sus connotaciones religiosas.

El término de Realismo Mágico fue acuñado al parecer por el novelista cubano Alejo Carpentier al formular la siguiente pregunta: **¿Qué es la historia de América Latina sino una crónica de lo maravilloso en lo real?** Pero el realismo mágico floreció en esplendor en la literatura latinoamericana de 1960 y 1970, a raíz de las discrepancias surgidas entre la cultura de la tecnología y cultura de la superstición, y en un momento en que el auge de las dictaduras políticas convirtió la palabra en una herramienta infinitamente preciada y manipulable.

BIOGRAFIA DE ELENA GARRO.

ELENA GARRO

(1920 – 1998)

Narradora y dramaturga, nació en Puebla el 11 de Diciembre de 1920. Falleció a causa de una insuficiencia respiratoria y cardiaca el 22 de agosto de 1998, en Cuernavaca donde radicaba desde 1993. Tuvo una niñez alegre y desde joven siempre fue muy activa como lo demuestra el que haya estudiado Letras en la Universidad de México y danza con Zyban (alumna de Pavlova), y haber realizado coreografías para el Teatro Universitario que dirigía Julio Bracho. Fue coreógrafa, periodista, guionista de cine y prolífica autora de novelas, cuentos y teatro. En 1937 se caso con Octavio Paz, con quien tuvo una hija llamada Helena Paz, en 1960 se separa de él.

Entre 1945 y 1948 vivió en Francia en donde hizo amistad con artistas e intelectuales surrealistas como Breton, Peret, Picabia, así como con los escritores hispanoamericanos Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares (quien estaba profundamente enamorado de ella y con quien mantuvo una relación epistolaria muy importante) y Cesar Vallejo.

Luchadora por los derechos de los campesinos, por circunstancias políticas; en 1968 se autoexilio en New York con su hija, de donde partió en 1974. Alternando su residencia entre París y Madrid en 1968 tras ser acusada de instigar la revuelta estudiantil de Tlatelolco, que acabo con una enorme matanza. Ella rechazo el cargo y culpo al resto de la intelectualidad mexicana.

Garro estaba interesada en la política y comenzó a escribir un libro de la revolución soviética. Las preocupaciones de Elena Garro le inspiraban a escribir y escribió mucho en los 60' y 70', la era de los movimientos sociales. Su obra refleja esos tiempos porque sus cuentos son sus respuestas a los problemas de la sociedad. A veces Garro incorpora periodos significativos de historia mexicana y también entreteteje elementos fantásticos en puestas realistas en sus cuentos como "Los pilares de Doña Blanca", que publico en 1958.

En 1963 fue galardonada con el Premio Xavier Villaurrutia, y en 1996 con el Premio de Literatura Sor Juana Inés de la Cruz y el Premio Nacional de Narrativa de Colima para su obra publicada ese año.

El escritor Carlos Fuentes dijo de ella: "Fue una mujer de una extraordinaria inteligencia, vivacidad y sentido del humor. El mejor homenaje esta en sus libros y, en ese sentido, nos deja una obra muy importante." Por su parte Elena Poniatowska dijo: "Es la Juan Rulfo femenina. Su obra, además de mostrar un conocimiento enorme sobre la vida en el campo y los campesinos, despliega una prosa poética original de gran belleza.

En fin Elena tuvo una vida llena de rarezas y fantasías como ella misma, su obra es un largo despliegue de intimidades y los últimos años de su vida, transcurridos lejos de su país natal, entre el temor y al abandono, el autodesierto y el olvido, escribió una novela inédita que fue publicada en 1999 "Mi hermanita Magdalena", en donde reportará un rato divertido al lector común, y nuevas luces sobre la biografía de Garro. En esta novela las descripciones de la persecución revelan la experiencia persecutoria que padeció Elena Garro a raíz de su participación en el movimiento estudiantil de 1968 en su lucha por democratizar México.

Dramas

- *Andarse por las ramas*,1957
- *Un hogar sólido, y otras piezas en un acto*,1983
 - "Un hogar solido"
 - "Los pilares de dona Blanca"
 - "El rey mago"
 - "Andarse por las ramas"
 - "Ventura Allende"
 - "El encanto, t endajon mixto"
 - "Los perros"
 - "El árbol"
 - "La dama boba"
 - "El rastro"
 - "La mudanza"
 - "Benito Fernández"
- *La señora en su balcon*,1970
- *Felipe Angeles*, 1954

Ficción

- *Los recuerdos del porvenir*,1963
- *La semana de colores (una colección de cuentos cortos)*,1964
 - "La semana de colores"
 - "La culpa de los Tlaxcaltecas"
 - "El zapaterito de Guanajuato"
 - "Que hora es...?"
 - "El día que fuimos perros"
 - "Antes de la guerra de Troya"
 - "El duende"
 - "El anillo"
 - "Perfecto Luna"
 - "El árbol"

Otras

- *Andamos huyendo Lola*,1980
- *Testimonios sobre Mariana*,1981 (Premio Grijalbo 1981)
- *Reencuentro de personajes*1982
- *La casa junto al rio*1983

ANALISIS DEL TEXTO DRAMATICO.-

"Los pilares de Doña Blanca."

Los 16 puntos del genero dramático.

1 PRESENTACION.-

Esta obra comienza con una escena no tan baja, con un conflicto del que posteriormente se desencadenara toda una problemática. Blanca representa la pureza la bondad y esta en una gran torre donde su marido la tiene encerrada y reprimida .

(Un cielo azul calor. Una torre, rodeada por una muralla sostenida por enormes pilares. Silencio. Blanca asoma por lo alto de la muralla. Mira en todas direcciones, haciéndose una visera con las manos.)

BLANCA: ¡Nada!

VOZ DE RUBI: (Desde dentro) ¿Qué haces, Blanca? ¿Qué miras con tus ojos redondos de paloma?

BLANCA: ¡Horizontes! (Sigue mirando)

RUBI: ¡Blancaaaa!

BLANCA: ¡Ya voy amor!(Salta envima de la murallas, y se pasea alrededor de la torre. Abre su sombrilla roja).

2 ASIMILACION.-

Es realmente la primera escena baja, es el primer espacio breve que permite situarse y tomar interés en el asunto. Cuando entra el primer caballero a darle su corazón a Doña Blanca, el representaría la bondad e inocencia, además a partir de aquí se ira presentado la situacion de Doña Blanca y el porque de la presencia de los caballeros.

*CABALLERO I: (Entrando) ¡La luna, con el sol en la mano! (Blanca lo mira sonríe.)
¡Tanta luz! ¡Tantas luces! Ardo: ¡Me deslumbro!*

BLANCA: (Jugando con su sombrilla) ¿Y no te da miedo quemarte, hermoso?

CABALLERO I: Mi corazón no cesará de arder por ti, reflejo de reflejos.

3 ARRANQUE DE LA ACCION.- Aquí se empieza a ver un poco mas claro el por que de la presencia de los caballeros, pues le entregan su corazón a Blanca, ¿Pero quienes son estos caballeros?

CABALLERO I: Mi corazón es incandescente

BLANCA: ¡Quiero verlo! Prenderlo a mi pecho, iluminando mi garganta

CABALLERO I: Es tuyo, Blanca. Baja por él.

BLANCA: Nunca podré salir, ni bajar de esta torre. Mi marido la construyo para guardarme. Catorce muros que envuelven otros catorce muros me defienden.

4 REVELACION .- Por que capta toda tu atención. Por ejemplo cuando empiezan a aparecer los demás caballeros, y cada uno le entrega su corazón, el primer caballero un corazón inocente y dulce, el segundo un corazón misterioso triste, el tercero un corazón humilde y maltratado, y el cuarto un corazón de ofrenda, ofendido.

CABALLERO II: (Al entrar saca su corazón) Blanca: deja que mi corazón arda en tu incendio. (Lanza su corazón, disco de plata. Blanca lo coge al vuelo.

BLANCA: ¡Este es un corazón plateado!

CABALLERO II: Ya no queda de él sino el fantasma.

BLANCA: (Mirándolo a traluz) ¡Qué pálido! Parece una luna disecada.

CABALLERO II: Hace ya mucho tiempo que dejo de latir. ¿Recuerdas la primera vez que pasó por esta muralla? Desde entonces la sangre lo ha abandonado.

5 REFLEXION .- Después de que los cuatro caballeros le dan su corazón a Blanca esta empieza arde desde los pies, y los caballeros le piden con entusiasmo que lo haga, pero ella pide ayuda a Rubí, su esposo, pues cree que se incendiara.

BLANCA: (Mostrandole el pie) ¡Mira!

RUBÍ: (Sopla y apara el corazóncito en llamas) Era apenas la chispa de un cigarro. ¿Estabas fumando? Rubí coge a Blanca de la mano desaparecen adentro de la muralla. Un instante después, Rubí vuelve y recoge la sombrilla que había quedado abandonada. El escenario queda casi a oscuras.

Los caballeros.- (se cogen de la mano, hacen la ronda y cantan):

*Doña blanca está cubierta
De pilares de oro y plata;
Romperemos un pilar
Para vera Doña Blanca.*

¿Quién es ese...?

6 REAFIRMACION .- Se hace obviamente clara la revelación. Pues entra el Caballero Alazán y deja a todos absortos y sorprendidos.

(Al decir esto se interrumpen, pues entra a escena el Caballero Alazán, con su hermosa cola dorada. En la mano lleva una lanza. El Caballero Alazán mira en torno suyo, caracolea un poco, mostrando la tupida crin de la cola y queda frente a la torre, con su lanza en ristre.)

Coro de Caballeros: ¿Qué busca este insensato?

7 NUDO.- Se entrecruzan las acciones y las reacciones de todos los personajes y éstas, a su vez, emiten nuevas y más complejas, cuando el Caballero Alazán se aparece todos lo rechazan y lo insultan.

(Alazán contesta con un golpe de lanza sobre el muro.)

VOZ DE BLANCA: ¿Quién golpea las piedras altas de mi casa?

CABALLERO I: ¡Un indiscreto!

CABALLERO II: ¡Un malnacido!

CABALLERO III: ¡Alguien que intenta derribar la obra de don Rubí!

CABALLERO IV: ¡Un malandrín!

(Alazán da otro golpe a la muralla)

BLANCA: ¿Es el tambor del Juicio final?

8 PERIPECIA.- Accidente que vierte la situación hacia un solo punto, ya sea a favor o en contra de Blanca, la protagonista. Esta situación se da cuando los caballeros rechazan la presencia de Alazán defendiendo a Blanca e insultando a este.

BLANCA: ¿Es el tambor del Juicio Final?

CORO DE CABALLEROS: ¡Un arrogante, con rabo de mamaracho! ¡Nunca vimos por aquí esperpento semejante!

VOZ DE BLANCA: ¿Su figura es tan siniestra como sus golpes?

(Alazán da otro golpe.)

Coro de caballeros: Peor que un sicofante disfrazado de filólogo

9 REFLEXION.-

10 ESCENA O ESCENAS QUE PRODUCEN INCERTIDUMBRE .- Aquí hay incertidumbre pues no sabemos que pasará los pilares se están derrumbando, Blanca se empieza a desesperar, Rubí se da cuenta del ruido, que producen los golpes del Alazán.

VOZ DE RUBÍ: ¡Que mañana desapacible! ¿Qué ruido es ese?

BLANCA: Mi sombrilla roja, Rubí.

CORO DE CABALLEROS: ¡Un caballero desbocado!

BLANCA: Es inútil que te busques Alazán! Deja en pie esta torre acueducto por el cual corro yo por las mañanas, como el agua que deshace la sed de las ciudades.

ALAZÁN: (Dando otro golpe) El signo demi cola paunta hacia esta torre. (Cae otro pilar)

Voz de RUBÍ: Blanca, ¿no cesará nunca este frío ruido?

11 CLIMAX O COYONTURA. Cuando se derrumban totalmente los pilares y se derrumban las narices Y Blanca desaparece.

BLANCA: ¡Hay un derrumbe de narices, Rubí! ¡Se me están cayendo todas!

ALAZÁN: Debajo encontrarás las tuyas, finas como la quilla de un velero.

BLANCA: Yo no tengo narices, Alazán. Nunca las tuve. Es inútil que las busques entre los escombros.

VOZ DE BLANCA: ¡Rubí huyamos! ¡La casa se me está cayendo encima! ¡Ha caído sobre nosotros una montaña de narices!

VOZ DE RUBÍ: ¡No hay torre! ¡No hay Blanca! ¡No hay Rubí!

12 DECLIVE.- Se inicia el descenso de la acción. Ya no hay pilares, todo queda en silencio.

(Reina un gran silencio. Alazán penetra en las ruinas de la torre. Hay un espejo roto: a un lado, entre el polvo, la sombrilla roja y los trajes de Rubí y de Blanca, vacíos y viejos.)

13 SOLUCIONES POSIBLES.- Aquí uno se pregunta si Blanca y Rubí han muerto y están entre los escombros, o si han huido .

14 SOLUCION AUTORAL.- Salen los cuatro caballeros, desaparecen Blanca y Rubí y solo queda el Alazán.

Salen los cuatro. Sobre un o de los fragmentos del espejo aparece una paloma. Alazán la coge, la posa sobre su lanza y la contempla.

15 CONSECUENCIAS.- Relajamiento o catarsis. Alazán contemplando a Blanca que se ha convertido en Paloma sin pilares que la cubran, sin mascarar.

16 RETORNO A LA REALIDAD.-

ALAZÁN: Ven aquí, copa de espuma, forma perfecta del granizo, entra; que reciba mi corazón. (Se la guarda en el pecho)

"EL REY MAGO."

Los 16 puntos del genero dramático.

1 PRESENTACION.-

Esta obra comienza con una escena baja, que muestra una simple atmosfera en la que no pasa casi nada, solo nos esta presentando a Felipe Ramos en una prisión desesperado mirando hacia afuera.

FELIPE: (Cogido de los barotes, se pone sobre la punta de los pies. Oye el ruido de los cohetes que estallan en las calles adyacentes. Inquieto mira la calle y silba nervioso.)

*Y a fin no ha de ser
Los pilares de la cárcel*

2 ASIMILACION.- Es realmente la primera escena baja, es el primer espacio breve que permite situarse y tomar interés en el asunto. La escena en donde Felipe esta mirando hacia fuera y observa a Candido Morales niño de 6 años, que esta sentado en una banca con su caballito de carton contemplando al Rey Mago Felipe Ramos.

FELIPE: (Fijandose en el niño) ¿Qué mes ve? ¿Tendo monos en la cara?

CANDIDO: (Que lo ha estado mirando fijamente) No yo esba mirando a un rey...

FELIPE: (Riendose) ¿a un rey? ¿A ver, a cuál de todos?, ¿Al rey de Copas? ¿Al Rey de Bastos?, ¿al Rey de Oros?, ¿al de Espadas o al de Corazones?

CANDIDO: No, al Rey Mago...

3 ARRANQUE DE LA ACCION.- Cuando aparecen Elvira y Rita, se empieza a ver un poco mas claro el por que Felipe esta preso y lo que explica su mal carácter y desesperación.

ELVIRA: ¡Adios, canario!

RITA: ¡Adios gorrioncito!

FELIPE: ¡Caray! ¡Ustedes por hablar no quedan!.. ¡Han visto a Rosa ¿ (Las dos muchachas se detienen .) Ya es tarde y no ha psado todavia...

ELVIRA: (arITA) ¡Que raro tú! ¡Mira que fue siempre pajarera!

RITA: Si lo fue ¡A lo mejor anda buscando alpiste para el piquito!

4 REVELACION .- Por que capta toda tu atención. Por ejemplo cuando Felipe se enoja y lanza un salibavazo a los pies Rita., y el salivazo se conviente en una menda de oro.

FELIPE: ¿Un perico? ¿Qué no se acuerdan cuando iba yo marcando el paso, pateando las piedritas de la calle, y agarrando las frutas que más me gustaban?... Y ademas, irayando de un salivazo lo que no me gusta! ¡Así! (Por el colmillo lanza un salivazo a los pies de Rita. El salivazo cae y tinitynea como una modena, luego rueda por el empedrado en forma de monedita de oro.

RITA: (Asombrada, se agacha; busca la moneda y la recoge. La mira, se la enseña a Elvira.) ¡Mira una moneda de oro!

ELVIRA: ¿De oro?

RITA: ¡Sí, Elvira, de oro!

ELVIRA: ¡Yo siempre dije que Felipe era muy Felipe!

FELIPE: (Asombrado también se agarra a las rejas y se asoma asustado a vera su escupitajo) ¡Ya lo ven, aquí muy quieto... el Rey de Oros!

RITA: ¡Para mí también siempre fuiste muy Felipe Ramos!

ELVIRA: ¡Sí! ¡Sí yo siempre lo dije : en todo el mundo no hay otro Felipe Ramos! Muy cierto que te paseabas y que los demás... ¿A ver, quines son los demás?

RITA: ¡Nadie! ¡No hay demás!

ELVIRA: ¡Yo si te rezo, Felipe Ramos! Ojalá y baje a andar por estas calles y a repicar su zapatos por las aceras, ya tocar la guitarra en las mañanas, mientras Andres, su medio hermano, hecha las medias suelas! Pero ahí sigues...

RITA: Y todo por ese muerto... ¿Qué para que valía?

5 REFLEXION.- Después de que Felipe platica un buen rato con Rita y Elvira, estas se van y solo sigue Candido observandolo.

(Atrás de la calle se oye la procesion que va acercándose. Las voces cantan.)

6 REAFIRMACION.- Cuando Felipe ofende y le grita a Candido por que no le sabe decir lo que el quisiera escuchar que es Rosa la que Candido mira de lejos y sigue portandose groseramente con el, después llega el carcelero a callarlo y a recordarle que aun le falta mucho para purgar su pena, y que tambien el como custodio esta prisinero de su propio trabajo con la gran diferencia de que el no cometio ningun delito.

ADRIAN: ¡Me lo vas a decir a mí! ¡Tu, apenas llevas unos meses, pero va verás cuando se te escurran los años! ¡Aquí, apartado de todos, guardado, privado de tu libertad! ¡Y tú todavía moetiste algún delito!

¿Pero yo que ¿ ¡Aquí estoy de balde! ¡Mirando que no te vayas!

FELIPE: ¡De verdad que tu suerte es mas triste que la mía

FELLIPE: ¡No te pongas así ... tambien ti hallarás tu libertad.

7 NUDO.- Se entrecruzan las acciones y las reacciones de los personajes y éstas, a su vez, emiten nuevas y más complejas. Aquí el nudo seria cuando Felipe termina de humillar a Candido obligandolo a irse.

CANDIDO: No puedo, porque estoy mirando al rey Mago Felipe Ramos.

FELIPE: ¡Mire , mocosito igualado, no me siga haciendo enojar! ¡Ya vera, usted está muy confiado, pero ahoraita mismo me bajo y no va a ser tunda la que te doy!

CANDIDO: ¡No me la das!

FELIPE: (Zarandeando la reja) ¡Ora lo verás! ¡Si no te largas antes, el cacho que va a quedar de ti!

CANDIDO: Ya ves ¡no puedes?

¡Larguese ¡ ¡Es el ultimo minuto que le doy!

CANDIDO: Tu no quieres ser Rey Mago .

FELIPE: ¡Callesé con su Rey Mago, ants de que yo entre a buscar una pistola y lo deje allí semtado, para beneficio de sus padres!

CANDIDO: ¡Yo soy el Rey Mago Cándido Morales!

FELIPE: ¡Ora sí ¡Eso le faltaba! ¡Usted el Rey Mago ¡ ¡Vayase a su casa! ¡Mariaguano ¡ ¡Desperdicio de los hombres!

8 PERIPECTIA.- Accidente que vierte la situación hacia un solo punto, ya sea a favor o en contra de Felipe el protagonista. Pues Felipe lo único que quiere es ver a Rosa y la presencia de Candido solo le molesta y lo único que quiere es que se vaya.

9 REFLEXION.-

10 ESCENA O ESCENAS QUE PRODUCEN INCERTIDUMBRE .- No sabemos que pasará, pues Candido se ha ido y Felipe está más solo que nunca, tal vez era la salvación de Felipe y la dejó escapar.

(Candido coge su caballito de cartón. Se monta, ve a Felipe)

CANDIDO: ¡Ya me voy! ¡No quisite jugar conmigo! ¡Nunca volveré a venir a verte!

FELIPE: ¿Quién le dice que vuelva, escombros de jaca?

CANDIDO: ¡No me llames, porque no eres el Rey Mago Felipe Ramos!

11 CLIMAX O COYUNTURA. Cuando Candido arrea el caballito de cartón, y éste se eleva por el aire.

(Candido arrea el caballito de cartón, y éste se eleva por el aire y Candido desaparece. Felipe Ramos, lo ve irse en el colmo del asombro. Luego se queda solo.)

12 DECLIVE.- Se inicia el descenso de la acción. Felipe está solo y a lo lejos se mira como Candido se ha ido para nunca volver.

13 SOLUCIONES POSIBLES.- Creemos que tal vez Candido se volviera y perdonara las groserías de Felipe y lo ayudara a salir de la cárcel. Pues Felipe se ha arrepentido de sus maltratos.

FELIPE: ¡Candido Morales! ¡Candido Morales, regresa! ¡Mi palabra te doy que si quería jugar contigo! ¡No seas ingrato con este Felipe Ramos, que ya es tan desgraciado aquí, en esta prisión, por el amor de un tal Rosa Salazar! ¡Candido Morales! ¡Te lo juro, yo soy el Rey Mago Felipe Ramos!

14 SOLUCION AUTORAL.- Candido no regresa y aparece Rosa Salazar

ROSA: ¿De qué estás hablando Felipe?

FELIPE: ¡Del Rey Mago Candido Morales! ¡Ay Rosa por tu culpa, porque no te veía a ti, no lo quise ver a él! ¡Y se fue!

¡Y aquí me dejó encerrado! ¡Él era el único que podía sacarme de estas prisiones!

15 CONSECUENCIAS.- Relajamiento o catarsis. Felipe está triste y arrepentido y Rosa está afuera haciéndole compañía, escuchando lo que Felipe le hizo a Candido, sin importarle la presencia de Rosa.

ROSA: ¿Pero a donde se fue?

FELIPE: No le quise ni hablar. Después de que toda la mañana se me estuvo aquí ofreciendo. Allí se estuvo sentado, mirándome!

ROSA: Pues ya ni modo. Ya se fue ¡Y tu ya no quieres mirarme?

FELIPE: Yano tengo ojos para mirar a nadie... Allí, en esa banca, estuvo él sentado...

16 RETORNO A LA REALIDAD.- Felipe se da cuenta que ha perdido la oportunidad de no solo salir de su prision interna, sino que ha perdido parte de su persona, pues candido era su propia infancia, lo que podia hacerle pasar mas llevadero su encierro; y se resigna a purgar su condena.

ROSA: Me dijeron que me querias ver... por eso vine ...

FELIPE: Pues allí quédate, Rosa. Quédate siete años, esperando a que yo baje.

ACOTACIONES

Todas las acotaciones de estas dos obras van dirigidas al actor, pues son instrucciones que el lector solo lee, pero se aprecian con la actuación del actor

DOÑA BLANCA:

BLANCA: ¡Ya voy amor! *(Salta encima de la muralla, y se pasea alrededor de la torre. Abre su sombrilla roja.)*

CABALLERO I: *(Lanzando el corazón)* ¡Ahí va, Bólido, cometa!

CABALLERO II: *(Al entrar saca su corazón)*

CABALLERO III: *(Entra y apresuradamente saca su corazón ya muy viejo, que tiene la forma de un zapato usado. Lo lanza y Blanca lo recoge.)*

CABALLERO IV: *(Entrando precipitadamente)*

RUBI: *(Sopla y apaga el corazoncito en llamas)*

ALAZAN: *(Contesta con un golpe de lanza sobre el muro)*
(Alazán da otro golpe en la muralla)

BLANCA: *(Sonríe)*

EL REY MAGO :

FELIPE RAMOS: *(Fijándose en el niño)*
(Enojado agarrado de los barrotes)
(Gritando)
(Exasperado)

CANDIDO MORALES: *(Que lo ha estado mirando fijamente).*

ELVIRA: *(Mirando de soslayo a Felipe)*

RITA: *(Asombrada, se agacha; busca lamonedas y la recoge. La mira, se la enseña a Elvira).*

ADRIAN: *(Asomándose a ver para espiar a la calle.)*

ROSA: *(Entra Rosa se detiene al ver a Felipe gritan.)*

"LOS PILARES DE DOÑA BLANCA"

Diálogo entre dos o más personas:

En esta obra este tipo de diálogo está presente en su totalidad; Porque los actores no tienen un monólogo en el texto, aunque en la puesta en escena Blanca comienza con un diálogo de otra obra. Por ejemplo:

Blanca - ¡nada!

Voz de rubí - (desde dentro) ¿Qué buscas, Blanca?

¿Qué miras con tus ojos redondos de paloma?

Blanca - ¡horizontes! (sigue mirando)

Diálogo entre una persona visible y una invisible:

En esta obra no estuvo presente este tipo de diálogo, ya que todos los personajes fueron montados en escena

Diálogo entre un hombre y un dios o un espíritu:

Existe este tipo de diálogo por el género literario al que pertenece, que es el "realismo mágico"; ya que todos los personajes tienen un poco de fantasía, por ejemplo el alazán, que en realidad es Blanca; no podría existir en el mundo real y es como un espíritu. ejemplo:

Alazán - nunca me he visto. Te dije antes que me andaba buscando.

Blanca - Y si tú te miras, ¿qué encontrarías?

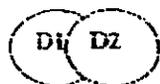
Alazán - A ti.

Blanca - (desilusionada) ¿a esta cara contaminada de narices?

Diálogo entre un se animado y un inanimado:

No se encontró este tipo de diálogo

"DIALOGO MEDIANTE EL SIGNIFICADO"



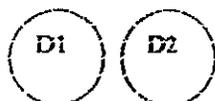
"hablan de una misma cosa" comparten un mismo contexto
En casi toda la obra esta presente este dialogo porque todos
hablan de la misma cosa en sus diálogos. Por ejemplo:

Caballero I - ¡El loco!

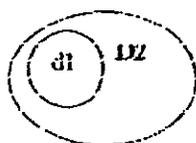
Caballero II - ¡se escaparon!

Caballero III - ¡le negó su corazón!

Caballero IV - ¡ah, el tacaño!



"Dialogo sordo". Este tipo de dialogo no se presenta en la
obra porque siempre los actores se encuentran en un mismo
contexto.



"dialogo compartido". Se hace presente cuando todos los
caballeros contestan en coro. Ejemplo:

coro de caballeros - ¡sí! ¡arde, Blanca! ¡arde!

Blanca - en la seda de mi media hay un humito.

coro de caballeros - ¡arde, Blanca! ¡ardamos todos! ¡no hagas mas larga la
espera! (saltan de entusiasmo.) ¡que arda la torre! ¡que arda la ciudad! ¡arde,
Blanca arde! .

"EL REY MAGO"

Diálogo entre dos o más personas:

En esta obra este tipo de diálogo está presente en su totalidad. Al igual que en la obra anterior ninguno de los personajes tiene un monólogo. Ejemplo:

Cándido - ¿de los tres nombres cuál es el tuyo?

Felipe - ¿el mío? Felipe Ramos, por la gracia de dios.

Cándido - pues yo estaba mirando al rey mago Felipe Ramos.

Diálogo entre una persona visible y una invisible:

Cuando Felipe por un pequeño lapso de tiempo, puede ver al difunto que en realidad no existe, y solo lo ve él, y la virgen.

Diálogo entre un hombre y un dios o un espíritu:

En esta obra aunque es también del "realismo mágico", como que no está tan marcada la tendencia, a excepción de el personaje de Cándido, que representa la niñez de Felipe Ramos, y su libertad que después le abre los ojos. Ejemplo:

Cándido - (que ha seguido en su banca si moverse, le tiende un pedazo de dulce) ¿quieres "alegría"?

Felipe - ¿alegría? ¡yo estoy alegre! ¡yo nunca me ando triste! ¡el hombre no es animal de tristezas, si no de gustos!

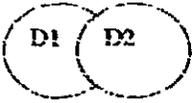
Cándido - ¡a mí sí me gusta la "alegría", y solo cuando hay feria me la compran!

Felipe - ¡es dulce para mocosos! ¡el hombre sólo en su casa o en los velorios come golosinas!

Diálogo entre un ser animado y un inanimado:

Podría haber sido la virgen, que le dio de beber agua al difunto, que en realidad no puede estar ahí.

"DIALOGO MEDIANTE EL SIGNIFICADO"



"hablan de una misma cosa" comparten un mismo contexto
En casi toda la obra esta presente este dialogo porque todos hablan de la misma cosa en sus diálogos. Por ejemplo:

Rita - ¡así lo diremos!

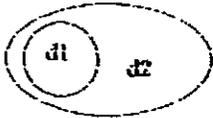
Felipe - ¡dijante que no se goza mientras alguien llora!

Ehira - ¡ya no le llores, Felipe Ramos!

Rita - ¡mujeres sobran!



"Dialogo sordo". Este tipo de dialogo no se presenta en la obra porque siempre los actores se encuentran en un mismo contexto.



"Dialogo compartido". Este tipo de dialogo se hace presente en la obra, cuando pasa la procesion por la cárcel, los que van rozando tienen un dialogo compartido.

¡Que viva la virgen María en el cielo
Con todos sus habitantes,
Con todos sus habitantes,
Y que muera en la tierra
Masones y protestantes,
Masones y protestantes!

PERSONAJES

NIVEL FATICO.- Aquí el cliente se conoce por su manera de actuar.

BLANCA.

Es muy expresiva, se entristece muy facilmente, y tambien facilmente se alegra de las cosas.

RUBI.

Gritón y mandon y regañon, custodia a su mujer.

CABALLERO I.

Es muy jugueton, expresivo e inquieto.

CABALLERO II.

Es muy tenaz y habil, misterioso y valiente.

CABALLERO III.

Es triste y humilde, dolorido y cansado.

CABALLERO IV.

Es elegante y segura de si misma

CABALLERO ALAZAN.

Es valiente y muy serio.

NIVEL REPRESENTACIONAL.-

BLANCA.

Su nombre significa pureza, inocencia bondad, es como una hermosa paloma enjaulada. Presa de sus propios miedos.

RUBI.

Esposo de Blanca, su nombre representa algo valioso una joya o algo ostentoso; es un hombre gritón y mandón, machistas, pues es posesivo y represor.

CABALLEROS:

En general los cuatro caballeros representan diferentes sentimientos o personas que existieron en el pasado de Blanca.

CABALLERO I.

Es un niño que representa pasión, bondad, ternura y la inocencia del primer amor.

CABALLERO II.

Es un luchador, "el enmascarado de plata", él representa el misticismo, un amor que ya murió que sin embargo, alguien que la ama, y se perdió como un fantasma, una figura eterea.

CABALLERO III.

Es un soldado, cansado, maltratado y gastado, él nos representa la humildad la soledad y tristeza, y que sin embargo Blanca nunca va a olvidar.

CABALLERO IV.

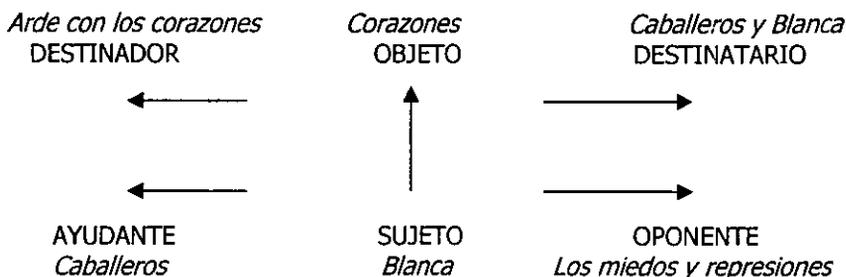
Es la catrina, elegante y altiva, nos representa un amor rencoroso y ofendido.

CABALLERO ALAZAN.

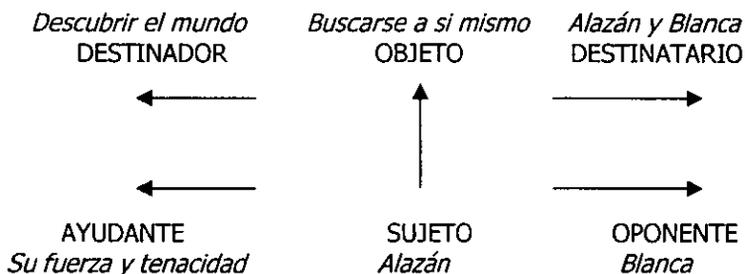
Es hermoso y elegante, muy humilde y hermético, en busca de sí mismo y con corazón valiente y guerrero, de hecho podríamos decir que es la otra parte de Blanca, la que se está buscando a sí misma.

NIVEL ACTANCIAL
(LOS PILARES DE DOÑA BLANCA)

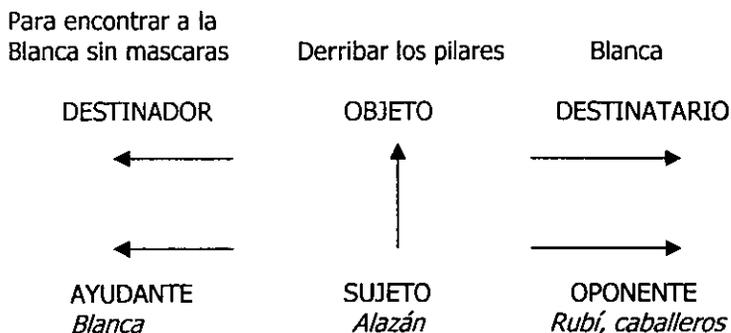
PLANTEAMIENTO



NUDO O CONFLICTO



CONSECUENCIA O SOLUCION



NIVEL ACTANCIAL
(EL REY MAGO)

PLANTEAMIENTO

Alegria y compañía a Felipe
DESTINADOR

Felipe Ramos
OBJETO

La Soledad de Felipe
DESTINATARIO



AYUDANTE
Su paciencia

SUJETO
Candido Morales

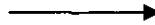
OPONENTE
impertinencia y groseria de Felipe

NUDO O CONFLICTO

La compañía de Rosa
DESTINADOR

Rosa
OBJETO

Felipe
DESTINATARIO



AYUDANTE
La costumbre de visitarlo

SUJETO
Felipe Ramos

OPONENTE
Que esta en la carcel

CONSECUENCIA O SOLUCION

Para estar con Rosa
DESTINADOR

Libertad
OBJETO

Felipe Ramos
DESTINATARIO



AYUDANTE
*La presencia de Candido
Y su propia humildad*

SUJETO
Felipe Ramos

OPONENTE
*Su condena de 7 años
su ciega pasion por Rosa*

CONCLUSION.

Texto dramático

El cuento de Doña Blanca que nos narra Elena Garro como es que Blanca se encuentra prisionera de sus propios miedos, autorepresiones, mascarar, y al mismo tiempo busca encontrarse, esta en busca de la libertad.

Los cuatro caballeros que le entregan su corazón a Blanca, son a la vez sentimientos escondidos, o personas de su pasado, que tan solo se conforman con vivir atrapados en sus recuerdos.

Sin embargo la presencia del Caballero Alazán, viene a romper con ese encierro, y esa falsedad, por que al mismo tiempo Blanca se busca a si misma, y extraña a la Blanca de la infancia, a la que no tenia mascarar ni prejuicios; Alazán derrumba los pilares que la tienen prisionera en un torre, construida por su marido Rubí el hombre posesivo y machista que le construye un palacio, en lo alto para que nada ni nadie la pueda tocar ni mirar, pero al quedar el palacio derrumbado se queda sin su Blanca, y esta se convierte en una Paloma, que Alazán prende a su pecho.

Como podemos ver la obra esta representada por simbolismos: corazones – seres, narices – mascarar, caballeros – personas, dualidades de encierro y libertad, lo que uno es y lo que realmente quiere ser.

En El Rey Mago, la obra se carga de recuerdos mexicanos, combinación, magia y realidad de nuestras costumbres, las canciones, los pueblos, las personas, la religión, etc.

En donde tambien veremos un corazón atrapado, encerrado por si mismo, ciego de pasión, negandose la oportunidad de ser libre.

El Rey mago como llama Cándido a Felipe Ramos, al igual que Doña Blanca han perdido sus virtudes y su personalidad cada quien atrapado en su propia prision, olvidandose de lo que eran antes de crecer, de su esencia de personas, su libertad y sus virtudes ha quedado atrapados en un corazon obsesinado.

ANALISIS DE LA PUESTA EN ESCENA.

ESPACIO DRAMATICO: Es el texto de Elena Garro.

ESPACIO ESCENICO: Es el lugar en donde fuimos a ver representada la obra de Elena Garro, y en donde los personajes desarrollan su papel.

ESPACIO ESCENOGRAFICO: El espacio de interacción es realmente mínimo, esto debido a que es un foro pequeño, y por lo tanto se percibe mejor tanto las actuaciones como las sanciones.

ESPACIO LUDICO: Espacio que nos hace sentir el actor con su actuación y representación de su personaje, y el histrionismo que desempeñan.

ESPACIO METAFORICO: Desde que uno entra al foro, se envuelve de ese ambiente de folclor y misticismo, atrapa nuestra atención por los rezos y la escenografía.

 **TIEMPO DRAMATICO:** La obra dura aproximadamente una hora

 **TIEMPO FICCIÓN:** En ambas obras todo ocurre en menos de un día.

CODIGOS NO VERBALES.

- CODIGOS COMPLEMENTARIOS DEL PERSONAJE.

DEL ASPECTO:

DOÑA BLANCA

Blanca: En la primer escena aparece desnuda, y esto representa la pureza e inocencia; despues su esposo la viste con un leotardo y le da su sombrilla roja, la cual representa los prejuicios.

Rubí: Un payaso vestido de charro, un personaje que a pesar de su personalidad gruñona todos ignoran.

Caballeros:

Caballero I. Un bebe.

Caballero II. Un luchador enmascarado.

Caballero III. Un soldado.

Caballero IV. La catrina.

Caballero Alazán: Un gran caballo elegante.

EL REY MAGO

Felipe Ramos: Con sombrero y pantalón de drii y camisa blanca.

Cándido Morales: Un niño (titere con sombrero, vestido igual que Felipe Ramos)y un caballo.

Rita Mendoza: Vestida de blanco y verde con un rebozo y una canasta de dulces.

Elvira Hidalgo: Vestida de blanco y azul con un rebozo.

Adrián: Carcelero, con tolete y playera sin mangas.

Virgen: Mujer embarazada vestida sencillamente con un rebozo.

Andres: Con sombrero y guitarra , y sus herramientas de trabajo pues es zapatero

Rezanderas: Cuatro mujeres vestidas de negro o luto y con velo.

Muerto: Hombre cansado y sucio, cargando un atúd.

Rosa Salazar: Mujer hermosa vestida de blanco elegantemente.

- CODIGOS COMPLEMENTARIOS DEL DIALOGO

DECORADO.- Objetos colgado, corona, tambor, luna, corazón.

La torre de Rubí, en donde en lo alto siempre se encuentra Blanca, y que despues sera la cárcel de Felipe Ramos.

El escenario tiene un toque muy folklorico, donde en la primera parte es un palacio con pilares donde vive Blanca y en la segunda parte de la obra es en un pueblo, afuera de una cárcel con una banca.

UTILERIA:

Objetos movibles como la sombrilla roja de Blanca, como la banca, el caballito de Cándido, la taza de aluminio y la piedra que avienta Felipe, las herramientas del zapatero, la caja del difunto, la ofrenda de la rezanderas, la canasta de dulces de Rita, etc.

- CODIGOS COMPLEMENTARIOS DE LA ACCION , SON ELEMENTOS MATERIALES QUE ACOMPAÑAN O SUBRAYAN.

LA LUZ: Cada personaje tiene una luz, y cuando este está en acción se ilumina. Tambien por ejemplo cuando hacen referencia a los corazones. Y al haber un intermedio o al estar presenciando una escena baja o el final las luces se apagan.

MUSICA: Cuando hay una acción de incertidumbre, ya música suele ser fuerte o misteriosa, o en el Rey Mago la Virgen y el Zapatero tienen una función específica que cada que canción que nos interpretan nos indica que una escena esta por empezar.

CONCLUSION:

Esta puesta en escena va más allá de lo que la autora nos narra, pues el director y los actores logran comprender lo que Garro nos quiere transmitir y llega a tocarnos ese sentimiento de culpa que dos llevamos dentro.

Rescata muchas sensaciones, de encierro, deseo de libertad, Doña Blanca prisionera de sus recuerdos e ilusione, y el Rey Mago prisionero de su pasión.

Desde que entras al foro percibes un olor a folclor mexicano, rezanderas, personajes de lotería. La música típica mexicana, que no hace sentir nostalgia de algún amor. Todo esto va más allá de lo que la obra misma o texto dramático nos hace sentir, pues la puesta en escena es el conjunto de más sensaciones y sentimientos que tanto la autora, como el director y los actores nos hacen sentir.

CONCLUSION GENERAL

El teatro es la representación misma de la vida y del ser humano; un texto al ser representado teatralmente se vuelve más rico y más valioso.

Cuando sabes los pasos que tienes que seguir para analizar un texto dramático, es mucho más emocionante y alentador ver la obra representada. Porque no es igual leer una obra, que descubrir más horizontes con la conjugación de más ideas y perspectivas.

Bajo la dirección de Carlos Corona, "Los pilares de la cárcel", de Elena Garro en las que muestra a personajes principales como prisioneros de sus ilusiones y frustraciones, es una propuesta escénica que va más allá de lo que uno puede imaginar y nos recuerda tantas cosas de lo que fuimos y tuvimos en la infancia y lo que ahora uno como adulto tiene, esta obra en pocas palabras nos recuerda seis palabras sencillamente. Infancia – inocencia- Libertad y adulto – prejuicios represión.

Es una obra de sensaciones que busca rescatar la cultura popular mexicana y darle sensación escénica más allá de lo que significa el folclor. En donde cabe destacar el buen trabajo del director y de los actores que sin su capacidad escénica no hubieran hecho sentir lo mismo, y con la imaginación del director que rebasa los límites de lo predecible.

Además ahora con gusto podemos ir a ver una obra teatral, pues tenemos todos los elementos para poder disfrutarla de raíz.

BIBLIOGRAFIA

ENCICLOPEDIA DE ESCRITORES MEXICANOS
Tomo I

ESTÉBANEZ CALDERON D.
Diccionario de términos literarios.
Madrid, 1996
Edit. Alianza

GARRO ELENA,
"Un hogar sólido y otras piezas en un acto"
México, 1983
Edit.

RUIZ LUGO MARCELA
Glosario de términos del arte teatral
Area: Lenguaje y literatura
México, 1987
Edit. Trillas

SEGURA ARMANDO
El texto dramático.
Segunda Unidad. Organización Dialogica.

**TALLER DE LECTURA
Y REDACCIÓN**

**DOÑA BLANCA
LOS PILARES DE LA CÁRCEL**

**ARIAS RODRÍGUEZ JACQUELINE
DEL RÍO SEGURA KARLA**

PROF: ARMANDO SEGURA

México, D. F., a 6 de octubre de 2000.



10
Mey
Piscu
T.E.
Biografía
Revisar ortografía.

ÍNDICE

BIBLIOGRAFÍA DE ELENA GARRO

REALISMO MÁGICO

PARTE I

Análisis de texto dramático
Metodología
Conclusión

PARTE II

Análisis de la puesta en escena
Metodología
Conclusión

PARTE III

Conclusiones generales
Breve explicación de las diferencias entre el
texto dramático y la puesta en escena.

BIBLIOGRAFÍA

ANEXOS

ELENA GARRO
(1920)

Es originaria de la ciudad de Puebla. Hizo estudios en la facultad de filosofía y letras en la UNAM, coreógrafa, periodista y escritora; de asuntos cinematográficos, h vivido mucho tiempo en el extranjero, especialmente en Francia y en los Estados Unidos; varias de sus obras han sido traducido en otras lenguas y representadas en diversos países. Se dio a conocer en tres piezas que interpretó el grupo de "Poesía en voz alta": *Andarse por las Ramas*, *Los pilares de Doña Blanca* y *Un hogar sólido* (1958). Este libro revela un hondo sentido de originalidad dramática y de sensibilidad poética que se inclina hacia la parábola y el subrealismo. En 1963 se representó la obra "La señora en su balcón", drama de la frustración, de la sociedad, de la comunicación y angustia que se vive en nuestros días; "Los recuerdos de provenir" (1963), su primera novela es la vida de un pueblo del Sur, Ixtepec. Ixtepec contada por ella misma. *La semana de colores* (1964) agrupa una serie de cuentos que no desmesecen en moda a su novela y en los que vuelve a hacer gala de sus facultades poéticas.

Realismo Mágico

En la literatura norteamericana contemporánea es el realismo que ya no tienen los tonos violentos, el lenguaje áspero y reivindicador de los novelistas de comienzos del siglo XX del Dreiser, los Upton Sinclair , ni el de los escritores que aparecieron inmediatamente después de la depresión económica de 1929 (Fareil, Steinbeck, etc). Clalcom Cowley propone que se llamará a este nuevo realismo mitigado, realismo "MÁGICO", porque aún los más intensas obras a que ha dado origen están transfiguradas por la poesía, el humor y el estilo.

DOÑA BLANCA
ELENA GARRO (1958)

“16 PUNTOS “

1.- **Presentación:** Escena o escenas más o menos cortas que, por lo regular, aluden a una parte de los antecedentes, es decir a la parte de la historia que quedó atrás del marco de acción que es la obra.

1 b) ya que el caballero I y muestra u ofrece su corazón a Blanca pero con eso Blanca se envolverá en una mentira lo cual se desarrollará en el pleno de la historia.

2.- **Asimilación:** Es en la escena en el que Rubí como esposo y carcelero de Blanca se empieza a entrometer en lo que esta haciendo Blanca y ella solo responde con metáforas.

3.- **Arranque de la acción:** Cuando todos los caballeros le ofrecen sus corazones para arder y hacer más grande la falsedad de Blanca.

4.- **Revelación:** Es la escena cuando ya ofrecidos y recibidos todos los corazones de los caballeros Blanca empieza a arder y grita en ayuda de su marido (Rubí).

5.- **Reflexión:** no se baja el telón pero los caballeros empiezan a cantar la canción de Doña Blanca.

6.- **Reafirmación :** Entra en escena El Alazán golpeando con los pies.

7.- **Nudo:** Todos los caballeros empiezan a gritar por la entrada

8.- **Peripetia:** Blanca empieza a preguntar acerca de quien es y que busca el responde que así mimo

9.- **Reflexión:** tampoco se baja el telón y sigue la historia

10.- **Escena de incertidumbre:** Empieza el alazán a golpear los pilares de la torre con el objetivo de tirarlos y alcanzar a Blanca para que ella se viera en él.

11.- **Climax:** Cuando el alazán le quita su corazón a Blanca.

12.- **Declive:** Cuando Blanca grita a Rubí que huyan porque se les está cayendo los pilares.

13.- **Soluciones:** - Que Blanca siga con sus narices en la falsedad
- Sobrevivir Blanca y crear una nueva vida.
- Morir Blanca , pero al fin ve la realidad y rompé con esa mentira de la vida.

14.- **Solución autorial:** Muere Blanca y se dan cuenta que ella estaba viviendo en una falsedad.

15.- **Consecuencias:** los caballeros reprochan el "egocentrismo" de el alazán al no darle sus corazón a Blanca.

16.- **Retorno a la realidad:** Alazán recibe el corazón de Blanca el cual ahora se encuentra en la realidad y liberada.

"CUDRO ACTANCIAL"

No vivir en la mentira
Y estar en libertad ← Encontrar su realidad
y así misma y recobrar
su libertad → Su vida de Blanca



Alazán



Blanca



Rubí, caballeros ,la
torre

"PERSONAJE"

Fatica

Cada quién en la obra de los caballeros servían de ayudante de Blanca hasta que llega el alazán y le muestra esa realidad cada nariz era un poco de mentira.

Representacional

Blanca	Rubí	CaballeroI	CaballeroII	CaballeroIII	Caballero IV	Alazán
--------	------	------------	-------------	--------------	--------------	--------

Religión	católica	católica	católica	No menciona	No menciona	No Menciona	católica
Psicología	Vivir a través de los demás para no sufrir	Mantener o tener siempre poder de su vida o esposa en cualquier momento	Algulen que todavia no madura y que vive rápido	Proteger a Blanca para que nadie se le acerque , agresivo	Humildad y resignación ante la vida	Rescatar lo perdido y lo despreciado	Romper la fantasía en que vive Blanca
Nivel Social	Nivel más alto del de los caballeros	Alto	medio	medio	Bajo	alto	alto
Economía	Alta	Alta	Media	Media	Bajo	alta	alta
Filosofía	No enfrentarse a ella misma	Vivir para dominar y creer todo lo que dice Blanca	Vivir el momento en su tiempo	Nunca olvidar Los momentos bellos de su vida	Ser sumiso y obedecer a todos	Hacerte recordar todos tus malos actos en la vida	Tratar de mostrarle los verdaderos sentimientos que tiene ella en su Interior
Filación política	ninguna	Ninguna	Ninguna	ninguna	Al Ejército	ninguna	ninguna

Actancial

Cuando alguien esta en encierro se crea una función de mentira para no caer o no darse cuenta de la realidad y crear un mundo aparte pero al fin y al cabo se dan cuenta de la realidad ayudado por si mismo o por las circunstancias todos están para servir a Blanca .

"AFUNTALAMIENTOS POSIBLES PARA EL ANÁLISIS"

	Blanca	Rubí	Caballerol	Caballeroll	Caballerolll	Caballero IV	Alazán
Tiene nombre	Paloma,blanca Libertad	Como un rubí duro encierro, e inquebrantable	No tiene nombre pero representa al primer amor aventurado	Tampoco tiene nombre pero representa al amor pasado	No tiene nombre , pero representa al amor viejo olvidado y humilde	Tampoco tiene nombre pero representa ala muerte	El interior de ella misma sus sentimientos antiguos
Atributo físicos	Bonita, buen físico	Gordo, poco atractivo	Buen físico	Fuerte	Débil , viejo, flaco y moribundo	Es una mujer , alta, flaca	Buen físico , alto
Mov. actitudes	Y Siempre rondando en su balcón	Siempre queriendo saber lo que hace Blanca	Llora como bebé y hace berrinche para lograr lo que quiere	Defender y luchar	Mov de mártir y actitudes tristes hacia la vida	Mov. Lentos pero precisos fijos y preeminentes	Con mov duros de carácter imposición
Temporalidad	contemporánea	Contemporánea	Contemporánea	Contemporánea	Contemporánea	Contemporánea	Contemporánea
Como habla que cuenta	Todo lo expresa en metáforas	Dureza, como muñeco , se impone al hablar	Como bebé y expresa sus sentimientos hacia blanca	Rudeza expresando lo que sintió en su momento	habla muy lento y triste y nos expresa su sufrimiento	Con precisión coraje y nos muestra lo creado por tus acciones	Proyección de voz fuerte con coraje, nos cuenta de su interior
Concepto que rige su vida	Estar siempre al lado de su marido	Mantener encerrada a Blanca sin alcañze de nadie	vivir el momento sin importar las consecuencias	Luchar y dar	Servir y dar ser humilde y obedecer	Enseñar la verdad y tus hechos malos	Mostrar la verdad a Blanca.
Rasgos de carácter	Tiene sentimientos buenos pero los cubre por sus acciones materialistas	Fuerte pero a la vez débil, crédulo de lo que dice Blanca	Berínchudo, débil, muestra inmadurez	Dureza anteponerse ante la vida	Débil	Fuerte decisiva	Fuerte y de imposición
Espacio Físico	Encerrado en su torre	Al otro lado de la torre	Al pie de la torre de donde se encuentra Blanca	Al pie de la torre de donde se encuentra Blanca	Al pie de la torre donde se encuentra Blanca	Al pie de la torre de donde se encuentra Blanca	Al pie de la torre pero sube a derrumbarla

"DIÁLOGO"

RUBÍ Y BLANCA

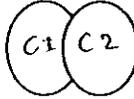


D1 D2

Diálogo de sordos , contextos diferentes

Es un diálogo de sordos ya que Blanca nunca le dice la verdad a Rubí y, él siempre le cree lo que dice Blanca

CABALLEROS Y BLANCA



D1 D2

Diálogo en donde hablan de la misma cosa comparten contextos.

Los caballeros y Blanca hablan de lo mismo aunque ellos ayudan a que siga viviendo en Su mentira

ALAZÁN Y BLANCA



D1 D2

Diálogo en donde hablan de lo mismo ya que comparten contextos.

El alazán y Blanca saben perfectamente de que hablan pero Blanca al estar en su fantasía no se da cuenta.

"TIPOS DE COMUNICACIÓN"

RUBÍ Y BLANCA Conversación normal ,solamente que Blanca habla en forma de metáforas.

CABALLEROS Y BLANCA Blanca es superior a los caballeros y s una conversación entre subditos.

ALAZÁN Y BLANCA Es una conversación entre un ser normal y un espíritu ya que el alazán es el es ella misma, su interior.

LOS PILARES DE LA CARCEL

ELENA GARRO (1958)

"16 PUNTOS "

1.- Presentación: Felipe cogido de los barrotes canta
Y al fin no ha de ser
Los pilares de la cárcel

Es una escena baja que muestra una simple atmósfera en la que no ocurre nada

2. Asimilación: Cuando Felipe platica con Cándido y le dice que es el Rey Mago Felipe Ramos , esta escena está al nivel de conocimiento del espectador ; es el primer espacio breve que le permite situarse y tomar interés en el asunto

3.- Arranque de la acción: Es cuando Elvira y Rita entran a burlarse de Felipe , es el espacio donde el asunto toma forma más o menos clara.

4.- Revelación: le dice que la caja de Ignacio era negra. Para este momento la complejidad del asunto es ya evidente.

5.- Reflexión: Pasa la procesión catando simulando telón e intermedio.

6.- Reafirmación : es cuando Elvira le dice a Felipe que Ignacio se había "apalabrado" con Rosa. En este momento se hace obviamente clara la rebelión

7.- Nudo : es cuando Felipe les dice a Elvira y a Rita que le digan a Rosa que pasen a verlo. En este momento se entre cruzan las acciones y las reacciones de todos los personajes y estas a su vez emiten nuevas y más complejas.

8.- Peripécia: cuando Cándido se burla de Felipe en el momento en que le pregunta que ve . Es un accidente que vierte toda la situación hacia un solo punto, a favor del protagonista. El espectador precisa de una segunda y cociensuda reflexión.

9.- Reflexión: telón abajo e intermedio

10.- Escena de incertidumbre: cuando Felipe habla con Adrián y los dos platican sobre sus tristezas, es una escena que produce incertidumbre.

11.- Climax: Cuando Cándido Morales le dice a Felipe que él es un rey , que no lo llame porque nunca volverá a verlo, puesto que no quiso jugar con él (se va Cándido volando hacia el cielo.

12.- Declive: Felipe asombrado al verlo, como se va se arrepiente y le dice que regrese que si quería jugar con él.

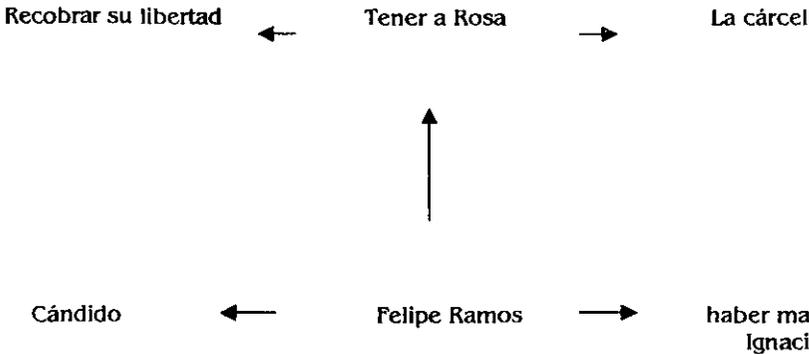
13.- Soluciones Posibles: Felipe iba salir de la cárcel, que se iba arrepentir por todo lo que había hecho y que iba a encontrarse con Rosa , que iban a seguir juntos.

14.- Solución autorial: Cuando Felipe le dice a Rosa que por su culpa, porque no la vería a ella no lo quería ver a él. Es la solución autoral, la única y la definitiva

15.- Consecuencias: Es cuando le dice a Rosa que ya no tiene ojos para mirar a nadie y que si ella quiere allí se quedará 7 años a que él saliera de la cárcel.

16.- Retorno a la realidad: Se queda en la cárcel.

"CUDRO ACTANCIAL"



"PERSONAJE"

Fática

Felipe al ver a Cándido Morales subirse hacia el cielo decide cambiar pero cuando ya todo estaba terminado, cuando se vió arrepentido ante su situación

Representacional

Felipe Ramos	Candido Morales	Elvira Hidalgo y Rita Núñez	Rosa Salazar	Adrián Ruíz
--------------	-----------------	-----------------------------	--------------	-------------

Religión	católica	católica	católica	Católica	católica
Psicología	Ser superior a todos e imponerse ante la vida y ante los demás	Ayudar a los demás, refleja nobleza y humildad, se comportaba como un niño burión y travieso	Son personas que se la pasan tratando de enterarse de todo y de provocar problemas	Pensar que cada vez que quiera va poder ver a Felipe por que allí estará él esperándola	Pensar que la vida ya no tiene sentido y seguir la monotonía de su vida
Nivel Social	Bajo	Bajo	Bajo	Alto	Baja
Economía	Bajo	Bajo	Bajo	Alto	Baja
Filosofía	Defender a toda costa lo que le pertenece y tener siempre lo que desea.	Ayudar al prójimo, tratar de mostrarle la realidad a Felipe y tratar de cambiarlo	Tratar de hacer daño y de hacer los problemas más grandes	Un tanto superficial y prepotente	Tiene miedo de romper su monotonía porque no sabe actuar de otra manera
Filiación política	No menciona	No menciona	No menciona	No menciona	Influente

Actancial

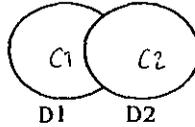
Felipe al verse encerrado privado de su libertad y embozado ante Rosa no se da cuenta de otras cosas más importantes.

"APUNTALAMIENTOS POSIBLES PARA EL ANÁLISIS"

	FELIPE RAMOS	CÁNDIDO MORALES	ELVIRA HIDALGO Y RITA NUÑEZ	RASA SALAZAR	ADRIÁN RUIZ
Tiene nombre	Sí	Sí, significa algo placentero, bonito.	Representa a personas humildad	Representa una de las bonitas pero si ta tocas (por las espinas) te puedes hacer daño.	Nombre cualquiera
Atributo físicos	Representa al macho mexicano	Representa un niño humilde y tierno	Peas, una flaca y otra gorda, de estatura baja.	Bonita, delgada alta	Flaco, grande, ojeroso y sin ilusión.
Mov. actitudes	Y Mov bruscos, con prepotencia	Tiernos y traviosos	Movimientos Indios y un tanto prepotentes	Altaneros, arrogantes siempre segura de sí misma	Con dureza que a pesar de no ser un persona feliz nunca lo demuestra
Temporalidad	Independencia	Independencia	Independencia	Independencia	Independencia
Como habla que cuenta	Con dureza, prepotencia	Como un niño con gracia	Como indias e irónicas	Con un tono engreído y refinada	Tiene un tono norteño, a la vez fuerte y con dominio hacia Felipe
Concepto que rige su vida	Ser siempre el mejor y aplastar al prójimo.	Tratar de hacer cambiar a Felipe Ramos.	Siempre tratar de hacer daño.	Conseguir todo lo que se propone	Cuidar a los prisionero y ha olvidado su verdadera vida
Rasgos de carácter	Fuerte pero ala vez noble y débil.	Noble y sencillo	Altanero pero a la vez sumisas e ingenuas	Prepotente e insinuante	Débil en su interior pero lo cubre con dureza
Espacio Físico	Su celda.	Una banquita	Afuera de la cárcel	Fuera de la cárcel	En la cárcel, de carcelero

"DIÁLOGO"

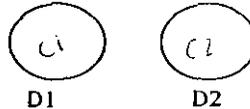
FELIPE RAMOS Y ELVIRA - RITA



Este es un diálogo donde hablan de la misma cosa comparten contextos Ellos hablan acerca de Rosa, el muerto entienden uno y otro de lo que están hablando.

También es una comunicación de tipo subordinación ya que Felipe Ramos es más que las dos señoritas y es la relación de comunicación normal ya que los tres personajes no son dioses ni espíritus.

FELIPE RAMOS Y CANDIDO MORALES

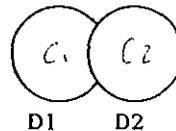


Diálogos de sordos ya que son contextos diferentes Este es un texto de sordos ya que Felipe Ramos no sabe de lo que está hablando.

Cándido Morales por ejemplo dice que él es El Rey Felipe Ramos

Es una conversación también de subordinación ya que Felipe Ramos trata de menospreciar al niño, pero sin embargo es Cándido Morales el que es superior a Felipe Ramos, y es una conversación entre un ser superior como un dios y un ser humano.

FELIPE RAMOS Y ADRIÁN RUIZ (CARCELERO)



Diálogo en donde hablan de la misma cosa comparten contextos. Este es así un diálogo que comparten contextos ya que Felipe Ramos y el Carcelero tienen sufrimientos casi iguales y se consuelan uno y otro pero a la vez es una conversación de subordinación ya que el carcelero trata de golpear a Felipe Ramos para que se este quieto, pero sin embargo es una conversación normal porque es entre dos seres humanos normales.

"CONCLUSIONES"

Estos dos textos de Elena Garro podemos observar muchísimas verosimilitudes entre las dos ya que comparten temas como es el amor, la soledad, el encierro y la falta de libertad, pero aún las dos por su parte son extremadamente fascinantes, claro pero para entenderles a profundidad de lo que verdaderamente Elena Garro quiere o escribe como propósito del lector hay que remontarse muchas veces a su bibliografía o entender en que época ella escribió como es el Realismo Mágico el cual es un parte de la literatura muy importante.

Las dos obras nunca están completas a leerlas ya que son obras de teatro y se necesita una puesta en escena para entenderles perfectamente.

Cada obra encierra una problemática de encierro y al no poder salir y tener esa libertad de la que ellos solían tener se crean una fantasía alrededor de ellos mismos para no apreciar su realidad y de lo que verdaderamente tienen a su alcance como en el caso de Blanca su ella misma su interior era más bonita que con todas esas "narices y corazones" en las que ella estaba; y por ejemplo Felipe Ramos al estar aprisionado, desear su libertad pasada y aferrado a Rosa nunca puede ver o darse cuenta que Cándido Morales lo podría ayudar.

Al ver la problemática de estas dos obras tenemos que reflexionar y no se si Elena Garro nos quiera dar una enseñanza pero siempre debemos darnos cuenta en la realidad en la que vivimos para ser mejores.

"CONCLUSIONES"

LOS PILARES DE DOÑA BLANCA Y LOS PILARES DE LA CÁRCEL

La obra al ponerse en escena se hace una fusión de la dos crean un ambiente y agregan objetos e imágenes para que la fusión se ha perfecta, esto lo decidió el director teatral ya que las dos obras encierran problemáticas muy parecidas como ya lo habíamos mencionado , el escenario es una parte importante del la puesta en escena este era un escenario muy chico, acogedor; para que el espectador se sienta entrado en la misma obra, y tampoco hay telón ya que ; para cuando tu entres al teatro tu inmediatamente te sientas envuelto en ese drama sustituyeron el telón por una procesión, no hay que olvidar que en estas dos obras o a decir en está obra la religión juega un papel muy importante ya que se intercala la virgen María como la cancionera que representaba la mamá de Cándido Morales, y como salvadora del muerto "que mató" Felipe Ramos ; bueno creo que las dos obras al ponerse en escena se crearon tan perfectamente que hubo la necesidad de agregar muchísimas cosas más para que el espectador mismo entienda y se pueda crear ese involucramiento dentro de la historia

"CONCLUSIONES GENERALES Y BREVE EXPLICACIÓN DE LAS DIFERENCIAS ENTRE EL TEXTO DRAMÁTICO Y LA PUESTA EN ESCENA"

ESCENARIO:

El escenario es especial para esta obra ya que no es de la forma clásica ya que se necesita una interacción con el público , tampoco es la clásica obra en la que hay un telón ya desde que entras a la obra tú puedes observar a los actores e inclusive como una clase de procesión y eso es con el objetivo de llamar la atención desde el primer momento en que entras a la obra.

COSAS UTILIZADAS EN LA PUESTA EN ESCENA FUERA DE TEXTO

DOÑA BLANCA

El desnudo de Blanca representando su libertad pasada, y su diálogo al principio no se encuentra en el texto es extraído de otra obra de Elena Garro.

Cuando se acaba la obra en lugar que se baje el telón entra una procesión que le da entrada a la siguiente obra.

PILARES DE LA CÁRCEL:

La cancionera es representado como la virgen María, y como la mamá de Cándido Morales , el zapatero era el hermano de Felipe Ramos, El muerto que se pasea enfrente de la celda de Felipe.

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

COLEGIO DE CIENCIAS Y HUMANIDADES

Plantel Sur.

60 T-4

Lectura y Redacción.

Doña Blanca, El Rey Felipe

- ▣ Ortega Ochoa Evangelina
- ▣ Ruiz Cruz Silvia.
- ▣ Torres Maldonado Maricarmen.
- ▣ Zarate Chavéz Fabiola Lizbeth.

GRUPO. 0143

Octubre, 2000

INTRODUCCION

EL objetivo principal es analizar: "Los pilares de la cárcel" Y "El rey mago" todo con el fin de una mejor comprensión de las mismas.

Las obras representan el realismo mágico, ya que tiene tonos violentos y lenguaje áspero. El contenido de estas dos obras es de origen mexicano.

En este análisis nos daremos cuenta del perfil psicológico de cada uno de los personajes. Además de los detalles escenográficos que tienen las obras.

Desarrollaremos y explicaremos los elementos del texto dramático que contiene cada una de las obras. Como son:

- Didascalias (acotaciones)
- Estructura dramática.
- Analizar personajes.
- Tiempo.
- Espacio.
- Puesta en escena.
- Entre otras.

BIOGRAFIA DE ELENA GARRO

Durante años fue la mujer de Octavio Paz. Su primera novela, escrita mientras convalecía en Bama en 1953 se afirmó y inspiró. Cien años en la soledad pero no la público.

En 1994, la sociedad General de Escritores mexicanos repartió a Elena Garro (En las 70, con el vacío de la intelectualidad mexicana a raíz de los enredos en Tlatelolco Elena había partido de Sur a Norte y el país celebró el renacimiento de un Kahlo de la literatura, una genial novelista eclipsada por " nuestro pinche machismo").

Elena Garro puede ser considerada el antecedente de lo que el mercado llamaría mucho después " realismo mágico".

Elena Garro murió de enfisema en Cuernavaca a mediados de agosto.

REALISMO MAGICO.

En la literatura norteamericana contemporánea es el realismo que ya contiene los tonos violentos, el lenguaje áspero y reindicador de los novelistas de comienzos del siglo XX. Malcom Cocley propone que se llame a este nuevo realismo mitigado. Realismo "mágico" por que a un las más intensas obras a que ha dado origen están transfiguradas por la poesía, el humor y el estilo.

PARTE I análisis del texto Dramático Metodología.

Acción Dramática:

Es cuando las acciones se entrecruzan y hacen de la historia un drama.

Ejemplo:

"Blanca: ¡Rubí, huyamos! ¡La casa se me está cayendo encima! ¡Ha caído sobre nosotros una montaña de narices!"

"Voz de rubí: ¡No hay torre! ¡No hay Blanca! ¡No hay Rubí! Todo era el reflejo de un espejo. Ahora no somos más. Sus astillas reflejan otros soles."

Estructura Dramática (16 puntos)

1-. Presentación: Es cuando Rubí le pregunta a Blanca ¿qué hace? Y ella responde a su pregunta la presentación es de tipo: a) ya que muestra una atmósfera en la que no ocurre nada de acción.

Ejemplo:

Blanca: ¡Nada!

"Voz de Rubí: ¿Que buscas, Blanca? ¿Qué miras con tus ojos redondos de paloma?"

Blanca: ¡Horizontes!

Rubí. ¡Blanca!

Blanca: ¡Ya voy amor!

2-. Asimilación. El espacio, lo ocupa una escena que no es en ningún caso, allá el nivel del espectador y comienzan a tomar interés.

Ejemplo:

"Caballero I: La luna con el corazón en la mano tanta luz tantas luces ardo me deslumbro.

Blanca. ¿Y no te da miedo quemarte?"

Caballero I: Mi corazón no cesara de arder por ti reflejo de reflejos

Blanca. Y si te incendias todo"

3-.Arranque de la acción. Aquí ya esta tomando forma el asunto, se tiene un conocimiento de la historia el caballero I le ofrece su corazón a Blanca, y no sabemos ¿Por qué?

Ejemplo:

"Caballero I: No desaparezcas todavía, las llamas de mi corazón amenazan matarme!

Blanca: ¡amo el fuego! Soy como las salamandras: no me quema.

Caballero I: Si tocaras mi corazón arderías de arriba hacia abajo.

Blanca: ¡Quiero ver tu corazón en llamas! ¡Préstamelo! ¡Quiero arder de arriba hacia abajo! Mi llamarada sobre la torre iluminará la ciudad. ¡préstame tu ardiente corazón!

Caballero I: ¡tómalo, Blanca!

4-. Revelación Aquí te haces muchas preguntas como ¿todos los personajes querrán ofrecer su corazón a Blanca? ¿Conque fin lo harán?.

Ejemplo:

"Caballero II: (al entrar saca su corazón) Blanca: deja que mi corazón arda en su incendio. (Lanza el disco de plata, Blanca lo coge al vuelo).

Blanca: ¡Este es mi corazón plateado!

Caballero II: Ya no queda de él sino el fantasma.

5-. Reflexión ...

6-. Reafirmación: Se tiene una panorámica más clara de la obra, aquí afirmas que los caballeros (3) le ofrecen sus corazones a Blanca, aunque cada uno sea diferente.

Ejemplo:

"Caballero III: (Entra y apresuradamente saca su corazón ya muy viejo que tiene la forma de un zapato usado, lo lanza y Blanca lo recoge.)

Blanca: ¡ Que humilde ¡ Es un corazón pobre. ¡ Ven aquí que no por eso dejarás de arder conmigo ¡"

7-. Nudo: es donde todos los caballeros le ofrendan sus corazones a Blanca y lo que sucede es que la llama de los corazones arde con ella. Aquí se entrecruzaron las acciones de los personajes.

Ejemplo:

"Blanca: Ahora arderá conmigo, arderá con nosotros. (Se pone el pan como corona) ¡ Esperemos él incendió ¡ (De todos los corazones que tiene).

Voz de Rubí: Blanca, ¿Qué esperas?

Blanca: ¡ Espero el fuego ¡ ¡ el fuego ¡ ¡ Arderé como una pira sin Santa Juana ¡ Siento un calórico en el empeine. ¿Ardo?

Coro de caballeros: ¡ Sí ¡ ¡ Arde Blanca ¡

8-. Peripécia: Es cuando a Blanca todos le ofrecieron sus corazones. Y ahora hay alguien (Alazán) que no quiere ofrendar su corazón a Blanca, si no que tiene otra cosa por objetivo. Él quiere derribar los pilares que la resguardan, y aún sabemos que es lo que busca este sujeto (Alazán).

Ejemplo

"(Al decir esto se interrumpen, pues entra a escena el Caballero Alazán, con su hermosa cola dorada. En la mano lleva una lanza. El caballero alazán mira en torno suyo, caracolea un poco, mostrando la tupida crin de la cola y queda frente a la torre, con su lanza en ristre.)

Coro de caballeros. ¿Qué busca este insensato?

(Alazán contesta con un golpe de lanza sobre el muro.)

Voz de Blanca: ¿Quién golpea las piedras altas de mi casa?

Caballero I: Un indiscreto.

Caballero II: ¡ Un Indiscreto ¡

(Alazán contesta con otro golpe)...

Voz de Blanca: Su figura es tan siniestra como sus golpes

9-. Reflexión...

Escena que produce incertidumbre. Aquí tú no sabes si le quiere hacer daño a Blanca o ¿ qué es lo que quiere?

Ejemplo:

Blanca: ¿Que deseaba? Aquí no hay entrada y mi marido olvidó poner un aldabón. No recibimos visitas. ¡Que hermosa cola alazana tienes! ¿Es el camino por donde se pone el sol? ¿A quién buscas con esos ojos terribles?

Alazán: Me busco a mí.

Blanca: pues sigue las huellas dejadas en el polvo por tu hermosa cola de oro.

Alazán: Hace mucho que descifro el laberinto escrito por ella. Todos esos jeroglíficos, trazados en el agua, en los jardines y en el aire, me han traído hasta aquí.

11-.Climax o coyuntura. Aquí la historia ya llegó a un punto donde no puede pasar otra cosa más grave; Aquí Alazán ya tiro la mayoría de los pilares. Además le dijo a Blanca a él (Alazán) y que el complemento de él es ella por que su cola y los jeroglíficos lo han traído hasta ahí, le a pedido verla desde dentro de su corazón oca todo lo contrario a los otros tres caballeros

Ejemplo:

"Blanca: si es a mí a quien buscas, mírame desde allí, y no golpees más estos pilares.

Alazán: Mientras más te miro menos te ve. Tendría que verte adentro de mi corazón.

Blanca: ¡Nunca he sido más rica en corazones. ¡dejame que lo veai el corazón es tan variado como la calle madero, hay de todo. ¡ Hasta zapatosi ¡Tú corazón es como San Francscoi

Alazán: Mi corazón no se enseña. Hay que visitarlo por dentro y no tiene puerta de salida. Es un palacio deshabitado.

Blanca: ¡Un palacio!

Alazán. Con galerías jamás pisadas...

Blanca. ¿Y en tu espejo sería más bonita?

Alazán; No sé. Serías tú."

12-.Decive: Empieza a bajar la intensidad del acto

ejemplo:

"Blanca: y tú ¿Ya te has mirado? ¿Cómo eres tú?

Alazán: Nunca me he visto. Te dije antes que andaba buscando.

Blanca_ y si te miraras, ¿Qué encontrarías?

Alazán: A ti.

13-.Soluciones posibles. Aquí Alazán esta convenciendo a Blanca le ofrende su corazón, puede que ella se lo ofrende a lo mejor si se lo da, puede morir o no, puede derrumbarse sus pilares.

Ejemplo:

"Voz de rubí: ¡ Que mañana desapaciblei ¿Qué ruido es ése?

Blanca: Mi sombrilla roja, Rubí.

Coro de caballeros: ¿Un caballero desbocadoi

Blanca: Es inútil que te busques. Alazán ¡ Deja empaz esta torre, acueducto por el cual corro yo por las ciudades, como el agua que deshace la sed de las ciudadesi"

14-.Solución autoral, es la única y definitiva aquí ya sabes como termina la obra: Blanca muere se derrumban los pilares, Alazán se encuentra a sí mismo, Rubí pereció y no que da nada de lo que un día hubo.

Ejemplo.

" Blanca. ¡rubí huyamosi ¡La casa se me está cayendoi ¡Ha caído sobre nosotros una montaña de naricesi

Voz de rubí. ¡ No hay torrei ¡No hay Blancai ¡ No hay Rubí Todo era el reflejo de un espejo¡ Ahora se ha roto y ya no somos más. Sus astillas reflejaban otros soles."

15-. Consecuencia. Hay un relajamiento y observamos lo único que quedo de la historia.

Ejemplo.

"(Reina un gran silencio. Alazán penetra en las ruinas de la torre. Hay un espejo roto, a su lado, entre el polvo, la sombrilla roja y los trajes de rubí y de Blanca, vacíos y viejos)"

16-. Retorno a la realidad: se concluyo en último telón v a concluido la historia.

ejemplo:

"(Salen los cuatro. Sobre uno de los fragmentos del espejo aparece una paloma. Alazán la coge, la posa sobre su lanza y la contempla)
Alazán: ven aquí, copa de espuma, forma perfecta del granizo, entra: que te reciba mi corazón (se la guardo en el pecho)"

DIDASCALIAS O ACOTACIONES

En este texto como en cualquier otro que este escrito hay acotaciones para poder comprender e imaginar los movimientos de cada actor, que en la puesta en escena realiza dichas acotaciones el actor, así como para poder visualizar en donde se lleva acabo el acto (escenario).

Ejemplo: (Presentación) Está acotación esta dirigida hacia el actor para que Blanca vea al caballero.

"Blanca: (Volviéndose hacia él) ¡Amo el fuego!"

Ejemplo: (Nudo) esta otra acotación va dirigida hacia los actores.

" Blanca: (mostrándole el pie) ¡Mirai

Rubí: (Sopla y apaga el corasoncito en llamas)"

Ejemplo: (desenlace) Acotación dirigida hacia el público, para que se imagine la destrucción de los pilares, a Blanca y a Rubí ya fallecidos, además de imaginarnos como sale la inocencia de Blanca en una paloma y la toma Alazán y de esta manera se encuentra haci mismo.

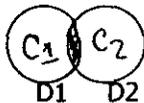
"(Salen los cuatro. Sobre uno de los fragmentos del espejo aparece una paloma. Alazán la coge, la posa sobre su lanza y la contempla)"

TIPOS DE DIALOGO

En esta obra se manejan los 3 tipos de diálogo. 1) Ejemplo: Dialogo entre dos personajes.

"Rubí: ¿Qué buscas Blanca? ¿Qué miras con tus ojos redondos de paloma?

Blanca: Horizontes.



"Hablan de una misma cosa"

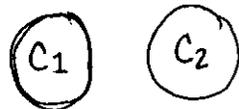
Comparten un mismo contexto.

Ejemplo 2-. Conversación entre dos personajes.

"Caballero II: Blanca deja que mi corazón arda en tu incendio

Blanca: ¡este es un corazón plateado!

Caballero II: Ya no queda de el si no un fantasma.



C1 C2

"Dialogos de todos"

Ejemplo 3-. Diálogos entre dos personajes.

Blanca: ¡Quién golpea las piedras altas de mi casa!

Caballero I: ¡Un indiscreto!

Caballero II: ¡Un malnacido!

Coro de Caballeros: Peor un sicofante disfrazado de filólogo."



D1



D2

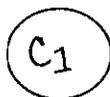


"Parten de una sola voz"

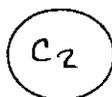
Ejemplo 4-. Conversación entre un ser animado y un inanimado.

"(... aparece una paloma. Alazán la coge, la poza sobre su lanza y la contempla)

Alazán: Ven aquí, copa de espuma, forma perfecta del granizo, entre, que te reciba mi corazón. (Se la guarda en e pecho)



D1



D2

"Dialogos de sordos"

ANALISIS DE PERSONAJES

Nivel Fático

-Blanca: Por su discurso nos damos cuenta que ere Doña Blanca. Doña Blanca es una chica que carecía de amor, inocente, que añoraba su libertad la cual no tenía, aunque en el fondo sentía temor a la libertad.

-Alazán: Por su discurso el siempre había buscado su propia identidad con un carácter. Con un carácter firme, aunque hubiera obstáculos el siempre los vencía.

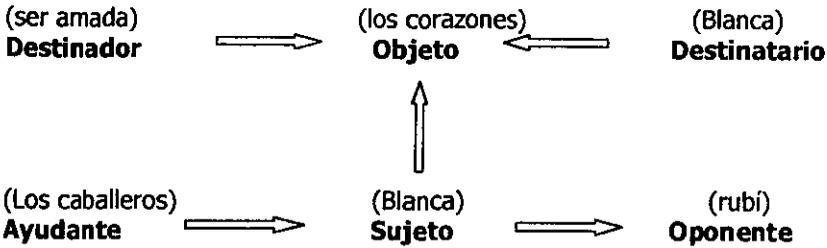
Nivel representacional:

Blanca Era una joven muy bonita de tez blanca figura esbelta pelo corto. Inocente, pura y tímida por su encierro, aislada de la sociedad tenia muchas ganas de amar, y ser amada. Aunque ella decía que no iba a ser libre en el fondo ella añoraba la libertad que no tenía. Tenía un buen nivel económico, su religión no es definida.

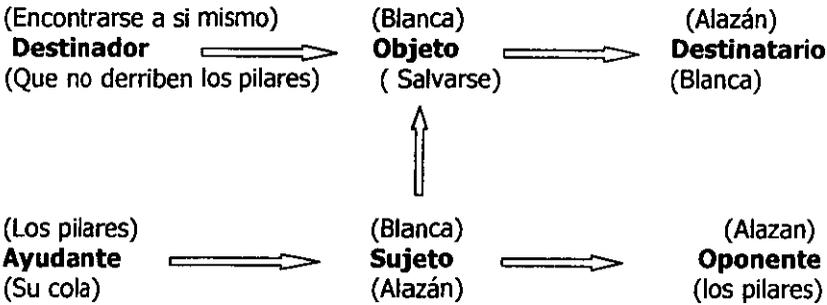
Alazán: Era un joven alto delgado de tez blanca. De carácter fuerte siempre, buscaba ser querido, busca su propia identidad para sentirse bien consigo mismo.

Nivel actancial:

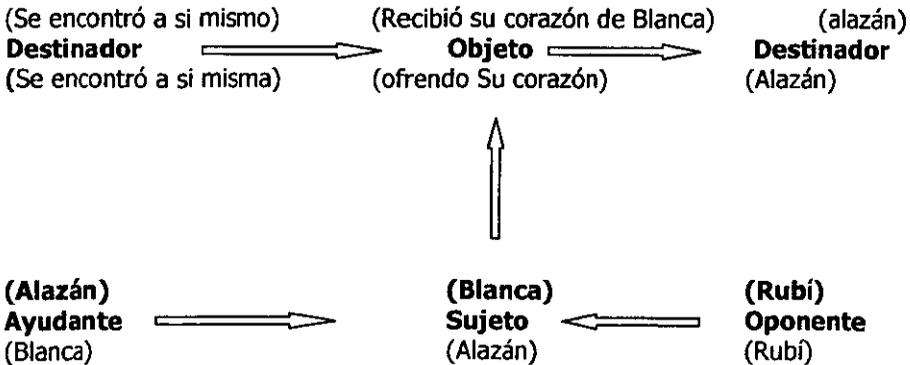
PRESENTACION



DESARROLLO



Descenlace.



Parte II Análisis de la puesta en escena

CÓDIGOS NO VERBALES.

A) CODIGOS COMPLEMENTARIOS:

-Hay paralinguísticos, ya que en la obra continuamente hay cambio de tono en la voz de los personajes.

Ejemplo:

"Rubí. Blanca, ¡No cesará nunca esté furioso ruido!

Blanca: ¡Hay un derrumbe de narices, rubí ¡se están cayendo todas!"

-Kinésico: Claro que hay puesto que sin gestos, movimientos la obra se enfocaría más al texto que en representarla.

Ejemplo:

"Caballero I: (entrando) ¡La luna con el sol en la mano! (Blanca lo mira y sonríe) ¡tata luzi ¡Tantas luces! Ardo ¡me deslumbro!"

-Vestuario maquillaje y elementos auxiliares existentes están basados en los caballeros dando cada uno un aspecto diferente.

Ejemplo:

Caballero I representado con la inocencia de un niño, la pureza

Caballero II: Representa la fuerza, valentía y a su vez la frialdad de un luchador.

Caballero III: Es el más triste, pobre en sentimientos representado por un soldado.

Caballero IV: La muerte. Representada por la misma.

B) CÓDIGOS COMPLEMENTARIOS DEL DIALOGO:

Los Objetos sería la sombrilla roja de Blanca su funcionalidad es cubrir la pureza, la libertad.

D) CODIGOS COMPLEMENTARIOS DE LA ACCIÓN:

La música es un elemento nos ayuda a comprender el desarrollo psicológico del personaje

ESPACIO TEATRAL

- **Espacio dramático.-** Representada en el texto y que el lector deba imaginar, ejemplo:
*En la primera parte sale Blanca y pide los corazones a las personas,
uno ve el texto no esta representado en él, sin embargo uno se lo
Imagina, aunque no lo vea. También cuando sale fuego de ella lo po-
demos imaginar como se esta quemando; Cuando los
le dan
su corazón en el texto nos dicen que proseares salen pero sin embargo
no nos dicen como son en si pero con las pocas características que nos
dan nos los imaginamos perfectamente, a la muerte, el soldado etc.*
- **Espacio escénico.-** Es el perceptible en escena: Espacio representante en el cual evoluciona los personajes y las acciones, ejemplo:
Cuando el caballo le devuelve su pureza a blanca vemos como se monta un corazón en ese instante.
- **Espacio escenográfico.-** Abarca el espacio escénico y el espacio de los espectadores; se define por la relación entre ambos, por la sala percibe la escena y por la forma en que la escena manifiesta al publico., ejemplo
El escenógrafo nos ayudaba a entender mejor la escena, cuando el caballo saca la pureza de blanca el caballo cae y con el lleva un tipo cortina descubriendo un corazón y con ello entendemos que le a quitado su corazón y por ello blanca muere
- **Espacio Lúdico.-** Es creado por la actuación del actor, por su evolución sobre el escenario en el seno del grupo ejemplo
Los actores no siempre van a hacer los mismos gestos ni moverse igual, la primera vez que fuimos no actuaron idénticamente a la segunda vez que fuimos

CONCLUSIONES:

LAS DOS OBRAS TIENEN UNA HISTORIA INTERESANTE. LA DE DOÑA BLANCA ES MÁS FICTICIA QUE EL REY FELIPE, TODAS LAS ESCENOGRAFÍAS SON ELEMENTOS MEXICANOS Y ESTO DA UNA MAGIA A LA OBRA, A DEMÁS VEMOS QUE LAS DOS TIENEN MUCHAS CARACTERÍSTICAS ENTRE SÍ.

LOS CÓDIGOS COMPLEMENTARIOS NOS AYUDAN A COMPRENDER, LA ESCENOGRAFIA, PERSONAJES, MÚSICA, EL TEXTO Y ASÍ DISFRUTAR LA OBRA. TAMBIÉN CAPTAR EL SIGNIFICADO DE CADA DETALLE EN LA ESCENA.

Parte I

REY MAGO

ACCION DRAMATICA:

Cuando se entrecruzan las acciones entre personajes y vuelve dramática la escena.

Ejemplo:

"Cándido. Ya me voy no quisiste jugar conmigo nunca volveré a venir a verte

Felipe: ¿Quién le dice que vuelva? Escombros de jacal

Cándido. No me llames, por que no eres el rey mago Felipe Ramos."

ESTRUCTURA DRAMATICA (16 PUNTOS)

1-. Presentación. Es una escena mas o menos cortas , es de tipo **b)** Una escena no tan baja ya que apartar de este acto se desencadena una problemática.

Ejemplo:

"Felipe.—(Fijándose en el niño) ¿Qué me ve? ¿Tengo monos en la cara

Cándido-. No yo estaba mirando a un rey ...

Felipe.—¿A un rey? ¿Abre a cual de todos? ¿Al rey de copas? ...

2-. }Asimilación. Es una escena no alta, esta a nuestro nivel, y empezas a tomar interés en la obra.

Ejemplo:

"Cándido: ¿De los tres nombres cuál es el tuyo?

Felipe ¿El mío? Felipe Ramos, Por lo gracia de dios.

Cándido Pues yo estaba mirando al Rey Mago Felipe Ramos.

Felipe: ¡Ah que muchacho estei Hoy no es día de reyes...

3-. Arranque de la acción. El asunto comienza a tomar forma. Empiezas a ver que onda con la obra.

5. Reflexión...

6. Reafirmación. Se hace obviamente clara la revelación.

Ejemplo:

"Felipe: ¡Muchas gracias! ¡Pero ya ven, muchachas, mala suerte! ¡Yo no sé nada, pero corren las voces, que ni siquiera tuve la suerte de hallar un muerto lucido! ¡Mala suerte!
Elvira: ¡Un hombre lucido!
Rita: ¡Ni siquiera de segunda mano!
Elvira: ¡Y en el velorio faltaron refrescos! Y eso que era un día de mucho calor yo ya me andaba ahogando debajo de mi rebozo.
Rita: ¿Refrescos? No vuelas tan alto, las velas eran de parafina.
Felipe: ¿No tuvo ceras? ..."

7-. Nudo. Se entrecruzan las acciones y las reacciones de todos los personajes y éstas, a su vez, emiten nuevas y más complejas.

Ejemplo:

Cándido: ¿Quieres, "alegría?"
Felipe: ¿Alegria? ¡Ya estoy alegre! ¡Yo nunca he andado triste! ¡El hombre no es animal de tristezas, sino de gustos!
Cándido: ¡A mí sí me gusta la "alegría", y solo cuando hay feria me la compran!.."

8-. Peripetia. Accidente que vierte toda la situación hacia un solo punto - realmente en contra o a favor del protagonista-.

Ejemplo:

11-. Clímax o coyuntura. La problemática de la obra llega a su máxima intensidad, algo que sucede impide que pueda ya ser mayor.

Ejemplo:

"Cándido: ¡Yo soy el Rey Mago Cándido Morales!
Felipe: ¡Ora sí! ¡Eso le faltaba! ¡Usted el Rey Mago! ¡Vallase a su casa! ¡Mariguano! ¡Desperdicio de los hombres!.."

12. Declive-. Se inicia al descenso de la acción.

Ejemplo:

"Felipe: ¡Cándido Morales! ¡Cándido Morales, regresa! ¡Mi palabra te doy que si quiero jugar contigo! ¡No seas ingrato con este Felipe Ramos, que ya es tan desgraciado aquí, en esta prisión, por el amor de una tal Rosa Salazar! ¡Cándido Morales te lo juro, yo soy el Rey Mago Felipe Ramos!
Rosa: ¿De qué estas hablando Felipe?..."

13-. Soluciones Posibles. Se vislumbran finales diferentes para la obra, todos verosímiles y congruentes, pero cada uno más inteligente que el anterior.

Ejemplo:

14-. Solución autoral. Única y definitiva, diferente a las otras ya propuestas por el espectador.

Ejemplo:

"Rosa: Pues lo iré a buscar. Ya sabes que yo por ti hago cualquier cosa
Felipe: ¡A buscar! Si no sé donde vive. ¡Se fue volando en su caballo de fuego! ¡aquí delante de mis propios ojos!
Rosa: ¿Pero adónde se fue?
Felipe: No le quise hablar..."

15-. Consecuencias. Relajamiento o catarsis.

Ejemplo:

16-. Retorno a la realidad. La experiencia concluida origina el último telón.

Ejemplo:

Felipe: Ya no tengo ojos para mirar a nadie.. allí, en esa banca, estuvo él sentado...

Rosa: Me dijeron que me querías ver.. por eso vine...

Felipe: Pues allí quedate, Rosa. Quédate siete años, esperando a que yo baje.

DIDASCALIAS O ACOTACIONES

En este texto escrito, existen didascalias para hacer que el texto tenga una comprensión mejor del mismo. Estas acotaciones hacen que el lector visualice en donde se lleva a cabo la acción dramática, imaginar cada gesto de los actores, como también el tipo de escenografía que tiene la obra.

Ejemplo (presentación). Esta acotación va dirigida hacia el actor para que haga los movimientos requeridos y la segunda (cohetes) hacia el director para que haga sonar los cohetes.

"Felipe (Cogido a los barrotes, se pone sobre la punta de los pies. Oye el ruido de los cohetes que estallan en las calles adyacentes. Inquieto mira la calle y silba nervioso. Y al día no han de ser los pilares de la cárcel."

Ejemplo (Nudo). Es la acotación va dirigida hacia el actor.

"Cándido: (que ha seguido en su banca sin moverse, le tiende un pedazo de dulce) ¿Quieres "alegría?"."

Ejemplo (desenlace). Está acotación va dirigida hacia el actor para que realice los movimientos que se piden.

"(Cándido coge su caballo de cartón. Se monta, ve a Felipe)"

TIPOS DE DIALOGOS

En esta obra se practican los tres tipos de diálogos.

Ejemplo I:

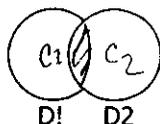
Conversación entre dos o más personajes.

"Felipe. Díganle a Rosa que pase para ver sufrir a un desgraciado

Rita: Así se lo diremos

Felipe: ¡ Díganle que... mientras alguien llora!

Elvira: ¡Ya no le llores, Felipe Ramos!



I

"Hablan de una misma cosa"

Ejemplo: Dialogo entre un ser animado y inanimado.

"Cándido: ¡Yo soy el Rey mago Cándido Morales!

Felipe: ¡Ora sii! ¡Eso faltaba! ¡usted el rey mago! ¡Vallase a su casa! ¡Mariguano! ¡desperdició de mendigo!



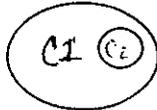
II

"Diálogos de sordos"
Contextos diferentes.

Ejemplo 3): Dialogo entre dos o más personajes.

"Elvira: ¡Que bonito pajarito! ¡Lastima que no vuele!

Rita: ¡Nada mas canta. Y se duerme sentado en su columpio."



III

"Diálogos compartidos"
"Contextos casi idénticos"

ANALISIS DE PERSONAJES

Nivel fáptico:

Felipe Ramos: Una persona machista, estaba ciegamente enamorado de una mujer, y el se creía que era el mejor hombre en todos los aspectos.

Cándido Morales: Inocente y con mucha incredulidad muy paciente.

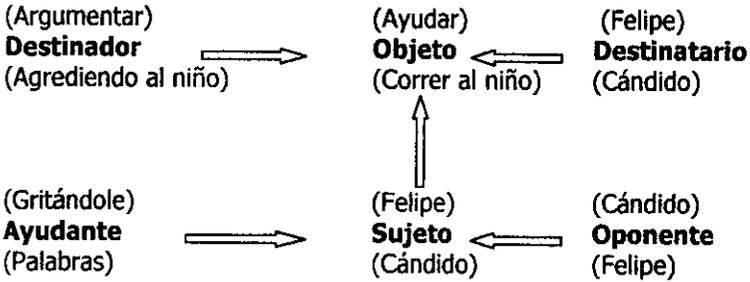
Nivel representacional:

Felipe Ramos: un joven de unos 30 años tez blanca tiene bigote y barba, delgado, con un carácter muy fuerte, se cría superior a los demás hombres, estaba enamorado de una mujer, su religión es la católica, capaz de demostrarle a quien fuera su valentía, es muy seguro de sí mismo y de lo que quiere.

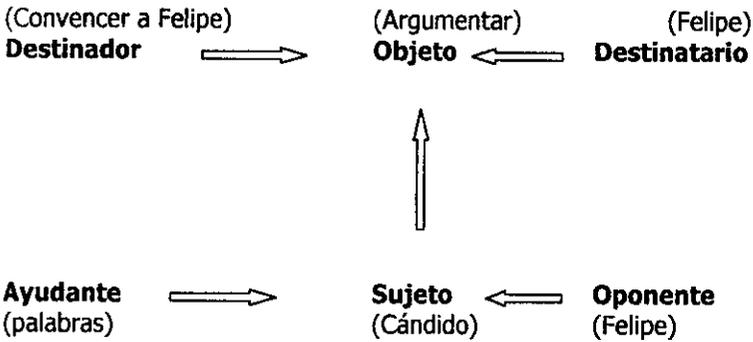
Cándido Morales. Un niño de unos 6 años, inocente, noble, de buen carácter, alegre, de religión católica, le gustaba ayudar siempre a los demás, le gusta jugar.

Nivel Actancial:

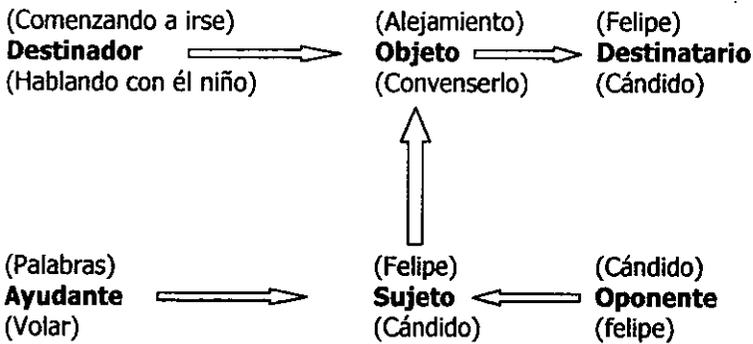
Presentación



NUDO:



Desenlace



Parte II

a) CODIGO COMPLEMENTARIOS

-Paralinguísticos

En la obra continuamente hay variaciones en la tonalidad de voces de los personajes.

Ejemplo:

"Felipe. (Riéndose) ¿a un rey? ¿Haber a cual de todos? ¿Al rey de copas? ¿Al rey de vastos, al rey de oros, al de espadas o al de corazones?

Cándido: ¡ No, al rey mago!

-kinesico:

Hay Muchos gestos, risas, y movimientos que hacen de la obra más interesante:

Ejemplo:

"Felipe: (AL oír a Cándido se pavonea, se acomoda el sombrero; luego vuelve agarrarse a los barrotes del balcón) ¡Ah que muchacho este! Hoy no es día de Reyes y usted me sale con el Rey Mago (se ríe).

-Del aspecto:

Son los elementos auxiliares que ayudan a los personajes como el maquillaje, vestuario.

Felipe: ES un ranchero de botas, sombrero, por su lenguaje sabes que es de pueblo, tiene barba y bigote.

Cándido: Es un muñeco representando a un niño que se entiende que es como el pasado de Felipe Ramos con su inocencia y alegría. Además lleva puesta la misma vestimenta.

Elvira y Rita. Son dos muchachas pueblerinas que son chismosas, Lo que nos hace pensar que son pueblerinas es su vestimenta ya que llevan faldas rayadas, trenzas y blusas con holanes.

Hay una mujer cantando que representa a la virgen la maternidad que representa cuando estaba embarazada del Niño Jesús, que a su vez tiene una conexión con el niño Cándido Morales.

B) CODIGOS COMPLEMENTARIOS DEL DIALOGO:

Son los materiales externos que sirven para visualizar mejor la obra.

La joven cantando representa a la virgen. La cárcel en que esta Felipe Ramos, los pilares que lo resguardaban estaban pintados y decorados con elementos mexicanos. La corona arriba de la cárcel de Felipe Ramos hace alusión a que él era un rey. El medio hermano de Felipe Ramos (zapatero).

C) CODIGOS COMPLEMENTARIOS DE LA ACCION: Las mujeres en la procesión al entrar esta tu dices que pasa pero después comprendes que representa la fe mexicana

El caballo en el que se va volando el niño hace alusión a la crucifixión que sufrió Jesús. Además cuando se va volando la iluminación y la música es como la de una especie divina. La música en la última escena es hecha como para darle un fin triste.

- **Espacio Metafórico.**- *Espacio tridimensional creado por el ambiente general del montaje.*

Cuando todos podemos perseverar todos los sentimientos que muestran en escena.

ESPACIO TEATRAL

Espacio Dramático.- *Cuando Felipe esta encerrado en la cárcel el texto te lo informa pero uno lo tiene que imaginar; Cuando esta triste Felipe por no ver a su amada el texto nos describe el sentimiento pero uno lo imagina y asta lo puede sentir;*

Espacio Escénico.- *Cuando Felipe ve al hombre que mato , dentro del ataúd se siente mal y cambia.- Cuando salen las religiosas junto con un padre como velando el muerto.*

Espacio Escenográfico.- *Es cuando el niño esta hablando con Felipe y como el no le hacia caso el niño se retira por el aire con ayuda de un tipo pájaro, y nosotros entendemos que era un rey; Cuando la mujer sale cantando con su rebozo embarazada entendemos que era una representación de la virgen, Si hubieran salido la dos mujeres hablando solas con Felipe , no se entendería que era un niño el que estaba hablando con el , pero con ayuda del muñeco entendemos perfectamente*

Espacio Lúdico.- *Podemos observar que los actores no actúan de la misma forma que en anteriores obras y ponen mayor entusiasmo o menor, también*

dependiendo del humor que tenga, también le pueden echar de su cosecha por asidesirlo.

Espacio Metafórico.- Al ver la escenografía uno se proyecta al tiempo y al lugar.

TIEMPO

TIEMPO DRAMATICO.-

Conclusiones.

Los códigos no verbales y complementarios nos ayudan a comprender todo lo que implica la escenografía, personajes, la música, el texto, y así disfrutar la obra. Así como también captar el significado de cada detalle en la puesta en escena.

PARTE III

Conclusiones generales.

Las dos obras son muy interesantes, están muy bien escritas por el dramaturgo (Elena Garro).

Al analizar las obras "los pilares de la Cárcel" y " Doña Blanca pudimos constatar que efectivamente son textos dramáticos, que además son de la corriente del realismo mágico ya que contienen de cierta manera algo de realidad como por ejemplo en el Rey mago:

"(Cándido Morales arrea el caballito de cartón, y este se eleva por el aire y Cándido desaparece. Felipe lo ve irse en el colmo del sombrero. Luego se queda solo)

Felipe: ¡Cándido Morales! ¡Cándido Morales regresai ¿Mi palabra te doy que si quería jugar...

Ejemplo de Los pilares de la Cárcel:

"Caballero I: (Se saca el corazón, en el cual arden tres llamitas: una azul, otra roja, y la última blanca) ¡Tómalo Blanca! (Extiende su mano ofreciendo el corazón Blanca trata de alcanzarlo sin conseguirlo)

Blanca: Echameló no se me escapara de niña jugaba muy bien a la pelota"

En los ejemplos anteriores observamos la mezcla de la fantasía con la realidad, en el ejemplo 1) nunca creemos en lo que nos dice la gente y muchas veces decimos que están locos y esto se mezcla con la fantasía por que el niño se va volando. En el segundo ejemplo la fantasía es como un ser humano se va sacar su Corazón el mismo y solo por que se le ocurre ofrecer nuestro corazón a otra persona y se relaciona con la realidad por que algunas veces decimos ofrecer el corazón a la persona amada no sacandonolo sino con otras acciones.

Además comprobamos de son textos dramáticos, por que continuamente hay confrontaciones entre personajes.

El análisis y el desarrollo que planteamos nos fueron de gran apoyo para comprender las y algunas cosas más sobre el texto, por que pudimos observar detalles y en significado que tiene dentro de la obra.