



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

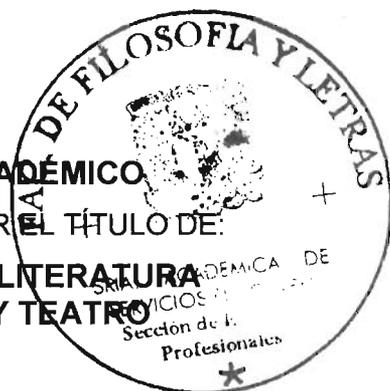
Curso: "Puesta en escena de *El Divino Narciso*"

FACULTAD DE FILOSOFÍA
Y
LETRAS



COORDINACION DE LITERATURA
DRAMÁTICA Y TEATRO

INFORME ACADÉMICO
QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:
LICENCIADO EN LITERATURA
DRAMÁTICA Y TEATRO



PRESENTA:

MARGARITA GONZÁLEZ ORTIZ

ASESOR: DR. ÓSCAR ARMANDO GARCÍA GUTIÉRREZ

SINODALES: **MAESTRA AIMÉE WAGNER MESA**
PROFESORA MARCELA ZORRILLA VELÁZQUEZ
PROFESOR GERMÁN CASTILLO MACÍAS
MAESTRA E. YOALLI MALPICA LÓPEZ



MÉXICO, D. F.

ABRIL DEL 2005

0123456789 m343407



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.

¡Oh cristalina fuente,
si en esos tus semblantes plateados,
formases de repente
los ojos deseados,
que tengo en mis entrañas dibujados!

San Juan de la Cruz.

Agradecimientos.

Quiero agradecer:

A mis padres, el pulso Divino de Dios.

A Jorge Marín compañero de este viaje.

Al maestro José Luis Ibáñez, quien siempre me ha acercado a sus libros (y aún me los regala) y quien, con su infinita paciencia ha sido testigo de mi constante transformación.

A mi querida Eva, que con sus cuidados ganó todo mi amor.

A Chelita, mi feliz ejemplo de amiga del teatro siempre trabajando.

A Lore, compañera entrañable de trabajo por muchos años y siempre liberal de sus virtudes.

A Veros y a Carmen que me invitan a actuar con ellas los clásicos que tanto nos gustan.

A mis amigos: Pepe, Enrique, Carlos, Horacio, Miguel, Marcos y mis dos Emilios.

A mis maestros: Yoalli Malpica, que tuvo que leer los primeros borrones de este Informe. A Óscar Armando, que con su clara visión supo entenderme y ayudarme.

A la maestra Aimée Wagner y al profesor Juan Gabriel Moreno.

A la vida y a Dios.

Informe Académico

“Cátedra Extraordinaria Sor Juana Inés de la Cruz”
Curso puesta en escena de *El Divino Narciso*.

INDICE.

Introducción.

1	Curso: Puesta en escena de <i>El Divino Narciso</i> .	3
2	Primera Etapa: Procedimientos de Trabajo. Metodología.	6
3	Segunda Etapa: Procedimientos de Trabajo. Metodología.	18
4	Ejercicios de Exploración. - Sonido. (Manifestaciones Fónicas.) - Gramática. (Palabras, Sintaxis, Hipérbaton, Subordinadas, Cambios, Contenidos.) - Métrica. (Verso, Acentos, Rima, Cesura, Estrofa, Regular-Irregular, Monólogos.)	30 67
5	Montaje Académico. Otras percepciones escénicas. Requerimientos del montaje.	96
	Conclusiones.	106
	Bibliografía.	109
	Anexos.	113
	a) Cátedras Extraordinarias.	
	b) Cátedra Extraordinaria Sor Juana Inés de la Cruz.	
	c) Programas de mano.	

Introducción.

La Facultad de Filosofía y Letras me ha permitido seguir en contacto con los versos de Sor Juana y con sus maestros, en especial con el maestro José Luis G. Ibáñez,¹ quien me ha ayudado siempre a proseguir con mi deseo de continuar los estudios y la interpretación de obras clásicas.

En este informe intentaré expresar mi muy particular forma de experimentar el Teatro Clásico Español dentro de la Cátedra Extraordinaria² Sor Juana Inés de la Cruz³ y del curso puesta en escena de *El Divino Narciso*.

Como estudiante del Colegio de Literatura Dramática y Teatro este curso fue una gran oportunidad para experimentar y desarrollar las propias aptitudes como actriz dentro del teatro clásico español, y particularmente me permitió un libre acercamiento a la obra literaria de Sor Juana y un gozo inacabable de los versos de *El Divino Narciso*.

En este curso las percepciones en el oído siempre tuvieron preferencia. Partiendo de la inocencia era un descubrimiento cómo suena nuestra lengua.

Las palabras tienen valores plásticos, sonoros, afectivos y significativos. Además, tienen un poder misterioso que consiste en su poesía intrínseca, capaz de suscitar imágenes en el oyente; sólo así, el hecho del lenguaje se convierte en una peculiar manera de comunicación.

El conocimiento del lenguaje del siglo XVI Y XVII, confrontado con nuestra actual manera de hablar, provoca un choque que no sólo el espectador resiente, también el actor se siente inseguro ante lo desconocido, lo no habitual (el actor generalmente dice: yo no hablo así).

¹ Muchos conocemos aquí en la Universidad y en el Colegio de Literatura Dramática y Teatro al profesor José Luis Ibáñez, maestro, catedrático, director de teatro y generoso amigo.

² En el Anexo a) se encuentra información específica del funcionamiento de estas actividades académicas dentro de la Universidad.

El actor, que como artista desea hacer suyo ese otro lenguaje versificado, sin perder el suyo propio, debe estar consciente del ejercicio de libertad que implica el poder distinguir lo propio (actor) de lo ajeno (personaje), lo conocido de lo familiar, lo antiguo (clásico) de lo moderno (actual).

En esta experiencia, la tradición clásica se volvió deseable; era un camino hacia el encuentro con las palabras, su historia y su poesía.

No es tarea fácil explorar las dificultades y sorpresas que brinda un texto clásico como *El Divino Narciso*. El actor se enfrenta a lo arduo del trabajo diario, del batallar con los versos y las palabras.

Confiar en la palabra es, sin duda, una destreza que se desarrolla no sin dificultades después de un prolongado y continuo contacto con los textos clásicos.

El trabajo de un actor en un “montaje académico” como éste consistía precisamente en indagar en la academia, ambular entre la retórica y la poética, sentir que se descubría la métrica, llegar hasta la gramática sin darse cuenta, sonar la lengua, experimentarla, reconocerla y gozarla.

De alguna manera, este curso además me mostró que el actor puede ser un profesionalista formado académicamente en la Facultad de Filosofía y Letras.

El presente informe tuvo como apoyo a una instancia de la UNAM que es la Dirección General de Asuntos del Personal Académico.

Por una parte quiero agradecer a la UNAM, que es como una gran casa, siempre abierta, siempre dadivosa. Y a DGAPA que me incluyó en su proyecto PAPIIT “Entre Celestinas y Narcisos”,⁴ como becario.

⁴ Programa de Apoyo a Proyectos Académicos de Investigación y de Innovación Tecnológica (PAPIIT-DGAPA /UNAM) Proyecto IN405199 “Entre Celestinas y Narcisos” en el periodo 2000-2003. Los maestros responsables fueron José Luis Ibáñez y Aimée Wagner. En este proyecto se contempló, entre la diversidad de textos, el estudio del auto Sacramental *El Divino Narciso* de Sor Juana Inés de la Cruz.

1. Curso: Estudio y puesta en escena de *El Divino Narciso*.

Este curso perteneció a la Cátedra Extraordinaria Sor Juana Inés de la Cruz, y estaba implícita una relación entre el trabajo teórico (filológico) y práctico (escénico). En particular, se vinculaba a los cursos ordinarios del plan de estudio del Colegio de Literatura Dramática y Teatro: Taller de actuación I y II, y Dirección de actores I y II.⁵

La puesta en escena que se anunciaba en el curso no podía asumir el procedimiento tradicional del montaje de una obra en un contexto profesional.⁶

Aunque el objetivo final o el sentido del estudio y la práctica fuera claramente la puesta en escena, no hubo una fecha de estreno, ni de primera presentación y mucho menos una exigencia de producción, pues el montaje siempre estuvo planteado dentro de un contexto académico.

El curso no era una convocatoria para un trabajo profesional, era una opción para enriquecerse vitalmente: conocer, experimentar y estudiar las exigencias y los problemas que presenta la puesta en escena de un texto clásico como *El Divino Narciso*; para posteriormente desarrollarse personalmente en el trabajo como actor, director, docente, o investigador.

La participación del curso en esta Cátedra consistió en la presentación periódica del texto *La Loa y Auto Sacramental de El Divino Narciso*.

Como el curso duró seis semestres he dividido el planteamiento del informe en dos etapas de estudio que coinciden con el lugar de trabajo y las presentaciones que se tuvieron.

⁵ Véase Cátedras Extraordinarias en el Anexo a).

⁶ Es decir, un productor que financia un proyecto escénico y que contrata a un director y a los actores para emprender el montaje de una obra y estrenar en un tiempo predeterminado.

La primera etapa abarca desde el inicio del curso en enero de 1996 hasta finales de 1997. En ese periodo se trabajó en el teatro Fernando Wagner de la Facultad⁷, que pertenece al colegio de Literatura Dramática y Teatro. Y justo antes de que se remodelara el auditorio Justo Sierra, la Secretaria Académica de la Facultad nos asignó un salón (el 008).

En esta primera etapa de estudio se exploró el texto desde muchas perspectivas, empezando por las cuestiones gramaticales, las de estructura versificada, las de estructura dramática, siempre atendiendo su funcionamiento literario y escénico.

Se tuvieron lecturas y presentaciones periódicas que exponían el proceso de montaje, en el Aula Magna de la Facultad de Filosofía y Letras.

Ya más avanzado el trabajo se tuvieron presentaciones en la Casa del Risco⁸. Nos presentamos en CONDUMEX (Centro de Estudios de Historia de México) invitados por su director Manuel Ramos Medina. Se representó el texto de la *Loa* en el Museo José Luis Cuevas a propósito de la presentación de un libro sobre Sor Juana⁹. En el anfiteatro Simón Bolívar, invitados por el Patronato del Antiguo Colegio de San Ildefonso, se presentaron textos antologados por el maestro José Luis Ibáñez, en donde se intercalaban textos de *El Divino Narciso* y otros poemas de Sor Juana.

La segunda etapa abarcó desde mediados de 1997 hasta marzo de 1999. El lugar de trabajo fue el ya remodelado auditorio Justo Sierra de la Facultad, donde se tuvo una breve temporada (12 funciones, aproximadamente).

⁷ En adelante cuando hable de la Facultad de Filosofía y Letras, abreviaré Facultad y lo mismo para el Colegio de Literatura Dramática y Teatro, Colegio.

⁸ Que pertenece al Centro Cultural Isidro Fabela y que se encuentra en la plaza de San Jacinto, en San Angel.

⁹ Jean-Michel Wissmer, *Sombras de lo fingido: Sacrificio y Simulacro en Sor Juana Inés de la Cruz*. Edición del Instituto Mexiquense de Cultura. Toluca, Estado de México, 1998.

En esta etapa del trabajo ya el texto estaba en la memoria de todos los participantes. Desde entonces se comenzó a explorar el texto aplicando experimentalmente al español (textos de *El Divino Narciso* y algunos otros de Calderón y de Juan Ruiz de Alarcón) ejercicios que Cicely Berry anota en su libro *The actor and the Text*¹⁰; en este libro los ejercicios están aplicados específicamente a textos de Shakespeare.

Para la presentación con público nos vestimos con ropa oscura y cómoda y se reunió una austera producción en la que todos participaron. La UNAM y los amigos nos apoyaron económicamente.

Y en marzo de 1999 se cerró este ciclo con una presentación en el teatro del Chamizal en el Paso, Texas, invitados por el XXIV Festival Internacional de Teatro de los Siglos de Oro.

El camino de *El Divino Narciso* no terminó con la presentación en el Chamizal, su estudio se continuó en la Facultad, alternando en sus conexiones con la Cátedra Juan Ruiz de Alarcón.

La Universidad apoyó este esfuerzo en la continuidad del estudio de textos clásicos y pudimos trabajar tres años más en un proyecto de Investigación al que ya me he referido: "Entre Celestinas y Narcisos" (PAPIIT 2000-2003).¹¹

En el 2001 se tuvo una presentación de *El Divino Narciso* en el vestíbulo del Foro Sor Juana Inés de la Cruz, en la Universidad, con motivo del 350 aniversario del natalicio de la poeta.

El último contacto con el material de *El Divino Narciso* fue en el 2003, cuando el Fondo de Cultura Económica hizo la grabación íntegra de la obra (*Loa y Auto Sacramental*), dirigida por el maestro Ibáñez y la dirección musical del maestro Aurelio Tello, para la colección *Entre Voces*.

¹⁰ Cicely Berry, *The Actor and the Text*. Revised Edition. Virgin Books, London, 1993.

¹¹ Ver nota 4 en la Introducción.

2. PRIMERA ETAPA.

Procedimientos en el Trabajo

La edición del texto de *El Divino Narciso*¹ que se utilizó para trabajar y encaminarse a la puesta en escena ofrecía las ventajas de contar con un exhaustivo estudio crítico preliminar, “contiene una anotación literaria, histórica y cultural en la sección final de cada volumen”, y además, “los versos están numerados (de 10 en 10), para simplificar cualquier referencia, y la ortografía ha sido actualizada. En las obras teatrales están añadidas la división de Escenas en cada drama y la de Cuadros dentro de los Autos”.²

La Loa para el Auto Sacramental de *El Divino Narciso*, nos cuenta la historia del descubrimiento y conquista espiritual y física de América y su esposo Occidente, por otra nación desconocida: Religión Cristiana y su compañero El Celo, que vienen del otro lado del mar.

El sometimiento de los conquistados no obedece a la ley del más fuerte, la Religión propone la conciliación mediante una operación metafórica en forma de Auto Alegórico.³

Así se justifica el comienzo del Auto Sacramental: La Naturaleza Humana (madre común de todos los hombres) escucha las alabanzas de sus hijas: Gentilidad (cultura Latina) y Sinagoga (cultura Hebrea), una alaba a Narciso y otra a Dios, y cotejando los sentidos de cada una, descubre una pista para encontrar a su Divino Amado (Dios Narciso⁴) al que va buscando. Entonces decide conciliar

¹ Sor Juana Inés de la Cruz, *Obras Completas*. (Vol. III, pp3-97) Edición Alfonso Méndez Plancarte. Fondo de Cultura Económica. Primera Edición 1955. México 1995.

² *Ibidem*. En la introducción de Alfonso Méndez Plancarte. Vol. I pág. XLII

³ “La finalidad del auto es hacer representables y tangibles las grandes abstracciones teológicas, morales y dogmáticas. De ahí que los personajes del auto sacramental sean figuras escénicas que representan... entidades abstractas”. Dolores Bravo. *Sor Juana Inés de la Cruz.: Antología*. Vol. VII. Pág. 50.

⁴ “Uniré la imagen de Narciso con la idea de Dios” Lorena Leija. *La Teatralidad en el Auto Sacramental...* Tesis de Licenciatura. Pág. 22. El mito de Narciso lo contó la gentilidad romana, a través de las palabras de Ovidio en su libro *Las Metamorfosis*. En las notas de la edición de Méndez Plancarte aparece parte de la versión de este relato. (Sor Juana Inés de la Cruz. Op Cit. Pág. 514.)

las voces de sus hijas y en “metafóricas voces, juntando sus locuciones y en figura de Narciso” solicitar los amores de Dios.

Después la Naturaleza Humana propone ir a buscar una fuente para lavar sus culpas (borrones), “aguas turbias” que descomponen su imagen y que por lo mismo Narciso la desconoce y no la puede amar.

La Naturaleza Humana busca a su Narciso por todo el tiempo y llega a un “prado florido” donde pregunta a las ninfas por su Divino amado; después encuentra las señales que habían sido profetizadas en las escrituras sagradas y ya sólo le falta ver el mayor sacrificio para encontrarlo.

En ese momento aparece la Gracia (luz divina). quien muestra el camino hacia la fuente “pura y limpia”, donde la Naturaleza Humana se lavará y donde se reflejará para procurar que Narciso la vea y se enamore de ella.

Por otro lado Eco, que es “el ángel réprobo”, siempre ha procurado impedir que se vean, borrando sus semejanzas, y haciendo que la Naturaleza Humana cometa pecados, para que si volviese a ver a Narciso fuera en “las turbias aguas de su culpa”.

Eco, después de planear su estrategia con sus amigos Soberbia y Amor Propio, decide ir a la montaña en donde está Narciso, para comprobar si es Divino. Para esto se disfraza de mujer. Narciso la escucha, pero la rechaza y la corre de su presencia. Entonces Eco jura vengarse con la muerte.

Después, Narciso baja de la montaña buscando a su “ovejuela perdida”, y al no encontrarla y por la sed llega hasta la fuente en donde ve a su imagen y semejanza en el reflejo de la Naturaleza Humana. De tal forma se enamora de ella que decide volverse mortal para poder amarla. La divinidad inmaterial desea encarnar en naturaleza humana.

Cuando Eco se da cuenta que se están mirando en la fuente, es tal su furia y su dolor, que se transforma en aire quedándose muda, entonces quiere arrojarse al precipicio y Soberbia y Amor Propio van en su auxilio, pero ya sólo queda el sonido de su voz que repite las últimas palabras, ellos deciden entonces juntar sus

voces que “cortadas pronuncia su dolor despedazadas” y la ocultan en el tronco hueco para que Narciso no escuche.

Por otro lado, Narciso muere de amor en el margen de la fuente. Se transforma en flor (narciso), en memoria de su amor y se transforma en ritual de amor.

Cuando muere Narciso ocurre un eclipse, un terremoto, una oscuridad total. Eco y sus amigos comentan lo ocurrido y deciden propiciar que la Naturaleza Humana olvide los beneficios de Dios para que vuelva a pecar.

Naturaleza Humana llora y convoca a las criaturas a llorar la muerte de su amado. Pide que traigan su cuerpo pero “el cuerpo no parece”. Ella llora más triste todavía. Entonces la Gracia llega y le anuncia que Narciso está vivo, pero transformado.

Narciso aparece “con otras galas, como resucitado”, y explica a Naturaleza Humana que va con su Padre. Ella no quiere quedarse sola, tiene miedo de la Naturaleza angélica réproba. Es cuando Narciso libra su última batalla con el mal y pide a la Gracia que recopile la historia para mostrar los remedios (sacramentos) contra el mal.

Con estos remedios Dios asiste a la Naturaleza Humana y en el mayor sacramento que es el de la Eucaristía, es cuando en forma de ritual, Dios se une con el hombre (con la Naturaleza Humana).

El mal regresa a los abismos y la obra termina con una invitación a participar de la fiesta de la encarnación de Dios: el pan y el vino se convierten en cuerpo y sangre de Cristo. Todos comen de Dios en la comunión.

El Auto termina con el canto de un himno. Sor Juana traduce casi literalmente el *Pange lingua* de santo Tomás de Aquino.⁵

Esta sinopsis puede ser un material que sirva al lector para seguir más fácilmente el informe y los procedimientos de trabajo con el texto.

⁵ Op. cit. En las notas, Méndez Plancarte también explica que el *Pange lingua* es un himno que se cantaba para la fiesta del Corpus, la primera estrofa se solía cantar cuando se exponía el Santísimo Sacramento, y las dos últimas precedían inmediatamente a la Bendición Eucarística. Pág. 554.

El teatro Fernando Wagner de la Facultad⁶ fue el primer lugar de trabajo, como ya lo dije. En él se podía optar entre las dos actividades que estaban delimitadas por el escenario y el lugar de los espectadores.

Los integrantes del curso podían participar:

- A) Como actor o colaborador en la puesta en escena, comprometiendo el 100% del tiempo requerido por el director. En este caso se compartía el escenario con los demás actores, pero eventualmente se podía tomar el lugar de las butacas en donde se realizaba el trabajo de lectura y de investigación.

- B) Como lector, que funcionaba como un espectador “activo”, orientando su trabajo hacia la crítica y la investigación, y que no deseaba aparecer físicamente en el escenario o que tenía conflictos con otras actividades y no podía participar el 100 % del tiempo requerido.

El lector participaba desde la butaca, alerta siempre. Si perdía la atención o el interés (se desconectaba, se confundía o se desorientaba) lo hacía saber de algún modo. Después se planteaba el problema de forma académica, es decir, tomando en cuenta los dos lados del problema (actor–espectador). Por ejemplo si un compañero estaba en el área de las butacas y se desinteresaba de lo que pasaba en el escenario lo hacía saber: *Tengo un problema; he perdido el interés. ¿Qué era lo que pasaba?*. Quizá los actores también habían perdido interés en esa escena, quizá existía un problema que todavía no se había descubierto. La experiencia de los actores se abría a las consideraciones intelectuales de los lectores. Se trataba de integrar una visión crítica confrontando los hallazgos de unos y otros.

Se podía transitar entre estas dos áreas (escenario y butacas), y probar de todo. Dentro del escenario se podía ser apuntador y actuar todos los personajes que se quisiera. Desde el área de los espectadores se podía estudiar la puesta en

⁶ Es un salón dentro de la Facultad que fue adaptado de manera que existe un pequeño escenario como “caja negra” y cuatro filas de butacas en el área de los espectadores.

escena con una perspectiva de director, de productor, de escenógrafo, de coreógrafo, diseñador de vestuario, o desempeñarse como investigador, filólogo o teórico de teatro.

Las áreas nunca fueron restringidas. El deseo personal le dio a cada uno un desempeño determinado dentro del montaje, los personajes no se asignaron premeditadamente. Todos estudiaron con atención toda la obra.

Lo primero que se distinguió en las primeras lecturas fue que se trataba de un Auto Sacramental y que sus personajes eran alegóricos, que el lenguaje estaba versificado. Como actor, ¿cómo se aborda un texto como éste?. ¿Qué es la versificación y la métrica? ¿Cómo se actúa un personaje alegórico?.⁷

Las necesidades de investigación fueron ineludibles, todo eran dudas. La fortuna de estar en un ámbito académico permitió que se aprovecharan los eventos que ofrecía la cátedra, así como los que se programaron con motivo del tricentenario de la muerte de Sor Juana Inés de la Cruz en su momento. Asistimos a algunas conferencias que nos ofrecían el material de investigación y que se conectaba directamente con el trabajo del curso; estas experiencias no sólo resolvían dudas y orientaban la investigación, sino que alimentaban el trabajo, lo complementaban.

Sin embargo, en las sesiones de trabajo, las prácticas con el texto fueron más importantes que su intelectualización o cualquier duda de investigación. Las aclaraciones se pedían durante la hora programada para las notas, consultas y anuncios del material bibliográfico.

El maestro programaba semanalmente el trabajo de cada hora de práctica, 55 minutos de trabajo práctico y 5 minutos exactos de descanso entre cada hora, que alguien se encargaba de medir para asegurar la continuidad del trabajo.

⁷ Estas preguntas serán contestadas a lo largo del Informe.

Las sesiones de trabajo duraban 3 horas los cinco días hábiles de la semana, con un horario de 11:00 de la mañana a 2:00 de la tarde.

Antes de cualquier presentación en público, el trabajo se intensificaba y se practicaba tres y cuatro horas diarias, cinco y seis días a la semana.

Se programaba el trabajo con la intención de economizar el tiempo y organizar el trabajo, sin embargo lo imprevisto siempre tenía lugar. El accidente, ese cambio inesperado, daba lugar a lo nuevo, desterraba la costumbre y aparecía lo imprevisto, la revelación, además cuestionaba en el actor la intensidad de su deseo de estar actuando en escena.

En este tiempo de trabajo convivió lo previsto (lo programado, el horario, los versos) con lo imprevisto (el actor, el azar, los encuentros, los accidentes, enfermedades, llegada de nuevos compañeros, ausencias sin explicación, cambios de espacio, etc.), sin perder de vista el punto de llegada, es decir, el montaje de la obra.

¿Cuánto tiempo queda por delante? ¿Cuál es el balance de esta semana? Eran preguntas que no dejaban de tomarse en cuenta.

Cada minuto de ese tiempo fue economizado de manera metódica y rigurosa. La puntualidad es una de las cosas que inevitablemente se aprende con el maestro; como actor se reconoce el deseo de actuar y se aprecia el poco tiempo disponible para practicar en escena debido a la cantidad de integrantes⁸ y a la magnitud de la obra.

Además el maestro siempre señaló la necesidad de desarrollar una ética profesional encaiminada a cumplir con el hecho teatral. Para hacer teatro se necesitan muchos corazones que lo deseen.

⁸ 18 actores. Pueden verse Programas de mano. Anexo c)

Por ejemplo, si alguno tenía de improviso otro trabajo y no avisaba que no podría asistir al próximo ensayo, a su regreso se cuestionaba la manera de proceder en el trabajo, y se planteaban preguntas como:

¿Cuál es tu compromiso con el montaje?

¿Qué otros compromisos tienes?

¿Cuál es el primer compromiso que hiciste y por cuánto tiempo?

¿Cuál es el que tiene prioridad?

¿De qué manera pueden convivir los distintos compromisos sin que se afecten unos a otros?

Había que desarrollar un lenguaje apoyado en las experiencias que dicta la tradición y el oficio de la gente que hace teatro profesionalmente:

¿Cuál es mi contrato?

¿Con cuánto tiempo de anticipación te puedo avisar que no voy a cumplir con mi contrato?

¿Cómo se rescinde el contrato?

Son preguntas de oficio, que se hacen en un medio profesional y no en uno académico, pero que se confrontan directamente cuando se trata de hacer posible el hecho teatral.

En este caso, las obligaciones académicas (si se quería aspirar a una constancia de la Cátedra) eran cumplir con el 80% de las asistencias, previa inscripción. Aunque si se quería actuar se estaba comprometido el 100% del tiempo requerido de trabajo por el director.

El compromiso no se legitimaba a partir de un contrato, era suficiente la confianza en la palabra e indispensable el auténtico deseo de participar en el montaje.

Los visitantes del curso podían tomar un plazo para decidir continuar en el proyecto del montaje antes de comprometerse.

Metodología.

En la primera hora se leían las instrucciones que el maestro llevaba por escrito. Siempre se programaban los cinco primeros minutos para un juego que alguno proponía. Este ejercicio nos disponía al juego, limaba cualquier aspereza con el compañero y nos concentraba. Los participantes se integraban por gusto, no era obligatorio.

El ejercicio del *Zip, zap, boing*, fue el más socorrido. Consistía en formar un círculo, todos de pie, y mirándose a los ojos para pasar la **energía**⁹ al compañero. Se utilizaba todo el cuerpo y la voz al decir: *Zip* cuando la energía se pasaba al compañero de un lado; *Zap* cuando pasaba al más alejado o a otro que no estaba al lado; y *Boing* cuando la energía se regresaba al que la había mandado. De esta manera la energía circulaba entre los participantes del montaje.

Otros juegos se inventaban o se traían juegos infantiles que recordábamos (*La rueda de San Miguel, Doña Blanca, La víbora de la mar.*). Otros juegos eran bailados y cantados como el que llevó Juan Francisco González, que consistía en cantar una canción donde todo el cuerpo se moviera.

Estos ejercicios funcionaban como un medio higiénico de convivencia y nos disponía activamente al trabajo.

Después de estos cinco minutos de juego, se leían las instrucciones o se establecía el fragmento de la obra que se iba a explorar¹⁰ en el lapso restante de la hora.

⁹ La palabra energía tuvo un uso particular en el trabajo. En el siguiente capítulo en el apartado de Metodología, pág. 22, explico específicamente a qué se refiere y cómo se aplicó esta palabra en la exploración del texto.

¹⁰ Exploración del texto (forma versificada, forma gramatical), exploración de la estructura dramática, exploración del espacio en donde se desarrolla cada escena, exploración de la figura y el vestuario de cada personaje.

Para esto había un ejercicio que ayudaba a seleccionar o establecer el fragmento del texto que se iba a explorar. Consistía en determinar el espacio y formar un círculo todos de pie y mirándose a los ojos, guardando una distancia que permita el libre movimiento entre actor y actor, se pasaba verso a verso de actor en actor, atendiendo la **energía** que en busca del siguiente verso mueve el cuerpo del actor hacia el del compañero. Se contaban 5 o 10 minutos y se paraba el ejercicio. El texto recorrido era el que se trabajaba. Lo importante era establecer el principio y el fin del texto por explorar.

Entre tanto, cada quien se daba cuenta dónde estaba su inseguridad, su desconexión o su duda.

Enseguida se anunciaba el problema que se quería explorar. Si era posible se distinguía si el problema era:

De léxico (que se resolvía con rápidas consultas en las notas de la edición o en un diccionario)

De la forma gramatical.

De la forma Métrica.

De la forma y estructura dramática (como el caso de la edición que se hizo en el orden de las escenas, para su presentación en público).¹¹

El trabajo de investigación y las lecturas del texto en voz alta fueron un trabajo continuo. Sin embargo, entre repetición y repetición del texto, los actores se inclinaban por la mecanización de la lectura, era necesario diversificar las **percepciones**¹² del texto para encontrar otros caminos creativos.

¹¹ Se experimentaron algunas propuestas de edición o "variantes" en el orden del texto, que no cambios drásticos. Todos estos cambios justificados en la necesidad de que el público participe y siga la historia con mayor facilidad.

¹² Esta palabra aparece en el *Diccionario de Uso* de María Moliner como: Advertir. Apreciar. Notar. Enterarse de la existencia de una cosa por medio de los sentidos o por la inteligencia servida por los sentidos: "percibo una luz a lo lejos". Pero esta especificación de la palabra no sería suficiente para comprender la importancia que tuvo en nuestras prácticas la percepción, entendida como todo el caudal de información que relaciona al hombre con el universo físico. Antes de inclinarse por intelectualizar cualquier parte del drama el actor procuraba tener todas las percepciones posibles con el texto.

Las seguridades en los hábitos de lectura personales se hacían evidentes. La voz de los participantes deseaba hacerse escuchar y se hacían intentos de actuación, pero entonces las palabras perdían fuerza, estorbaban para actuar. Lo primero que se hacía evidente era que había muchas dificultades con la lectura, y por supuesto todavía no se podía actuar, se estaba intentando reconocer lo que se leía.

Antes de que la memoria pudiera retener naturalmente el texto, había otro ejercicio que consistía en “pasar los versos de boca a boca”, es decir, de una boca al oído del actor que repetía, como si se tuviera un apuntador.

Repetir la línea (el verso) es la práctica más antigua para atender el teatro, pues cuando los actores no estaban alfabetizados dependían por completo del oído.

Un beneficio de este ejercicio es que el actor puede repetir en el escenario lo que escucha, con la libertad de moverse y utilizar con las manos o con el cuerpo otro objeto ajeno a él.

Este ejercicio transfiere el punto de concentración a lo que no sea yo mismo. Si repito lo que me dices, mi cabeza no está pensando y doy lugar al impulso interno, otras cosas pasan por mi mente porque no estoy leyendo.

Con este ejercicio se probó que el español no suena sólo como se escribe. Las anécdotas de oídos engañados fueron muy chistosas, como la de “sus dos perritos”. El verso dice:

Es curioso que un filósofo inglés como Thomas Hobbes que vivió hasta la segunda mitad del siglo XVII diga que: “No existe ninguna concepción en el intelecto humano que no haya sido recibida, totalmente o en parte, por los órganos de los sentidos”, y que en nuestro trabajo como actores de fines del siglo XX, se reconsidere la posibilidad de recibir el lenguaje en un primer momento a través de nuestros sentidos.

Vv. 96-97. Loa.

Pues lleguemos, que en sus torpes

Ritos está entretenida.

Pero nosotros oíamos:

“Pues lleguemos, que en sus dos perritos está entretenida.”

Otro modo de acercamiento al texto fue transcribirlo, copiarlo a mano o en la computadora. Los versos pasaban por las manos y libremente llegaban hasta la boca, sílaba a sílaba, signo a signo.

El acercamiento al texto no fue a través del sentimiento, del intelecto o del análisis por medio del razonamiento (como un trabajo de análisis en una lectura de mesa). La imaginación fue el principal recurso.

El maestro conducía la práctica rechazando en primer lugar las emociones de los actores, ya que se trabajaba con un material poético.

No fue fácil persuadirse que el instinto no se tenía que ocupar de las emociones y que no era necesario en un primer momento entender lo que se leía, pues entender no era condición para una experiencia poética.

La experiencia poética renuncia a la razón y va por los caminos de la imaginación. La experiencia poética exalta los sentidos, va más allá de la razón. Sería vano querer explicar literalmente los siguientes versos de Narciso.

Vv. 1346-1355. Auto.

Recién abierta granada

sus mejillas sonrosea;

sus dos labios hermosea

partida cinta rosada,

por quien la voz delicada,

haciendo al coral agravio,
despide el aliento sabio
que así a sus claveles toca;
leche y miel vierte la boca,
panales destila el labio.

Entonces ¿cómo se actúan los textos poéticos? ¿Cuál es la emoción del actor al interpretarlos?

Los sentimientos o las emociones de los personajes "no los impone el actor con su temperamento, se encuentran, es un hallazgo de la forma escrita (el texto), con la forma viva (el actor)¹³." La intención era propiciar esos encuentros.

Antes de pensar en actuar se tiene que recibir lo que no es propio (el texto) y, mediante la repetición, se busca el impulso propio del actor, es decir, transformarse en acción estando siempre en relación con lo otro (el texto, el personaje, el interlocutor, el público). La emoción nacerá de ese impulso.

Sin embargo los actores, en la prisa por actuar, se valen de las emociones que son la energía más conocida y segura que poseen. En esta ocasión es la imaginación del actor, y no su emoción, la que va a aceptar y a reconocer ese lenguaje versificado, y esa energía desconocida y todavía oculta del texto.

El texto se fue asimilando día con día, hasta que se integró en nuestra memoria.

Se podía decir el texto de memoria, pero el cuerpo del actor no se movía, o lo hacía torpemente.

El trabajo no había terminado todavía.

¹³ Apuntes del maestro

3. SEGUNDA ETAPA.

Procedimientos de trabajo.

La exploración del texto está ligada inevitablemente a la integración del mismo. Cada actor siguió un cause particular en su desarrollo. Para esta segunda etapa cada actor ya había integrado el texto a su memoria.

Las prácticas de exploración continuaron, pero esta vez ayudados por ejercicios que el maestro llevó a la práctica, aplicando particularmente una adaptación de los ejercicios o instrumentos propuestos y analizados en el libro *The Actor and the Text* de Cicely Berry.¹

En este libro los ejercicios están encaminados a un encuentro con textos de Shakespeare en su lengua original; en las prácticas el maestro conducía y adaptaba los ejercicios para explorar particularmente los textos de *El Divino Narciso*.

Las finalidades de los ejercicios que señala Berry en su libro, están enfocados a resolver necesidades particulares de actores de la Royal Shakespeare Company. Ella trabaja para esta compañía de repertorio clásico como "voice coach", es decir, instructora vocal o entrenadora de los textos clásicos.

Durante en el curso, dos fueron los propósitos de estos ejercicios que se conectaban directamente con las siguientes intenciones:

- Asegurar que se tienen todas las percepciones posibles con el texto.
- Que desaten la energía del actor y sus reacciones inconscientes.

Estos ejercicios tenían la intención saludable de librarse de las exigencias intelectuales (esta necesidad de los seres humanos de razonar y entender por

¹ Cicely Berry, *The Actor and the Text*. Revised Edition. Virgin Books, London, 1993.

medio del intelecto), mediante ejercicios de contactos físicos, como juegos de niños que permiten involucrarse orgánicamente (con todo el cuerpo y las sensaciones).

La intensión es saludable porque en el caso de los actores, lo lógico y razonado suprime cualquier impulso inconsciente o instintivo. Si sólo se entiende lo que se dice, la acción del texto se vuelve innecesaria, y es precisamente la acción del texto en el cuerpo lo que se buscaba. Para lograr esto es necesario que en un principio el actor esté siempre atento de sus percepciones antes que de sus razonamientos, que deje sus hábitos y sus seguridades. Había que arriesgarse.

Por ejemplo, en un primer acercamiento al texto, simplemente para sentir el ritmo silábico acentual de nuestra lengua, el ejercicio consistía en brincar como en el juego del “avioncito”, sílaba a sílaba de cojito (brincando en un pie), y con los dos pies en las sílabas acentuadas.

La exploración del texto que proponía el maestro era “tocar el texto”, con toda la inocencia posible, arriesgándose a lo desconocido, atento siempre para propiciar lo imprevisto y la revelación personal, como un bebé que empieza por tocar o chupar los objetos que encuentra.

Tocar el texto es sentirlo con la boca, con la voz (en el oído), y con los huesos.

Los ejercicios eran meros instrumentos de exploración que ayudaban a tocar lo desconocido, a palpar la energía. En la medida que se tocaban los versos (y no sólo con la boca sino involucrándose físicamente, es decir, cuando el cuerpo era el instrumento en el que se activaban las prácticas de exploración) el texto se iba volviendo familiar (orgánico) y finalmente se volvía imprescindible para poder expresar lo que se quería.

Estos ejercicios además servían como herramienta para resolver dificultades del texto. El problema podía ser tan elemental como de léxico.

Los problemas que podían surgir al explorar el texto se catalogaban como:

- Gramaticales. (Generalmente eran de sintaxis, pues cualquier problema de léxico se resolvía en rápidas consultas).
- Métricos.
- Dramáticos. (forma y estructura)
- Otros.

Casi nunca se sabía por dónde iba el problema, y entonces mejor decíamos: aquí me duele, y valiéndonos de dos sillas que fue el instrumento de trabajo que más rindió, distinguíamos la parte que dolía (en una silla) de la que no dolía (en la otra silla), a veces dolía todo.

--- En un extremo, una **silla** correspondía a lo que no duele, es decir lo que entra sin dificultad a nuestra percepción, y en el otro extremo (dos o tres metros de separación) la otra silla que corresponde a todo lo que nos duele, es decir, lo que nos parece oscuro y difícil; de esta manera, transitando entre los dos extremos dábamos a conocer a todos y de una manera corporal e inconfundible nuestra condición particular ante el texto.

Durante las horas de práctica se prefería no dar explicaciones, se utilizaban marcas o señales (las sillas eran una de estas marcas o señales), el lenguaje era escénico (arriba, abajo, en un lado y en el otro, uno y los demás, etc.).

Lo importante en las sesiones de trabajo era aplicar el ejercicio para que sin necesidad de explicaciones se resolviera activamente el problema.²

Para encontrar más fácilmente los ejercicios que se podrían necesitar, se clasificaron a partir de sus aplicaciones:

- I: de aplicaciones a
 - a) la forma verbal

² Más adelante se ejemplificarán cada uno de estos problemas y explicaré con ejemplos prácticos en qué consistían estos ejercicios y cuáles eran sus aplicaciones específicas.

b) la actuación

II: de aplicación

a) individual

b) en grupos

La exploración del texto siempre estuvo presente en las prácticas de trabajo. Eventualmente el maestro nombró a los instructores.

Los Instructores eran alumnos actores que participaban en la cátedra, a quienes el maestro les propuso entrenarse además de como actores, como instructores (o conductores) de los ejercicios que se practicaban. En momentos de angustia (y todo lo desconocido causa angustia), cuando no se sabía lo que se estaba haciendo y se sentía aturdido, perdido y muy inseguro, los instructores eran como los “piadosos intercesores” que ayudaban a salir de la angustia y si ellos estaban igual de confundidos se unían solidariamente en busca de alguna claridad.

Los problemas de angustia ante el texto o ante algún ejercicio se neutralizaban de inmediato cuando todos compartían el problema. Quizá se estaba en el mismo caso y no nos habíamos dado cuenta.

Estos ejercicios propiciaban la participación física del actor y lo encaminaban a encontrar impulsos propios que lograban coincidir con los motivos del texto.

Se trataba de diversificar las percepciones del texto, involucrando el cuerpo de manera que el actor anotara en su memoria física las señales más importantes del texto y buscara a su paso el estímulo imaginativo que lo llevara a moverse a través de impulsos auténticos y espontáneos, motivados primero por esas señales que permiten el cambio, ya sea de ritmo, de forma, de dirección, de lugar, de tono, de intensidad; etc., para después (en otro momento) encontrar ese tiempo para actuar; esas pausas, cesuras o descansos para respirar, inventando el tiempo a través del cuerpo con voz.

Cada ejercicio constituye una acumulación de experiencias en cuanto a la percepción del texto, se reconoce una confianza que no se tenía, entonces se abandona ese ejercicio y se preparan otros caminos de exploración. Todavía no se está actuando.

Metodología.

Existen energías naturales como las energías con que nuestro cuerpo nace (la sangre y el aire que circulan en nuestras venas y por nuestro cuerpo); otras naturales como el fuego, el aire, los rayos del cielo, el sol. También existen energías artificiales, es decir, las que el hombre hace o crea, como las energías nucleares, la energía eléctrica, y las energías del artificio que son las de la imaginación, como la energía de los versos de Sor Juana.

La energía que circula, y que corre por el texto es una energía que impele, que impulsa cada palabra a la siguiente, cada verso al siguiente, cada razonamiento al siguiente, cada parlamento al que viene después, cada escena en busca de la próxima, hasta llegar al final.

En realidad no hay un punto final hasta que se llega al final de la obra.

La **energía** es “como la potencia de los versos”, potencia entendida como el poder para causar un efecto. Esta energía se puede percibir, pero no se puede razonar; lo que se razona es sólo la consecuencia de lo palpado.

La forma de la energía sólo puede tocarse mediante la práctica.

La percepción de cómo en el transcurso de estas palabras la energía fluye continuamente (sin interrupción), se puede experimentar con el parlamento largo de la *Naturaleza Humana* en donde la energía que sigue el discurso no para hasta el primer punto y aparte:

Vv.205-231.

Que aunque las desdichas mías
desterrada de Sus soles
me tienen, no me prohíben
el que Su Belleza adore;
que aunque, justamente airado
por mis delitos enormes,
me desdeña, no me faltan
piadosos intercesores
que Le insten continuamente
para que el perdón me otorgue,
y el estar en mí Su imagen,
bien que los raudales torpes
de las aguas de mis culpas
toda mi belleza borren:
que a las culpas, el Sagrado
Texto, en muchas ocasiones
aguas llama, cuando dice:
"No la tempestad me ahogue
del agua"; y en otra parte,
alabando los favores
de Dios, repite David
que su Dios que le socorre,
le libró de muchas aguas;
y que los intercesores
llegan en tiempo oportuno,
pero que no en los furioses
del diluvio de las aguas.

El parlamento anterior dura de punto a punto 27 versos. La energía mantiene su **continuidad** desde el verso 205 “Que aunque las desdichas mías” hasta el verso 231 “del diluvio de las aguas”.

Como actores es deseable que se perciba este fluir de cada palabra hacia la(s) siguiente(s), para mantener una continuidad y no detenerse a cada momento como haciendo un punto y aparte.

La velocidad con que se dice el texto no determina la continuidad. En una sola respiración no se puede abarcar toda la idea. La extensión sintáctica de estos parlamentos tiene una longitud que no podrían sostener ningunos pulmones.

La energía que fluye continuamente en los textos se puede percibir conectando un final con un próximo principio, o conectando el final de un verso con el principio del siguiente.

Otros ejercicios para sentir la energía pueden ser:

- Estirando o apoyando una palabra para conducirnos hacia la que sigue.
- Sopesando y caracterizando sílabas.³

El sentido lógico de los versos (su sintaxis) puede ser uno, pero la energía sigue otros caminos, nunca se mueve igual. Hay lugares en el texto donde un razonamiento y una acción hacen pausa, donde se detienen y cambian su rumbo. Ésta es la actividad del texto.

La energía encuentra su sentido cuando llega al final de la obra, y es hasta entonces cuando encontramos su funcionamiento.

En cada personaje la energía circula de manera diferente, cada verso en su regularidad (métrica) contiene energía que cambia, que se mueve de manera

³ Se pueden ver las instrucciones en el capítulo 4: Ejercicios, en el apartado de las sílabas.

irregular, y que está en contacto con la energía del actor que también cambia día con día y momento a momento, esto provoca un azaroso choque de energías; ¿qué pasa en ese choque de energías?.

“Entre las energías de lo clásico y la sensibilidad de hoy, hay una tensión de posibilidades creativas, antes que una decisión violentamente avasalladora. Los fuegos de lo clásico y los fuegos de nuestros propios, actuales deseos y de nuestras propias imaginaciones”⁴.

¿Cuántas energías más se necesitan para dar vida al hecho teatral?

El mismo texto dramático cuando se vuelve hecho escénico se transforma en energía.

El propósito del actor en esta etapa era, en un primer momento, que esta energía de artificio (que se encuentra en los versos) y la energía natural (que está en cada actor) se encuentren en un punto conciliador, para así lograr un acorde **funcionamiento** escénico, que no obstaculice la atención (ni visual ni auditiva) del espectador:

Por lo tanto es deseable percibir lo más pronto esa unidad de energía con sus regularidades e irregularidades, para empezar a indagar en su **funcionamiento** escénico y dramático. Una manera de hacerlo es conectando el principio de la obra con su final.

De la loa:

V.1.
NOBLES Mejicanos,

V.
que conocí al gran Dios de las Semillas!

⁴ Apuntes del Maestro.

Del auto:

V.1

¡ALABAD al Señor todos los Hombres!

V.2238

igual alabanza Le demos rendidos!

De toda la obra:

V. 1

NOBLES Mejicanos,

V. 2238.

igual alabanza Le demos rendidos!

La estructura del teatro clásico español está sustentada en una educación de la tradición clásica grecolatina y esto condiciona la representación.

El actor necesita conocer esa tradición, no para aceptarla ni para plegarse a ella, sino simplemente para poderla compartir. Conocer ese otro modo versificado de la lengua le da al actor la opción de elegir cómo decir esas palabras. Conocer el mito de Narciso y algo más sobre la tradición bucólica, alimenta la imaginación del actor para así recrear a su propia Ninfa.

La estructura versificada (que en sí misma corresponde a una exaltación de la naturaleza de la lengua) necesita otros apoyos en la voz, en la respiración y en el propio modo de **representación**, y funciona de otras maneras. El mismo texto nos explica su funcionamiento cuando el personaje Eco dice:

Vv.321-328. Auto.

escuchadme. Ya habéis visto

que aquesta Pastora bella

representa en común toda

la Humana Naturaleza:

que en figura de una Ninfa,

con metafórica idea,

sigue una beldad que adora,
no obstante que la desprecia;...

vv.343-352. auto.

Pues ahora, puesto que
mi persona **representa**
el Ser Angélico, no
en común, más sólo aquella
parte réproba, que osada
arrastró de las Estrellas
la tercer parte al abismo,
quiero, siguiendo la misma
metáfora que ella, **hacer**
a otra Ninfa; ...

vv.361-373. auto.

Y así, aunque ya lo sabéis,
por lo que a mí me atormenta
(que soy yo tal, que ni a mí
reservo la mayor pena),
os referiré la historia
con la metáfora misma,
para ver si la de Eco
conviene con mi tragedia.
Desde aquí **el curioso**
mire si concuerdan
verdad y ficción,
sentido y letra.
Ya sabéis que **yo soy Eco**,...

En estos versos se ve que los artificios de la obra (personajes que funcionan alegóricamente) tienen consciencia de ser artificios, en este caso el personaje Eco es un Angel Réprobo que reconoce su condición (“mi persona representa el ser angélico”) y además nos habla de su intención de representar (hacer) a otra Ninfa, siguiendo la misma metáfora que la Pastora, para así, entrar en la trama de la Naturaleza Humana e insertarse en el drama.

Eco, además de contar con dos interlocutores dentro de la escena (el Amor Propio y la Soberbia), habla con otros terceros interlocutores, los curiosos (el público).

Este es el caso del teatro en donde los personajes se autonombres para representarse a sí mismos. Así la Naturaleza Humana asume el papel de directora escénica y a la vez actriz de su propia representación.

Vv.112-122. Auto.

Y así, pues Madre de entrambas
soy, intento con colores
alegóricos, que ideas
representables componen,
tomar de la una el sentido,
(a la Sinagoga)
tomar de la otra las voces,
(a la Gentilidad)
y en metafóricas frases,
tomando sus locuciones
y en figura de Narciso,
solicitar los amores
de Dios, ...

vv.263 – 266. Auto.

Representad mi dolor;
que vuestras voces acordes
puede ser que Lo enterezcán,
y piadoso me perdone.

“La estructura y el cuerpo del texto y la nuestra propia e individual (el cuerpo del actor) harán en algún punto algún contacto; es deseable que estas dos estructuras se reconozcan en la posibilidad de convivir en una nueva estructura escénica”⁵

⁵ Apuntes del maestro.

4. EJERCICIOS DE EXPLORACIÓN.

Los ejercicios a los que me voy a referir no están tomados exactamente del libro de Cicely Berry, son ejercicios que se experimentaron en este curso y que se reconfiguraron con textos de teatro clásico en español y especialmente con textos de *El Divino Narciso*.

Estas propuestas las experimentamos en el curso y ahora las presento tomando en cuenta los problemas que surgen al explorar un texto como éste: gramaticales (léxico, sintaxis, otros), problemas ante la forma versificada (métrica, rima, otros) y exploraciones de la forma dramática (estructura).

En esta etapa del curso los ejercicios fueron nuestra herramienta de trabajo y terminaron por volverse divertidos.

Como en un juego de encuentros imprevistos se distinguía: ¡un soneto!, ¡un hipérbaton!, ¡unos gerundios insistentes!, ¡dos puntos!, ¡un punto y aparte después de treinta versos!. Y surgían preguntas como ¿qué es un punto y coma?.

No fue tan importante definirlo gramaticalmente como distinguir su funcionamiento dentro del parlamento; quizá su función se conectaba con la necesidad del actor de expresar, quizá ese punto, además de un señalamiento para ayudar al lector, era el estímulo que impulsa al actor a la acción.

Todos los ejercicios tratan la exploración de la forma versificada. Son un medio para llegar más eficazmente a actuar; no son una finalidad en sí mismos. Esto es muy importante distinguirlo, pues de no ser así, los ejercicios se vuelven absurdos o simplemente se mecanizan. Esta mecanización es evidente cuando un ejercicio dura demasiado, volviéndose vana repetición.

En las prácticas tuvo preferencia el contacto con la energía que fluye en el texto. Lo primero fue tocar los versos, palparlos para encontrarlos; no urgía entender, lo primero era sentir. Primero se **percibe**, y ya después se aprende cómo se llama esa figura retórica y se averigua esa sintaxis intrincada que se resolvió sin pensarlo.

Antes que nada había que estar dispuestos a lo desconocido (no sin riesgo de perder las seguridades).

¿Cómo son los contactos con la energía que corre entre letra y letra (vocales, acentos, consonantes), de sílaba a sílaba (libres y trabadas), de palabra a palabra (monosílabas o polisílabas), de verso a verso, de cláusula a cláusula, de parlamento a parlamento, de escena a escena, desde el primero hasta el último verso del Auto?

MANIFESTACIONES FÓNICAS.

Exploremos en un primer momento la energía de las palabras, distinguiendo primero su sonido y su tamaño, y ya después su contenido y su función.

CONSONANTES.

Son articulaciones sordas, es decir, se pronuncian sin necesidad de usar las cuerdas vocales.

En los siguientes versos de Eco se puede percibir la “sssss” de las consonantes S o Z, o la “shhhh” de la X.

Vv.4001-412. Auto

yo, viéndome despreciada,
con el dolor de mi afrenta,
en odio trueco el amor
y en rencores la terneza,
en venganzas los cariños,
y cual víbora sangrienta,
nociva ponzoña exhalo,
veneno animan mis venas;
que cuando el amor
en odio se trueca,
es más eficaz
el rencor que engendra.

El sonido de las palabras fortalece el sentido de la frase; esta percepción puede estimular la imaginación del actor.

- Un ejercicio para facilitararlo es sentir los fonemas ¹ leyendo solamente las vocales, sin perder el sentido de la energía, luego leer solamente las consonantes.
- Por último se dice el texto completo que se estableció.

Las articulaciones vibrantes son las VOCALES y en combinación con las consonantes forman sílabas.

SILABAS

La sílaba “es una manifestación fónica, se forma de una vocal que consuena con una consonante”².

Las sílabas también tienen otras propiedades que al explorarse pueden provocar reacciones creativas en la percepción particular de cada actor.

Las sílabas que pueden ser libres (cuando terminan en vocal) o trabadas (cuando terminan en consonante).

El sonido de la sílaba se define en el oído (el español no suena como se escribe).

v. 187. auto.

El Sol, la Luna y Estrellas.

El-So-la-Lu-na-yes-tre-llas,

No se trata de hablar como está escrito al estilo de los locutores que enfatizan todas las letras, es preferible encontrar la claridad en el oído sin olvidar la musicalidad, la cadencia de la lengua y sus accidentes.

¹ Emilio Alarcos. *Gramática de la Lengua Española*. 1999. Pág. 41. “Los fonemas son, pues, los modelos mentales del sonido que caracterizan a cada lengua, aunque en el habla concreta aparezcan realizados como sonidos diversos. Son los fonemas y no los sonidos las unidades mínimas que se combinan para conformar la expresión o significantes de las palabras y conseguir así la evocación de significados distintos”. Por ello los considera “unidades distintivas”.

² *Ibidem*. Pág. 43.

Es necesario buscar una conciliación primero en el propio oído. Finalmente el oído del actor se entrena en función de los oídos del espectador.

En un ejercicio se repetía el parlamento involucrando el cuerpo para decir las sílabas abiertas (extendiendo el cuerpo) y las sílabas cerradas (encogiendo el cuerpo).

Otro ejercicio, que ya habíamos explicado, es para sentir el ritmo silábico acentual de nuestra lengua; el ejercicio consistía en brincar como en el juego del “avioncito”, sílaba a sílaba de cojito y con los dos pies en las sílabas acentuadas

Entre las “manifestaciones fónicas” que se pueden encontrar existen:

Diptongos:

Cuando dos fonemas vocálicos forman una sílaba, como en el ejemplo anterior.

Triptongos:

Cuando se suceden tres fonemas vocálicos y forman una sola sílaba
Por ejemplo los versos de Eco que dicen:

V. 354 y 355. Auto:

¿qué papel me queda
hacer, sino a Eco infeliz,..

Hiatos:

Cuando forman cada una un núcleo de sílaba aunque estén juntas las vocales. Por ejemplo:

Vv. 356-358. Loa.

mas Su Humanidad bendita,
puesta **incrüenta** en el Santo
Sacrificio de la Misa,

La necesidad métrica³, rítmica (acentual) o expresiva pide el hiato señalándolo algunas veces con dos puntitos (crema) sobre la vocal, para poder formar otra nueva sílaba.

Es importante plantear como actor las posibilidades expresivas que trae consigo esta señal

El hiato⁴ parece una señal que tiene como propósito intensificar en todos sentidos a la palabra.

Como en un parlamento de la obra *La cena del Rey Baltasar*⁵, cuando la Idolatría le dice al Rey:

Vv.1257-1262.

Los cándidos manteles,
bordados de azucenas y claveles,
a dibujos tan bellos,
que hace nuevo valor la nieve en ellos,
son al tacto **súave**
curiosidad que lisonjearle sabe.

Sinalefas:

Es la reducción a una sola sílaba de la última vocal de una palabra y la primera de la siguiente. Por ejemplo.

V. 133. Auto.

Y **tú el** vestido le cortes.

Sin avasallar la métrica que mide ocho sílabas en el verso, ¿cómo hacer para que no suene **tu el**? La sinalefa se cumple inevitablemente en el oído. ¿Cómo se aprovecha este accidente para la actuación?

³ Ver apartado de "Métrica".

⁴ Helena Beristáin. *Diccionario de Retórica y...* 2001. P. 254. Ella describe al hiato como a un "fenómeno de dicción que suele usarse como licencia poética, es decir, como figura retórica. Consiste en la pronunciación separada de dos vocales que van juntas".

⁵ Pedro Calderón de la Barca. *La cena del Rey...* Pág. 53.

Un ejemplo parecido se puede encontrar en:

Vr. 230. Auto.

pero que **no en** los furores

¿Se podía sacrificar el rigor métrico en favor de una claridad en el oído? No se trataba de sacrificios, sino de explorar la sinalefa haciendo un pequeño detenimiento después de la palabra **no**, o simplemente enfatizando la palabra **no**.

Aquí finalmente es el criterio del oído el que decide, sin olvidar que se cuenta con el criterio del director que es el que escucha, o el de otros estudiosos, como Helena Beristáin, que también nos ayuda con su descripción de la palabra **sinalefa**:

“Figura que en la poesía española consiste en pronunciar en una sola sílaba como si se tratara de un diptongo, la vocal final de una palabra y la vocal inicial contigua de la palabra siguiente.

V.1329. auto.

todo **e**l Celestial Zafiro?

Cada sinalefa resta, pues, una sílaba a la unidad métrica...

Algunas veces no se produce la sinalefa, como cuando una de las vocales pertenece a un monosílabo, o está acentuada, o es pronunciada enfáticamente (*Qué arte dominas*)⁶

Hay un ejemplo en el texto de *Narciso*:

V. 1326.

Llego; mas ¿**qué e**s lo que miro?

La sinalefa se cumple en el oído aunque la primera vocal pertenezca a un monosílabo y esté acentuada.

⁶ Helena Beristáin. Op cit. 2001.p.472

No se trata de buscar las reglas para obedecerlas ciegamente, lo mejor es estar atento al oído del espectador, es allí donde se resuelven los versos, no en un diccionario de retórica.

El actor necesita antes que nada atender a lo otro, escucharlo y recibirlo, ésta es la base de lo que después será el diálogo emocional.

Se atiende el sonido, se recibe en el oído, y finalmente se siente en la boca. Estar al pendiente más al oído que al ojo, permite que el cuerpo se involucre activamente (te paras, te mueves).

Un ejercicio para explorar con la voz consistía en:

- mecerse repitiendo al mismo tiempo los versos

o

- acostado en el suelo repitiendo los versos

El actor debe atender la vibración o resonancia en el pecho y la espalda.

GRAMÁTICA

Es importante distinguir la gramática y la sintaxis, de la versificación y la métrica para saber qué recursos se están explorando.

La **versificación** trata los procedimientos en que se distribuyen los versos; más adelante hablaré específicamente de sus recursos y funcionamientos (**métrica, rima**)⁷. La versificación no trata de la gramática, sin embargo se relacionan intrínsecamente.

Una definición de **gramática**, puede ser:

"La gramática es la ciencia que estudia la lengua desde distintos puntos de vista: la fonética, la fonología, la morfología y la sintaxis".⁸

⁷ Véase: Métrica pág. 69

⁸ *Enciclopedia Salvat. Diccionario*. Barcelona 1971. 12 Tomos.

-Fonética: estudia los sonidos independientemente de su función lingüística y en su doble aspecto histórico-descriptivo.

-Fonología: estudia los fonemas desde el punto de vista de la función lingüística.

-Morfología: estudia las palabras atendiendo a sus accidentes (flexión, composición y derivación) y a su clasificación en "partes de la oración". Las fronteras entre morfología y sintaxis son poco claras, debido a las profundas modificaciones que la función y la significación de las unidades léxicas sufren en sus combinaciones, por ello muchos lingüistas rechazan esta distinción".

“La **sintaxis** es la parte de la gramática que estudia la ordenación y relaciones mutuas de las palabras en la oración y el enlace con otras oraciones”.⁹

Con estas simples referencias se podía intuir si el problema que se tenía con el texto se refería a la forma gramatical, o eran otras incomodidades que se tenían para asimilar la forma métrica y para aprovechar sus recursos.

LAS PALABRAS

Las palabras funcionan dentro de una estructura (el verso o la oración), que a su vez funciona dentro de otra estructura que contiene la estructura mayor (la obra dramática) y que funciona a su vez dentro de un ambiente determinado.

Las palabras no son lenguaje si se encuentran solas y aisladas.

Todos pueden distinguir las palabras largas y las cortas, las polisílabas de las monosílabas; las más largas tienen más contenido propio, por ejemplo:

Cielo (realidad concreta)

Dolor (realidad abstracta)

Esterilizando (otras realidades)

También contamos con palabras cortas que tienen muy escaso contenido en sí mismas y sin embargo funcionan para conectar a las demás palabras y darles un sentido. Alarcos las cataloga como “unidades de relación”¹⁰ que pueden ser las preposiciones¹¹ y o las conjunciones.

⁹ *Ibídem.*

¹⁰ Alarcos. Op. cit. Págs. 267 y 283.

¹¹ Que están antes del nombre como: De, a, ante, con, contra, en, entre, desde, hasta, hacia, sin, bajo, sobre, tras, por, para. O monosílabos como los artículos: El, la, los, las, lo, un, una, unos.

Todas estas pequeñas palabras tienen poco contenido, pero **funcionan** con vital importancia entre las palabras, enlazan o separan: los razonamientos, las imágenes, o conectan algo que ha quedado atrás y que encuentra su sentido más adelante.

Para distinguirlas físicamente, sugerimos el siguiente ejercicio:

--- Un compañero dice las palabras grandes y otro las cortas, o mejor entre varios unos "son" y dicen las palabras y otros "son" y dicen los **conectores**¹².

Este ejercicio ayudaba a distinguir las palabras "conectoras" de las demás, y más específicamente las preposiciones de las conjunciones y las conjunciones de los adverbios.

Estos conectores contrastan y se relacionan con las diferentes palabras polisílabas, que pueden ser nombres, adjetivos, conjugaciones de verbos, adverbios, etc. A su vez están en interacción desde su particular posición en el grupo de sentido, en la frase, en el sujeto, en el predicado, en la oración. En la forma versificada funcionan rítmicamente dentro del verso o dentro de la estrofa.¹³

Atender su funcionamiento ayuda al actor a transitar como con señalamientos en los grandes parlamentos. Los enlaces, los que conectan son fundamentales por más pequeños e insignificantes que sean.

a) Las **Conjunciones**.

Alarcos las cataloga como "unidades lingüísticas que permiten incluir oraciones dentro de un mismo enunciado"¹⁴. La función de algunas conjunciones es la de conectar las oraciones entre sí, pero no intervienen en su estructura, como en los siguientes ejemplos:

¹² Se les llamaba conectores en general porque en nuestra percepción conectaban una palabra con la otra, ya después empezamos a distinguirlos y a encontrar la función de cada uno.

¹³ Véase: Métrica. Pág. 81.

¹⁴ Alarcos. Op cit. 2000. Pág. 283. Además las distingue como conjunciones de coordinación y las de subordinación. Entre las conjunciones de coordinación distingue " tres tipos de conectores según el significado con que matizan la relación de los elementos que unen: copulativas, disyuntivas y adversativas."

Y.

Vv. 377-384. Auto:

porque –viéndome dotada
de hermosura **y** de nobleza,
de valor **y** de virtud,
de perfección **y** de ciencia,
y en fin, viendo que era yo,
aun de la Naturaleza
Angélica ilustre mía,
la criatura más perfecta ,

Ni

Vv. 1286-1289. Auto.

Buscaste otros Pastores
a quien no conocieron
tus padres, **ni** los vieron
ni honraron tus mayores;

O.

Vv.1043-1044. Auto.

mas, **o** miente mi deseo,
o ya he visto otra vez su luz divina.

Pero

Una variante de esta conjunción, reducida hoy a la lengua escrita, es "mas".

Mas (nótese que es sin acento, el más con acento funciona como un adverbio)

¿Qué las distingue en su funcionamiento?, busquemos un ejemplo en el texto:

Vv.1041-1044. auto.

Mas allí una pastora hermosa veo:

¿quién podrá ser beldad tan peregrina?;

mas, o miente mi deseo,

o ya he visto otra vez su luz divina.

Y un **más** con acento en los versos que dice el Occidente:

Vv.398-400. Loa.

Y yo; y **más**, saber la vida

y muerte de ese gran Dios

que estar en el Pan afirmas.

¿Cuál es su funcionamiento en este parlamento? Tal vez se trata de un adverbio de cantidad.

Se puede probar con otro ejemplo en un parlamento de la Gracia:

Vv.2115-2118. Auto.

Abalanzóse a gozarla;

y cuando Su cariño

más amoroso buscaba

el imán apetecido...

Otras conjunciones sí intervienen en la estructura de las oraciones en las que se insertan y “la transponen funcionalmente a una unidad de rango inferior”¹⁵. Alarcos las distingue como conjunciones de subordinación. Un ejemplo puede ser el siguiente:

Que.

Vv. 140–148.

Yo, **aunque** no te entiendo bien,

pues es lo **que** me propones,

que sólo te dé materia

para **que** tú allá la informes

¹⁵ *Ibidem.* Alarcos. Pág. 284.

de otra alma, de otro sentido
que mis ojos no conocen,
te daré de humanas letras
los poéticos primores
de la historia de Narciso.

A veces “el transpositor *que* va precedido por una unidad capaz de funcionar aislada como adverbio. Con la fusión de un adverbio y *que*, se han originado algunas llamadas locuciones conjuntivas”¹⁶. Por ejemplo:

Aunque	Puesto que.
Siempre que.	Así que.
Porque.	Ya que.
Para que	Sino que
Bien que	

Sino, funciona como conjunción en este ejemplo:

Vv.223-225. Loa.

que no quiere mi benigna
condición, que mueran, **sino**
que se conviertan y vivan.

vv. 215-218.

y el estar en mí Su imagen,
bien que los raudales torpes
de las aguas de mis culpas
toda mi belleza borren:

Si.

Nótese que sin acento se distingue del adverbio afirmativo tónico *sí*.

¹⁶ *Ibidem*. Pág. 295.

Vv. 667-670.

¡Padezca esa vil Pastora,
padezca Narciso y muera
Si con muerte de uno y otro
se borran nuestras ofensas!

Del *si* condicional se derivan las locuciones *como si* y *si bien*, cuya función sigue consistiendo en la transposición de oraciones al papel de adyacentes circunstanciales".¹⁷

b) Los **adverbios** no son precisamente palabras conectoras, su función es distinta: acompañan al verbo, modifican la significación del verbo, del adjetivo, de otro adverbio, incluso puede aplicarse al sustantivo o a toda una frase.

Alarcos designa su función como "adyacente circunstancial del verbo"¹⁸.

Algunos ejemplos tomados del mismo texto pueden ser:

Ya.

Que puede funcionar como adverbio o como conjunción.

Vv.218-221. Loa

Si has visto **ya** la protervia
con que tu culto abominan
ciegos, ¿no es mejor que todos
mueran?

Aquí tiene una función adverbial es decir, está adyacente al verbo, se necesitan. Otro ejemplo puede ser:

Vv.368-371. Loa.

Ya que esas tan inauditas
cosas quiera yo creer,
¿será esa Deidad que pintas,
tan amorosa,...

¹⁷ *Ibidem.* Pág. 297.

¹⁸ *Ibidem.* Pág.160.

En este ejemplo funciona como una conjunción condicional. Como ya habíamos dicho, Alarcos llama a esta unión de conjunción "que" y de adverbio "ya", *locuciones conjuntivas*

Otro ejemplo que funciona como adverbio puede ser:

Vv.507-518. Auto.

Después de así divididos,
les insistí a tales sectas,
que ya adoraban al Sol,
ya el curso de las Estrellas,
ya veneraban los brutos,
ya daban culto a las peñas,
ya las fuentes, **ya** a los ríos,
ya a los bosques, **ya** a las selvas;
sin que quedara creatura,
por inmunda o por obscena,
que su ceguedad dejara,
que su ignorancia excluyera;

Podría pensarse que los primeros "ya" funcionan como adverbios y los últimos cuatro como conjunciones. Pero el verbo "daban" rige todos los "yas" que siguen y por lo tanto se trata de adverbios y no de conjunciones.

No sucede así en el siguiente ejemplo donde funcionan como conjunciones distributivas (*ya* esto, *ya* lo otro).

Vv.29-38. Loa.

Pues entre todos los Dioses
que mi culto solemniza,
aunque son tantos, que sólo
en aquesta esclarecida

Ciudad Regia, de dos mil
pasan, a quien sacrifica
en sacrificios crüentos
de humana sangre vertida,
ya las entrañas que pulsan,
ya el corazón que palpita;

Pues

El “*pues*” funciona como adverbio. Aunque Alarcos nos previene explicando que esta palabra “de variable situación en el enunciado, efectúa vagas referencias de posteridad, de consecuencia o de causa, aunque es a menudo puro recurso de continuidad.”¹⁹

En el ejemplo siguiente la palabra *pues* busca al verbo *es* (**pues es**) para encontrar su sentido.

Vv.167-170. Auto.

Y pues Su beldad hermosa,
soberana **y** prodigiosa,
es de todas la mayor,
cuyo sin igual primor
aplauden los horizontes,
¡aplaudid a Narciso, Fuentes y Flores!

En el siguiente ejemplo se puede distinguir: cuándo el “*pues*” funciona como adverbio y cuándo no.

Vv.42-54. Loa.

Y con razón, **pues** es solo
el que nuestra Monarquía
sustenta, **pues** la abundancia
de los frutos se Le aplica;

¹⁹ *Ibidem*. Pág. 298.

y como éste **es** el mayor
beneficio, en **quien** se cifran
todos los otros, **pues** lo es
el de **conservar** la vida,
como el mayor lo estimamos:
pues ¿qué importara que rica
el América abundara
en el oro de sus minas,

Sólo.

La palabra **Sólo** (con acento) también se considera un adverbio.

Sin acento es un adjetivo que indica que está en soledad, o como si fuera un único, un ejemplo lo encontramos en los mismos versos:

Vv.43-46. Loa.

Y con razón, pues es **solo**
el que nuestra Monarquía
sustenta, pues la abundancia
de los frutos se Le aplica;

Y el ejemplo con acento que funciona como adverbio:

Vv.1839-1842. Auto.

Muerte le dio Su amor;
que de ninguna suerte
pudiera, sino **sólo**
Su propio amor vencerle.

Aun

El mismo caso se aplica a la palabra *aun* y *aún*, la acentuada pertenece también a los adverbios

Ejemplo:

Vv.1418-1422. auto.

Mas ni **aun** para la queja
alientos el dolor fiero me deja,
pues siento en ansia tanta
un áspid, un dogal a la garganta.

Aunque la función de la palabra no sea clara para nosotros en un primer momento, es correcto distinguirlas y saber que no suenan igual con acento que sin acento y que este acento puede determinar el sentido rítmico del verso.

Se pueden probar los dos **aún** y **aun** que funcionan dentro del terceto que dice Narciso:

Vv.1700-1703. Auto.

Sed tengo: que el amor que Me ha abrasado,
aun con todo el dolor que padeciendo
estoy, Mi Corazón **aún** no ha saciado.

El **aún** con acento puede sustituirse momentáneamente por un **todavía**; el **aun** sin acento por un **incluso**.

Bien.

Aislado funciona como adverbio, como en el siguiente ejemplo:

Vv. 201-218.

¡Oh, qué **bien** suenan unidas
las alabanzas acordes,
que de Su Beldad divina
celebran las perfecciones!

Luego.

Esta palabra puede funcionar como conjunción o como adverbio de tiempo

Acaso

Puede ser un adverbio de lugar, o adverbio de modo (por casualidad)²⁰.

Para un actor, lo importante no es la clasificación de estas palabras sino encontrar, dentro de la estructura que las contiene, su funcionamiento para así poder funcionar con ellas. Siempre se va a encontrar más de lo que se imagina, tan sólo se necesita un poco de atención para descifrar por la propia experiencia lo desconocido.

En este encuentro con lo desconocido, los ejercicios son para que se encuentre, no el contenido de las palabras, sino el funcionamiento de la energía en los textos con los que se va a actuar.

En otro momento se atenderán los contenidos o se van revelando sin necesidad de haberlos intelectualizado.

SINTAXIS.

Cuando el problema con el texto estaba relacionado con la sintaxis, se exploraba el impulso que lleva hacia delante cuando se dicen razonamientos o conceptos.

Voy a tomar un ejemplo, utilizando los primeros catorce versos de la Loa para la exploración.

²⁰ *Ibidem*. Pág. 162. Alarcos hace una clasificación semántica de los adverbios tomando en cuenta sus valores léxicos y las referencias que hacen a la realidad, y las clasifica en:

Adverbios de tiempo: ahora, antes, después, tarde, luego, ayer, etc.

Adverbios de lugar: aquí, cerca, lejos, fuera, etc.

Adverbios de modo: así, bien, mal, lentamente, arreo, etc.

Adverbios de cantidad. Tanto mucho, demasiado, casi, etc.

Adverbios de afirmación: sí, también, asimismo.

De negación: no, tampoco.

De duda: acaso, quizá.

Otras clasificaciones obedecen a criterios en parte funcionales. Se mencionan entonces adverbios:

Demostrativos (como aquí, entonces, ahora, así, tal, tanto.

Relativos (como donde, como, cuanto)

Interrogativos (como dónde, cómo, cuándo)

Vv.1-14. Loa.

Nobles mexicanos,
cuya estirpe antigua,
de las claras luces
del Sol se origina:
pues hoy es del año,
el dichoso día
en que se consagra
la mayor Reliquia,
¡venid adornados
de vuestras divisas,
y a la devoción
se una la alegría;
y en pompa festiva,
celebrad al gran Dios de las Semillas!

Se distingue esta primera unidad, como un bloque de energía que empieza con el verso 1 *Nobles mexicanos*, y termina hasta el primer punto y aparte en el verso 14 *celebrad al gran Dios de las Semillas*. Se establece esta unidad de texto para la primera exploración.

¿Cómo suena en mis oídos?, ¿cómo suena en el oído del espectador o de los compañeros? ²¹

Ellos oyen: Pues oyen del año. Pero está escrito: pues hoy es del año.

²¹ Lo equívoco en los versos tiene una función expresiva e imaginativa. El ejemplo que nos daba el maestro Ibáñez es un verso de Garcilaso:

"Galatea es su nombre", que puede sonar equívoco: "Galatea es un hombre". Y de cualquiera de las dos maneras suena como suena y nos sugiere otras imágenes.

Otro ejemplo que recuerdo en el Narciso es un verso de la Naturaleza Humana:

"Decidme dónde está El que mi alma adora", que puede sonar:

"Decidme dónde está El que mi alma dora. Adorar y dorar no se contradicen, el equívoco enriquece el sentido de la frase de manera imaginativa.

¿Cómo se transforman estos descubrimientos, para ventaja de la actuación y para claridad en los oídos de los espectadores?

Lo lineal no está necesariamente pegado, las líneas no son iguales aunque midan lo mismo; cada palabra tiene una energía propia y funciona desde su particular lugar en el texto. No se está obligado a leer sin parar hasta que aparezca el signo gráfico.

En este verso se encuentra la posibilidad de un cambio rítmico. La palabra **hoy**, tiene una función dramática. ¿cómo suena si la subrayo enfáticamente o con otra intensidad?.

Vv.5-8. Loa.

Pues **hoy** es del año

El dichoso día

en que se consagra

la mayor Reliquia,

Para explorar la sintaxis de este parlamento se podían experimentar los siguientes ejercicios:

- a) Caminando en el espacio disponible, cambiar de rumbo o de lugar cada vez que te encuentras un signo ortográfico. El tránsito entre un punto (lugar) y otro se experimentaba (después o antes) de decir el signo que aparecía en el texto. También se experimentó transitar al mismo tiempo que se decía el signo. Era preferible no decir los versos en el momento de moverse, de esta manera, el signo ortográfico tenía una atención física que provocaba primero sensaciones extrañas, y ya después se aclaraba su funcionamiento.
- b) Caminar entre dos **sillas** que simbolizan el principio y el final de la oración o las palabras que separa un signo de otro. Las sillas separadas por lo menos a dos metros.

El movimiento entre las sillas debe ser suave, sin prisa, es el momento en que el actor que transita puede pensar, inventar, discurrir, dudar, es el momento de la libertad, y hay que aprender a apreciarlo.

Este ejercicio renueva la confianza en los signos de puntuación. Estos pueden ayudar a actuar, sólo se tienen que tomar en cuenta para hacer algo con ellos.

SIGNOS ORTOGRÁFICOS.

El signo ortográfico señala un cambio de función, no un valor fonético como el caso del acento que es un recurso de la versificación.

Los efectos de los signos ortográficos responden a funcionamientos gramaticales.

Se podrían distinguir así:

Los signos que enlazan: comas, punto y coma, dos puntos.

Los signos que separan: Punto y aparte, punto seguido, puntos suspensivos.

Los signos que agrupan: admiraciones, interrogaciones, paréntesis y cualquier otro signo que se desconozca.

Los signos ortográficos también regulan la **energía** del texto, la contienen o la desbocan. Cuando las construcciones muy largas no encuentran la manera de mantener su continuidad en la voz del actor, la energía se corta, se dispersa. Los signos ortográficos ayudan a distinguir el camino, el sentido de la energía²².

También hay energía que no se somete a la gramática, como nuestra propia energía que la determinan otras circunstancias o la energía que circula verso a verso y que es regulada por la métrica.

No es una regla obedecer la ortografía del texto, pero sí es la primera señal que se distingue fácilmente en la página y es bueno focalarla, tomarla en cuenta.

²² No hay que olvidar que en la edición de Alfonso Méndez Plancarte con la que se trabajó, la ortografía está "actualizada". Sor Juana no utilizaba estos signos como nosotros.

Por ejemplo, personalmente nunca había comprendido un punto y coma, no lo tomaba en cuenta, me parecía una exageración ortográfica. Después de haber tocado un punto y coma con el cuerpo, el resultado sobrepasa las posibilidades de un proceso exclusivamente intelectual; el punto y coma tiene una función dentro de la estructura sintáctica, no sólo es el signo ortográfico que indica una pausa mayor que la coma; como actor me dice algo más, quizá ese punto y coma o ese signo ortográfico sea el lugar preciso para hincarse, o para prevenir con un gran respiro una exclamación.

¿Cuándo coinciden el signo ortográfico y el verso?

- El procedimiento es muy sencillo, ayudados por dos instrumentos que podían ser dos sillas o dos puntos distanciados, se transitaba de un punto a otro entre cada signo ortográfico, (se probaba moverse después de decir el signo) Después se transitaba entre verso y verso (entre línea y línea), el tiempo de traslado es silencioso para pensar, para imaginar o para darse cuenta de la urgencia en la continuidad sintáctica de verso a verso, o de la propia sensación de no poder parar y querer seguir adelante.
Con estas exploraciones se llegó finalmente a distinguir los versos de la sintaxis.

El instrumento de las dos **SILLAS** rindió más de lo que nos imaginamos. Se podía contraponer, relacionar, distinguir.

Tener por lo menos dos puntos para discurrir entre uno y otro problema es esencial en el trabajo de cualquier académico. Dialécticamente se encuentra con lo otro e inevitablemente te enriqueces.

La palabra clave era distinguir, pedir ayuda era decir quiero; el primer paso era contraponer lo propio de lo ajeno; lo conocido de lo desconocido y por conocer.

HIPÉRBATON.

En las formas versificadas el orden directo en las oraciones ha sido violentado y se encuentran frases como:

Vv.1-4. Loa.

Nobles Mexicanos,
cuya estirpe antigua
de las claras luces
del Sol se origina,

Que en un orden directo puede decirse así:

“Nobles mexicanos, cuya estirpe antigua se origina de las claras luces del Sol.”

Surgen nuevas preguntas:

¿Por qué se tuerce todo de tal manera?

¿Qué se siente cuando la idea salta?

¿Qué es un Hipérbaton?

Helena Beristain dice que un HIPÉRBATON es una:

“Figura de construcción que altera el orden gramatical (por el procedimiento de la “*trasmutatio*”) de los elementos del “*discurso*” al intercambiar las posiciones sintácticas de las *palabras* en los *sintagmas*, o éstos en la *oración*.”²³

Distinguir un hipérbaton me da una confianza que no tenía, su función no sólo es rítmica (métrica, rima), sino que pone en relieve o subraya el carácter de la palabra que salta, “causa una sorpresa estética al romper la convención lingüística lógica”²⁴.

²³ Beristain. Op. Cit. 2001. 256

²⁴ *Ibidem*.

El hipérbaton es un recurso de la lengua, una herramienta para los versos y para el actor también lo es en la medida en que lo reconozca y pruebe sus potenciales expresivos.

Un ejercicio para reconocer los hipérbatos del pasaje establecido es distinguir:

Lo Directo de Lo Indirecto.

Para facilitar este ejercicio se buscan los verbos conjugados y sus sujetos, se pregunta: ¿QUIÉN?

Por ejemplo:

Vv.1467-1469. Auto.

Mira (TÚ), que juzgo (YO) que precipitada
quiere arrojarse (ELLA), del furor llevada;
¡tengámosla! (NOSOTROS)

Como actor, más que aprender el nombre de la figura de construcción (hipérbaton), se desarrolla una curiosidad que provoca que surjan preguntas; ¿cómo suena un verbo al final del verso? ¿qué sentido expresivo tiene?

El orden directo de la oración simple (sujeto – verbo - predicado), cambia en una figura de construcción como el hipérbaton (el verbo aparece al final de cláusula)²⁵.

Si un verbo está al final de cláusula (cláusula métrica o semántica) tiene un sentido expresivo y un sentido en el que la energía relumbra en ese punto:

Vv.15-28 Loa.

Y pues la abundancia
de nuestras provincias
se Le debe al que **es**
Quien las fertiliza,

²⁵ Una cláusula es lo que está encerrado entre dos límites. Entre dos límites sintácticos hay una cláusula. Entre los límites del verso también puede haber una cláusula métrica.

ofreced devotos,
pues Le son debidas
de los nuevos frutos
todas las primicias.
¿Dad de vuestras venas
la sangre más fina,
para que, mezclada,
a su culto **sirva**;
y en pompa festiva,
celebrad al gran Dios de las Semillas!

En los últimos versos del ejemplo aparece un hipérbaton:
para que mezclada,
a su culto sirva;

Que en otro orden podría decirse:
"Para que sirva a su culto mezclada."
o
"Para que mezclada sirva a su culto."

El recurso del hipérbaton funciona expresivamente de distintas maneras.
Dependiendo del personaje, cambia el efecto del recurso, por ejemplo el mismo
recurso pero en boca de la Gracia.

Vv.2151-2154. Auto.

Él mismo **quiso** quedarse
en blanca flor convertido
porque no **diera** la ausencia
a la tibieza motivo;

que en orden directo podría decirse:

“El mismo quiso quedarse convertido en blanca flor porque no diera motivo la ausencia a la tibieza”.

No se trata de traducir todo al orden que más nos acomode para sentir que se nos facilita el lenguaje; se trata de desear la forma versificada, para encontrar sus recursos y aprovecharlos.

ORACIONES SUBORDINADAS.

La oración subordinada es muy frecuente en las construcciones versificadas. La oración subordinada es la que se relaciona con una oración principal de la que depende lógicamente y gramaticalmente. Existen muchos tipos de relaciones de oraciones **subordinadas** pero todas son enlazadas por conjunciones:

Así – como

Tanto – cuanto

Tal – que.

Apenas – cuando.

Un claro ejemplo se encuentra en un verso de la obra de *La Vida es Sueño*.²⁶

V. 20

Y a penas llega, cuando llega apenas.

Otro ejemplo que se encuentra en la misma obra son las décimas que dice Segismundo en el primer acto:

Vv. 153-158.

Nace el arroyo, culebra

que entre flores se desata,

²⁶ Pedro Calderón de la Barca. *La Vida es Sueño*. Pág. 502.

y **apenas**, sierpe de plata,
entre las flores se quiebra,
cuando músico celebra
de los cielos la piedad, ...

La subordinación es una dependencia en las oraciones, creada por el habla.
Veamos otros ejemplos en la obra del Divino Narciso:

Vv.393-400. Auto.

por lo cual, Él, ofendido,
tan desdeñoso me deja,
tan colérico me arroja
de Su gracia y Su presencia,
que no me dejó ¡ay de mí!,
esperanza de que pueda
volver a gozar los rayos
de Su Divina Belleza.

Vv.205-208. Auto.

Que aunque las desdichas mías
desterrada de Sus soles
me tienen, no me prohíben
el que Su Belleza adore;

En este caso no se encuentran distanciadas las conjunciones, sin embargo,
pueden estar en otro orden:

“**Que** no me prohíben el que Su Belleza adore **Aunque** las desdichas mías
desterrada de Sus soles me tienen.”

Como actor se atiende la subordinada asimilándola prácticamente, en ese
momento se integra esa realidad que no es la propia. No se necesita
intelectualizar para comprender, ni comprender es la condición para poder actuar.

CAMBIOS.

Algunos ejercicios exploran la energía que corre de sílaba a sílaba, de palabra a palabra, de verso a verso, de parlamento a parlamento, de contenido a contenido, otros buscan los **cambios** (de razonamiento, de estrofa, de escena). Por ejemplo el ejercicio que llamamos la “EMPANADA”, que trataba de:

- Acostado en el piso, boca arriba y relajando tu cuerpo, imaginabas que se iba llenando de agua poco a poco. Después repitiendo el texto a cada cambio de razonamiento cambias de postura, boca abajo y boca arriba sin levantarte del piso.

Cuando se trataba de integrar a todo el grupo en el ejercicio podía hacerse dividiendo el grupo en dos secciones.

- Una sección dice una cláusula y la otra dice la siguiente, y así se prosigue hasta completar el texto establecido.
- Otro ejercicio es que una sección diga las oraciones largas y la otra sección las cortas.

Cuando los conceptos o razonamientos son confusos y no se comprende nada, cómo decir que se quiere “un entender no entendiendo”²⁷. Se puede acudir al siguiente ejercicio:

²⁷ San Juan de la Cruz. Fragmentos de COPLAS DEL MISMO HECHAS SOBRE UN ÉXTASIS DE ALTA CONTEMPLACIÓN. Págs 28-31:

Entreme donde no supe
y quedéme no sabiendo,
toda ciencia trascendiendo.

Estaba tan embebido
tan absorto y ajenado,
que se quedó mi sentido
de todo sentir privado;
y el espíritu dotado
de un entender no entendiendo
toda ciencia trascendiendo.

Este saber no sabiendo
es de tan alto poder,
que los sabios arguyendo
jamás le pueden vencer;
que no llega su saber
a no entender entendiendo,
toda ciencia trascendiendo.

- En un texto establecido se determina el principio y el fin de un solo razonamiento. Después se intenta decir con las propias palabras.

Cada quien tiene sus propias palabras, tal vez oírlo de otra manera provoque en mí otra claridad.

Tarde o temprano se va a expresar lo que el texto dice, no se trataba de solucionar todo en el momento. Por último, se repetía el texto establecido, de memoria o leyendo y en voz alta.

CONTENIDOS

Otros ejercicios están enfocados al **contenido**, buscan las contraposiciones que forman los conceptos, todo esto con el fin de transitar de un punto a otro y abarcar el concepto con mayor facilidad.

¿Cuál es el **contenido**?

¿Cómo se relaciona el contenido y la función de las palabras dentro de: un enunciado, una oración, un parlamento, una escena, un acto, o en la unidad de la obra?

Para atender estas preguntas se puede CONTRAPONER:

Forma del verso - contenido del verso, o contenido de las palabras –función de las palabras.

LA CONTRAPOSICION.

La contraposición siempre fue una herramienta de exploración. Se empieza por tocar lo desconocido (como un niño) por medio de dos puntos conocidos.

El ejercicio de contraponer era un medio para darse cuenta de las propias capacidades antes de intelectualizar con lo que todavía no se conocía.

Se daba uno cuenta que en los versos se encuentran palabras que tienen valores contrarios, y que la estructura propia de los versos se basa en estas tensiones, mientras más lejos una palabra de otra, más fuerte es la tensión que sostiene la estructura.

Antítesis es el nombre formal que se le da a esta "figura" del pensamiento.

Según Helena Beristáin es una: "Figura de pensamiento (tropo de sentencia) que consiste en contraponer unas ideas y otras (cualidades, objetos, afectos, situaciones), con mucha frecuencia a través de términos abstractos que ofrecen un elemento en común.

Semas comunes:

Ayer naciste y morirás mañana (Góngora)

El blanco Lirio y colorada rosa (Garcilaso)

A diferencia de lo que ocurre en el *oxímoron* y en la *paradoja* ²⁸, la oposición semántica de las expresiones contiguas en la antítesis no llega a ofrecer *contradicción*, por lo que en ella la *isotopía* (coherencia) no se ve afectada.

La yuxtaposición antitética de los términos refuerza sus significados, los aclara y los presenta con viveza" ²⁹

²⁸ Beristáin. Op. Cit. Pág. 373. OXÍMORON (o antilogía, paradojismo, alianza de palabras).

Figura* semántica o tropo* que resulta de la "relación sintáctica de dos antónimos". Es a la vez una especie de paradoja* y una especie de antítesis* abreviada, que involucra generalmente dos palabras o dos frases. Consiste en ponerlas contiguas a pesar de que una de ellas parece excluir lógicamente a la otra:

En poco mar de luz ve oscuras ruinas.

Generalmente está constituido por un sustantivo y un adjetivo que se vinculan en un contexto* abstracto.

Se relaciona con la antítesis porque los significados* de los términos se oponen, y con la paradoja porque lo absurdo de la contigüidad sintáctica de ideas literalmente irreconciliables...

- PARADOJA (o antilogía o endiasis) Pág. 380

Figura* de pensamiento que altera la lógica de la expresión pues aproxima dos ideas opuestas y en apariencia irreconciliables, que manifestarían un absurdo si se tomara al pie de la letra, -razón por la que los franceses suelen describirla como "opinión contraria a la opinión"- pero que contienen una profunda y sorprendente coherencia en su sentido* figurado.

Y es famosa y común la de Santa Teresa de Jesús:

Vivo sin vivir en mí,

Y tan alta vida espero,

Que muero porque no muero.

Paradoja y oxímoron, ambas figuras sorprenden y alertan por sus aspectos de oposición irreductible. Pero mientras el oxímoron se funda en una contradicción léxica, es decir, en la contigüidad de los antónimos, la paradoja es más amplia pues la contradicción afecta el contexto* por lo que su interpretación exige apelar a otros datos que revelen su sentido, y pide una mayor reflexión.

²⁹ *Ibidem*. Pág. 55.

La antítesis es “el contraste de **dos ideas** mediante el empleo, en cláusulas consecutivas, de **palabras** cuyos **contenidos son opuestos**”³⁰

La tradición clásica se basa en el uso de este instrumento retórico. Cuando la lengua española se encuentra en su máximo desarrollo expresivo, hace uso extenso de este recurso; en las obras de Calderón se pueden encontrar muchos ejemplos.

Vv. 2152-2168

Y sí haremos, pues estamos
en mundo tan singular,
que el **vivir** sólo es **soñar**;
y la experiencia me enseña,
que el hombre que **vive**, **sueña**
lo que es, hasta despertar.
Sueña el rey que es rey, y **vive**
con este engaño mandando,
disponiendo y gobernando;
y este aplauso, que recibe
prestado, en el viento escribe
y en cenizas le convierte
la **muerte** (¡desdicha fuerte!):
¡que hay quien intente reinar
viendo que ha de despertar
en el **sueño** de la **muerte**!³¹

La antítesis es un recurso que además se refleja en la base del drama, en donde un personaje que piensa y actúa se encuentra entre dos extremos. Situación que además se repite en nuestro particular entrenamiento de exploración: el actor que transita entre los dos puntos.

³⁰ Notas de clase del maestro Ibáñez.

³¹ Pedro Calderón de la Barca. *La vida es sueño*.

¿Qué se hace como actor con este descubrimiento?

Contraponiendo el actor se familiariza con esta manera de pensar. Cuando se perciben los lazos de tensión entre dos palabras contrapuestas, se le da otra atención a esas palabras y sin que se tenga necesariamente que ser enfático cuando se dicen, ni subir el volumen, o exagerar la pronunciación, se logra que destaquen atrayendo la atención del espectador, y no sólo eso, se logra que susciten en el público reacciones también instintivas, imágenes poderosas que logran tocar su imaginación.

“La comprensión de qué piensa y cómo piensa un personaje se facilita al examinar la contraposición (antítesis) de sus ideas, de sus imágenes, y, en general, de sus recursos verbales.”³²

No hay que olvidar que si se va muy al fondo del contenido, el actor se aleja o pierde la energía; todo se vuelve intelectual. El propósito de la búsqueda es llevar a la acción.

Por ejemplo una contraposición en el texto de la Loa, cuando la religión invita a la América y a Occidente a escuchar sus razones y arguye como Pablo con su doctrina:

Vv.280-293. Loa.

De Pablo con la doctrina

Tengo de argüir; pues cuando

a los de Atenas predica,

viendo que entre ellos es ley

que muera el que solicita

introducir nuevos Dioses,

como él tiene la noticia

³² Apuntes del maestro.

de que a un *Dios no conocido*
ellos un altar dedican,
les dice: "No es Deidad nueva,
sino la no conocida
que adoráis en este altar,
la que mi voz os publica."
Así yo...

- Con ayuda de las sillas como instrumento de exploración, ¿qué valores se pueden contraponer?.

En una silla está el Dios **nuevo**.

En otra el Dios **no conocido**.

Los valores contrapuestos (que se encontraban en el texto) debían ser muy específicos para no complicarse con un lenguaje subjetivo que no todos pueden compartir. Otros ejemplos de contraposiciones son:

Singular – plural

Blanco - Rojo

Femenino – masculino

Luz - Oscuridad

Corto – largo

Humano - Divino

Sentimiento- razonamiento

Lo pagano – Lo sagrado

Pregunta – respuesta

Tú - Yo

Doble – sencillo

Odio - Amor

Interior – exterior

Pasión sorda – Pasión sonora

Arriba – abajo

Lo inspirado – Lo calculado

La estructura versificada se sostiene de las tensiones expresivas que forman estas ideas contrapuestas y que mediante el empleo de palabras opuestas logran un propio equilibrio que sostiene el argumento.

Uno de los objetivos del actor es encontrar el propio equilibrio de la contraposición, para no someterse a un lado o a otro. Se aprende finalmente a confiar en los contrastes.

Entonces contraponiéndolo de manera metodológica y como un mero instrumento de exploración, se buscaban las imágenes que nos permitían pasar a la acción.

La ejecución se antepone al análisis y después el análisis determinaba una ejecución.

En la lectura o repaso del texto, contraponiendo dos valores se transitaba de un punto (una silla) a otro (otra silla). El momento del tránsito es cuando pasan por la cabeza las ideas más inusitadas, o las revelaciones más insólitas.

Y si en lugar de tener revelaciones y grandes ideas, se quedaba peor, más confundido y perdido, no se daba lugar a la angustia, se buscaban otros ejercicios y exploraciones que se experimentaban para asimilar el texto desde otro ángulo.

Otro ejercicio puede ser preguntar: ¿Cuántas personas se distinguen en el parlamento?

- Se transita de una a otra persona, asignando a cada una un espacio distinto. Pueden ayudar los compañeros representando a cada una.

Pablo (él) – Ellos (los de Atenas) – Yo. (Religión)³³

Otro ejercicio para antes de analizar el texto intelectualmente (subjétivamente) era buscar a los interlocutores (prácticamente). Este ejercicio ayuda a distinguirlos:

Se asigna un lugar específico para cada interlocutor y se transita entre uno y otro dependiendo del texto. Los compañeros pueden ayudar representando a los interlocutores, incluso al mismo público que también funciona como un interlocutor.

Por ejemplo en el texto siguiente:

Vv.18-26. Auto.

Gentilidad, Sinagoga,
que en dulces métricas voces,
a Dios aplaude la **una**,

³³ En el ejemplo de las páginas anteriores. Vv. 280-293. Loa.

a Dios aplaude la **una**,
y la **otra** celebra a un Hombre,
escuchadme lo que os digo,
atended a mis razones,
que pues soy Madre de **entrambas**,
a **entrambas** es bien que toque
por ley natural órme.

Otro ejercicio para antes del análisis es:

Explorar los espacios contraponiendo lo de arriba con lo de abajo, o lo de aquí con lo de allá. Por ejemplo:

Vv.1396 – 1400. Auto.

¿Qué es **aquesto** que ven los ojos míos? (aquí)
o son de mis pesares desvaríos, (aquí)
o es Narciso el que está en **aquella** Fuente, (allá)
cuya limpia corriente (allá)
exenta corre de mi rabia fiera. (aquí)

El análisis de la ejecución motivaba al actor para hacer otras ejecuciones.

Con estas prácticas el actor encuentra una correspondencia física con el texto. Sus propias motivaciones coinciden con las del texto y al mismo tiempo experimenta físicamente los espacios que va a ocupar. ¿Qué tan lejos está la Fuente? ¿Desde cuántos espacios se puede explorar la aparición del personaje con relación a la Fuente?.

No se está razonando, se está explorando prácticamente.

El maestro nos dijo: "Si el actor confía en su instinto, ninguna repetición bloquea su trabajo".

¿Cuándo hay una reacción instintiva?, ¿Qué provoca esa reacción instintiva? Para propiciar las reacciones instintivas es necesario:

- No hagas nada si no es a consecuencia de otra cosa.
- Lo que hagas no depende de ti sino de lo que haga el otro compañero.

Hubo un ejercicio para percibir estos impulsos del instinto:

---Un personaje habla y los otros dos callan.

Los personajes que no están hablando repiten una palabra de cada verso, la que más les llame instintivamente, la primera que llegue a su mente o la última de la frase.

--- Otro ejercicio es que en las propias palabras antes de decir el texto se dice lo que se está pensando a consecuencia de lo que dijo el personaje que hablaba.

No se dice nada hasta que termina el parlamento del otro.

Por último se repite libremente el texto establecido.

Hubo otros dos ejercicios para desencadenarse físicamente, que se probaron en el Curso, aunque no fueron los más buscados, quizá porque fue suficiente experimentarlos una sola vez:

--- El actor está lo más relajado posible sobre el piso. Se puede imaginar que se te empieza a llenar de agua de pies a cabeza y pasando por los brazos. Después se imagina con OTRO (A):

Peso.

Estatura.

Figura.

Ya que se logra el cambio en la imaginación, el actor se para y prueba decir el verso en voz alta.

¿Qué pasa cuando el personaje se vuelve aire? ¿Cómo se mueve el actor cuando el personaje es una sombra, y cuando es la luz de la Gracia? ¿De qué medios se vale para despertar su imaginación?

---Otros ejercicios que se exploraron fueron:

Se dice el texto establecido al mismo tiempo que:

Se trotaba en el espacio disponible.

Se boxeaba.

Se jugaba tenis imaginariamente con el personaje contrincante.

Se montaba a caballo o en motocicleta.

Se bailaba un danzón o un tango.

En soledad jugar cantando.

En grupo, jugar con suavidad con una pelota mientras se dice el texto.

MÉTRICA.

La métrica se encarga de medir los versos; es la medida, la forma que tomaron y que no pueden dejar de tener, es como su “código genético que no sólo cifra un contenido racional sino todo lo que asocia el que oye”³⁴. La métrica se define en el oído receptor y no en la página escrita. En la historia de la lengua primero sonamos y ya después escribimos.

Las “dulces métricas voces” son los “amuletos orales” de una cultura antiquísima que pervive en nuestra historia, en nuestra memoria y en nuestros propios genes. “Los versos son la memoria”³⁵

El punto de partida de la versificación son los números sagrados “dígitos de la creación”. ¿A qué patrones responde la métrica del español?

Un patrón métrico se mide por:

La alternancia de un tiempo fuerte y un débil y todas sus combinaciones posibles. Los tiempos fuertes son los acentuados.

El régimen acentual (intensidad) de nuestra lengua³⁶ determina el contenido de las palabras. En el oído la intensidad sí afecta el sentido, por ejemplo:

Es té negro

Este negro.

En español los versos se miden por sílabas, cada verso es una línea, y puede medir de seis a once sílabas generalmente; los versos alejandrinos tienen catorce sílabas, aunque no son los más comunes en el teatro clásico de los siglos XVI y XVII. A los versos de 2 a 8 sílabas se les llama de *arte menor* y a los de 9 a 14 sílabas de *arte mayor*.

³⁴ Apuntes del Maestro.

³⁵ Apuntes del Maestro.

³⁶ No sucede así con la lengua francesa que tienen un régimen silábico (de duración) que se mide por lo largo y lo corto (en el sonido).

La medida más natural y espontánea de la lengua española es de ocho sílabas. Este verso es "el que con mayor tenacidad ha estado trabado con la poesía de nuestra lengua, desde los días del Arcipreste (en el siglo XIV) hasta hoy".³⁷ Para ejemplo bastan las mañanitas:

Es **tas son** las ma ña **ni tas**
Que can **ta** bael rey Da **vid**
A las mu **cha** chas bo **ni tas**
Se las can **ta** mos a **quí**.

Los elementos que conforman el verso son sus sílabas, acento y rima. "Nuestra versificación, como nuestra Lengua, se basan en el ritmo intensivo o acentual...de la posición de las sílabas acentuadas depende gran parte de la belleza del verso y de la estrofa"³⁸

Esta forma métrica constituye un elemento de estructuración dramática en el teatro clásico español. En el transcurso de la escena, la métrica puede cambiar, pero generalmente en cada cambio de escena hay cambios métricos. Estos cambios responden a intenciones expresivas o de sorpresa. Por ejemplo:

Vv.1029-1058. Auto.

NATURALEZA HUMANA:

¿Oh, mi Divino Amado, quién gozara
acercarse a Tu aliento generoso,
de fragancia más rara
que el vino y el unguento más precioso!
Tu nombre es como el óleo derramado
y por eso las Ninfas Te han amado.

³⁷ Alatorre. Op. cit. 1995. Pág.131.

³⁸ Antonio Quilis. *Métrica española*. 2001. Pág.21

Tras Tus olores presta voy corriendo:
¡oh, con cuánta razón todas Te adoran!
Mas no estés atendiendo
si del Sol los ardores me coloran;
mira que, aunque soy negra, soy hermosa,
pues parezco a Tu imagen milagrosa.

Más allí una Pastora hermosa veo:
¿quién podrá ser beldad tan peregrina?;
mas, o miente mi deseo,
o ya he visto otra vez su luz divina.
A ella quiero acercarme,
por ver si puedo bien certificarme.

Todo este largo trecho está en liras de 6 versos (cuatro de 11 y dos de 7), con este esquema de rimas : A-B-a-B-C-C. De repente aparece la Gracia (cantando), y por supuesto hay un cambio métrico, regresamos al romance octosílabo:

GRACIA:
Albricias, Mundo; albricias,
Naturaleza Humana,
pues con dar esos pasos
te acercas a la Gracia:
¡dichosa el Alma
que merece tenerme en su morada!

Venturosa es mil veces
quien me ve tan cercana;

que está muy cerca el Sol
cuando parece el Alba:
¡dichosa el Alma
que merece hospedarme en su morada!

El cambio métrico es muy notorio. Es curioso que aunque la Gracia entra con otra medida y con otra rima, sigue agrupando sus versos, para estos primeros cantos, en dos grupos de seis.

Existen muchas medidas, formas y combinaciones que están clasificadas, pero no es tan urgente saberlo, es preferible descubrirlas. No hay que olvidar que "la métrica se define en el oído receptor (y no en la página escrita que lee el emisor)"³⁹. Primero es el descubrimiento y ya después se busca el catálogo.

¿Cómo funciona esta estructura versificada?.

Lope de Vega nos sugiere una función métrica que él presentía en sus formas de estructurar:

"acomodo los versos con prudencia
a los sujetos de que va tratando:
las décimas son buenas para quejas;
el soneto está bien en los que aguardan;
las relaciones piden los romances,
aunque en octavas lucen por extremo.
Son los tercetos para cosas graves
Y para las de amor las redondillas."⁴⁰

No son una regla. El encuentro afortunado de las palabras y su medida siempre va a causar gratas sorpresas.

³⁹ Apuntes del maestro.

⁴⁰ Lope de Vega. *El Arte Nuevo de hacer Comedias*. 1948. Pág.17.

“Es preciso encontrar la versificación para interrogarla, no para buscar las reglas y someterse a ellas”⁴¹.

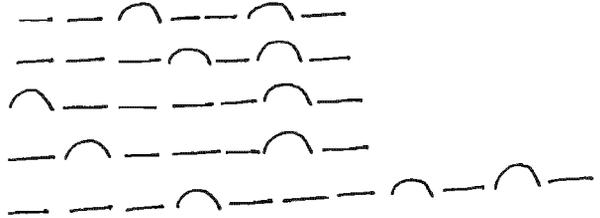
El actor necesita sentirse cómodo, confiado en esta estructura, para que sea una fortaleza y no un impedimento para la actuación.

Lo primero que se necesita es reconocer esta estructura. ¿Cómo?

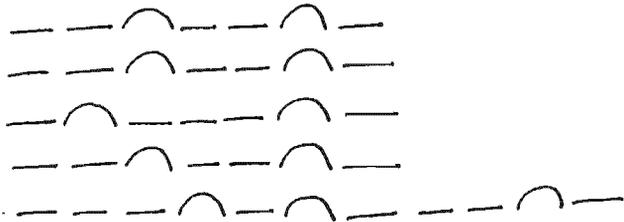
En primer lugar tocando, con los ojos, con la boca, y con el cuerpo, con lo que se pueda. Seguramente con esa intención nos enseñaron en la Secundaria a escanciar los versos en el papel, escribiendo los signos (—) cuando la sílaba no está acentuada, y (∩) cuando está acentuada.

Vv.1301 – 1310. Auto.

Mis saetas ligeras
les tiraré, y el hambre
corte el vital estambre;
y de aves carniceras
serán mordidos, y de bestias fieras.



Probarán los furores
de arrastradas serpientes;
y en muertes diferentes
obrará, en Mis rigores,
fuera el cuchillo; y dentro, los temores.



Se puede notar cómo el último acento es fijo.

Si la prosa no es el verso, ¿cómo se lee entonces en verso, verso a verso resaltando las palabras acentuadas, o como si fuera prosa dando prioridad a la sintaxis?

⁴¹ Apuntes del maestro.

Para resolver este dilema entre verso y sintaxis, se intentó percibir los recursos que ofrece la forma versificada.

En el caso de lo versificado, el oído tiene otra manera de percibir; el sonido que se repite, como en el rito, es mágico (verso a verso con sus rimas), permite las revelaciones.

Para ayudar con las exploraciones de la métrica se podía golpear suavemente el cuerpo o algún objeto, con la palma, de manera que se intensificara el contacto en:

a) Los finales de cada verso.

Con una suave patada contra un objeto o en el mismo suelo, marcando la última palabra de cada verso.

b) los acentos principales de cada verso que señalan intensidades en palabras específicas y que dan pie a los cambios de ritmo inesperados.

Dos acentos en los versos octosílabos:

Por ejemplo:

Vv.18-21. Auto

Gentilidad, Sinagoga,

que en dulces métricas voces

a Dios aplaude la una,

y la otra celebra aun hombre...

De nueve (eneasílabos) o siete sílabas (heptasílabos) también tienen dos acentos

Por ejemplo:

Vv.707-710. Auto.

Bellísimo Narciso,

que a estos humanos valles,

del Monte de Tus glorias

las celsitudes traes...

Tres acentos en versos endecasílabos (11 sílabas). Por ejemplo:

Vv.695-698. Auto.

En **aquesta** montaña que eminente
el **cielo besa** con la altiva **frente**
sintiendo **ajenos** como propios **males**
me acompañan los **simples** animales,...

Los acentos que no son fijos dan la libertad de elegir la intensidad en la palabra que se desea, siempre y cuando no se afecte el “grupo de sentido” o sintagma⁴², o se impongan acentos que son más bien arritmias, que parecen más extrañas que placenteras.

Por ejemplo en el verso:

el **cielo besa** con la altiva **frente**

Podría yo imponer los siguientes acentos:

el **cielo besa** con la altiva **frente**. o el **cielo besa con** la altiva **frente**.

Se prueba cómo se oye cada una. Para averiguar los “grupos de sentido” se pregunta:

besa (¿qué cosa?) el cielo (¿con qué?) con la altiva frente.

⁴² 1— Sintagma: Designa toda serie de elementos morfológicos consecutivos que manifiestan cierta unidad; así, tanto es sintagma una oración como una palabra (“sintagma autónomo”). (*Diccionario. Enciclopedia Salvat. Op. cit.*)

2— Sintagma: La combinación, en la cadena del habla, de unidades lingüísticas pertenecientes a la primera articulación, es decir, de unidades significativas (palabras hechas de morfemas, frases hechas de palabras, oraciones hechas de frases).

Es dentro del sintagma donde cada signo adquiere un valor gramatical debido a su función que depende de su relación (sintagmática) con los otros signos presentes. (Beristáin. Op. cit. 200. Pág.:479)

Yo entiendo el grupo de sentido como el funcionamiento de la combinación de estas unidades sintácticas en una oración determinada.

Esta percepción me permite encontrar un criterio a favor del “**grupo de sentido**”. Sin embargo es en el oído donde se resuelven estas dudas.

¿Cuál de las tres formas de acentuar es más fácil asimilar en el oído?

En otro ejercicio se puede experimentar la singularidad de los acentos agudos. Por ejemplo el caso de las octavas reales⁴³ de Calderón.

Vv. 651-659.

Yo, divino profeta Daniel,
de todo lo nacido **soy** el **fin**,
del pecado y la envidia hijo cruel,
abortado por **áspid** de un jardín;
la puerta para el **mundo** me **dio** Abel,
más quien me **abrió** la **puerta** fue Caín,
donde mi **horror** introducido **ya**,
ministro **es** de las iras de Jehová.⁴⁴

El último acento en la métrica tradicional siempre es regular, pero los dos anteriores o el primero cambian de lugar. Esto es que lo regular (el número de las sílabas y el último acento) convive con lo irregular (Los acentos).

En este sentido la energía que corre por los versos cambia verso a verso, se mueve de lugar y provoca ritmos que nos dan placer, que causan sorpresa, lejos de adormecernos con una regularidad hipnotizante.

La cualidad rítmica de la lengua, se distingue por sus acentos que son uno de los recursos de la versificación.

⁴³ Las octavas reales son estrofas de ocho versos endecasílabos.

⁴⁴ Calderón de la Barca. Op. Cit. *La cena del Rey Baltasar*.

El ritmo es la integración de muchos **recursos** en la versificación con un propósito imaginativo⁴⁵. No es sólo la estrofa la que constituye el periodo rítmico de la escena; ritmo entendido como una construcción colectiva, en donde el mismo azar tiene una relación con las partes. Por ejemplo si un actor llega con gripa y apenas puede respirar, este accidente (azar o “esquivo hado”) va a determinar el ritmo que tome la representación en esa función.

RIMAS.

Otro recurso de la versificación son las **rimas**. Es el más fácil de reconocer en la forma versificada (se ve y se oye claramente).

Las rimas son las voces que consuenan a partir de la última vocal acentuada, no a partir del límite silábico. Quilis la define como “la total o parcial semejanza acústica, entre dos o más versos, de los fonemas situados a partir de la última vocal acentuada.”⁴⁶

Las rimas en el español son de dos tipos:

Consonantes, cuando riman en sus vocales y consonantes. Por ejemplo:

Vv.849-854. Auto.

¿Oh Ninfas que habitáis este florido
y ameno prado, ansiosamente os **ruego**
que si acaso al Querido
de mi alma encontrareis, de mi **fuego**
le noticiéis, diciendo el agonía
con que de amor enferma el alma mía!

⁴⁵ Beristáin. Op. Cit. Pág. 445. RITMO: en general, es el efecto resultante de la repetición, a intervalos regulares, de un fenómeno...La cesura es una pausa que divide en partes rítmicas cada esquema rítmico en muchos versos de arte mayor; el esquema suele coincidir con la línea versal. Las cesuras, las pausas sintácticas, las pausas finales de verso, la rima ...y el tono, realzan el ritmo.

El ritmo es esencial para la poesía, no así el metro. Cada unidad rítmica se integra, con otras, en una unidad rítmica superior: la estrofa.

⁴⁶ Quilis. Op. Cit. 2001. Pág 37.

Ó en las coplas de Narciso, cuando busca a su ovejuela perdida:

Vv.1251-1255. Auto.

Yo tengo de buscarte;
y aunque tema perdida,
por buscarte, la vida,
no tengo de dejarte,
que antes quiero perderla por hallarte.

Las rimas **asonantes** sólo riman en sus vocales y en los versos pares. Por ejemplo en las cuartetos asonantados que dice Eco cuando llama a Narciso.

Vv.767-778. Auto.

Bellísimo Narciso,
que a estos humanos valles
del monte de Tus glorias
las celsitudes traes:

mis pesares escucha,
indignos de escucharse,
pues ni aun en esto esperan
alivio mis pesares.

Eco soy, la más rica
Pastora de estos valles;
bella decir pudieran
mis infelicidades.

La rima asonante en todo el pasaje es en **ae**.

En otros pasajes tienen rima asonante en **ae**, **ee** o en **aa**. El monólogo de la Gracia al final del auto está en rima asonante **io**, y parece ser un acto propositivo

de Sor Juana. Este parlamento recopila la historia del Divino Narciso. Qué casual que Dios también consuene con **io**.

Vv.2045- 2054. Auto.

Érase aquella belleza
del soberano Narciso,
gozando felicidades
en la gloria de Si mismo,
pues en Si mismo tenía
todos los bienes consigo:
Rey de toda la hermosura,
de la perfección Archivo,
Esfera de los milagros,
y Centro de los prodigios.

Las rimas son para mí el recurso más misterioso de la versificación, lo que pasa en los oídos no se puede explicar, el poder de asociación de las palabras te devuelve su memoria.

CESURAS.

La palabra cesura como cesar, es un rompimiento o división del verso en dos partes (hemistiquios) iguales⁴⁷.

La cesura auténtica es la que cesa a la mitad del verso. Por ejemplo:

Vv.51. Loa.

como el mayor / Lo estimamos.

Se podría leer "como el mayorloestimamos". Sin embargo haciendo la cesura es indiscutiblemente mejor para el oído.

⁴⁷ Apuntes del maestro.

Para Quilis, la condición de la cesura es que se produzca en un verso compuesto (más de 12 sílabas). "Que como realmente es pausa versal, impide la sinalefa"⁴⁸.

La cesura es otro recurso de la versificación que también se relacionan con la energía y que pueden explorarse físicamente.

Existen pausas, que no son cesuras, que el actor busca, o que el oído necesita para recibir más fácilmente el sentido de la frase; en un verso puede haber hasta tres pausas o más si así lo necesita el actor.

Lo importante, en el trabajo del actor, es ver en qué se transforma la cesura o la pausa. ¿Qué se hace con el tiempo? ¿Cómo se construye?

La palabra "pausa" es entonces la que designa sin mayor confusión la detención, el rompimiento o la pausa que el actor necesita para respirar, o por razones sintácticas (fin de la oración, hipérbaton), o necesidades expresivas que nacen intuitivamente ante el final de un verso o internamente ante alguna palabra.

A veces este rompimiento coincide con una pausa completa o con alguna señal ortográfica:

Por ejemplo las pausas en el parlamento de Eco:

Vv.1428-1431. Auto.

(porque aunque formalmente
serlo no puedo, / soylo causalmente
y eficientemente, / haciendo mudo
a aquel que mi furor ocupar pudo;

Otras veces es de personaje a personaje cuando comparten un verso. Así, sugiere un claro cambio en el pensamiento. Un ejemplo en el *Narciso* es:

⁴⁸ Quilis. Op. Cit. 2001. Pág. 80

Vv.2037- 2043. Auto.

NARCISO:

¡llega, Gracia, y recopila
en la metáfora misma
que hemos hablado hasta aquí,
Mi Historia!

GRACIA:

Que Te obedezca
será preciso; y así,
escuchadme.

ECO:

Ya mis penas
te atienden, a mi pesar.

La cesura (o las pausas) rompen la regularidad, son tiempo para actuar.

Las pausas son vitales, el actor necesita tiempos para renovar la energía en monólogos muy largos, o para buscar la respiración en cláusulas muy largas.

El texto se mecaniza y se vuelve regular y aburrido si la energía no se detiene en algún momento, si no cambia.

ESTROFA.

Los versos constituyen una agrupación autónoma que tiene distintos nombres.

Estrofa es la agrupación formal y tradicional de varios versos. Están clasificadas con distintos nombres dependiendo de su número silábico y la manera de agruparse (existen también poemas no estróficos como el romance).⁴⁹

⁴⁹ *Ibidem*. Quilis clasifica los poemas como estróficos y no estróficos. Pág. 150.

Dentro de estas agrupaciones los versos de arte menor que se encuentran en la obra de *El Divino Narciso* son:⁵⁰

Romances

Es una serie ilimitada de octosílabos, su agrupación es indeterminada, generalmente con rimas asonantes en los versos pares. Esta forma métrica es la más usada en la obra⁵¹. El ejemplo puede ser un párrafo del monólogo de Eco:

Vv.373 – 384. Auto.

Ya sabéis que yo soy Eco,
la que infelizmente bella,
por querer ser más hermosa
me reduje a ser más fea,
porque – viéndome dotada
de hermosura y de nobleza,
de valor y de virtud,
de perfección y de ciencia,
y en fin, viendo que era yo,
aun de la Naturaleza
Angélica ilustre mía,
la criatura más perfecta , ...Etc.

Redondillas

Que es una estrofa de cuatro versos de arte menor cuya rima es *abba*. También se conoce como cuarteta cuando su rima es *a-b-a-b*, y que no hay que confundir con el cuarteto, que es una estrofa de cuatro versos de arte mayor con rima *A-B-*

⁵⁰ Lorena Leija. Op cit. Aparece un estudio completo de la versificación en *El Divino Narciso*. Págs. 23 a 29.

⁵¹ Quilis. Op. Cit. Pág. 153. "El Romance ha sido uno de los poemas que ha tenido una constante histórica en toda nuestra literatura. Las épocas de mayor esplendor, dejando a un lado la de sus orígenes, fueron: El Barroco, el Romanticismo, y en el primer tercio del siglo XX, con la generación del 27".

B-A. El cuarteto pertenece a los versos de arte mayor, como en el caso de la primera estrofa de un soneto, que son cuatro versos de once sílabas.

Un ejemplo de cuarteta de versos hexasilábicos es:

Vv. 1526-1529. Auto.

Tengo Pena, Rabia,
De ver Que Narciso
A un Sér Quebradizo (sic)
Quiere, A mí Me agravia.

Cuando son versos de ocho sílabas es común que se hable de redondillas, como el caso de las cuartetos que dice Narciso en:

Vv. 1536-1543. Auto.

Selvas, ¿quién habéis mirado,
el tiempo que habéis vivido,
que ame como Yo he querido,
que quiera como Yo he amado?

¿A quién en el duradero
siglo de prolijos días,
habéis visto, selvas Mías,
que muera del mal que muero?

Otro ejemplo son las cuartetos asonantadas de Eco en la escena V, cuando seduce a Narciso:

Vv. 755- 762. Auto.

Mira aquestos ganados
que, inundando los valles,
de los prados fecundos
las esmeraldas pacen.

Mira en cándidos copos
la leche, que al cuajarse,
afrenta los jazmines
de la Aurora que nace.

Mira, de espigas rojas,
en los campos formarse
pajizos chamelotes
a las olas del aire.

Las coplas.

“También son agrupaciones de cuatro versos pero con combinaciones en el número silábico de sus versos. Se conocen también como seguidillas dependiendo de estas combinaciones”⁵²

Un ejemplo de otra variante puede ser el parlamento de Narciso en donde “canta el último verso de (cada una de) las Coplas, y lo demás representa”:

Vv.1221-1229. Auto.

Ovejuela perdida,
de tu Dueño olvidada,
¿adónde vas errada?
Mira que dividida
(Canta)
de Mí, también te apartas de tu vida.

Por las cisternas viejas
bebiendo turbias aguas,
tu necia sed enjaguas;
y con sordas orejas,
(Canta)
de las aguas vivíficas te alejas.

⁵² *Ibidem.* Quilis. 2001. Pág.104.

La Endecha

Es otra variante de la copla que agrupa cuatro versos pero heptasilábicos, por ejemplo la primera intervención de la Gracia. En este caso vienen acompañados de dos versos pareados:

Vv. 1047-1058. Auto.

Albricias, Mundo; albricias,
Naturaleza Humana,
pues con dar esos pasos
te acercas a la Gracia:

¡dichosa el Alma
que merece tenerme en su morada!

Venturosa es mil veces
quien me ve tan cercana;
que está muy cerca el Sol
cuando parece el Alba:

¡dichosa el Alma
que merece hospedarme en su morada!

En este caso tienen rima asonante en a-a, con un coro de dos versos pareados, uno de cinco y otro de once sílabas que también riman en a-a.

Otro ejemplo claro son las endechas que dice la Naturaleza Humana cuando Narciso muere:

Vv. 1824-1837. Auto.

Ninfas habitadoras
de estos campos silvestres,
unas en claras ondas
y otras en troncos verdes;

Pastores, que vagando
estos prados alegres,
guardáis con el ganado
rústicas sencilleces:

de mi bello Narciso,
gloria de vuestro albergue,
las dos divinas lumbres
cerró temprana muerte:

¡sentid, sentid mis ansias;
llorad, llorad Su Muerte!

La Quintilla.

Son estrofas de cinco versos (octosílabos) con rima consonante. Por ejemplo:

Vv. 180-192. Auto.

GENTILIDAD:

A Su bello resplandor	a
se para el claro Farol	a
del Sol; y por ver Su Cara,	b
el fogoso carro para,	b
mirando sus perfecciones.	c

CORO 1:

¡Aplaudid a Narciso, Fuentes y Flores!	C
--	---

CORO 2:

¡Alabad al Señor todos los Hombres!	C
-------------------------------------	---

SINAGOGA.

El Sol, la Luna y Estrellas,	a
------------------------------	---

el Fuego con sus centellas,	a
la Niebla con el Rocío,	b
la Nieve el Hielo y el Frío	b
y los Días y las Noches.	c
CORO 1:	
Alabad al Señor todos los Hombres!	C

La particularidad de estas quintillas es que además de las dos rimas obligadas que intervienen en la estrofa, una tercera rima aparece en el verso cinco para enlazar la quintilla con los coros.

La Décima

Que es una estrofa de diez versos también octosílabos pero con una rima y un funcionamiento tan especial que merece detenerse un poco en los ejemplos.

Vv. 1356-1365. Auto.

Las perlas que en concha breve	a
guarda, se han asimilado	b
al rebaño, que apiñado	b
desciende en copos de nieve;	a
el cuerpo, que gentil mueve,	a
el aire a la palma toma;	c
los ojos, por quien asoma	c
el alma, entre su arbol	d
muestran, con luces del Sol,	d
benignidad de paloma.	c

Las rimas son sorprendentes como puede notarse, los dos versos del centro se riman respectivamente con el primero y el último verso de la estrofa, parece un espejo este edificio, y es precisamente en esta escena, cuando Narciso hablando con su imagen reflejada en la fuente se enamora.

La estructura de la décima cumple con una formalidad del pensamiento que fue tomada del pensamiento clásico (Aristóteles), el silogismo, que es una forma del razonamiento que plantea un problema en tres pasos: una presentación, un nudo o debate y un desenlace o conclusión:

Por ejemplo en el texto de Narciso:

Vv.1376-1385. Auto.

Con un ojo solo, bello,
el corazón Me ha abrasado;
el pecho Me ha traspasado
con el rizo de un cabello.

¡Abre el cristalino sello
de ese centro claro y frío,
para que entre el amor Mío;

Mira que traigo escarchada
la crencha de oro, rizada,
con las perlas del rocío.

¿Cómo se actúa en esta estructura versificada? El lenguaje es razonado y está medido cuidadosamente, pero paradójicamente expresa el desbordamiento de la emoción del personaje que al mirar en la fuente el reflejo de la Naturaleza Humana se enamora de ella. Es un lenguaje, podría decirse "elevado", el personaje que habla en décimas no es el cómico de la obra. Razonar y sentir de esa manera no es lo cotidiano, es el Divino Narciso el que habla y se enamora como Dios.

El funcionamiento de las décimas va más allá de su sonoridad, implica la posibilidad de que la razón concilie el corazón.

Vv.1326-1335. Auto.

Llego; más ¿qué es lo que miro?

¿Qué soberana Hermosura

afrenta con su luz pura

todo el Celestial Zafiro?

Del Sol el luciente giro,

en todo el curso luciente

que da desde Ocaso a Oriente,

no esparce en Signos y Estrellas

tanta luz, tantas centellas

como da sola esta Fuente.

Otro ejemplo de décimas en donde que da más claramente expuesto la formalidad del silogismo como parte de la estructura son los versos de Segismundo⁵³:

Vv. 103-112

Apurar, cielos, pretendo,

Ya que me tratáis así

Introducción

¿qué delito cometí

contra vosotros, naciendo?

Aunque si nací, ya entiendo

planteamiento

qué delito he cometido:

Bastante causa ha tenido

vuestra justicia y rigor,

solución.

pues el delito mayor

del hombre, es haber nacido.

Un ejercicio para distinguir esta estructura es:

⁵³ Calderón de la Barca. Op. Cit. *La vida es sueño*

- Transitar entre dos puntos, distinguiendo las cláusulas o la estructura formal de los razonamientos en las décimas de Narciso:

Vv.1326- 1335. Auto.

Llego; mas ¿qué es lo que miro?

(cambio de silla)

¿Qué soberana Hermosura

afrenta con su luz pura

todo el Celestial Zafiro?

(cambio de silla)

Del Sol el luciente giro,

en todo el curso luciente

que da desde Ocaso a Oriente,

no esparce en Signos y Estrellas

tanta luz, tantas centellas

como da sola esta Fuente.

(cambio de silla)

Es deseable que estas percepciones de la métrica tengan consecuencias imaginativas en el actor.

Estos han sido sólo ejemplos de combinaciones de versos de ocho sílabas; los versos de arte mayor (once o catorce sílabas) forman otras combinaciones. Clasificarlos así no tiene sentido, es mejor descubrirlos; sólo he querido sugerir la diversidad del material métrico y la riqueza que constituye para el actor encontrar en estas estructuras su propio funcionamiento.

Oye atento, y del arte no disputes;
que en la comedia se hallará de modo,
que oyéndola se pueda saber todo⁵⁴.

⁵⁴ Lope. Op. Cit. *Arte nuevo...* Pág. 19

Todos los cambios métricos entre estrofa y estrofa o entre escena y escena y aún dentro de la misma escena, responden a necesidades expresivas o de funcionamiento dentro de la estructura.

No es casual que en el punto climático de la obra de *El Divino Narciso* sea un Soneto⁵⁵ que dice *Narciso* cuando muere en la fuente.

REGULAR - IRREGULAR.

¿Cómo convive en los versos lo regular y lo irregular?

Lo regular es lo ritual, lo que se repite (el teatro, los versos, sus rimas). Pero el actor no quiere regularizar el habla, lo que le urge es encontrar los cambios, lo que hace actuar, lo que cambia, lo que sorprende, lo que activa la imaginación.

La métrica conforma la estructura regular de los versos, la sintaxis su irregularidad.

¿Cuál es la dificultad que arroja un problema entre **metro y sintaxis**?

La energía de la métrica (verso a verso) en relación con la energía de la sintaxis (de punto a punto) puede formar lazos de tensión:

Por ejemplo en los siguientes versos:

vv. 1696 y 1697. *Auto*.

Ya licencia a la Muerte doy: ya entrego

el Alma, a que del cuerpo la divida,

Cuando a la última palabra del verso le urge tocar el siguiente verso se dice que hay un **encabalgamiento**⁵⁶.

⁵⁵ Más adelante ejemplificaré el soneto.

⁵⁶ Quilis. Op. Cit. "El encabalgamiento es un desajuste que se produce en la estrofa cuando una pausa versal no coincide con una pausa morfosintáctica...Este desajuste entre metro y sintaxis produce un efecto anormal en la estructura estrófica;...y esta anomalía, es el origen del encabalgamiento, que utilizado con destreza, posee un alto valor expresivo." Pág. 81.

En el ejemplo anterior a “ya entrego” le urge tocar “el Alma”, sin embargo la palabra “entrego” está al final del verso.

¿De qué le sirve al actor percibir esta tensión?

Se podría simplemente obedecer la nota de encabalgamiento y seguir de largo con los versos. Si se obedece a la sintaxis se avasalla la pausa versal, se deja de sentir su rima, y si se inclina uno por la pausa versal y su rima, también se avasalla la sintaxis.

¿Qué hacer entonces? Se trata pues de distinguir el encabalgamiento para hacer de él una tensión expresiva, aprovecharlo para actuar, para darle forma, sin sentirlo como una imposición que anula los deseos del actor. Sólo así se puede conducir el aprendizaje hacia una felicidad creativa que le permite al actor elegir y conciliar.

Por ejemplo el encabalgamiento que aparece en los versos que dice Segismundo⁵⁷ al final de la segunda jornada:

Vv. 2155-2157

y la experiencia me enseña,
que el hombre que vive, sueña
lo que es, hasta despertar

el hombre que vive, “sueña lo que es”, hasta despertar.

La palabra “sueña”, la cantidad de pensamiento, la energía, se derrama en el siguiente verso. ¿Cómo se hace para que sin avasallar el signo métrico, la energía circule libremente hasta el siguiente verso?

⁵⁷ Calderón de la Barca. Op. Cit. *La vida es sueño*

Encabalar no es sólo seguirse de corrido, es cuestión de imaginación, ¿cuántas formas de encabalar existen?

Si la métrica conforma la estructura regular en los versos, ¿cómo se encuentran las irregularidades que permiten los cambios y que estimulan la imaginación?

Se puede buscar lo regular y lo irregular, en el Soneto⁵⁸ que dice Narciso:

v. 1692-1705. Auto.

Más ya el dolor me vence . Ya, ya llego	A
al término fatal por Mi querida :	B
que es poca la materia de una vida	B
para la forma de tan grande fuego .	A

Ya licencia a la Muerte doy : ya entrego	A
el Alma a que del Cuerpo la divida	B
aunque en ella y en él quedará asida	B
Mi Deidad , que las vuelva a reunir luego .	A

Sed tengo: que el amor que me ha abrasado ,	C
aun con todo el dolor que padeciendo	D
estoy, Mi Corazón aún no ha saciado .	C

¡Padre! ¿Por qué en un trance tan tremendo	D
me desamparas ? Ya está consumado .	C
¡En tus manos Mi Espíritu encomiendo !	D

⁵⁸ Quilis. Op, Cit. Pág 137. Un soneto son 14 versos agrupados en 2 estrofas de cuatro versos (cuartetos) y 2 estrofas finales de 3 versos (tercetos).

Las rimas del soneto clásico según Quilis son:

ABBA – ABBA – CDC – DCD.

Lo monótono produce desconexión, adormilamiento, aburrimiento o como cada quién le nombre, en cambio lo irregular dentro de esta regularidad quiere renovar o avivar el interés del espectador.

Se necesita percibir el sonido del golpe rítmico regular de los versos, para darse cuenta lo más pronto posible de las irregularidades, para resolver imaginativamente lo más conveniente entre lo regular (métrica) y lo irregular(sintaxis).

Encontrar los cambios dentro de esta regularidad ayuda a comprender algo más sobre el funcionamiento de los versos en el escenario.

Se encuentran los cambios referentes no sólo a la métrica y a la sintaxis, también cambios en la energía que conducen los versos, distinguiendo primero los efectos que la regulan, los efectos que la desbocan.

MONÓLOGOS.

El actor tiende a mecanizar para asegurarse, y muchas veces no se arriesga a ir más allá de su propia seguridad.

Existen ejercicios que, a manera de juego, permiten experimentar ese riesgo sin lesiones irremediables en la sensibilidad.

Estos ejercicios revelan sus provechos en parlamentos particularmente largos, como los que nos ocupan en *el Divino Narciso*.

El de la Naturaleza Humana. De los versos 58-133. 201-274. 819-1046. Casi al final de la obra los Vv.1824-1934.

El de Eco. Vv.295-538. 707-802

El del Divino Narciso, Vv.1221-1395.

El de la Gracia. Vv.2044-2186.

Cada monólogo cuenta la misma historia pero desde el punto de vista del personaje que hablaba.

Estos monólogos, intercalados por las intervenciones de los demás personajes, eran largas tiradas para las que tuvieron que entrenarse los actores. La Naturaleza Humana hablaba 22 minutos sin parar.

En estos largos parlamentos se tendía a mecanizar el habla, y el parlamento se volvía solemne y no se encontraban los cambios necesarios para mantener la atención del espectador.

Hubo un ejercicio para romper la solemnidad que se impone a los parlamentos muy largos. Este ejercicio también ayudaba a encontrar otros estímulos en la interacción con los demás personajes:

--- El actor dice su monólogo en continuidad, es decir como si lo estuviera actuando normalmente.

Los espectadores lo cuestionan, lo toman a burla, le dicen lo primero que se les ocurre, y provocan su incomodidad.

El actor no puede interrumpir su discurso. Debe reaccionar a los ataques y responder mediante el propio texto.

--- También puede estar ante un grupo de espectadores que no quieren prestarle atención, lo abuchean hasta que el ruido es más fuerte que la repetición del texto.

Después se vuelve a repetir el parlamento, pero esta vez ante el silencio y la atención de todos los compañeros.

Este ejercicio se probó con muchas ganancias en el monólogo en donde Narciso busca a su "ovejuela perdida" (Vv. 1221-1325. Auto).

La solemnidad quedó rota frente a los abucheos y como actor se percibió instintivamente las propiedades exaltadas de la lengua.

Otra variación del ejercicio para explorar monólogos es:

--- Un actor a distancia de cualquier objetivo propuesto se dispone a llegar a él antes de que termine su texto.

Dos compañeros lo asaltan por sorpresa y le impiden el paso, con sillas o brazos u obstáculos físicos que aporte el ingenio.

Después se repite el texto ante sus compañeros quietos y atentos.

--- Otro ejercicio es el de los **Empujones**, siempre y cuando no haya abusos, ni violencias:

El instrumento es un empujón. Los actores se disponen al juego. Van diciendo el texto y cuando encuentran una palabra que los impulsa, que los lleva hacia delante dan un empujón al compañero.

Este ejercicio rendía muchas revelaciones particularmente en monólogos, que podían repartirse entre los participantes.

--- Otro ejercicio es el de *La Hormiga*. Con sillas o cualquier otro accesorio a la mano. Diciendo el texto se llevan las sillas al extremo opuesto en el espacio disponible.

Las sillas también pueden colocarse determinando el espacio entre dos personajes que tienen intención de comunicarse, o que se repelen o huyen.

Este ejercicio puede probarse con el monólogo de la Tentación de Eco. La acotación dice que "Eco va subiendo... y dice cantando en tono recitativo". Vv.707-818. Auto.

--- Otro ejercicio para explorar REACCIONES es:

Alternadamente un actor X cumple una tarea específica (hacer un dibujo mientras dice el texto. O copiar una página de un texto) y el otro actor se mueve en torno procurando atraer su atención

Otra modalidad es: X procura la comodidad de Y, y viceversa.

Las reacciones son libres, sin restricciones de ninguna clase. Lo absurdo de la acción te revela la verdadera función de la escena.

Todos los ejercicios “revelan acumulativamente las dinámicas riquezas del texto”.⁵⁹ Estimulan nuestra capacidad de elección. Los ejercicios “nos llevarán a todos – a toda la compañía- a una percepción colectiva de la ESTRUCTURACIÓN propia del texto que nos ha congregado”.⁶⁰

Y así fue.

El primer verso de la obra es:

V.1. Loa.

Nobles Mexicanos

Y el último verso es:

V.2238. Auto.

igual alabanza le demos rendidos⁶¹.

⁵⁹ Apuntes del maestro.

⁶⁰ *Ibidem*.

⁶¹ LA LOA: 498 versos.

EL AUTO: 2238 versos.

Haciendo un total de 2736 versos

5. MONTAJE ACADÉMICO.

La forma acabada de representación de este montaje fue académica, es decir, su formato universitario que tenía fundamentos académicos, convivió con “libres intensiones de experimentación teatral”.¹

El procedimiento de estudio y de producción de este montaje² fue distinto de cualquier montaje profesional; la forma definitiva que integra una partitura musical, una escenografía y vestuario, una coreografía y los adecuados recursos de tramoya e iluminación, nunca se concretaron. Por muchas razones, y una de ellas fue la huelga de 1999 en la UNAM.³

Sin embargo la puesta en escena, que era el objetivo del curso, llegó a una etapa importante con la exposición del trabajo a la población universitaria⁴, y una presentación en el XXIV Festival de Teatro de los Siglos de Oro de la lengua española en el Paso, Texas. Por lo cual, como actores de este proyecto se estuvo siempre pendiente de las necesidades escénicas de la representación.

Otras percepciones escénicas.

Para el actor resulta contraproducente concentrarse sólo en los problemas del verso; el actor tiene otras exigencias, no le basta con saber usar el lenguaje.

La actuación depende de la presencia de un público, y de un espacio teatral que ayude a definir los contrastes escénicos necesarios para propiciar la representación.

Para un actor los accesorios e instrumentos de transformación son necesarios.

¹ Información tomada del programa de mano que se utilizó en las presentaciones que se tuvieron en el Auditorio Justo Sierra.

² Véase Requerimientos de Montaje. Pág. 107.

³ Sin embargo la continuidad con el estudio no se perdió gracias al maestro Hector Azar que nos recibió en el CADAC (Centro de Arte Dramático A. C.) y a DGAPA que nos incluyó en sus programas de apoyo a proyectos de investigación (PAPIIT).

⁴ El 15 de octubre de 1998 se tuvo un breve temporada en el auditorio Justo Sierra de la UNAM. Los jueves y viernes a las 12 horas, se exhibió la puesta en escena del Auto Sacramental de *El Divino Narciso* con su Loa. La duración era de 150 minutos con dos intermedios.

En este curso cada actor buscaba y creaba la fisonomía de su personaje.

Se trataba de dimensionar teatralmente las cosas, de manera que no fueran indiferentes a una mayoría.

“Nadie distingue si no hay contraste”⁵. En el propio texto se encuentran los elementos que distinguen un personaje de otro. El diseño o el elemento accesorio del personaje está sugerido en el texto, como en el caso del Celo en defensa de la Religión:

Vv.83-85. Loa.

Pues ya levantado el brazo,
ya blandida la **cuchilla**
traigo, para tus venganzas.

El actor necesita una cuchilla para blandirla y para encontrar el funcionamiento de su línea.

Otras veces el elemento accesorio era utilizado como un mero instrumento auxiliar para el actor en los momentos de exploración, como es el caso del manto negro que se usó para sugerir las aguas turbias de las culpas de la Naturaleza Humana:

Vv.232-240. Auto.

Y así, bien es que yo nombre
Aguas turbias a mi culpa,
cuyos obscenos colores
entre mí y El interpuestos,
tanto mi ser descomponen,
tanto mi belleza afean,
tanto alteran mis facciones,
que si las mira Narciso,
a Su imagen desconoce.⁶

⁵ Apuntes del maestro.

⁶ En este momento de la obra se sugiere la transformación de la Naturaleza Humana; de Pastora se transforma en Ninfa de aguas turbias.

Como actor es importante determinar no sólo la unidad con la que se va a trabajar, sino también el espacio en el que se mueve la escena, el espacio en el que se mueve el cuerpo del actor, tomando en cuenta las necesidades para actuar (vestuario, utilería, espacio, etc.)⁷, y las propias necesidades de actor, vinculadas con la energía:

El Occidente, indio galán con corona, dice:

Vv, 29-42.

Pues entre todos los **Dioses**
que mi culto solemniza,
aunque son tantos, que sólo
en aquesta esclarecida
Ciudad Regia, de dos mil
pasan, a quien sacrifica
en sacrificios crüentos
de humana **sangre** vertida,
ya las **entrañas** que pulsan,
ya el **corazón** que palpita;
aunque son (vuelvo a decir)
tantos, entre todos mira
mi atención, como a mayor,
al gran **Dios** de las **Semillas**.

Entran a la atención del actor el corazón, las entrañas y la sangre del sacrificio.

Visualmente ¿qué atractivo sugiere? ¿Se responde como actor a estos estímulos? No importa ya si el corazón es un suéter o una caja de cartón, simplemente aparece. La imagen permite pasar a la acción.

⁷ En Requerimientos de Montaje, aparece el resultado de todo este esfuerzo de producción. Pág. 103.

Un ejercicio para encontrar estos estímulos es:

- En el repaso del texto establecido, se toca en una silla lo concreto y en la otra lo abstracto.

Otro trecho del texto que ejemplifica las necesidades escénicas (de todo el aparato teatral) son los versos donde El Ángel réprobo decide transformarse en Ninfa y seguir, en la alegoría, la historia de la Naturaleza Humana para impedir y deshacer.

Vv.343-356. Auto.

Pues ahora, puesto que
mi persona representa
el Ser Angélico, no
en común, mas sólo aquella
parte réproba, que osada
arrastró de las Estrellas
la tercer parte al Abismo,
quiero, siguiendo la misma
metáfora que ella, hacer
a otra Ninfa; que pues ella
como una Ninfa a Narciso
sigue, ¿qué papel me queda
hacer, sino a Eco infeliz,
que de Narciso se queja?

Y ya en forma de Ninfa, Eco dice en el mismo monólogo:

V. 373. Auto.

Ya sabéis que yo soy Eco...

¿Cómo se operaba la transformación escénica de Angel a Ninfa? ¿Cuestión de imaginación o de tecnología?

El personaje de la Gracia también necesitaba apoyos escénicos. Se puede imaginar el vestido de La Gracia. Su aparición llena de Luz.

Vv.1041-1044. Auto.

Más allí, una Pastora hermosa veo:
¿quién podrá ser beldad tan peregrina?
mas, o miente el deseo,
o ya he visto otra vez su luz divina.

La Gracia contenía esa luz necesaria para reflejar en la Fuente a la Naturaleza Humana cuando Narciso llegara.

v.1163-1167. auto.

Procura tú que tu rostro
se represente en las aguas,
porque llegando Él a verlas
mire en ti Su semejanza;
porque de ti Se enamore.

La misma necesidad escénica de transformación existía en el caso de la fuente; desde su aparición cuando la Gracia dice:

Vv.1114-1120. Auto.

¿Cómo? Siguiendo mis plantas,
y llegando a aquella Fuente,
cuyas cristalinas aguas
libres de licor impuro,
siempre limpias, siempre intactas
desde su instante primero,
siempre han corrido sin mancha,

¿Cómo se materializa esta fuente que refleja además a Narciso (Dios) en la imagen de la Naturaleza Humana?⁸

v. 1203-1208

Mi imagen representá (sic)
si Narciso repara,
clara, clara;
porque al mirarla sienta
del amor los efectos,
ansias, deseos, lágrimas y afectos.

Allí en “el margen cristalino” de la fuente, Narciso muere transformado por el agua en flor narciso, como en el mito latino de narciso. La Gracia lo explica en los siguientes versos:

v. 2183-2190.

GRACIA:

Mirad, de la clara Fuente
en el margen cristalino,
la bella Cándida Flor
de quien el Amante dijo:

NARCISO:

Éste el Mi Cuerpo y Mi Sangre
que entregué a tantos martirios
por vosotros. En memoria
de Mi Muerte, repetido.

⁸ No existen referencias visuales de algún otro montaje. No se ha podido comprobar si esta obra se representó en su integridad en vida de su autora. Posteriormente se ha presentado en fragmentos o en versiones recortadas.

Este momento, casi al final del Auto sacramental, es cuando se exalta el misterio de la Eucaristía.

La Gracia también hace un recuento de la historia y explica cómo sucedió esta transformación:

Vv.2107-2110. Auto.

de ver el reflejo hermoso
de Su esplendor peregrino,
viendo en el hombre Su imagen,
Se enamoró de Sí mismo.

v. 2127-2130.

Se determinó a morir
en empeño tan preciso,
para mostrar que el riesgo
el examen de lo fino.

Vv.2151-2163. Auto.

Él mismo quiso quedarse
en blanca Flor convertido,
porque no diera la ausencia
a la tibieza motivo;
que no es mucho que hoy florezca
pues antes en Sus escritos
Se llama Flor de los Campos,
y de los Collados Lilio.

Cándido **disfraz**, es velo
de Sus amantes designios,
incógnito a la grosera
cognición de los sentidos.

¿Cuál es ese disfraz? Lilio, narciso, flor, hostia, manjar de Dios, cuerpo de Dios.

No hay que olvidar que el traje funciona en su propio ambiente imaginativo. En el caso de *El Divino Narciso* el ambiente bucólico con sus figuras paganas alegorizadas (Ninfas y Pastores y el mito de Narciso) que convergen en el misterio religioso visto a través de ojos cristianos.

Requerimientos de Montaje.

El grupo que participó en este montaje⁹ estuvo conformado en su mayoría por estudiantes del colegio de Literatura Dramática y Teatro; además hubo otras personas interesadas en el teatro de Sor Juana, como algunos músicos de la Escuela Nacional de Música, amigos y colaboradores.

La asistencia varió con el paso del tiempo (6 semestres), pero siempre hubo un reparto completo (17-18 actores) y alguien más acompañando al maestro Ibáñez¹⁰ en las butacas (apuntador, investigador o maestro invitado).

Los colaboradores eran profesores o profesionales invitados que se interesaron en nuestro trabajo y contribuyeron de alguna manera en el desarrollo del montaje. David Antón¹¹ fue uno de ellos. Él se encargó de diseñar la escenografía y el vestuario. En aquel tiempo sólo se realizó la manufactura de los bancos-sillas que usamos en nuestras presentaciones. Estos bancos en forma de cubos y que se transformaban, a su vez, en sillas, formaban un semicírculo en el escenario al empezar la presentación, servían para delimitar el espacio y a cada actor le correspondía uno.

⁹ En el anexo aparecen algunos programas de mano con los nombres y repartos.

¹⁰ El Maestro José Luis Ibáñez es profesor de carrera de tiempo completo del Colegio de Literatura Dramática y Teatro de esta Facultad. Junto con la Dra. Margarita Peña coordina actualmente la Cátedra Extraordinaria Juan Ruiz de Alarcón.

¹¹ David Antón es un destacado escenógrafo en el medio profesional.

En el transcurso de la obra los bancos se movían dependiendo de las necesidades de cada escena. Al final de la obra los cubos (bancos) se apilaban de manera que formaban el altar donde se efectuaba el sacramento de la Eucaristía.

David Antón también estuvo atento de nuestra imagen; el vestuario que utilizamos era como un jorongo hecho de jerga sobre ropa negra y cómoda que procurábamos siempre llevar para la representación.

La jerga era de distintos tonos para poder distinguir al grupo de los “Gentiles” con jerga azul y al grupo de los “Hebreos” con jerga roja. Narciso llevaba jerga blanca.

En cuanto a las necesidades escenográficas siempre se buscó la teatralidad a partir de los medios de producción con que se contaba. La imaginación siempre fue nuestro primer aliado.

“El prado florido” era una tela floreada que se extendía en el piso.

Las “aguas turbias de mi culpa” eran un trozo de tela o velo negro y transparente.

La Fuente “inmaculada que formaba un grande río” era un rollo de jerga blanca que se extendía desde las butacas hasta el escenario.

El “tronco hueco” se formaba con actores que rodeaban al personaje de Eco y que a su vez repetían los ecos.

La utilería que se utilizó fue donada por algunos compañeros: palos de madera (usados como bastones, como armas, como cruces). Una flor narciso. Canastas con frutas y flores. Un mantel para el altar, etc.

Todos cooperamos económicamente para encontrar la producción de la obra y su realización. Claudia Patricia Meraz fungió como auxiliar ejecutiva, siempre en contacto con David Antón y las necesidades del grupo.

La maestra Yoalli Malpica estuvo con nosotros apoyándonos en las relaciones públicas junto con la maestra Josefina Morales. Ellas nos ayudaron a que todo se organizara de la mejor manera cuando viajamos al Paso, Texas, para nuestra presentación en el festival. Además ayudaron en la administración del

dinero que se destinó para la producción. Los apoyos llegaron de la Universidad, y de otras generosas personas que simpatizaban con el proyecto.

En alguna ocasión se recurrió a la asesoría del maestro Juan Gabriel Moreno¹², para enriquecer el aspecto de la expresión corporal.

Las necesidades musicales de la obra se resolvieron sin ninguna angustia o prisa. En la Escuela Nacional de Música hubo una convocatoria que invitaba a alumnos o interesados a participar en esta “aventura catedrática” para enfrentar las necesidades musicales de una obra como ésta.

Los efectos sonoros fueron improvisados a partir del trabajo que se realizó por algún tiempo con tres alumnos de la Escuela de Música de la UNAM.

Ricardo Ramírez fue uno de los tres músicos que llegó con nosotros hasta la última función, apoyándonos en la coordinación de efectos sonoros hechos con instrumentos inventados, como botellas para soplar (que eran las flechas), tambores de cubetas de metal (que eran los “fieros globos de plomo ardiente”), percusiones hechas con sartenes antiguos, sonajas de guajes de jacaranda; o instrumentos sencillos como claves o crócalos; tal vez un pandero y campanas.

Ricardo Ramírez utilizaba un teclado en las funciones y acompañaba con algunos acordes al personaje Música y al de la Gracia.

La “músicalización”¹³ nos ayudó básicamente para que funcionaran ciertos momentos del drama y como un apoyo imaginativo para los actores y los espectadores.

¹² Profesor del colegio de Literatura Dramática y Teatro.

¹³ En realidad nunca se tuvo una partitura musical específica para el montaje.

CONCLUSIONES .

Eso que llaman talento es cuestión de suerte, te toca y se va en cualquier momento, por lo que como actor es necesario un entrenamiento y una formación académica. En ese sentido el entrenamiento es fundamental para un actor de teatro clásico.

No sólo se entrena el cuerpo para mantenerlo físicamente dispuesto a transformarse, también se entrena la voz y el lenguaje (es decir uno se entrena intelectualmente, retóricamente), de manera que como actor se pueda abarcar las dimensiones del teatro clásico.

Una forma de entrenamiento es la metodología que nos enseñó el maestro Ibáñez. Con instrumentos específicos de exploración se puede acometer una obra clásica en el menor tiempo posible, gracias a la experiencia real (que es acumulativa) y que constituye el contacto diario con los versos y al mismo tiempo el ejercicio de la voz.

El oído empieza también a distinguir las palabras con mayor facilidad, se desarrolla una percepción del sonido, del latido. El lenguaje deja de ser un obstáculo, y las oportunidades para acometerlo certeramente con los instintos del actor, se multiplican.

“Dispónganse a percibir en **formas de movimiento corporal**, todo lo concebido en **formas del pensamiento**”.¹

Lo importante de esta forma de entrenamiento es que, al mismo tiempo que se reconoce la palabra, se reconocen las resonancias en la propia imaginación. Se asimila corporalmente el sonido, lo cual provoca reacciones creativas y orgánicas.

Se reconoce el provecho de que el cuerpo encuentre su propio modo de retener en una memoria más profunda su experiencia sensible y física con el personaje y la obra en su integridad.

¹ Apuntes del maestro.

La exploración nos llevó sensiblemente hacia el texto, para poder percibir su energía, su sonido, sus rimas, y todos esos recursos de la versificación que no apelan a lo razonado para poderse tocar, y que son la riqueza de la actuación.

De esta manera se puede hacer propio un repertorio que se encuentra en la memoria de actor, y que se sabe que puede renacer en cualquier momento.

Cada actor es uno propio, característico y reacciona diversamente al contacto con la lengua. Sin embargo es indudable que a todos nos han servido las prácticas que experimentamos con el maestro Ibáñez.

Distinguir en el texto los recursos expresivos que ofrece una estructura versificada, ayuda al actor a decidir cómo utiliza ese recurso.

El lenguaje se intensifica con la versificación, y el cuerpo también tiene otras necesidades físicas y plásticas para poder intensificarse. Sin embargo el actor requiere y necesita llegar a los oídos del espectador, porque el recurso más abundante en la estructura versificada son las palabras,

Si el actor distingue primero esa otra manera de hablar (que no es la propia ni la natural) y se dispone a descubrir lo desconocido, el efecto del choque de lenguajes es conciliatorio; ninguna fuerza avasalla a la otra, y en el choque feliz con esa otra manera de hablar se encuentra una medida por medida: las palabras se vuelven indispensables para actuar, se vuelven sensibles.

Distinguir esta forma o estructura desconocida es esencial en la tarea de un actor, porque es necesario funcionar en estas complicadas estructuras; lo primero es percibirlas, después se investiga cómo funcionan, y ya después se decide qué hacer con ellas.

Los textos versificados fueron para mí como una partitura o un código lleno de señales por descifrar, versos llenos de recovecos oscuros inexplorados y luminosos cuando se tocan, señales que conducen por un camino de estudio creativo y saludable hacia la actuación

Esta manera que nos mostró el maestro para acercarnos a los versos constituye una real acumulación de riquezas, en cuanto a la percepción de los textos clásicos y es indudable que ofrece una estrategia de trabajo para una compañía de repertorio.

En el área de la docencia representa un material de apoyo pedagógico para la comprensión de la lengua española, y para la sensibilización del cuerpo y el oído de los actores. Esta experiencia hace ver que existe la posibilidad de una virtualidad escénica, y que en el texto están las claves para representar.

Mi estudio y entrenamiento con textos clásicos y con el maestro Ibáñez, no ha terminado: el repertorio sigue creciendo y la Cátedra sigue abierta. Para mi fortuna, sigo en contacto con mi maestro.

BIBLIOGRAFÍA.

Alatorre, Antonio. *Los 1,001 Años de la Lengua Española*. Fondo de Cultura Económica. México 1995. 342 págs.

Alarcos Llorach, Emilio. *Gramática de la Lengua Española*. Ed. Espasa Calpe. Madrid 1999. Real Academia Española. 508 págs. (Colección Nebrija y Bello).

Beristain, Helena. *Diccionario de Retórica y Poética*. 3ªed. Editorial Porrúa. México 1992. 520 págs.

Berry, Cicely. *The actor and the text*. Revised Edition. Virgin Books, London, 1993.

Bravo, Dolores. *Sor Juana Inés de la Cruz. Antología: Estudio Introductorio y notas de Dolores Bravo*. Vol. VII. Historia y dramaturgia. Ed. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. México. 1992. 147 págs. (Colección Teatro Mexicano).

Calderón de la Barca, Pedro. *Autos Sacramentales*. Clásicos Castellanos. Ed. Prólogo y notas de Angel Valbuena Prat. Sexta edición. Espasa Calpe. Madrid. 1972. 195 págs.

_____. *Obras Completas*. 3 vols. Ed. Aguilar. Nueva edición, prólogo y notas de Angel Valbuena Briones. Madrid 1969. Vol. II: Dramas. *La Vida es sueño*.

Cruz, Juan de la. *Poesía*. Selección de Manuel Altolaguirre. Ediciones La Verónica. México 1943. Col. Aires de mi España. 124 págs.

Cruz, Sor Juana Inés de la. *El Sueño*. Edición, introducción, prosificación y notas de Alfonso Méndez Plancarte. Universidad Nacional Autónoma de México. México 1989. 106 págs. (Biblioteca del estudiante universitario).

_____. *Obras Completas*. Edición y prólogo Alfonso Méndez Plancarte. 4 vols. Fondo de Cultura Económica. México. 1997. Vol. III. 739 págs.

Enciclopedia Salvat. Diccionario. Salvat editores. Barcelona 1971. 12 vols.

Galindo, Carmen y Magdalena Galindo, et al. *Manual de redacción e Investigación*. Editorial Grijalbo. México 1997. 365 págs.

Glantz, Margo. (edición) *Sor Juana Inés de la Cruz y sus contemporáneos*. Universidad Nacional Autónoma de México y Centro de Estudios de Historia de México CONDUMEX. México 1998. 361 págs. (Colección Cátedra).

_____. *Borrones y borradores. Reflexiones sobre el ejercicio de la escritura. (ensayos de literatura colonial de Bernal Díaz del Castillo a Sor Juana.)* Difusión Cultural UNAM. Ediciones del Equilibrista. México 1992. 247 págs.

Y diversa de mí misma entre vuestras plumas ando: Homenaje Internacional a Sor Juana Inés de la Cruz. Edición de Sara Poot Herrera. El Colegio de México. México 1993.

Leija, Lorena. *Recursos Teatrales de Sor Juana en el Auto Sacramental de El Divino Narciso.* Inédita. México. Tesis presentada para aspirar al grado de Licenciada en Literatura Dramática y Teatro. UNAM. 2000. 137 págs.

León, Fray Luis de. *La perfecta casada. Y Exposición del Cantar de Cantares de Salomón.* Prólogo del Padre Félix García. Nota biográfica de Francisco Pacheco. Ed. Aguilar. Madrid 1957. (Colección Crisol).

Memoria del Coloquio Internacional "Sor Juana Inés de la Cruz y el Pensamiento Novohispano 1995". México, Instituto Mexiquense de Cultura, 1995. 536 págs.

Ovidio. *Metamorfosis.* Versión de Rubén Bonifaz Nuño. 2 vols. Universidad Nacional Autónoma de México. México 1980.

Paz. Octavio. *Las Peras del Olmo.* 2ª edición. Universidad Nacional Autónoma de México. México 1965. 292 págs. (Colección Poemas y Ensayos).

_____. *Sor Juana Inés de la Cruz o Las Trampas de la Fe.* 8ª edición. Editorial Seix Barral. México 1995. 658 págs. (Biblioteca Breve).

Peña, Margarita. *Alegoría y Auto Sacramental: El Divino Jasón, Pleito matrimonial del Cuerpo y el Alma, de Pedro Calderón de la Barca.* Universidad Nacional Autónoma de México. México 1975. 157 págs.

Quilis, Antonio. *Métrica española.* 6ª edición. Editorial Ariel. Barcelona 1991. 211 págs. Col. Letras e Ideas.

Real Academia de la Lengua Española. Diccionario. Ed. Espasa Calpe. Madrid 1970. 1424 págs.

Vega Carpio, Lope Felix de. *Arte nuevo de hacer comedias; La discreta enamorada.* Espasa Calpe. Buenos Aires 1948. 161 págs. (Colección Austral).

ANEXOS.

a) Cátedras Extraordinarias.

Las Cátedras Extraordinarias son actividades académicas que se encuentran fuera del plan ordinario de estudios establecido por cada carrera:

“La finalidad principal es enriquecer la enseñanza que se imparte en la Facultad de Filosofía y Letras, mediante la participación de académicos de excelencia que se incorporen temporalmente, como catedráticos, a las actividades contempladas en la programación de dichas cátedras”.¹

En la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM existen Cátedras Extraordinarias como la de *Sor Juana Inés de la Cruz*, la de *Maestros del Exilio Español*, la de *Italo Calvino*, la de *Roland Barthes*, la de *Juan Ruiz de Alarcón*, la de *Virginia Woolf*, la de *Gabriel y Alfonso Méndez Plancarte*, y otras más que se seguirán abriendo y programando en la Secretaría Académica.²

Estas Cátedras Extraordinarias, cuya programación es semestral, promueven el contacto con investigadores y profesores distinguidos dentro de la academia, que motivan y orientan los estudios especializados.

Los catedráticos que participan pueden ser:

- Profesores visitantes que provengan de instituciones académicas del extranjero.
- Investigadores de institutos, de otras facultades u otras escuelas de la UNAM.

¹ Publicación de la Secretaría Académica, *Información sobre las Cátedras Extraordinarias*.

² Esta secretaría es una instancia de la Facultad de Filosofía y Letras que coordina el Centro de apoyo a la Docencia; el centro de Apoyo a la Investigación; el Departamento de Programas Especiales; el Departamento de Lenguas de la Facultad de Filosofía (DELEFYL); la Coordinación de Planes de Estudio y la Coordinación de Comisiones Dictaminadoras.

- Profesores eméritos o profesores de carrera de la Facultad, que presenten para alguna de las Cátedras Extraordinarias los resultados de sus investigaciones recientes o preparen cursos especiales exprofeso y para su publicación”.³

Las actividades programadas en las Cátedras Extraordinarias pueden ser: Cursos con valor curricular. Conferencias Magistrales. Ciclos de Conferencias. Cursillos. Cursos o Seminarios de Actualización de Profesores.⁴

Dentro de su carácter extraordinario “es posible vincularlas a los cursos ordinarios con valor curricular de los planes de estudio de las distintas carreras que se imparten en la Facultad”.

Algunos cursos pueden valer para los estudiantes de posgrado “como prerrequisitos, o como cursos complementarios de maestría o doctorado, de acuerdo con sus intereses académicos.”⁵

Los destinatarios de las Cátedras Extraordinarias no necesitan tener ningún grado académico, pueden ser estudiantes de licenciatura, de posgrado, oyentes, profesores de carrera o de asignatura de la Facultad, es decir, todos los interesados.

En las Cátedras Extraordinarias el contacto con el material de estudio es “extraordinario”, va más allá de lo contemplado en los programas y planes

³ Publicación de la Secretaría Académica, *Información sobre las Cátedras Extraordinarias*.

⁴ *Ibidem*. Habrá tres modalidades de CURSOS CON VALOR CURRICULAR:

- “Cursos intensivos (con una duración de 30 horas, impartidas en horarios especiales).
- -Cursos especiales con valor curricular, a cargo de un catedrático invitado y un profesor adjunto.
- -Cursos colectivos (impartidos por varios catedráticos, a cargo de un coordinador y/o un responsable y un adjunto).

Quienes tomen estos cursos (salvo que sean alumnos regulares inscritos en la carrera en que se reconoce valor curricular a dichos cursos) tendrán derecho a la correspondiente constancia, previa inscripción y registro de asistencias”

El valor de sus cursos es meramente curricular.

Los CURSILLOS no tienen valor curricular y su duración es de 5 a 15 sesiones, aproximadamente. Se otorga constancia, previa inscripción y registro de asistencias.

⁵ *Ibidem*.

ordinarios de estudio de cada carrera y lo conforman los intereses académicos de cada participante.

Las Cátedras Extraordinarias son una opción que da la Facultad para propiciar estos contactos “extraordinarios” con temas que se enlazan con los propios estudios y caminos de investigación. Por ejemplo si un estudiante de Letras Hispánicas estaba interesado en el estudio de los Autos Sacramentales, podía asistir al curso que ofrecía la Cátedra Extraordinaria Sor Juana Inés de la Cruz “Puesta en escena de *El Divino Narciso*”, para resolver inquietudes y dudas no sólo con respecto a la estructura de un Auto Sacramental, sino a la autora y su mundo clásico del siglo XVII, también se enfrentaba al problema que representa la escenificación de un Auto Sacramental en la actualidad.

El ámbito académico de la cátedra Extraordinaria Sor Juana Inés de la Cruz es muy deseable, porque es en ese lugar donde se reúne el material académico que se conecta directamente con los propios intereses académicos.

Además de estas oportunidades de estudio que brindan las Cátedras Extraordinarias, funcionan otras instancias en la Facultad que pretenden fortalecer el nivel académico de la Institución, y que promueven sus estudios de posgrado⁶; otras como Educación Continua⁷ que ofrece cursos sobre temas específicos. La Dirección General de Asuntos del Personal Académico (DGAPA) implementa programas de apoyo a Proyectos Académicos de Investigación.⁸

⁶ Información Registrada en una publicación de la Facultad de Filosofía y Letras cuando estaba en la Dirección Gonzalo Celorio Blasco.

“División de estudios de posgrado: En el posgrado de esta Facultad se realizan estudios de maestría y doctorado para aquellos alumnos que han concluido sus licenciaturas y desean profundizar y fortalecer su formación en la docencia y la investigación. Al posgrado asisten estudiantes de la propia UNAM, así como alumnos provenientes de otras universidades nacionales y del extranjero”.

⁷“La División de Educación Continua tiene como propósito fomentar una formación permanente y complementaria con una orientación integral de las Humanidades. Ofrece cursos, talleres y diplomados sobre temas relacionados con las disciplinas que se estudian en la Facultad. Estos cursos están dirigidos a egresados, profesores, alumnos y al público en general”.

⁸ Programa de Apoyo a Proyectos Académicos de Investigación y de Innovación Tecnológica (PAPIIT-DGAPA /UNAM).

b) Cátedra Extraordinaria Sor Juana Inés de la Cruz

La Cátedra Extraordinaria Sor Juana Inés de la Cruz se instaló en la Facultad de Filosofía y Letras de la U.N.A.M., coordinada por la Dra. Margo Glantz poco antes de que terminara el año de 1995. Entre las actividades de la Cátedra se programó el curso con valor curricular “Estudio y puesta en escena de *El Divino Narciso*” dirigido por el maestro José Luis Ibáñez.

Otras actividades que se llevaron a cabo dentro de la Cátedra para su inauguración fueron:

- El Coloquio “Sor Juana Inés de la Cruz y sus contemporáneos”⁹, coordinado por la Dra. Margo Glantz, en el que se hicieron presentaciones de libros.

Las Conferencias Magistrales de los Doctores Sergio Fernández, Antonio Alatorre y José Pascual Buxó.

Participaron también profesoras de Instituciones Extranjeras como la Dra. Mabel Moraña y la Dra. Georgina Savat.

Las Exposiciones de Doctores eruditos como. Antonio Rubial, Manuel Ramos Medina, Marie-Cécile Benassy, Dolores Bravo, Sara Poot, Elías Trabulse y otros.

⁹ Para conmemorar el tercer centenario de la muerte de Sor Juan y dentro del marco de la “Cátedra Extraordinaria Sor Juana Inés de la Cruz” se celebró en la Facultad de Filosofía y Letras un Coloquio con el título de “Sor Juana Inés de la Cruz y sus Contemporáneos”

Memoria del coloquio Internacional “sor Juana Inés de la Cruz y el Pensamiento Novohispano 1995” México, Instituto Mexiquense de Cultura, 1995. 536 pág.

Existe una publicación en la UNAM de la Col. Cátedras, que reúne algunas de estas conferencias: *Sor Juana Inés de la Cruz y sus Contemporáneos*. Margo Glantz (editora) UNAM y CONDUMEX. México 1998. Col Cátedras.

También existe otro libro que se consultó en alguna ocasión: *Y diversa de mí misma entre vuestras plumas ando: Homenaje Internacional a Sor Juana Inés de la Cruz*. Edición de Sara Poot. El Colegio de México.

Además en este año se volvió a publicar la edición facsímil de las obras completas de Sor Juana. Las ediciones antiguas datan de 1689, año de la publicación de “Inundación Castálida”, hasta 1725, en que se reeditaron los tres tomos (compilación casi completa, no facsimilar, que publicó el Fondo de Cultura Económica). Para encontrar más información al respecto puede verse en la nueva edición facsímil en el tomo III, Apéndice. Nota Previa. Pág. XXXV: *Sor Juana Inés de la Cruz. Inundación Castálida*. Primera edición 1995. Facultad de Filosofía Y Letras. UNAM.

La Cátedra Extraordinaria Sor Juana Inés de la Cruz ofrece muchas posibilidades de estudio e investigación, y esta abierta a todos los interesados en el tema. En su carácter pluralista contiene distintas finalidades académicas, pues todos los que participan en ella aportan diversos materiales de estudio que se conectan directa o indirectamente con el nombre de Sor Juana.

La profundización en el estudio de la obra de Sor Juana Inés de la Cruz requiere "analizarla en su contexto histórico y cultural, redefinir su papel en la sociedad de su tiempo, estudiar también a sus contemporáneos y atender a los enlaces interdisciplinarios y tramado de relaciones que se dieron en su época entre diversas áreas del conocimiento y la cultura".¹⁰

¹⁰ Publicación de la Secretaría Académica. Folleto de Información sobre las Cátedras Extraordinarias.

c) Programas de mano



El Museo José Luis Cuevas y el Instituto Mexiquense de Cultura se complacen en invitarlo a la presentación del libro:

"Las sombras de lo fingido. Sacrificio y simulacro en Sor Juana Inés de la Cruz"
de Jean Michel Wissmer.
(Editado por el Instituto Mexiquense de Cultura).

Presentadores: María Dolores Bravo, María Agueda Méndez, Margo Glantz y el autor.
Obra considerada por los especialistas como una de las mejores aportaciones al estudio del sorjuanismo.

Escenificación de la "Loa al Divino Narciso" de Sor Juana Inés de la Cruz
Dir. José Luis Ibañez.
Con alumnos de teatro de la Facultad de Filosofía y Letras. Cátedra extraordinaria Sor Juana Inés de la Cruz.
(Duración 20 min.)

COCTEL
Lunes 26 de octubre, 19:00 hrs.
Academia 13, Centro Histórico . Tel 522 0156.
ENTRADA LIBRE

CONACULTA · NEA



FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

PRESENTA

La Loa y el Auto Sacramental de

el divino
MARCISO



Textos de Sor Juana Inés de la Cruz
(en proceso de estudio y puesta en escena)

con alumnos inscritos en la
CÁTEDRA EXTRAORDINARIA "SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ"
y el COLEGIO DE LITERATURA DRAMÁTICA Y TEATRO

dirigidos por José Luis Ibáñez
en el Auditorio Justo Sierra (C. U.)

DESDE EL 15 DE OCTUBRE DE 1998
JUEVES Y VIERNES A LAS 12:00 HORAS

Elenco:

Evangelina Aguilar
Martín Alvarado
Laura Aréchiga
Dolores Barquera
Roberto Barranco
Silvia Gachuz
Isis García
Margarita González
Francisco González
David Herce
Jesús Hernández
Ivonne Herrera
Betsabé Iraís
Lorena Leija
Amiro Oliver
Alejandro Peraza
Dariela Pérez
Nieves Rodríguez



La Cátedra Extraordinaria "Sor Juana Inés de la Cruz" fue instalada en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM poco antes de finalizar el año de 1995. Nuestra directora de entonces, Dra. Juliana González Valenzuela, designó como coordinadora de esta Cátedra a la Dra. Margo Glantz, distinguida Emérita, miembro de la Academia Mexicana de la Lengua, reconocida narradora y ensayista, quien enseguida programó, entre las actividades de la Cátedra, el estudio y ejecución de la puesta en escena del Auto Sacramental *El Divino Narciso* —que desde entonces conduce el maestro José Luis Ibáñez.

Para los mismos efectos, el Colegio de Literatura Dramática y Teatro de la Facultad, enlazó a estos fundamentos y propósitos académicos, dos de sus talleres de actuación y dirección, formalmente establecidos en su propio plan de estudios.

Al concluir 1998, ya en la gestión nuestro director Gonzalo Celorio, los empeños de esta Cátedra cumplirán un total de seis semestres académicos.

—¿La puesta en escena que es su objetivo (la primera, quizá, que integra los textos de la Loa y del Auto de Sor Juana en una misma representación) se hace realidad?

—Sí, aunque sólo en sus comienzos, como una especie de ensayo deseoso de espectadores universitarios cuya noble presencia y libres reacciones necesitamos como guía de nuestros siguientes pasos.

—¿Cuáles?

—Con toda formalidad los encaminados hacia una temporada de exhibiciones teatrales y con todos sus riesgos definitivos: una integración de su partitura musical, de su escenografía y vestuario, de su coreografía, de sus adecuados recursos de tramoya y de iluminación.

Nuestros propósitos participativos piden desde ahora la atención de espontáneos espectadores; pero esta etapa de nuestra Cátedra no se ciñe —todavía— a los compromisos de las temporadas expuestas al juicio de la crítica establecida y al favor o rechazo del público en general.

Y para que tales propósitos de participación puedan darse en allanados terrenos, la providencia de Gonzalo Celorio nos ha dado a Sandra Lorenzano, al frente de Extensión Académica, y a Luis Mario Moncada, enérgico y energético cerebro del Colegio de Literatura Dramática y Teatro.

En la futura ocasión de su estreno y temporada tradicional nuestro *Divino Narciso*, presentado por nuestra Facultad de Filosofía y Letras, se distinguirá en su vestuario y escenografía con los diseños de David Antón; en su partitura original, con el talento de Ricardo Ramírez; en la coreografía, con la colaboración de Joan Mondellini; en la iluminación, con la técnica de Antonio Crestani. En otros aspectos ha recurrido ya a la asesoría del maestro Juan Gabriel Moreno, y para construir los necesarios puentes de comunicación cada semana abusa de las generosas intervenciones de Yoalli Malpica y de la inagotable paciencia de Claudia Patricia Meraz.

A su vez, Teatro y Danza, de la Dirección de Difusión Cultural, está siendo ya un factor indispensable de apoyo en la vida actual y en el futuro de esta escenificación.

La Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM quiere abrir las puertas del Auditorio Justo Sierra para acercarlos a ustedes al estado actual de nuestra escenificación, propiciando así diversas participaciones de la forma que van tomando estas diferentes y progresivas etapas de estudio y de búsqueda en la Cátedra Extraordinaria "Sor Juana Inés de la Cruz". Acaso no sea excesivo insistir en que se trata de un formato universitario cuyos fundamentos académicos conviven con libres intenciones de experimentación teatral.

Así pues, los jueves y los viernes de cada semana, a partir del 15 de octubre, en punto de las 12 horas tendrá lugar en el Auditorio Justo Sierra de Ciudad Universitaria, la exhibición de la puesta en escena del Auto Sacramental *El Divino Narciso*, con un elenco de veinte actores, inscritos actualmente en la Cátedra Extraordinaria "Sor Juana Inés de la Cruz" y en los talleres del Colegio de Literatura Dramática y Teatro de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM.

Sean bienvenidos los maestros y alumnos universitarios que asistiendo a estas presentaciones de *El Divino Narciso* quieran participar en un novedoso, distinto procedimiento de estudio y producción teatral.

Sean igualmente bienvenidos señoras y señores periodistas, amigos y familiares de nuestra Compañía.

Cada exhibición dura 150 minutos y tiene dos intermedios.

La entrada es libre.

Todos ustedes quedan cordialmente invitados.

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
UNAM**

DIRECTOR
Lic. Gonzalo Celorio

SECRETARÍA GENERAL
Josu Landa

SECRETARÍA ACADÉMICA
Dra. Teresa Miaja

SECRETARÍA DE EXTENSIÓN ACADÉMICA
Coordinadora: Sandra Lorenzano

CÁTEDRA EXTRAORDINARIA "SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ"
Coordinadora: Dra. Margo Glantz

COLEGIO DE LITERATURA DRAMÁTICA Y TEATRO
Coordinador: Mtro. Luis Mario Moncada

DIFUSIÓN CULTURAL
Coordinador: Mtro. José de Santiago

TEATRO Y DANZA
Director: Antonio Crestani

GOBIERNO DEL ESTADO DE MÉXICO

SECRETARÍA DE EDUCACIÓN, CULTURA Y BIENESTAR SOCIAL
Secretario: M. en C. Efrén Rojas Dávila

INSTITUTO MEXIQUENSE DE CULTURA
Encargado de la D.G.: Arqto. Ricardo Jaramillo Luque

BANCO DE MÉXICO - Fiduciario
Director Jurídico: Lic. Francisco J. Moreno y Gutiérrez

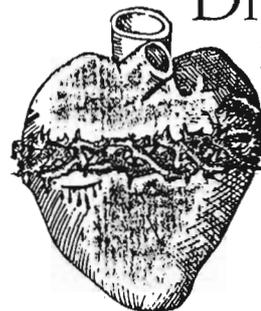
CENTRO CULTURAL ISIDRO FABELA
Directora: Lic. Ana Luisa Valdés González Salas

LA FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE MÉXICO

Y

EL CENTRO CULTURAL ISIDRO FABELA

presentan



EL DIVINO NARCISO

Loa y Auto Sacramental

de
SOR JUANA INÉS DE
LA CRUZ

Espectáculo promovido y desarrollado en la
Cátedra Extraordinaria " Sor Juana Inés de la Cruz"

CASA DEL RISCO

Plaza de San Jacinto N° 15, San Ángel
Reservaciones: Tel. 550-92-86 y 616-27-11

Lunes 15 de Febrero de 1999, a las 19:00 horas

ENTRADA LIBRE



PRESENTACION

--¿Qué es un Auto Sacramental?

Es una representación teatral dedicada a la exaltación de los Sacramentos. En Europa, durante la Edad Media, fue un efectivo instrumento en la propagación de la fe cristiana. Igualmente lo fue para la Evangelización en América. En la lengua castellana esta forma alcanzó su más inspirada teatralidad más tarde, ya en el Siglo XVII, con Don Pedro Calderón de la Barca, de quien Sor Juana asimiló con excelencia recursos y procedimientos.

--¿En qué se distingue de una representación teatral en el siglo XX?

Comencemos por la palabra Auto (que hoy no sugiere a nuestros oídos lo que originalmente se propuso): Auto, como en la policíaca frase "Auto de formal prisión"—también quiere decir ACCIÓN. Siendo una ACCIÓN "Sacramental", se comprometía a ofrecer un drama de lo SAGRADO. La acción dramática y el espectáculo de un Auto Sacramental culminaban cuando aparecía el Sacramento (casi siempre el de la Eucaristía) y entre inciensos, himnos, y la más ferviente alegría, propiciaba el deseo de recibir la Comunión o el Bautismo y de volver a estar a las puertas de la Gloria.

Su texto se componía de 2 partes. La primera de ellas, la más corta, se llamaba LOA —porque hacía la alabanza del muy católico patrocinador de la representación y de lo importante del tema (sin excluir pasajes que hoy llamaríamos cuestionamientos). La segunda era propiamente la "Acción"/Auto, que se ofrecía sin intermedios. Finalmente: un Auto Sacramental comenzaba por una madrugadora procesión encaminada hacia el atrio del templo más importante de la población (en ello se modeló el Desfile de Carros Alegóricos que seguimos haciendo en Carnaval). Al llegar al atrio, los carros se transformaban en secciones modulares (escenografía) y frente a ellos y al aire libre se cumplía todo lo anunciado.

--"El Divino Narciso", de Sor Juana, ¿cuándo se estrenó en México?"

No hemos podido comprobar si en vida de su autora se representó en su integridad. Posteriormente se ha presentado en fragmentos o en versiones recortadas. Sus dificultades son evidentes.

José Luis Ibáñez

ELENCO

Evangelina Aguilar	Ivonne Herrera
Martín Alvarado	Bestabé Iraís
Laura Aréchiga	Lorena Leija
Silvia Gachuz	Alejandro Peraza
Isis García	Daríala Pérez
Juan Francisco González	Cristóbal Puente
Margarita González	Nieves Rodríguez
David Herce	Francisco Turón
Jesús Hernández	

DIRECCIÓN

José Luis Ibáñez

PRODUCCIÓN

David Antón

Claudia Patricia Meraz — Auxiliar Ejecutiva

PARTITURA Y DIRECCIÓN MUSICAL

Ricardo Ramírez

COREOGRAFÍA

Joan Mondellini

RELACIONES PÚBLICAS

Josefina Morales y Yoalli Malpica

in front of everyone that the performances took place.

—When was the first performance in Mexico of Sor Juana’s “El Divino Narciso”?

It is not known if the complete play was performed during the author’s lifetime in its entirety. Later it was performed in fragments. It is evident that this play is very difficult to be performed.

Director/ José Luis Ibáñez
Producer/ David Anton
Executive Assistant/ Claudia Patricia Meraz
Musical Direction and Score/ Ricardo Ramírez
Choreography/ Joan Mondellini
Public Relations/ Josefina Morales, Yoalli Malpica
Lighting Designer and Technical Supervisor/
 George Boyd

With support from the City of El Paso
 Arts Resources Department
 Texas Commission on the Arts
 Association of Hispanic Classical Theatre
 Chase Texas Bank
 Huthsteiner Fine Arts Trust
 El Paso Independent School District
 National Park Service US/Mexico Affairs Office
 Club de España
 Cliff Inn
 Media of El Paso and Ciudad Juárez
 U.S. Customs Service
 U.S. Immigration and Naturalization Service
 Centro Cultural Mexicano
 U.S. State Department



THE NATIONAL PARK SERVICE
UNITED STATES DEPARTMENT OF THE INTERIOR
in association with
EL MUNICIPIO DE CIUDAD JUÁREZ
presents
THE TWENTY-FOURTH (EL VIGÉSIMO CUARTO)
FESTIVAL INTERNACIONAL DE TEATRO DEL
SIGLO DE ORO 1999

CHAMIZAL NATIONAL MEMORIAL
MARCH 5 at 8:00 P.M.

CÁTEDRA EXTRAORDINARIA
MÉXICO CITY, MÉXICO
 in
EL DIVINO NARCISO
 by
 Sor Juana Inés de la Cruz

LOA

El Occidente.....Jesús Hernández
 La América.....Margarita González
 El Cielo.....Alejandro Peraza
 La Religión.....Nieves Rodríguez, Silvia Gachuz,
 Lorena Leija
 Músicos y Soldados.....Evangalina Aguilar,
 Martín Alvarado, Laura Aréchiga, Isis García,
 Juan Francisco González, David Herce,
 Ivonne Herrera, Betsabé Iraís, Dariela Pérez,
 Cristóbal Puente, Francisco Turón

AUTO SACRAMENTAL

El Divino Narciso.....Nieves Rodríguez
 La Naturaleza Humana.....Margarita González
 La Gracia.....Silvia Gachuz
 La Gentilidad.....Betsabé Iraís
 La Sinagoga.....Roberto Baranco

