



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

**ASPECTOS SEMIOLÓGICOS Y DRAMATURGICOS EN ORINOCO, DE
EMILIO CARBALLIDO**

TESIS

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:

MAESTRO EN LETRAS

PRESENTA:

ANGULO ROMERO, LUIS ARTURO

ASESOR: REYES PALACIOS, FELIPE

MÉXICO, D. F.

2006



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.

Luis Arturo Angulo Romero

ASPECTOS SEMIOLÓGICOS Y DRAMATÚRGICOS EN

ORINOCO,

DE EMILIO CARBALLIDO

AGRADECIMIENTOS

Agradezco a CONACYT por el apoyo económico brindado. A Marlene Zinn y Dieter Rall por la paciencia, el interés y los conocimientos que compartieron conmigo durante dos años. A Margarita Peña, Eugenia Revueltas, Vicente Quirarte, Alberto Vital, Jorge Ruedas de la Serna y especialmente a Norma Román Calvo. También un especial agradecimiento a mi tutor Felipe Reyes Palacios y a mi amigo de siempre Emilio Carballido.

Así mismo, agradezco las sugerencias de Lech Hellwig-Górzynski y Alejandro Gerardo Ortiz Bulle Goyri; por último, a los miembros del jurado: Oscar Armando García Gutiérrez, Norma Román Calvo y Felipe Reyes Palacios.

ASPECTOS SEMIOLÓGICOS Y DRAMATÚRGICOS EN *ORINOCO*, DE
EMILIO CARBALLIDO

ÍNDICE:

Prefacio.

Introducción	I
I. El título.....	1
I.1. El paratexto.....	1
I.2. El título.....	3
I.3. La elección de un título.....	4
I.4. Tema y rema.....	6
I.5. Títulos remáticos.....	7
I.6. Títulos temáticos.....	9
I.7. <i>Orinoco</i>	11
II. La deixis en las acotaciones espacio/temporales de <i>Orinoco</i>...	17
II.1. El paratexto teatral.....	17
II.2. La deixis.....	21
II.3. Deixis personal.....	27
II.4. Deixis de lugar, objeto o cuerpo.....	29
II.5. Deixis temporal y textual.....	32
II.6. Deixis modal.....	33
III. Análisis actancial.....	37
III.1. El modelo actancial.....	37
FIG. 1. MODELO PROPUESTO POR A. J. GREIMAS.....	38
FIG. 2. MODELO PROPUESTO POR A. UBERSFELD.....	39
III.2. Procedimiento de análisis.....	39
III.2.1. Microsecuencias.....	40
III.2.2. Mesosecuencias.....	42
III.2.3. Macrosecuencia.....	44
III.2.4. Triángulos e ideología.....	44
FIG. 3. TRIÁNGULO PSICOLÓGICO	45
FIG. 4. TRIÁNGULO IDEOLÓGICO	45
III.2.5. Ideología del autor.....	46
III.2.6. Manifestación y sincretismo.....	46
III.2.7. Gráfica de golpes de efecto e intensidad.....	47

III.2.8. Gráfica de tiempo y ritmos.....	48
III.3. Aplicación del Modelo Actancial.....	48
III.3.1. Microsecuencias.....	48
TABLA 1. MICROSECUENCIAS DEL ACTO 1.....	49
TABLA 2. MICROSECUENCIAS DEL ACTO 2.....	50
III.3.2. Mesosecuencias.....	52
TABLA 3. MESOSECUENCIAS.....	53
III.3.3. Macrosecuencia.....	54
FIG. 5. MODELO PRINCIPAL	54
III.3.4. Observación de los triángulos actanciales.....	55
FIG. 6. PRESENTACIÓN DEL TRIÁNGULO PSICOLÓGICO	56
FIG. 7. PRESENTACIÓN DEL TRIÁNGULO IDEOLÓGICO	57
III.3.5. Ideología de Emilio Carballido.....	58
III.3.6. Manifestación y sincretismo.....	58
FIG. 8. MANIFESTACIÓN	59
FIG. 9. SINCRETISMO	59
III.3.7. Gráfica de intensidad y golpes de efecto.....	61
GRÁFICA 1. INTENSIDAD Y GOLPES DE EFECTO.....	61
III.3.8. Gráfica de tiempo y ritmos.....	62
GRÁFICA 2. TIEMPO Y RITMOS	62
IV. Aspectos dramáticos	64
IV.1. La reconstrucción de las acotaciones, el lenguaje y la entidad.....	64
IV.2. La catáfora.....	69
IV.3. Características de los personajes.....	70
IV.4. El género.....	74
IV.4.1. Acercamiento al género en términos de Tzvetan Todorov.....	75
IV.4.2. Acercamiento al género en términos de Luisa Josefina Hernández y Claudia Cecilia Alatorre....	78
IV.4.3. El tono.....	86
IV.5. Los actos.....	86
IV.6. La intertextualidad.....	88
IV.7. La ideología y los temas de la amistad y la homosexualidad.....	97
IV.8. El plano metafórico.....	103
IV.9. Otra función de la intertextualidad.....	107
IV.10. El tema del amor de más de dos.....	112
Conclusiones	116
Bibliografía	122

INTRODUCCIÓN

Emilio Carballido es uno de los dramaturgos más importantes en la historia del teatro de nuestro país. Sus obras son leídas y llevadas a escena con frecuencia. Más allá de los éxitos de taquilla, pensamos que Carballido sigue ampliando las dimensiones del teatro en México; desde continuar produciendo con relativa rapidez nuevos textos (hecho poco perdonado por algunos críticos y dramaturgos contemporáneos), hasta ser objeto de investigación en posgrados de algunas universidades tanto en nuestro país como en el extranjero.

Podemos evidenciar la trayectoria, el oficio y la madurez del escritor, partiendo de *Rosalba y los Llaveros*, obra costumbrista que fue estrenada con éxito en el Palacio de Bellas Artes en 1950, hasta llegar a *Zorros chinos*, *La prisionera*, *Escrito en el cuerpo de la noche*, por mencionar sólo algunos títulos, y que fueron éxitos de taquilla de inicios del presente siglo, con más de treinta y cinco obras largas y aproximadamente cincuenta obras cortas en un acto, escritas en un periodo que va más allá del medio siglo (1950-2005).

Por otra parte, Carballido es un autor generoso e interesado en la formación de jóvenes dramaturgos. Ha impartido talleres en los cuales comparte sus conocimientos y sus experiencias, y ha luchado porque la escena de nuestro país divulgue las obras de estos nuevos autores. Además, él mismo se ha encargado de publicar los productos resultantes de esos talleres en cuatro antologías de *Teatro joven*. Ello lo confirma como uno de los pilares del teatro mexicano contemporáneo.

El dramaturgo está considerado por la crítica como uno de los mejores comediógrafos de nuestro país, si no es que el mejor. El humor y la ironía son ingredientes importantes en casi toda su obra. El autor fundamenta su discurso en la crítica social y en aspectos varios de la condición humana. Ahora bien, su trabajo no se puede etiquetar, cada una de sus creaciones posee un universo propio con sus leyes y lineamientos. Si hemos de encontrar una constante en cuanto a la estructura, técnica y temática, esa será la diversidad. En este sentido Daniel Madelénat señala:

La sociedad propone, condiciona, presenta un repertorio (momentos, formas, acontecimientos, tradiciones...). El creador dispone, juega, imagina estos hechos según sus fantasías, sus intenciones estéticas, sus posibilidades individuales. Excéntrico, parásito, marginal. Tiene la tendencia de construir un artefacto, un microcosmos paralelo al macrocosmos... su ojo, su psique, su brazo “mediatizan” [...] la materialidad objetiva.¹

Carballido es un dramaturgo que, según lo dicho, observa y escucha a la sociedad, traslada a sus creaciones no sólo lo que la gente dice, sino **cómo** lo dice. Selecciona cuidadosamente los diálogos que emitirán sus personajes. El oído atento de Carballido capta la conversación que se lleva a cabo en un mercado, escucha los insultos de una pelea callejera, está atento a lo que dicen los niños, los jóvenes, los adultos, y también disfruta trabajando con los dialectos como lo veremos en su obra *Orinoco*. Convierte en material valioso estas observaciones, las amalgama y crea sus mundos costumbristas, fársicos, trágicos o fantásticos. Por todo lo anterior consideramos, como lo mencionamos en líneas

¹ D. Madelénat, “Literatura y sociedad” en *Compendio de literatura comparada*, dirigido por Pierre Brunel e Yves Chevrel, México, Siglo XXI, 1994, pp. 71-72.

arriba, que se trata de un dramaturgo importante en la historia de la dramaturgia mexicana, y que falta mucho por investigar sobre su trabajo.

Considerando la falta de estudios realizados en nuestro país que examinen la obra carballidiana (con excepción del trabajo que lleva a cabo Socorro Merlín, investigadora del Centro de Investigación Teatral “Rodolfo Usigli”, el cual abarca la totalidad de la obra de Carballido), e interesados de manera particular en el estudio del texto dramático, pretendemos llevar a cabo un acercamiento a la obra de este autor. Ahora bien, es necesario mencionar que en nuestros años de estudio en la Escuela de Arte Teatral del Instituto Nacional de Bellas Artes, el análisis de una obra teatral estaba enfocado principalmente a aspectos relativos a la actuación; nuestras herramientas básicas eran los conceptos propuestos por Constantin Stanislavski, así como a una perspectiva literaria muy general de tipo aristotélico; pero ésta no incluía el espectáculo. En este trabajo, nos interesa un análisis de la obra dramática que contemple no sólo el texto literario en sí, sino también, con ayuda de la semiología, elucidar los aspectos de la escritura escénica, ya que actualmente se reconoce que, además del texto literario conformado por los aspectos que le son propios, en la obra teatral también se pueden encontrar las huellas de un posible espectáculo.

Por otro lado, sostenemos la hipótesis de que *bajo la superficie textual del trabajo de Carballido, en apariencia “ligero” e “insustancial”, como ha sido catalogado por algunos críticos y directores teatrales, subyacen temas profundos de contenido social que a la vez proponen una imagen específica de la condición humana*. Pensamos que esa aparente superficialidad de que es acusada la obra carballidiana se convierte, justamente, en una virtud y caracteriza al autor, dentro

de la dramaturgia mexicana, como un dramaturgo a la vez divertido y profundo. Por consiguiente, para tratar de cumplir con las tareas señaladas, nuestra investigación se propone armar una unidad desde la diversidad de abordajes que permite, y de hecho demanda, un texto dramático.

Ante la variedad de textos creados por Carballido, resulta difícil llevar a cabo una selección pertinente en la que se muestren los diferentes aspectos de su talento artístico. Sin embargo, para acercarnos a su *corpus* dramático y mostrar algunos de estos aspectos, como son la pertinencia y la importancia de los títulos, las didascalias, los géneros, los personajes, el uso de la intertextualidad, etcétera, hemos decidido analizar la obra en dos actos que lleva por título *Orinoco*, escrita en 1979 y estrenada casi simultáneamente en las ciudades de Caracas y México en el último trimestre de 1982. Ahora bien, para elucidar aspectos que nos parecen relevantes, se harán comparaciones con otros textos dramáticos, tanto carballidianos como de otros autores, así como con algunas obras de la literatura universal.

Nuestro trabajo consta de cuatro capítulos. En el primero analizaremos el título. Los siguientes, es decir, el segundo y el tercero estarán dedicados al análisis del texto desde una perspectiva “semiológico/semiótica”; nos auxiliaremos de esta ciencia/método (líneas abajo veremos el porqué de la utilización de estos términos) para acercarnos al estudio de la base textual; posteriormente, en el último capítulo, llevaremos a cabo una relectura de la obra mediante la cual realizaremos un “análisis dramático” (Patrice Pavis), dada la importancia de éste para un texto dramático. Cabe mencionar que nuestro trabajo sigue el riguroso orden de la lectura, es decir, comenzamos con el análisis del título,

continuamos con las indicaciones toponímicas y temporales, luego las didascalias iniciales, posteriormente un análisis actancial, para después abordar el texto con sus implicaciones dramáticas.

Antes de continuar, quisiéramos hacer algunos comentarios acerca de la metodología empleada en esta investigación; comenzaremos por mencionar que en términos generales, según Tadeusz Kowzan, “la semiología o semiótica del teatro es la aplicación de la noción de signo al arte del espectáculo”². Sin llegar a la exhaustividad ni hacer historia sobre el “signo”, ya que el espacio es reducido para abarcar tal empresa, queremos señalar que la observación de éste se remonta a muchos siglos atrás. Lo anterior se refleja en el pensamiento de Kowsan, quien menciona e interpreta san Agustín, religioso que vivió al filo de los siglos III y IV D.C.

Los signos, en efecto, que hacen bailando los histriones no tendrían sentido si procediesen de la naturaleza y no de la convención y del asentimiento de los hombres. Sin esto, el pregonero, cuando en los tiempos primeros bailaba un mimo, no hubiera anunciado al pueblo de Cartago lo que el bailarín quería expresar [...] incluso hoy, cuando uno entra en el teatro sin ser un iniciado en semejantes niñerías, es inútil que preste toda su atención, si no aprende de otro la significación de los gestos de los actores. Todo el mundo, sin embargo, busca un cierto parecido en su manera de significar, de modo que los signos mismos reproducen, en lo posible, la cosa significada. Pero como una cosa puede recordar a otra de muchas maneras, los signos no pueden tener, entre los hombres, un sentido determinado, a no ser que se le admita por asentimiento unánime.³

² T. Kowzan, “La semiología del teatro: ¿veintitrés siglos o veintidós años?”, en *Teoría del teatro*, Ma. del Carmen Bobes Naves (comp.), Madrid, Arco Libros, 1997, p. 231.

³ San Agustín, *De doctrina christiana*, citado por Kowzan, *op. cit.*, pp. 232-233.

Según lo anterior, reviste singular importancia el acercamiento a la investigación del signo, y en nuestro caso, tratándose de una obra dramática, consideramos que nos apoyará de manera importante. Pensamos que sería significativo llevar a cabo un estudio en el que se tuviera la “escenificación” como referente para el análisis, ya que en ella se manifiestan innumerables signos que bombardean o llegan simultáneamente al espectador. Lo anterior parece difícil dado lo efímero del espectáculo, y aun cuando se tuviera acceso a la grabación del mismo⁴, sería diferente la percepción, ya que dista mucho de compararse un encuentro en vivo espectáculo/espectador, de una escenificación vista a través de una pantalla de televisión. Sin embargo, no cabe duda que sería de gran utilidad poseer estas grabaciones, por lo que creemos importante, en tareas posteriores, llevar a cabo un trabajo en el que se rescaten documentos (grabaciones) de esta naturaleza, por lo menos en las instituciones antes mencionadas.

Evidentemente, el estudio semiológico del espectáculo teatral es más complejo, por tanto más difícil que el estudio del texto dramático, a la vista de la multiplicidad de materiales que forman el espectáculo, la pluralidad de canales de los sentidos, el carácter efímero de la representación, por contraste con el texto escrito. Pero los resultados más interesantes se obtienen cuando los dos enfoques se dirigen hacia el mismo aspecto, cuando el análisis semiológico de un espectáculo estudia a fondo la base textual, verbal, y cuando el análisis de un texto dramático tiene en cuenta la realización escénica, virtual y/o efectiva.⁵

⁴ En el caso de *Orinoco* no existe, por lo menos en instituciones como el Instituto Nacional de Bellas Artes, la Universidad Nacional Autónoma de México o el Instituto Mexicano del Seguro Social; éste último, fue quien estuvo a cargo de la producción de esta obra en la década de los ochenta.

⁵ T. Kowzan, *op. cit.*, p. 246.

De esta manera, trataremos de llevar a cabo un análisis semiológico estudiando a fondo la **base textual**, pero también aspectos de una puesta virtual que ilumine el paso del texto a la representación. Por otro lado, el lector se habrá percatado de la utilización del término “semilogía/semiótica”, por lo que es importante mencionar que:

En tanto que teoría general de los signos, la semiología es ante todo una ciencia, por ejemplo, para un lógico. Es más bien un método para el que aplica el concepto de signo y las nociones derivadas a tal o cual campo de la actividad humana, por ejemplo, para un lingüista, un sociólogo, un etnólogo, un historiador del arte o un teatrólogo.

Esta diferencia ha sido percibida por los que –como Christian Metz– quieren reservar el término “semiótica” (según Peirce) para la teoría general del signo y el término “semiología” (según Saussure) para la utilización del signo en los diversos dominios de la vida social. Y también para los que – como Humberto Eco, Bernard Dupriez, Francis Whitfield– llaman “semiología” a la teoría general y “semiótica (s)” a su aplicación a diferentes sistemas de signos. A consecuencia de estas divergencias, y a falta de encontrar un consenso amplio, los autores utilizan indistintamente uno y otro término, que se han convertido en equivalentes [...] A la pregunta sobre lo que es el objeto de la semiología del teatro, el texto o el espectáculo, respondería: el texto y el espectáculo. A la segunda pregunta, ¿la semiología es una ciencia o un método?, respondería: es una ciencia y un método, tanto uno como otro.⁶

Según lo mencionado anteriormente, hemos optado por utilizar la voz “semiología”, ya que es el término utilizado para el manejo en “diversos dominios de la vida social” (Saussure); también por razones prácticas, ya que es el término utilizado por Kowzan. No obstante, no rechazamos el término “semiótica”, utilizado

⁶ *Ibid.*, pp. 246-247.

en México por investigadores como Norma Román Calvo en sus estudios teatrales (semiótica aplicada al texto dramático; término utilizado también por Anne Ubersfeld). Las opiniones de distintos estudiosos son varias e interesantes al respecto, como lo vimos en líneas arriba; sin embargo, no es nuestro objetivo el profundizar sobre el tema, se trata más bien de explicar la manera en que utilizamos el vocablo en este estudio y, sobre todo, en la titulación del mismo.

Como lo mencionamos en líneas arriba, en el **capítulo I** analizaremos el **título**. Se trata de “un elemento de paratexto [que] puede comunicar una *información* pura... puede dar a conocer una *intención* o una *interpretación* autoral y/o editorial”.⁷ Así, el título *Orinoco* es un inicio importante para la recepción de la obra tanto en México como en otros países. Quede claro que no postulamos que sea determinante para la buena aceptación del texto. Se trata de un paratexto que por ser el elemento que da presencia e identidad a la obra, lo consideramos oportuno para el análisis. Nos apoyaremos básicamente en Gérard Genette para el trabajo de este capítulo.

Tratándose de una obra dramática y considerando que para Emilio Carballido el texto y la puesta en escena van de la mano (esto es evidente por el cuidado que el dramaturgo tiene al elaborar las acotaciones de cada una de sus obras, en las que da instrucciones precisas para el montaje), llevaremos a cabo un estudio de las acotaciones **espacio/temporales**. Algunos autores las consideran también un paratexto (Jean Marie Thomasseau); es por eso que en el **capítulo II** la mirada estará enfocada hacia estas indicaciones teatrales. Además, Patrice Pavis opina que “una vez que el lugar y el tiempo son claramente definidos al

⁷ G. Genette, *Umbrales*, Susana Lage (traduc.), México, Siglo XXI, 2001, p. 15.

espectador, el marco de la representación queda trazado”.⁸ A través de la “deixis textual”, trataremos de elucidar el paso de las didascalias hacia una representación virtual tratándose de una lectura, o bien, efectiva en el caso de una escenificación. John Lyons, Dietrich Krusche, Karl Bühler, Patrice Pavis y Jean-Marie Thomasseau serán nuestro vínculo teórico.

En el **capítulo III** veremos la semiología aplicada al texto teatral realizando un **análisis actancial** para descubrir la acción dramática y su movimiento. Este tipo de acercamiento ha sido calificado de esquemático por algunos estudiosos de las letras. No obstante, nuestra experiencia nos dice que puede ser de utilidad para los hacedores teatrales. A través de este análisis, la obra queda dividida en pequeñas unidades totalizadoras (microsecuencias) que facilitan el trabajo tanto al crítico teatral como a directores, actores, escenógrafos, etcétera. Algirdas Julien Greimas, Anne Ubersfeld y Norma Román Calvo serán nuestros apoyos teóricos en esta sección.

En cuanto a los **aspectos dramáticos**, discutidos en el **capítulo IV**, debemos decir que necesitábamos investigar sobre un método que contemplara el estudio desde el punto de vista de la crítica literaria, pero también aspectos del texto dramático: género, personajes, escenografía, iluminación, vestuario, maquillaje, etcétera; así que nos auxiliamos de Patrice Pavis y su propuesta de *análisis dramático*, ya que cubre con las exigencias antes mencionadas. Según este investigador,

⁸ P. Pavis, *Diccionario de teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, Fernando del Toro (trad.), Barcelona, Paidós, 1980, pp. 120-121.

en un análisis dramático es tarea del dramaturgo, pero también de la crítica (al menos en ciertas formas penetrantes de esta actividad) [...] definir los rasgos específicos del texto y de la representación. El *análisis dramático* intenta iluminar el paso de la escritura dramática a la escritura escénica.

El análisis dramático examina la realidad representada en la obra: ¿Qué temporalidad? ¿Qué espacio? ¿Qué tipo de personaje? ¿Cómo leer la fábula? ¿Cuál es el vínculo entre la obra y la época de su creación, el vínculo con la época representada y nuestra actualidad?

El análisis explica los “puntos oscuros” de la obra, clarifica un aspecto de la intriga, escoge una concepción particular o, por el contrario, ofrece diversas interpretaciones. Debido a la preocupación por integrar la perspectiva del espectador (recepción) establece puentes entre la ficción y la realidad de nuestra época.⁹

Según lo expuesto, creemos que el análisis de una obra dramática demanda de una visión amplia por parte del investigador, es decir, el texto puede reclamar diferentes ópticas, no hay razón para restringir el trabajo simplemente porque se está utilizando tal o cual método de investigación, ya que las formas de abordar el estudio de un texto son diversas. Pueden estar orientadas a la poética, la estilística, la crítica literaria, la semiología, etcétera; en estudios relativamente recientes se ha tomado en cuenta al receptor, y entonces *la teoría de la recepción* es la adecuada para la investigación. Sin llegar a la exhaustividad, y porque el análisis lo demanda, consideraremos algunos aspectos de la recepción de *Orinoco*. Respecto al procedimiento de estudio, Tzvetan Todorov establece la diferencia de los objetos de predilección entre la poética y la crítica literaria: “en la poética es la literatura en general, con todas sus categorías, cuyas diferentes

⁹ *Ibid.*, p. 160.

combinaciones forman los géneros. El de la interpretación, por el contrario, es la obra en particular; lo que interesa al crítico no es lo que la obra tiene en común con el resto de la literatura, sino lo que tiene de específico.”¹⁰

En cuanto al texto que hemos elegido para nuestra investigación, por su naturaleza teatral creemos que lo adecuado es un estudio que abarque, en la medida de lo posible, aspectos de las dos direcciones antes mencionadas. Es por eso que en nuestro análisis, por un lado, realizaremos un acercamiento para descubrir lo que la obra tiene en común con otras. Por mencionar un ejemplo, *Orinoco* posee ciertos componentes fantástico/extraños; si bien, no se trata de elementos sobrenaturales, sí acontecimientos infrecuentes que encajan en las propuestas de Todorov y sus fundamentos para la *literatura fantástica*. Estudiaremos detalladamente el tratamiento de la realidad, las características de los personajes, la utilización del lenguaje, esto nos conducirá a clasificar la obra genéricamente en términos de la tradición mexicana de teoría dramática mostrada por Luisa Josefina Hernández. Por otro lado, trataremos de elucidar lo que el texto tiene de particular: *Orinoco* posee características *interculturales* que la hacen interesante. *Las cartas de Mozart, Medusa, Teseo, Los esclavos de Estambul*, también del dramaturgo veracruzano, al igual que *Orinoco*, manejan temas y mitos existentes en el imaginario cultural occidental (nos referimos a público con cierta competencia). Es interesante observar que Carballido al utilizar estos recursos (construir obras con mitos, personajes históricos, alusiones a piezas de la literatura universal; en fin, imágenes presentes en el imaginario colectivo), logra

¹⁰ T. Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*, Silvia Delpy (trad.), 4ª. reimpr., México, Ediciones Coyoacán, 2003, p. 114.

proyectar su obra más allá de las fronteras de nuestra república. El resultado ha sido satisfactorio: una buena recepción. Lo anterior nos permite formular la siguiente hipótesis: *Orinoco funciona como puente cultural entre México y otros países, su texto está formado por temas universales, paratextos (comenzando por el título y el nombre del autor; éste último lo consideramos también un paratexto por su naturaleza exterior a la obra; pero aún así, para un público conocedor de la obra carballidiana, ejerce influencia en la recepción de la misma), textos e intertextos (los poetas Jorge Manrique, Carlos Pellicer y Juan Liscano) presentes en el imaginario cultural de países europeos y latinoamericanos.*

Así pues, el objeto de esta investigación es llevar a cabo una lectura atenta de la obra sin olvidar que se trata de un texto dramático, así como un análisis de los elementos paratextuales e intertextuales que han hecho de la obra un texto atractivo para el montaje en México y países como Venezuela, Francia, Estados Unidos de Norteamérica, España y Argentina. Se realizará un acercamiento al texto carballidiano comentando y vinculando teóricamente los tópicos presentes en la pieza. Cabe mencionar que la investigadora estadounidense Jacqueline E. Bixler, quien ha realizado un trabajo titulado: *Convención y transgresión. El teatro de Emilio Carballido*, en el que trata de abarcar gran parte de la obra del autor, dedica algunas cuartillas a *Orinoco*. Sin embargo, seguramente por razones de espacio, no toca ciertos temas presentes en la obra y que en nuestra investigación abordaremos. Un ejemplo de lo anterior es el tema de la homosexualidad, que es precisamente un tema controversial que rompe con los paradigmas establecidos por la sociedad, si se tiene en cuenta que la obra fue escrita en 1979. Apelaremos

teóricamente, según lo requiera el trabajo a Tzvetan Todorov, Patrice Pavis, Ernst Cassirer, Claudia Cecilia Alatorre y José Enrique Martínez Fernández.

Procederemos al análisis de una pieza teatral en la que se expone la liberación de la mujer (tema universal) a través de “la fantasía para expresar el poder de la imaginación humana como instrumento de transformación y avasallamiento de circunstancias, por limitadas y opresivas que sean.”¹¹

Navegando sobre el río venezolano a bordo del *Stella Maris*, Mina y Fifi de Pigalli, *vedettes* de segunda categoría, viajan rumbo a una plataforma petrolera (Pílo XII) donde han de cumplir un contrato firmado con Rico, su representante. Una de ellas (Fifi), imagina que las esperan con gran expectativa como a estrellas admirables, la otra (Mina) sabe que llegarán a un burdel. Pesimismo y optimismo como fuerzas que se oponen son los componentes principales en este viaje. Las dos cantan y bailan enmarcadas en una exótica escenografía diseñada por la naturaleza. Teniendo el sol como seguidor, ensayan para mostrar su profesionalismo, de ser necesario harán un *strip-tease* de calidad para impresionar a su público. Sin embargo, extraños acontecimientos suceden en el barco, que queda a merced de la corriente del Orinoco.

¹¹ J. E. Bixler, *Convención y transgresión. El teatro de Emilio Carballido*. Ana Koriat (trad.), México, Universidad Veracruzana, 2001, pp. 193-201.

CAPÍTULO I

EL TÍTULO

I.1. *El paratexto*

Cuando asistimos a una representación teatral, efectuamos la lectura de una novela o nos deleitamos con un volumen de poesía, es posible que, en principio, hayamos sido atraídos por alguno de los elementos paratextuales utilizados por el autor para lograr nuestra presencia en la sala de teatro o para tener el volumen en nuestras manos. Cuando hablamos de literatura en general, consideramos **paratexto** el

texto que es un *campo de relaciones*, un lugar privilegiado de la dimensión pragmática de la obra por su relación con el lector, ya que aporta señales accesorias que procuran un entorno al otro texto. Tales son, respecto de un libro, sus *epígrafes, títulos, subtítulos, intertítulos, prefacios, advertencias, prólogos, esquemas previos, proyectos, borradores, notas, epílogos, solapas*, etcétera.¹

Estos mecanismos son utilizados por poetas, ensayistas, novelistas y dramaturgos para dar presencia a su obra. En estos componentes están también involucrados los editores. Ahora bien, conviene mencionar que Jean-Marie Thomasseau es uno de los investigadores contemporáneos preocupado por el análisis del texto teatral, en estudios recientes ha llevado a cabo una organización y clasificación de los elementos paratextuales que conciernen a la **obra dramática** específicamente, lo que de alguna manera facilita el estudio de estos textos que en apariencia están disociados del texto dramático (dialogado). La mencionada

¹ H. Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, 8^a. ed., 2^a. reimpr., México, Porrúa, 2000, p. 271.

clasificación sigue el orden de la lectura dramática, y la constituyen los siguientes elementos:

- a. *Los títulos*
- b. *La lista de personajes.* Las listas se acompañan a veces de precisiones concernientes a la edad de los personajes y sus costumbres.
- c. *Las primeras indicaciones temporales y espaciales*
- d. *Las descripciones del decorado, o para-texto inicial del acto.* Entendemos por decorado no sólo la decoración y la disposición del espacio escénico, sino también el conjunto de lo que Jouvett llamaba la “indumentaria de la obra”. Tales indicaciones pueden, pues, concernir tanto al vestuario de los personajes y sus consiguientes variantes (maquillaje, peinado, máscaras, coturnos...), como a muebles, accesorios, luz y música. Este tipo de indicaciones se presenta con frecuencia en los breves párrafos que figuran al comienzo de cada acto.
- e. *El para-texto de las didascalias.* Las indicaciones que propone el autor para la puesta en escena se intercalan en diversos lugares del texto dialogado, en determinados momentos culminantes de la acción, en los que el texto dialogado manifiesta una cierta incapacidad para expresar por sí mismo toda la carga dramática, por lo que necesita acudir a recursos paralingüísticos con fines de amplificación. Tales indicaciones, compuestas de elementos de apariencia heterogénea, se relacionan con el texto dialogado para formar una amalgama de realidades cuya simultaneidad o encadenamiento constituye lo que hemos dado en llamar “representación” [...]
- f. *Los entreactos o texto eludido* [...] El entreacto es, en suma, una especie de paréntesis en el que el autor ha cesado de escribir y de querer que se represente la obra, abandonando momentáneamente al espectador, quien reencuentra su propia modalidad temporal, así como el itinerario necesario para recomponer el texto eludido. Este ejercicio de suspensión y de doble sustitución –el silencio sustituye al texto, al

espectador, al autor- no está desprovisto de interés; el blanco mallarmiano del papel suple en la escritura la visión directa. La ruptura creada por la página en blanco o la transformación escénica del entreacto se convierte en el soporte de la imaginación escénica del espectador.²

1.2. *El título*

En este apartado nos proponemos analizar el **título** de la obra dramática de Emilio Carballido: *Orinoco*. La complejidad de un análisis de esta naturaleza no está – como es evidente- en la longitud del mismo. Tal vez resultaría menos embarazoso analizar un título argumento del tipo de lo que hoy conocemos como *Robinson Crusoe*, cuyo título original “era en 1719 [y en inglés] *La vida y las extrañas aventuras de Robinson Crusoe, de York, marino, quien vivió veintiocho años completamente solo en una isla desierta de la costa de América, cerca de la desembocadura del gran río Orinoco luego de haber sido echado a la playa por un naufragio en el que todos murieron salvo él. Con un relato de la manera en que fue extrañamente rescatado por los piratas.*”³ Como vemos, el título daba muchas pistas al lector, al grado que profetizaba el final. El asunto se complica con un título aparentemente sencillo y que sin embargo posee una serie de elementos a investigar que constituyen el objetivo del presente capítulo.

La utilidad de una investigación de esta naturaleza es mostrar que existen mecanismos que contribuyen de alguna manera a dar presencia a una obra, a encontrar destinatarios y despertar expectativas en posibles lectores/

² J. M. Thomasseau, “Para un análisis del para-texto teatral” en *Teoría del teatro*, Ma. del Carmen Bobes Naves (comp.) Madrid, Arcos libros, 1997, pp. 84-87.

³ G. Genette, *Umbrales*, Susana Lage (trad.), México, Siglo XXI, 2001, p. 64.

espectadores. No se pretende que el título sea un elemento que ejerza una influencia única y definitiva para lograr el éxito de una obra, ya que existen títulos interesantes que defraudan al lector. Lo contrario ocurre también: se puede dar el caso de que un título no tenga gran poder de seducción y sin embargo, bajo ese título se encuentre una gran obra. Es interesante observar que el título *Orinoco* activa expectativas matizadas de exotismo, naturaleza, misterio; sus límites no están definidos por fronteras localistas sino como “arquetipo internacional” por su función connotativa y denotativa. Por otro lado, otro paratexto importante en el sentido de la recepción, es el *nombre del autor*. Sólo queremos mencionar que Emilio Carballido es ampliamente conocido por lectores/espectadores mexicanos, pero también por algunos franceses, españoles y argentinos.

El texto raramente se presenta desnudo, sin el esfuerzo y el acompañamiento de un cierto número de producciones, verbales o no, como el nombre del autor, un título, un prefacio, ilustraciones, que no sabemos si considerarlas como pertenecientes al texto, pero que en todo caso lo rodean y lo prolongan precisamente por *presentarlo*, con el sentido habitual de la palabra pero también en su sentido más fuerte: para darle presencia, para asegurar su existencia en el mundo, su “recepción” y su consumación.⁴

1.3. **La elección de un título**

Hasta hace pocas décadas, en algunas regiones de México, cuando nacía un niño, los familiares del pequeño no tenían problemas por convenir en el nombre que llevaría el bebé. El destino lo tenía designado, portaría el nombre que indicaba

⁴ *Ibid.*, p. 7.

el calendario. Existían nombres como Eleuteria, Clotilde o Palemón. Ahora las cosas son diferentes y es difícil llegar a acuerdos, porque se hacen consideraciones como las siguientes: Si es niño se llamará Jonathan, Winston o Brandy, si es niña: Wendoline, Leididín, Sirka o Sherry. En fin, el nombre identificará al individuo durante toda la vida.

Así, consideramos que los títulos, que entre otras funciones cumplen con la de identificar una obra, requieren un proceso de reflexión generalmente largo y complicado. “*Les fleurs du mal* se llamó primero *Las lesbianas* o *Los limbos...* Claude Duchet, para *La bête humaine*, hizo ciento treintatrés proyectos diferentes. Zolá ostenta una suerte de record al respecto, pero sus listas no son indiferentes para el lector y mucho menos para la crítica, ya que insisten en diversos aspectos temáticos inevitablemente sacrificados por el título definitivo...”⁵

Ahora bien, existen autores dentro de la dramaturgia mexicana que han desarrollado un estilo personal, un sello muy particular en la búsqueda y selección de sus títulos. A nuestra consideración merecerían una investigación especialmente enfocada hacia ellos, como es el caso del dramaturgo Hugo Argüelles y la extensa producción de su obra que lleva nombres de **animales** en sus títulos. Mencionaré sólo algunos, ya que no es el asunto que nos ocupa; aunque, por la pertinencia de la cuestión resultan interesantes: *Los cuervos están de luto*, *El ritual de la salamandra*, *El cocodrilo solitario del panteón rococó*, *Los amores criminales de las vampiras Morales*, *La tarántula art nouveau de la calle del oro*, etcétera. También hay que tomar en cuenta sus argumentos para

⁵ *Ibid.*, p. 60.

películas: *Las pirañas aman en cuaresma* y *La primavera de los escorpiones* entre otros.

Al observar a nuestro autor, podemos percatarnos de que algunos de los títulos de las piezas de Emilio Carballido llevan una carga de humor, ingrediente presente en gran parte de la obra del dramaturgo. Algunos de ellos: *Te juro Juana que tengo ganas...*, *Una mujer de malas*, *Hoy canta el Fénix en nuestro gallinero*, y la *Educastradora* (adaptación de la comedia de Robert Thayne). Otros están contruidos por una exclamación: *¡Únete pueblo!*, *¡Silencio, pollos pelones, ya les van a echar su maíz!*; otros con una frase dicha por alguno de los personajes: *¿Quién anda ahí?*, *Una rosa con otro nombre*. A primera vista poco se advierte de la intención del autor en estos títulos; es decir, que ésta permanece oculta hasta que se lleva a cabo la reconfiguración por parte del lector/espectador.⁶ También encontramos títulos temáticos (volveré al significado de este término más adelante) como: *El relojero de Córdoba*, *Medusa*, *Tiempo de ladrones* y *El día que se soltaron los leones* entre otros. Es una tarea difícil y extensa la de analizar los títulos de teatro, cuento y novela, de un escritor tan productivo.

1.4. **Tema y rema**

La lingüística “es la disciplina que estudia el lenguaje y que intenta describir y explicar la estructura y el funcionamiento sincrónico y diacrónico de las lenguas.”⁷

Estudiosos de esta disciplina han acuñado dos términos que Gérard Genette

⁶ Alberto Vital, *El arriero en el Danubio, Recepción de Rulfo en el ámbito de la lengua alemana*, México, UNAM, 1994, pp. 47-48.

⁷ *Diccionario terminológico de lingüística*, España, Larousse, 1988, p. 94.

considera útiles para el propósito del análisis del paratexto, en especial el de los títulos. Los conceptos a los que hacemos referencia son: el *tema* y el *rema*. Sin detenernos demasiado en estos vocablos, aclaramos que Tomachevsky habla de tema o motivo como: “unidad sintáctico/temática de *análisis* pues contiene un fragmento de material temático que coincide con la *proposición*, ya que ‘cada proposición posee su propio motivo.’ Es la ‘partícula más pequeña de material temático’ pues, para este autor, tanto la obra como cada una de sus partes tiene un *tema*: ‘aquello de lo que se habla’”.⁸

En oposición al tema tenemos el rema: “la parte de una oración que, en una comunicación, contiene la información más importante y expone lo que resulta nuevo y desconocido”⁹ y que Genette utiliza a su manera, asumiendo el haberse tomado la libertad por la eficacia del término, resume que el rema es: lo que se dice. Sintetizando: tema es **aquello de lo que se habla** y rema es **lo que se dice**. Así pues, “si el tema de *Le Spleen de Paris* es (admitámoslo hipotéticamente) lo que el título designa, el rema es lo que Baudelaire dijo (por escrito) y lo que hizo, es decir, una compilación de pequeños poemas. Si Baudelaire, en lugar de titularlo por el tema lo hubiera titulado por el rema lo habría llamado, por ejemplo, *Pequeños poemas en prosa*.”¹⁰

1.5. **Títulos remáticos**

En la actualidad, utilizamos con bastante regularidad la titulación remática: Diccionario, Biografía, Diario, Memorias, Ensayos, Églogas, Cuentos,

⁸ H. Beristáin, *op. cit.*, p. 350.

⁹ *Diccionario terminológico de lingüística*, España, Larousse, 1998, p. 130.

¹⁰ G. Genette, *op. cit.*, p. 70.

Pensamientos, Epigramas, Epístolas, Poemas, Dramas, Comedias, Tragedias, Autos sacramentales, Pastorelas y otros más. Por lo general, un volumen que se identifica con uno de estos títulos apunta directamente al texto, a su género, a su estructura, a las formas y estilos en los que están apuntalados: poesía en prosa, poema sinfónico, sonetos, obras en un acto, teatro en verso, etcétera. Se trata aquí de textos que se ciñen a las reglas que gobiernan la ostentación del título. A manera de ejemplo se pueden mencionar los títulos **temáticos** de la dramaturgia clásica: *Las suplicantes*, *Los persas*, *Los siete contra Tebas*, *Prometeo encadenado* y *la Orestiada: I. Agamenón. II. Coéforas. III. Euménides*; que como es sabido, se incluyen en el título *Las siete tragedias*¹¹ de Esquilo y que constituye un título **remático**. Esta práctica es utilizada hasta nuestros días y precisamente manejada por Carballido para titular si no sus obras en particular, si algunas de sus antologías, como lo veremos más adelante.

Existen otras consideraciones respecto a los títulos remáticos, para Genette “*Le menteur* era un título perfectamente temático; en *La suite du menteur* se convierte en remático.”¹² Desde nuestro punto de vista, podríamos decir que se trata de una combinación de las dos formas, apoyados en la gran producción de piezas dramáticas que llevan por título una clasificación genérica además de una identificación temática: *La comedia de las equivocaciones*, *La tragedia de Romeo y Julieta*, *La tragedia de Ricardo III*, *La tragedia de Macbeth...* de William Shakespeare.¹³ También podemos mencionar el *Auto de la sibila Casandra*, *Auto*

¹¹ Esquilo, *Las siete tragedias*, Ángel Ma. Garibay K. (trad. e introd.), 20^a ed., México, Porrúa, 1991 (“Sepan Cuantos...”, 11).

¹² G. Genette, *op. cit.*, p. 77.

¹³ W. Shakespeare, *Obras completas*, México, Aguilar, 1991. Tomos I-II

de los cuatro tiempos, *Auto de la barca de la Gloria* y la *Tragedia de don Duardos*¹⁴, del dramaturgo portugués del siglo XVI Gil Vicente. Estos son sólo algunos ejemplos de títulos con características remáticas y temáticas.

Por el tema de nuestra investigación, resulta pertinente mencionar los títulos de algunos volúmenes de Emilio Carballido en los que nuestro autor utiliza una forma básicamente remática para compilar títulos temáticos. Nos referimos evidentemente a su ya clásico *DF 26 obras cortas*, y a sus antologías tituladas con una clasificación genérica que además postula sus destinatarios: *Teatro para obreros*, *Teatro para adolescentes*, *Teatro joven de México*, *9 obras jóvenes* y *Avanzada, más teatro joven*. Así pues, los títulos remáticos no se refieren a la obra en sí, sino a la clasificación genérica, ya sea teatro, cuento o novela; o bien, comedia, tragedia, melodrama, etcétera.

1.6. **Títulos temáticos**

A diferencia de los títulos remáticos, los títulos temáticos nos acercan al “contenido”, es decir, al asunto de la pieza, o de la obra teatral en el caso de la literatura dramática. Un título temático nos alerta y nos pone en disposición para recibir el texto propiamente dicho. Constituye una invitación a informarnos, recrearnos o deleitarnos con el contenido postulado. Ahora bien, aunque parece tarea fácil la de clasificar los títulos en remáticos y temáticos, de acuerdo a Genette existen variantes en la forma de ser de éstos últimos. Comenzaremos por los “títulos que designan sin rodeos el tema o el asunto central de la obra”. Nos

¹⁴ Gil Vicente, *Teatro*, Madrid, Taurus, 1983.

enfrentamos aquí con aquellos títulos que anuncian el contenido que encontraremos en la pieza, y que además están compuestos con palabras que no juegan con la ironía o la antítesis. Para ilustrar éstos, Genette da algunos ejemplos de los que citaremos sólo dos: “*Les liaisons dangereuses* y *La guerra y la paz*”.¹⁵ De la dramaturgia mexicana contemporánea podemos mencionar los siguientes: *Después del terremoto* de Carlos Olmos; *1822, el año que fuimos imperio* de Flavio González Mello, *El relojero de Córdoba*, *Rosalba y los Llaveros*, y *Tiempo de ladrones* de Emilio Carballido. Como podemos percatarnos, éstas son sólo algunas muestras de una enorme lista en la que podemos incluir esta forma de ser de los títulos temáticos.

Otra clasificación dentro de este conjunto se constituye por aquellos títulos que están contruidos por una sinécdoque¹⁶ o metonimia¹⁷. En la obra *La prisionera* de Carballido, el título funciona como una sinécdoque: una prisionera por todas aquellas mujeres sometidas a la dominación masculina; y un interesante traslado del término: una mujer efectivamente privada de la libertad por asuntos

¹⁵ G. Genette, *op. cit.*, p.73.

¹⁶ “**Sinécdoque.** Figura retórica que forma parte de los tropos de dicción (metasememas) y que se basa en ‘la relación que media entre un todo y sus partes’ (Lausberg). Fontanier la describe como la ‘designación de un objeto por el nombre de otro objeto con el cual forma un conjunto, un todo físico o metafísico, hallándose la existencia o la idea del uno comprendido en la existencia o la idea del otro’, de tal modo que las sinécdoques ‘dan a entender o más o menos de lo que las palabras significan literalmente’. Para Coll y Vheí, por otra parte, la realación entre las ideas (propia y figurada) consiste en que ‘una idea debe formar parte de la otra’ [...]” Más adelante Beristáin continúa diciendo que “hay dos tipos de sinécdoques: a) La *sinécdoque generalizante* que por medio de lo general expresa lo particular; por medio del todo, la parte; por medio de lo más, lo menos; por medio del género, la especie; por medio de lo amplio, lo reducido. Es una sinécdoque *deductiva* [...] b) Estas mismas relaciones operan en la dirección inversa en la *sinécdoque inductiva* en lo que lo amplio es expresado mediante lo reducido. Es la sinécdoque *particularizante* en la que por medio de lo particular se expresa lo general; por medio de la parte, el todo; por medio de lo menos, lo más; por medio de la especie, el género, [...]” H. Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, *op. cit.*, p. 474. De especial interés resulta lo anteriormente aludido por la relación existente entre la definición de la sinécdoque particularizante y lo que postularemos respecto al título *Orinoco*.

¹⁷ “**Metonimia.** Sustitución de un término por otro cuya referencia habitual con el primero se funda en una relación existencial que puede ser: 1) causal: “eres mi alegría” (la causa de mi alegría). 2) Espacial: “tiene ‘corazón’” (valor). 3) Espacio/temporal: “conoce su ‘Virgilio’” (la vida y la obra de Virgilio); defendió ‘la cruz’” (al cristianismo) . Ésta es una relación que se da en el pensamiento, según Henri Morier.” *Ibid.*, p. 327.

políticos, en paralelo con la prisión de una abnegada y sufrida esposa, cautiva de sus propios temores y del dominio machista. A nuestra consideración, *Orinoco* pertenece a este último grupo, es decir, de títulos temáticos formados por una sinécdoque. Volveremos a esto renglones abajo, pero antes cabe mencionar “los títulos que funcionan por antífrasis¹⁸ o ironía”; en la obra *Una pequeña serenata*, de Carballido, se realiza un juego mediante el cual se invierte el significado y se hace de *Una pequeña serenata* una repetición constante del insulto que evoca a nuestras progenitoras precisamente en un 10 de mayo.

I.7. *Orinoco*

En el párrafo anterior postulamos que *Orinoco* es un título **temático** dentro de la categoría de los que son formados por una sinécdoque. Estamos de acuerdo con Genette en que no se puede decir:

de *La cartuja de Parma*, de *La Plaza Real*, del *Zapato de Stalin*, de *la Marcha de Radetzky* ni aun de *Madame Bovary* [que sean] propiamente dicho temas, sino elementos del universo diegético de las obras que titulan. Calificaré no obstante todos estos títulos de *temáticos*, por una sinécdoque generalizante que será, si queremos, un homenaje a la importancia del tema en el “contenido” de una obra, sea del orden narrativo, dramático o discursivo. Desde este punto de vista, todo lo que en el “contenido” no es tema, o uno de los temas, está en relación empírica o simbólica con él y con ellos.¹⁹

¹⁸ “**Antífrasis.** Figura retórica de pensamiento porque afecta a la lógica ordinaria de la expresión. Consiste en oponer, para burlarse, el significado a la forma de las palabras en oraciones, declarando una idea de tal modo que, por el tono, se pueda comprender otra contraria [...] *Ibid.*, p. 277.

¹⁹ G. Genette, *op. cit.*, pp. 72-73. Las cursivas son nuestras.

Observemos el término *Orinoco* como vocablo a interpretar a partir de las funciones denotativa y connotativa. La primera se puede conocer por una definición de diccionario:

Orinoco, r. de América del Sur, en la vertiente atlántica; 2060 km. Su cuenca abarca 880000 km² en Colombia y Venezuela, y recibe las aguas de 194 afl. y 520 subafl. Nace en el macizo de la Guayana, cerca de la frontera entre Venezuela y Brasil; en el curso alto, el Casiquiare lo comunica con el Amazonas por el Guainía-Negro; forma frontera entre Venezuela y Colombia (entre el Guaviare y el Meta); en su curso medio, entre el Guaviare y el Apure, las crecidas de la estación lluviosa inundan extensas zonas; y a 70 km del Atlántico se abre en un extenso delta de 230,000 km² (Bocas del Orinoco). Es navegable para buques de gran tonelaje hasta Ciudad Bolívar. Cristóbal Colón avistó su delta (1498). Fue descubierto por Vicente Yáñez Pinzón (1500) y recorrido por Diego de Ordás (1531).²⁰

Ahora bien, la función connotativa es relevante ya que depende del horizonte del lector en el momento de su encuentro con la obra, aun antes de comprar el texto, leer la pieza o asistir a una representación. El vocablo Orinoco es del acervo de gran parte del público del continente americano y aun europeo (evidentemente nos referimos a un público con cierta competencia que le permita ubicar el Orinoco como uno de los ríos más importantes del mundo). El título evoca, como mencionamos al principio de esta investigación, exotismo, misterio, naturaleza, zonas difíciles de explorar, vegetación, movimiento, corrientes de agua que llegan al mar.

En la obra, Carballido construye una metáfora de la vida en relación con el Orinoco como zona de trascendencia. En el capítulo IV nos extenderemos sobre

²⁰ *Diccionario enciclopédico Quillet*, VI, p. 504.

esta cuestión, ya que la metáfora constituye una parte importante en la creación de este texto. Recordemos que la obra presenta la historia de dos personajes que van navegando sobre el río venezolano a bordo del *Stella Maris*, Mina y Fifi de Pigalli, estas mujeres estigmatizadas como prostitutas y un negro cargador (personaje al cual nunca vemos pero que conocemos a través de los diálogos de ellas), formarán un trío para amarse, apoyarse y trabajar, desafiando paradigmas sociales e inventado nuevas formas de vida para encontrar la felicidad, con el optimismo de uno de los personajes (Fifi) como única mágica fuerza motora para el reto.

Así pues, empeñadas en la consecución de sus ideales, estos personajes tendrán que luchar con los obstáculos que se interpongan. El dramaturgo establece un paralelo entre el movimiento de las aguas del río y los caminos de la existencia. Los personajes flotan en un viejo barco a merced de la corriente. Navegan por el río de la vida, colmado de sorpresas. El título *Orinoco* se convierte como dice Genette en un “tributo a la importancia del tema en el ‘contenido’ de la obra.”²¹ De hecho, consideramos que este paralelismo entre el correr de las aguas del río y la trayectoria de estos personajes, nos muestra la relación que existe entre el título, el contenido de la obra y la correspondencia entre ambos.

El título *Orinoco* es **temático** formado por una sinécdoque generalizante²² en términos genettianos puesto que todo el contenido de la obra: diálogos, canciones, poemas, símbolos, etcétera, está en relación directa con el tema: la vida, la búsqueda de la felicidad y el descubrimiento de un **nuevo mundo**. Ahora

²¹ G. Genette, *op. cit.*, pp. 72-73.

²² *Sinécdoque inductiva o particularizante* en términos de H. Beristáin. Ver nota a pie número 16, p. 10.

bien, en las didascalias iniciales, Carballido indica que “en el segundo acto Mina dice un fragmento de *Mundo Nuevo Orinoco*”²³, el título correcto del libro de Juan Liscano es *Nuevo Mundo Orinoco*, desconocemos si se trata de un error de imprenta, de una inversión de términos por parte del autor (caso poco probable), o simplemente de un descuido. En el análisis del texto teatral (capítulo IV) trataré de explicar la relación entre el título del libro de este poeta Venezolano y el contenido de la obra.

Por otro lado, cabe destacar la *filia* del dramaturgo mexicano hacia países latinoamericanos, en particular hacia Venezuela; Carballido escribe su obra en ese país, la dedica a una actriz venezolana, la sitúa sobre el río Orinoco y se estrena en la ciudad de Caracas. Agreguemos que la obra está cuidadosamente escrita en dialecto venezolano.

En términos generales, hemos llevado a cabo una reflexión acerca de las funciones del título de una obra. De acuerdo a Genette “la única obligatoria en la práctica y la institución literaria, es la función de designación, o de identificación”. Sin embargo, opina que ésta no se puede desvincular de la “función descriptiva, ella misma temática o remática” y que nosotros hemos ilustrado con ejemplos en el cuerpo de este apartado. Una tercera función, continúa Genette es “la connotativa. Pero como quizás es abusivo llamar función a un efecto que no siempre es intencional, sería mejor aquí hablar de valor connotativo.”²⁴ Por último,

²³ E. Carballido, *Orinoco, Rosa de dos aromas* y otras piezas dramáticas, 2^a reimpr., México, Fondo de Cultura Económica, 2000. p. 8. De esta edición provienen nuestras citas que irán seguidas de las páginas correspondientes.

²⁴ G. Genette, *op. cit.*, p. 82.

la función de seducción, “de dudosa eficacia puesto que no siempre concuerda con la idea que el destinador se ha hecho de su destinatario.”²⁵

En particular nos hemos acercado al título *Orinoco* para llegar a la siguiente conclusión (aun dejando de lado la cuarta función de los títulos, o sea la de seducción, ya que estamos de acuerdo con Genette en que es de dudosa eficacia): el *valor connotativo* del título es en principio un elemento importante en la recepción que ha tenido la obra tanto en México como en otros países. Se trata de un vocablo que no requiere estrategias de traducción y despierta interés en tanto expresión con connotaciones de lugar exótico y como “arquetipo internacional”. Por supuesto no debemos olvidar, como lo mencionamos anteriormente, otro elemento paratextual importante: el **nombre del autor**, conocido en algunos países de Europa por montajes como *Yo también hablo de la rosa*, *El relojero de Córdoba*, más recientemente por las publicaciones de sus obras *Ecrit au coeur de la nuit*, *La rose aux deux parfums* y los diferentes montajes de *Orinoco* realizados en la segunda mitad del siglo XX.

Adicionalmente, este estudio nos lleva a pensar que Carballido es un dramaturgo para quien el título se convierte en parte esencial de la obra. Como hemos visto, la sola designación de la pieza constituye una creación. Con placer descubrimos una alianza dada entre los títulos y sus obras; esta vinculación puede ser temática, aunque también puede ser por contraposición o paradoja como lo hemos visto en nuestros ejemplos. Así pues, nos parece estimulante el estudio y

²⁵ *Ibidem.*

la reflexión sobre estos componentes paratextuales que existen para “[dar] presencia a la obra y asegurar su existencia en el mundo.”²⁶

Más adelante volveremos la mirada al interior del texto, veremos que todos los temas tratados están en relación con el Orinoco como metáfora de la vida. De esta manera se consuma la *sinécdoque generalizante* que hace de *Orinoco* un título **temático**. Pero antes de abordar el texto dialogado, analizaremos las acotaciones toponímicas y temporales que en términos de Jean Marie Thomasseau constituyen también un *paratexto*.

²⁶ *Ibid.*, p. 7.

CAPÍTULO II

LA DEIXIS EN LAS ACOTACIONES ESPACIO/TEMPORALES DE *ORINOCO*

II.1. *El paratexto teatral*

El dramaturgo, cuando lleva a cabo su creación, generalmente piensa en la escenificación de la obra. De alguna manera sabemos que es el fin último de la creación dramática. Existe también el placer de la lectura, en cierto modo cada lector lleva a cabo su puesta en escena virtual en un cómodo sillón. Ahora bien, ya se trate de directores de escena, actores, escenógrafos, maestros de teatro o lectores entusiastas, conviene una lectura puntual del **paratexto** teatral. Antes de seguir adelante, para evitar confusiones, conviene hacer la aclaración que cuando hablamos del paratexto teatral nos referimos a las “acotaciones” y “didascalias” teatrales (así conocidas generalmente en el vocabulario del mundo teatral). En términos de Thomasseau: “El para-texto es el texto impreso (en cursivas, o en otro tipo de caracteres, que le diferencien, siempre *visualmente*, de la otra parte de la obra) que envuelve el texto dialogado en el discurso de la obra teatral.”²⁷ Ahora bien, en ocasiones, se puede pensar que una visión escudriñadora de este tipo de textos, en apariencia de fácil interpretación, no aportará nada nuevo, ya que parece evidente lo que dicho texto comunica; o bien, también se puede pensar que un análisis riguroso convendría sólo al texto dialogado. Desde nuestro punto de vista, pensamos que es importante el análisis puntual del paratexto inicial, puesto que es necesario entender de manera exacta la voz del autor y los

²⁷ J. M. Thomasseau, “Para un análisis del para-texto teatral” en *Teoría del teatro*, Ma. del Carmen Bobes Naves (comp.), Madrid, Arcos libros, 1997, p. 84.

requerimientos que solicita para un montaje concebido profesionalmente; o bien, para comprender cabalmente la interrelación que existe entre el paratexto y el texto dialogado en el caso de una lectura teatral. Así pues, es significativa una lectura precisa del texto en cuestión.

Como hemos visto, en el capítulo I, hemos analizado con detalle lo referente al título de la obra. En este capítulo volveremos la mirada precisamente al paratexto inicial, es decir, los puntos b, c y d (ver pp. 2-3); en el CAPITULO IV haremos alusión a los 2 restantes: las didascalias intercaladas entre el texto dialogado y los entreactos o texto eludido.

Como es sabido, existen diversas metodologías para el análisis literario. La narrativa tiene un lugar privilegiado en este sentido, ya que cuenta con numerosas formas de abordar el objeto de estudio. Los lectores que gustan del texto teatral, aún directores de escena y actores, se encuentran muchas veces ante el dilema de elegir cómo o cuál será la mejor forma de acercarse a la obra dramática. En ocasiones, optan por la experiencia adquirida en montajes realizados con anterioridad (por supuesto nos referimos a directores y actores) y se inadvierte un acercamiento teórico que podría ser de utilidad. Existen algunas teorías aplicables al texto teatral. No obstante, no se ha escrito “la teoría” para este acercamiento. Es significativo mencionar la preocupación de importantes investigadores contemporáneos que han estado enfocando sus trabajos al análisis de la obra dramática con todo lo que ésta implica. Entre estos investigadores encontramos a Ma. Del Carmen Bobes Naves, Anne Ubersfeld, Roman Ingarden, Tadeusz Kowzan, Patrice Pavis, Ana Goutman Bender y al ya mencionado Thomasseau.

De nuestro país, es conveniente señalar a Norma Román Calvo y Eugenia Revueltas quienes, en sus últimas investigaciones, han mostrado una constante preocupación por elucidar aspectos importantes de la obra dramática. Román Calvo ha trabajado la *semiótica* aplicada al texto teatral en *Para leer un texto dramático* y en su tesis doctoral *El modelo actancial y su aplicación a cinco textos dramáticos mexicanos contemporáneos*; Revueltas conjunta el signo teatral y el análisis literario en su trabajo titulado: *El discurso de Juan Ruiz de Alarcón*.²⁸ A los nombres mencionados anteriormente se debe agregar el de investigadores y maestros como Luisa Josefina Hernández, Armando Partida Tayzan y Claudia Cecilia Alatorre.²⁹

Ahora bien, La semántica³⁰ y la pragmática³¹ son herramientas en el proceso de análisis de textos. En este capítulo nos apoyaremos en estas ramas de la lingüística para el análisis de las acotaciones toponímicas y temporales de la obra *Orinoco*. Se aplicarán conceptos de Thomasseau, y además de John Lyons, Dietrich Krusche y Karl Bühler según lo requiera el proceso.

Antes de abordar de lleno el tema, mencionaré que las didascalias y acotaciones (o bien, el paratexto teatral como ahora lo conocemos), han sido consideradas de formas diversas a través de la historia. En la dramaturgia griega,

²⁸ Ver bibliografía.

²⁹ Sería imposible mencionar a todos los maestros e investigadores mexicanos que han realizado trabajos importantes acerca del tema que nos ocupa; sin embargo, destacamos a las dos primeras maestras (Román Calvo y E. Revueltas) por nuestra cercanía con ellas y sus investigaciones durante nuestros estudios de maestría.

³⁰ “**Semántica.** Disciplina científica cuyo objeto de estudio es el significado del signo. Como el significado es una de las dos fases o de los dos planos del signo lingüístico (para Saussure, para Hjelmslev, para Frey, entre otros). La semántica forma parte de la lingüística y su estudio se inscribe dentro de la teoría del lenguaje.”

H. Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, 8ª. ed., 2ª. reimpr., México, Porrúa, 2000, p. 452.

³¹ “**Pragmática.** Rama de la lingüística que estudia la lengua con relación a su uso y a los usuarios, y que se centra especialmente en las características de los actos del habla, la deixis y las interferencias.” *Diccionario terminológico de lingüística*, España, Larousse, 1998, p. 119.

no existen o son realmente elementales. Posteriormente, ya entrado el Renacimiento, en el teatro isabelino por ejemplo, las indicaciones son un poco más específicas pero siguen sin lograr una parte verdaderamente importante dentro del texto teatral. Progresivamente fueron evolucionado hasta considerarse por muchos críticos parte substancial del texto dramático. Es del dominio público que en el siglo XX, cobraron tanta importancia, que si bien, se trata de un caso especial, existe la obra *Acto sin palabras* de Samuel Beckett en la que no hay un solo diálogo pronunciado por el actor, la obra se constituye exclusivamente de didascalias. Por otro lado, también ya en los siglos XX y XXI, ha existido un rechazo de estos textos que acompañan la obra dramática. Esto debido a que algunos directores consideran que las mencionadas indicaciones son un freno a su creatividad, por lo tanto, optan por modificar y hacer aportaciones al respecto. Por nuestra parte, tratándose de un análisis textual, creemos conveniente adoptar la postura de Thomasseau:

durante la representación de un texto, subsiste la posibilidad, para el director de escena, de suprimir, añadir, modificar, matizar e interpretar las indicaciones para-textuales.

La posición del analista es radicalmente opuesta. Desde el momento en que ha aceptado hacerse cargo de un texto, cualquiera que sea, no puede cambiar un ápice. Nuestro punto de partida se fundamenta sobre la consideración de que el para-texto es depositario de la misma respetabilidad “literaria” que el texto dialogado.³²

³² J. M. Thomasseau, *op. cit.*, p. 93.

II.2. *La deixis*

Siguiendo estos principios, y para efectos de esta investigación, conviene establecer las diferencias entre las funciones de los elementos que constituyen un texto. En primer lugar, nos encontramos con que la mayoría de los vocablos de una lengua “pertenecen al campo simbólico”, es decir, palabras que nombran, por ejemplo paloma = ave. Ahora bien, de éstas se distinguen “las expresiones deícticas [por ejemplo los demostrativos éste, éstos, ése, etcétera] que sólo adquieren significado en un evento comunicativo concreto.”³³ **La deixis** es la parte de la lingüística que se ocupa del estudio de estos elementos y alude, según Lyons, a: “la función que desempeñan los pronombres personales, los demostrativos, el tiempo gramatical y una serie de otros rasgos gramaticales y léxicos” que “relacionan los enunciados con las coordenadas espacio temporales de la enunciación.”³⁴ En segundo lugar, en el objeto de estudio (el texto) convergemos también con la función *connotativa*, esto es, una palabra sugiere otra significación además de la primera (por ejemplo: león denota el animal de este nombre y connota "valentía").

Así pues, en este apartado se propone un acercamiento a las mencionadas acotaciones iniciales, no desde una postura simbólica sino desde la perspectiva de la función deíctica del lenguaje, sin que esto interfiera en la interpretación, ya que de acuerdo con Dietrich Krusche:

³³ Dietrich Krusche, *Zeigen im Text. Anschauliche Orientierung in literarischen Modellen von Welt*. Königshausen & Neumann, Würzburg 2001. 382 Págs. Reseña: Marlene Rall, *Anuario de Letras Modernas*, México, UNAM: en prensa.

³⁴ J. Lyons, *Semántica*, R. Cerdá (trad.), 2ª ed., Barcelona, Teide, p. 573.

No se ofrecen “interpretaciones” de los textos, sino análisis de las orientaciones evocativas respectivas en tanto que condiciones de la comprensión del texto. Esto puede parecer extraño al principio, ya que la exégesis textual solía tomar como punto de partida las significaciones producidas en el campo simbólico. Pero el acostumbrarse a los conceptos descriptivos debería ponerse de manifiesto que las observaciones expuestas aquí no obstaculizan ni sustituyen la comprensión individual del lector sino que quieren, por medio de una visión más profunda de la producción del texto, intensificarla.³⁵

Ahora bien, Patrice Pavis en su *Diccionario del Teatro*, en el que proporciona información valiosa sobre el vocabulario crítico y metodológico de la dramaturgia, facilita conceptos de análisis textual, términos escenográficos y técnicas de actuación. Aporta una amplia bibliografía y puntualiza la importancia de la **deixis** en el teatro:

- a. La deixis juega un papel fundamental en el teatro, hasta el punto de constituir una de sus características específicas. En efecto, todo lo que ocurre en la escena está íntimamente vinculado a su ostensión³⁶ y sólo adquiere su sentido por estar mostrado y dado para ser visto [...] Esta actividad de (de)-mostración es considerada desde Aristóteles, como fundamental para el acto teatral: se muestra (se imita) a personajes en el proceso de comunicar. Exhibimos la “palabra en escena”.

³⁵ D. Krusche, *Zeigen im Text.*, *op. cit.*

³⁶ “**Ostensión** (Del latín *ostendere*, mostrar) Comunicación por el simple hecho de mostrar o de exhibir alguna cosa. La ostensión permite observar directamente, sin la mediación de un sistema de signos, los objetos y personajes presentes ante el observador. No toda comunicación es obligatoriamente ostentadora (lenguaje, símbolos, alfabetos), pero siempre implica que se muestre al menos un elemento de la cosa comunicada: letras, un mapa, un retrato. El signo es siempre obligatoriamente mostrado y propuesto a la actividad cognoscitiva. Todo objeto estético, incluso cuando consiste en un sistema de signos (lingüísticos, pictóricos, plásticos), muestra estos signos (y no solamente la realidad a la cual los signos remiten.) Esta insistencia en el mensaje y en su fabricación caracteriza a toda obra estética. Jakobson, 1963 – Osolsobe, 1980.” P. Pavis, *Diccionario de teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, Fernando del Toro (trad.), Barcelona, Piados, 1980, p. 342.

- b. Los deícticos (es decir, las formas concretas de la deixis) son innumerables en el teatro: primeramente se trata de la *presencia* concreta del actor, el hecho de que esté *auroleado* por esta presencia física ante el público impide que se anule para ser únicamente representación codificada de una forma inequívoca y definitiva [...] En suma, la escena en su totalidad existe sólo como espacio siempre vivido como presente y sometido al acto perceptivo del público [...]
- c. La escena juega el papel de un locutor que se dirige a un público... *Una vez que el lugar y el tiempo son claramente definidos al espectador, el marco de la representación queda trazado*, y todas las convenciones y sustituciones en la representación del universo dramático son entonces posibles.

El actor es uno de los elementos deícticos por excelencia del espectáculo. Todo el espacio y el tiempo se organizan a partir de él [...] El teatro puede utilizar todos los medios épicos (relatos, comentarios) que desee; permanece siempre vinculado a su expresión deíctica, y esta expresión da a la escena su coloración emocional [...]³⁷

Consideramos interesante las aportaciones de Pavis, ya que puntualiza la función de la deixis desde el punto de vista de un hecho de “mostración” en el teatro. Es decir, de signos teatrales que “muestran” e informan constantemente lo que aparece en la escena: una bandera, el color de la piel, el color de cabello y el peinado, el lenguaje utilizado, el vestuario, el mobiliario, la iluminación, etcétera. En este apartado, nuestro enfoque estará orientado desde el punto de vista de la deixis en el texto (no en un evento fónico/vocal); algunos de los aspectos “mostrativos” desde la apreciación de Pavis, se evidenciarán más claramente en el capítulo IV. No obstante, por la pertinencia del asunto, no carece de interés la cita

³⁷ P. Pavis, *op. cit.*, pp. 120-121. Las cursivas son nuestras.

de Pavis; además, el apartado tres citado anteriormente, puntualiza las funciones de las acotaciones espacio temporales en un texto dramático ya que: “una vez que el lugar y el tiempo son claramente definidos al espectador, el marco de la representación queda trazado”. Por lo tanto, trataremos de elucidar el marco de la representación a través del análisis de las mencionadas indicaciones; también se abordarán las didascalias iniciales del primer acto.

Conviene establecer el manejo de los términos deíctico y deixis ya que, según Lyons, “lo que ahora llamamos *pronombres demostrativos* se denominaban artículos *deícticos* en la antigua tradición griega y que la palabra griega ‘arthron’, de cuya traducción latina, ‘articulus’, se deriva el término artículo, no era más que la palabra ordinaria para designar unnexo o juntura.”³⁸ Ahora bien, “el hecho de que el término tomado del latín ‘demostrativo’ se haya especializado en la nomenclatura lingüística en el sentido que los gramáticos griegos daban a ‘deiktikós’, nos permite emplear aparte los términos ‘deíctico’ y ‘deixis’. El término deíctico se basa en la idea de identificar, llamar la atención hacia algo mediante *señalamiento...*” y “por deixis se entiende la localización e identificación de personas, objetos, eventos, procesos y actividades de las que se habla, o a las que se alude, en relación con el contexto espacio temporal creado y sostenido por la enunciación y por la típica participación en ella de un sólo hablante y al menos un destinatario.”³⁹ En este sentido, en nuestro estudio tomaremos en cuenta no sólo los pronombres deícticos o demostrativos, “sino también el tiempo verbal y la

³⁸ J. Lyons, *op. cit.*, p. 573.

³⁹ J. Lyons, *op. cit.*, p. 574. Las cursivas son nuestras.

persona, así como otros rasgos sintácticamente pertinentes del contexto de enunciación.”⁴⁰ Es decir, la deixis.

Es interesante observar que muchos enunciados son fácilmente interpretables cuando se desarrollan dentro de una situación canónica, es decir, cuando los participantes se encuentran frente a frente en un evento fónico/vocal, o bien, en una representación teatral, donde los receptores pueden captar los rasgos paralingüísticos (la gestualidad por ejemplo) que acompañan la enunciación del emisor. Sin embargo:

Muchos enunciados que serían fácilmente interpretables en una situación canónica de enunciación quedan sujetos a diversos tipos de ambigüedad o de indeterminación si se producen en una situación no canónica, como en el caso de enunciados escritos en vez de hablados y disociados de los rasgos prosódicos y paralingüísticos que los puntuarían y modularían ...⁴¹

Por lo anterior, queda claro que nuestro análisis será aplicado a un texto y no a un evento fónico/vocal. Ahora bien, para facilitar el estudio e identificar en el paratexto estos elementos de la deixis a los cuales hacemos referencia, utilizaremos las convenciones gráficas que propone D. Krusche para el análisis:

- a. Deixis personal: *cursivas*.
- b. Deixis referida al lugar, objeto o cuerpo: **negritas**.
- c. Deixis temporal y textual: subrayado.
- d. Deixis modal: **VERSALES**.

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ *Ibid.*, p. 575.

A continuación, se transcriben las indicaciones toponímicas y temporales de la obra que nos ocupa, con las marcas que propone el enfoque metodológico de Bühler y Krusche; posteriormente se establece la vinculación con cada una de estas marcas.

[1] **A bordo** del Stella Maris. En 196... o 197... o... [2] *Mina* es mayor, una mujer más allá de los 40 (que podría, TAL VEZ, pasar de los 50) [3] con carnes y volúmenes más bien abundantes, alta, morena.

[4] *Fifi* es menor, va hacia los 30 o *acaba* de pasarlos, pero podría tener 20 y AUN parecer menor, depende de la hora y de *su* estado de ánimo. [5] Poca carne, volúmenes escasos, huesos finos. [6] Menuda, clarita de color.

[7] **El Stella Maris es** un barco fluvial MUY DETERIORADO, carguero. [8] Vemos un pedazo de proa. [9] Hay dos puertas, con sendos camarotitos, pues el barco recibe unos cuantos pasajeros. [10] Hay un pedazo de cubierta y, **hacia** popa, una escalera que **sube** a la cabina del piloto y cuarto de mandos.

[11] *Empezamos* en un amanecer inverosímil de trópico. [12] Nubes, rayones de colores en el cielo, resplandores y fogonazos de toda gama. [13] Luego, luz fuerte. [14] El barco en silueta, se irá dejando ver poco a poco, a contraluz.

[15] Hay una luz baja, dentro de la cabina del piloto.

[16] En el segundo acto, *Mina* dice un fragmento de “Nuevo Mundo Orinoco”, de Juan Liscano.

[17] En los países **donde** haya racismo, *Mina* *deberá* ser mulata.

ACTO PRIMERO

[18] (Se oyen las máquinas del barco, que van a permanecer casi toda la obra) [19] Gritería de pájaros, de muchas voces. [20] Chillidos de monos. [21] Después de unos momentos y con ese ruido, integrándolo, un pequeño grupo de instrumentos toca algo descriptivo, tropical: es una obertura. [22] Cesa la música y [23] se abre la puerta del primer camarote. [24] La luz está encendida y se filtra por la cubierta. [25] A contraluz, *vemos* aparecer a

Mina, en una bata que fue de buen ver, con el pelo lleno de tubos, muy adormilada (8-9).

En la transcripción anterior se han llevado a cabo señalamientos de acuerdo a las propuestas tipográficas necesarias para realizar el análisis. Es posible que el lector pueda encontrar algunos deícticos sin marcas. No obstante, consideramos que existen las suficientes para elucidar los aspectos que creemos pertinentes.

II.3. ***Deixis personal: cursivas***

En [2] y [3] podemos identificar con *cursivas* la deixis personal en los siguientes elementos: *Mina es*, una mujer más allá de los 40 (que podría, tal vez, pasar de los 50) con carnes y volúmenes abundantes, alta, morena.

Observemos que en el idioma español la deixis de persona está gramaticalizada en el modo y en el tiempo verbal, en este caso no existe ambigüedad en la interpretación puesto que el enunciado no es "mujer ser" o "Mina eres", sino *Mina es*, esto es suficiente para comprender que se trata de la tercera persona del singular en modo **indicativo**, además, la cercanía entre el nombre y el verbo, facilita de inmediato la comprensión, y nos indica que las características mencionadas a continuación se atribuirán a *Mina* y a nadie más. Un ejemplo más de deixis de persona lo encontramos también en [2] y [3], los adjetivos *alta*, *morena*, en los que el género se gramaticaliza a través de la terminación "a"; en una función anafórica del lenguaje sabemos que se trata de *Mina*.

En [4], [5] y [6] hemos señalado '*Fifi es*', '*menuda*', '*clarita*', en donde los deícticos de persona funcionan de la misma manera que en los enunciados anteriores.

En [8]: Vemos (personal + temporal, implica el deíctico 'ahora') un pedazo de proa. Con este verbo utilizado en la primera persona del plural, el enunciado implica a todo lector de la obra (o espectador en el caso de una representación teatral); pero además, la terminación del mismo indica el tiempo presente del evento. Lo mismo sucede en [11] con el verbo *Empezamos*. Evidentemente, tratándose del idioma español, con el deíctico de la terminación verbal es suficiente para saber que se trata de la primera persona del plural. A diferencia de otros idiomas, por ejemplo el inglés, el cual requiere el empleo del pronombre personal 'we' para determinar cabalmente la persona. Por otro lado, conviene notar que el verbo incluye, de la misma manera que el anterior, no sólo a las actrices y todo el aparato teatral, sino también al lector/espectador. Este rasgo es importante por el contenido de la obra, la cual, parece embarcarnos en el *Stella Maris* como lo veremos en el capítulo IV.

En [25] se puede localizar 'vemos', '*Mina*' y '*adormilada*', cuya función deíctica es similar a lo analizado en líneas arriba.

De esta manera, se muestran las marcas en *cursivas* para la deixis personal, es decir, aquellos deícticos que se refieren a la persona. Como hemos visto, nuestro idioma gramaticaliza la persona a través de los pronombres personales (en el caso en que el verbo este alejado del nombre al que sustituye) y la terminación verbal (existen idiomas que no). Ahora bien, aun cuando los

enunciados analizados anteriormente no ofrecen dificultades complicadas de interpretación, creímos conveniente no omitir ningún paso del análisis propuesto; además, existen casos que ofrecen dificultades especiales, como el de aquellos textos en el que el pronombre personal está alejado del nombre al que sustituye. Para nuestro trabajo resulta interesante, y tal vez de mayor utilidad, el análisis de las deixis de **lugar, objeto o cuerpo**, como veremos a continuación.

II.4. *Deixis de lugar, objeto o cuerpo*: negritas

Cabe mencionar que en las didascalias, la voz del dramaturgo es la que esta “indicando” a partir de su “yo”. Desde esta perspectiva, consideramos que todas las indicaciones constituyen una función deíctica (MODAL) a partir de un yo “autor” con respecto a un tú “lector” (el director de escena, el escenógrafo, el vestuarista, el actor, etcétera, primero son lectores).

En general, hay dos maneras de identificar un objeto por medio de una expresión referencial: primero, informando al receptor de dónde está (es decir, localizándolo); luego, indicándole cómo es, qué propiedades tiene o a qué clase de objetos pertenece (es decir, describiéndolo) [...] Evidentemente, cuanta más información locativa o cualitativa queda codificada en una expresión deíctica, tanto más fácil resulta para el receptor identificar el referente.⁴²

Así, en [1] tenemos la definición de la entidad y la ubicación en el tiempo en que se llevará a cabo la representación. El análisis arrojará luz en cuanto a la ubicación del lugar y la entidad, ya que se trata de conceptos diferentes. Según Lyons:

⁴² J. Lyons, *Semántica*, 2ª ed., Barcelona, Teide, 1989, p. 584.

Los lugares no son las entidades, aunque puedan sustanciarse y tratarse como entidades en determinadas lenguas. La distinción entre entidades y lugares adquirirá una considerable importancia [...] las entidades no son lugares en tanto que ocupan espacios, las entidades pueden servir para identificar los lugares, que ocupan por ejemplo en

Te veré en el coche

El coche se emplea indirectamente para identificar un lugar, este es el espacio ocupado por el coche.⁴³

El paratexto de Carballido indica en [1] la entidad: [1] **A bordo** del “Stella Maris”. El tipo de relación espacial está indicado con la expresión '**A bordo**', y la entidad con el objeto **Stella Maris**, que es el nombre del barco pero también es una expresión del campo simbólico.

Así pues, sin dificultad se ubica la entidad: el “**Stella Maris**”. Sin embargo, el barco posee características específicas importantes que estudiaremos en líneas adelante. Una vez ubicada la entidad, queda por investigar el lugar. A través del título se infiere que el *Stella Maris* navega sobre el río Orinoco, en [12] nubes, rayones de colores en el cielo, resplandores y fognazos de toda gama, se indican las características del lugar (espacio lejano), características importantes para el director de escena y el escenógrafo (también para el lector), que al trazar el marco de referencia de la obra se tendrá en cuenta que se trata de una pieza en la que la fuerza y la belleza de la naturaleza son definitivamente importantes.

La justificación de este análisis se prueba haciendo las preguntas locativas *¿En donde nos encontramos? Y ¿Dónde están Mina y Fifi?*, Estableciéndose así una relación entre entidad y lugar.

⁴³ *Ibid.*, p. 619.

En [10] **hacia** -Indica proximidad a un lugar- se establece el frente canónico del barco, esto es, la dirección de desplazamiento en tanto que vemos en primer término un pedazo de proa -parte delantera de una embarcación-, un pedazo de cubierta -cada uno de los pisos o suelos horizontales que unen los costados del barco y lo dividen en el sentido de la altura-, y **hacia** popa -parte posterior de la nave, donde se coloca el timón y están las habitaciones principales- una escalera que **sube** a la cabina y cuarto de mandos.

[10] Hay un pedazo de cubierta y, **hacia** popa, una escalera que **sube** a la cabina del piloto y cuarto de mandos.

Por consiguiente, se trata de una entidad que tiene dos niveles por los que se desplazarán las actrices. El primer nivel corresponde a la proa y el segundo hacia la parte posterior donde se encuentra la cabina de mandos.

En [16] se nos proporcionan datos informativos como si se tratara de nota a pie de página o documentación de fuente, no de instrucciones escénicas.

En [17] **donde** (Adverbio de lugar. En el lugar en que sucede algo), abre expectativas del porqué Mina deberá ser mulata. Este aspecto tiene que ver con la ideología del autor, y está en relación directa con el texto dialogado (factor que también nos muestra la importancia del análisis del paratexto). Lo anterior se tratará en el capítulo IV.

Así pues, a través del análisis de deícticos de **lugar**, hemos tratado de visualizar la recreación de la entidad y el espacio escénico donde se llevará a cabo la representación.

II.5. *Deixis temporal y textual*: subrayado.

También de similar importancia que el análisis anterior, por el asunto que nos ocupa, es la deixis temporal. [1] nos proporciona la ubicación en el tiempo, que puede ser trasladado a diferentes décadas de acuerdo a las necesidades y propósitos del director de escena. 196... o 197... o ... Es decir, indicaciones abiertas. Sin embargo, éstas no pertenecen a expresiones deícticas: 'ahora', 'mañana', 'antes', etcétera; sino a un interjuego entre el campo simbólico, o bien, al contenido de la obra y la pertinencia de la recreación de la época. Así pues, la obra se puede adaptar a las características de distintos países, como lo mencionado respecto al racismo, de igual manera se puede trasladar en la temporalidad.

En [13] luego (temporal) luz fuerte, este adverbio manifiesta la importancia de las condiciones atmosféricas: nubes y rayones de colores, resplandores y fognazos, para luego emerger la silueta del barco en ese amanecer del trópico; lo anterior produce un efecto fantástico al que se suman [18], [19], [20] y en [21] tenemos el adverbio de tiempo después que denota prioridad en orden en la indicación de chillidos de pájaros y monos, creando una atmósfera de exotismo e indicando en el campo simbólico que se trata del amanecer. Establecido este marco, después viene la obertura.

En [18] casi está utilizado como adverbio de cantidad y precede a la frase modificada: "toda la obra". Se trata de una catáfora (volveré a este término en el capítulo IV) que se consume en el acto II con la acotación: Cesa la música. El

ruido de las máquinas del barco ha cesado también, pero ellas aún no se dan cuenta (39).

Por el momento, no queremos extendernos más allá y entrar en el campo simbólico, puesto que en este apartado llevamos a cabo un análisis deíctico y no estamos ofreciendo interpretaciones del campo simbólico; mas bien, ponemos de manifiesto e intensificamos lo indicado en el paratexto por medio de la deixis. El campo simbólico lo trataremos ampliamente en el curso de la investigación. Por último nos acercaremos a la deixis modal.

II.6. **Deixis modal:** VERSALES

En la deixis modal se localizarán aquellos elementos que indican el modo en que se realiza una acción o la manera en que se dice un diálogo (tratándose de teatro), también la certeza o indeterminación del mismo, para lo cual, resultaría más revelador aplicar el análisis a las didascalias intersticiales, esto es, las que van intercaladas entre los diálogos de los personajes. Sin embargo, es posible localizar algunos de estos elementos en las indicaciones toponímicas y temporales, por ejemplo en [2] TAL VEZ, indicación por medio de la cual “tal” denota indeterminación del término al que se aplica, y lo mismo sucede con el adverbio AUN en [4]. Indicaciones en las que se revelan las edades de los personajes. De la misma manera que es tratada la temporalidad abierta como lo vimos arriba, existen márgenes amplios de edad (de los personajes, por lo tanto también de las actrices), lo cual hace atractivo y posible el montaje con interpretes de edades indefinidas. Cabe la posibilidad que los personajes sean encarnados

por actrices maduras, capaces de dar sentido y sostener el ritmo de una obra difícil y con cierto contenido filosófico como lo veremos posteriormente.

En [7] MUY es apcope⁴⁴ de mucho, en este caso está utilizado como adverbio ya que precede al adjetivo “DETERIORADO”. Su función es evidente.

Así, llegamos al final de este análisis auxiliándonos de la deixis, sus implicaciones gráficas y sus vinculaciones con el tiempo verbal, el género, los pronombres demostrativos, etcétera.

El análisis lingüístico de este pequeño fragmento de la pieza teatral *Orinoco*, revela la importancia de la voz del autor y los elementos que considera pertinentes para la realización del montaje de su obra.

Como resultado del análisis, conocemos con precisión que la obra se puede recrear en diferentes épocas de acuerdo a los intereses del director de escena; que es de relevante importancia la recreación convincente de un hermoso amanecer de trópico; que puede haber ambigüedad en la edad de los personajes (por lo tanto de las actrices); y particularmente, que el espacio escénico debe contar con dos niveles y todo el conjunto proyectar una atmósfera fantástica y con toques de misterio. Sin embargo, como dice Pavis: El reconocimiento de los deícticos en el texto es [...] insuficiente para dar cuenta de la representación, que utiliza, de hecho muchos otros deícticos. Intervienen, además:

⁴⁴ “**APÓCOPE (o apócopa y elisión)**. Fenómeno de dición (de uso correcto o bárbaro) que consiste en suprimir letras al final de la palabra: *algún* (por *alguno*). Su empleo suele corresponder a un requerimiento sintáctico: *algún hombre, hombre alguno*. [...]” H. Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, 8^a. ed., 2^a. reimp., México, Porrúa, 2000, p. 57.

a. La escenografía:

Esta orienta, en función del público, el conjunto de signos emitidos por la escena. El mejor elenco de nada sirve si actúa en un lugar contrario a lo que exige la situación dramática de la obra [Hemos visto que el presente análisis puede resultar de utilidad para el escenógrafo].

b. La gestualidad y la mímica:

El texto no es simplemente *dicho*; por ejemplo, se escupe a la cara del otro, se dice “en el aire” o se pone en circulación. La mímica lo modula, lo **modaliza** y lo canaliza en la dirección deseada.

c. El paso del plano real al plano figurado o fantasmático:

El discurso pasa sin cesar de una situación concreta vinculada a la escena, a un plano imaginario donde las orientaciones deícticas son totalmente fantasmáticas y movedizas. Aquí es preciso discriminar entre deícticos concretos y deícticos figurados, y preguntarse sobre la traslación de uno hacia el otro. [El personaje de Salomé en la obra que investigamos.]

d. La puesta en escena:

Esta reagrupa y relativiza, en una meta-deixis, todos los movimientos de la escena; forma lo que BRECHT denomina del **gestus** de transmisión del espectáculo al espectador.⁴⁵

Consideramos que a través del presente trabajo, hemos expuesto la importancia que reviste el análisis de los textos que conforman las acotaciones, que como lo mencionamos con anterioridad, parecen estar dissociados del texto dialogado, por el hecho de estar condenados a la desaparición en una escenificación. Sin embargo, el paratexto está íntimamente ligado al texto dialogado. Algunas veces, éste último se muestra incapaz de expresarse

⁴⁵ P. Pavis, *op. cit.*, p.121.

cabalmente y es el paratexto que auxilia para lograr la complitud requerida. No hay que perder de vista la distinción entre significado de las oraciones y significado de los enunciados, ya que la misma oración puede estar enunciada para ejecutar distintos actos del habla. Aspecto importante en el texto dialogado. Es a través de las didascalias y su lectura puntal, que se eliminan márgenes de ambigüedad. “Otro motivo es el hecho conexo de que la enunciación o el contexto de enunciación pueden contener información no lingüística que contradiga la información lingüísticamente codificada en el enunciado.”⁴⁶ Hecho que sucede frecuentemente en asuntos teatrales.

Una vez analizado el paratexto inicial y siguiendo el orden de la lectura, en el capítulo siguiente llevaremos a cabo un análisis actancial con el objeto de descubrir las fuerzas internas que activan el drama; es decir, la **acción dramática** y su movimiento.

⁴⁶ J. Lyons, *op. cit.*, p. 579.

CAPÍTULO III

ANÁLISIS ACTANCIAL

III.1. *El modelo actancial*

Como ya dijimos al final del capítulo anterior, vamos a aplicar en este capítulo III un análisis actancial para encontrar las fuerzas que, a nivel profundo producen la acción dramática. Conviene, antes de iniciar propiamente el estudio, dar una breve semblanza de la creación y desarrollo del Modelo Actancial.

En 1928 el etnólogo y folclorista Vladimir Propp publica en Moscú la obra *Morfología del cuento ruso*, en la cual propone una combinatoria entre personajes ejecutantes y sus respectivas funciones; éstas se reagrupan en siete esferas de acción que corresponden a siete categorías de personajes: la esfera de acción del **antagonista**, del **donante**, del **auxiliar mágico** o **ayudante**, de la **princesa** (objeto de la búsqueda) y de **su padre**, del **mandante**, del **héroe** y del **falso héroe**.

Veintidós años después, en 1950, Etienne Souriau formula como unidad mínima para el estudio de la **obra dramática** lo que él llamó *situación dramática* y que es: “la figura estructural diseñada dentro de un momento dado de la acción por un sistema de fuerzas”. Señala seis de estas fuerzas y las simboliza mediante los signos del zodiaco: el **león** o la fuerza temática orientada; el **sol** o el representante del bien o valor deseado por el león; la **tierra**, o el obtenedor del

bien deseado por el león; **martes** o el **oponente**; la **balanza**, o el atribuidor del bien; y la **luna**, el auxilio o **ayudante**.⁴⁷

Posteriormente Algirdas Julien Greimas, basándose en las propuestas anteriores, formuló el Modelo Actancial y consideró que podría servir para analizar cualquier relato ya sea cuento, drama o mito. El modelo que propone es el siguiente:

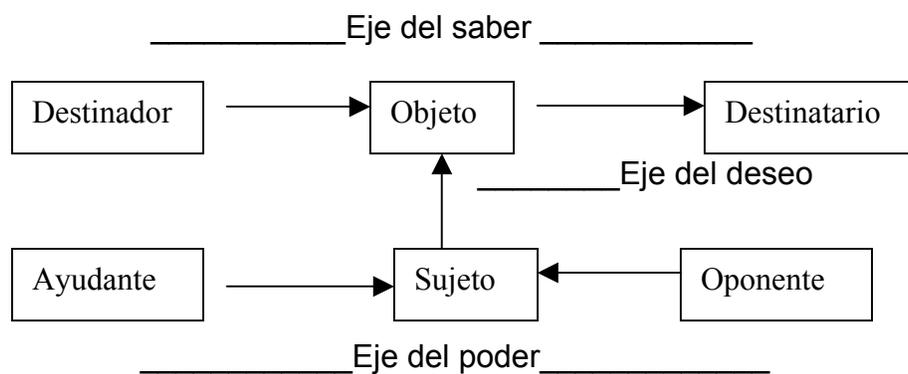


Fig. 1

Nos encontramos con seis casillas, éstas representan fuerzas o actantes que van a interactuar a nivel profundo en todo relato.

El *eje destinador-destinatario* es el que controla los valores y por lo tanto la ideología. Este eje decide la creación de valores y deseos, y su distribución entre los personajes. Se trata del eje del poder o del saber o de ambos a la vez.

El *eje sujeto-objeto* traza la trayectoria de la acción y de la búsqueda del héroe o del protagonista, plagada de obstáculos que el sujeto debe vencer para progresar. Se trata del eje del desear.

El *eje ayudante-oponente* facilita o impide la comunicación. Produce las circunstancias y modalidades de la acción, y no está necesariamente

⁴⁷ N. Román Calvo, *Para leer el texto dramático*, México, UNAM/Árbol, 2001, p. 38.

representado por personajes [...] (Este eje también es algunas veces el eje del saber, otras el del poder.)⁴⁸

Una de las investigaciones más recientes que se han publicado sobre semiótica teatral, y que sigue el modelo greimasiano, es la de Anne Ubersfeld quien “permuta la pareja sujeto-objeto, haciendo del sujeto la función manipulada por la pareja destinador-destinatario, mientras que el objeto pasa a ser la función tomada entre el ayudante y el oponente.”⁴⁹

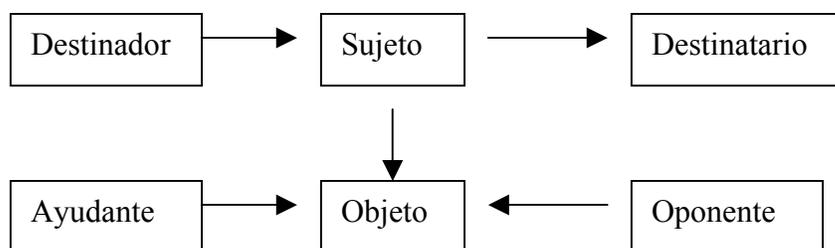


Fig. 2

Hasta aquí, hemos explicado someramente la evolución y desarrollo de las fuerzas actantes y sus respectivas funciones; desde Prop hasta Ubersfeld.

Basándonos en la propuesta que Ubersfeld hace del Modelo Actancial para la exploración de la obra dramática, fundaremos nuestro estudio para el análisis actancial de *Orinoco*. Éste es importante porque nos ayuda a encontrar las fuerzas internas que activan la acción dramática y su desplazamiento.

III.2. **Procedimiento de análisis**

A continuación explicaremos el proceso de análisis, las secciones en las que está dividido y el propósito de cada una de ellas.

⁴⁸ P. Pavis, *Diccionario del teatro. Dramaturgía, estética, semiología*. Fernando del Toro (trad.), España, Paidós, 1983, p. 14.

⁴⁹ P. Pavis, *op. cit.*, p.15.

III.2.1. **Microsecuencias.** Como primer paso dividiremos la obra en pequeños bloques y Ubersfeld las identifica como microsecuencias (otros autores las denominan círculos de acción). Es decir, las unidades mínimas, que como menciona Pfister “are marked by partial changes in the configuration.”⁵⁰ Pfister opina que las salidas y entradas de los personajes son significativas y ayudan en la determinación de estas microsecuencias en una obra dramática. Sin embargo, este comportamiento dinámico de los personajes no siempre coincide con una situación dramática completa, pueden existir entradas o salidas de éstos sin ser significativas para un cambio de acción; o bien, se puede dar el caso de que solamente existan dos personajes como en la obra que se analiza en la presente investigación; sería inconveniente considerar como escena la entrada o la salida de cualquiera de ellos. Por otro lado, en literatura dramática existen también los monólogos o unipersonales, en los que si aplicáramos este criterio, sería imposible delimitar las escenas. Por lo tanto, se considera que una escena o microsecuencia es una situación dramática a la que caracteriza una **ausencia de cambio** en las relaciones entre actantes, y el paso de una a otra lo señala precisamente un cambio parcial. Helena Beristáin considera que una “secuencia” es “una unidad [...] que comprende una serie de proposiciones que constituyen: a) una situación inicial, en un estado de equilibrio; b) una realización durante la cual la situación inicial se complica y se transforma; c) un resultado que hace avanzar en algún

⁵⁰M. Pfister, *The Theory and Analysis of Drama*, (1988), citado por Catherine Raffi-Bérout en *El teatro de Fernández de Lizardi*, tesis doctoral, Bélgica, 1994, p. 8.

sentido la acción.”⁵¹ Así, en nuestra investigación una microsecuencia debe contener la idéntica constitución que la “secuencia” propuesta por Beristáin: una situación inicial, una situación a resolver, y un punto de llegada; sólo que, en el caso de la microsecuencia, en el punto de llegada queda una interrogante que dará lugar a una nueva secuencia y a un avance en la acción dramática.

En esta sección, el trabajo consiste en encontrar las escenas o microsecuencias de cada uno de los dos actos y mostrarlos en una tabla. En cada una de ellas se muestra la sucesión numerada de secuencias y, en las columnas siguientes, los actantes en orden de enunciación similar a una fórmula:

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

Para un amplio conocimiento de la propuesta teórica del modelo actancial aplicado al texto dramático, existe el libro de Norma Román Calvo: *Para leer un texto dramático* en el que explica de forma clara y detallada el proceso de aplicación. También existe en español la obra *Semiótica teatral*⁵² de Ubersfeld.

Cabe mencionar que el D1(destinador) es la casilla que muestra más dificultad para ser localizada, puesto que es el resorte o disparadero que mueve la acción. Asimismo, nos muestra la ideología en la que está inmersa la obra, y en esta ideología se manifiestan marcas y códigos de

⁵¹ *Op. cit.* p. 443.

⁵² Véase la bibliografía.

interpretación. Dicho de otra manera: para tratar de interpretar una obra - por ejemplo de los Siglos de Oro- es necesario atender a los valores ideológicos dominantes de la época. Así pues, antes de formular un cuadro general que muestre sintéticamente las seis casillas a las que hemos hecho mención en líneas arriba, es necesario mostrar las fuerzas actantes en cada una de las acciones dramáticas identificadas como microsecuencias.

III.2.2. **Mesosecuencias.** Una vez realizada la segmentación precedente, se procederá a efectuar una reducción de las microsecuencias con el objeto de encontrar una secuencia global para cada acto. Pfister opina que “On the next level upon the scale, the units of segmentation are marked by a total change of configuration”. Estos bloques de mayor extensión son las **mesosecuencias** (Me) que incorporan actos, cuadros o acciones que forman un conjunto cerrado.⁵³

Cuando hablamos de un texto teatral estamos hablando de un discurso, y éste es factible de hacerse explícito (sus temas y sus asuntos) si nos es posible construir una **macroestructura** a través de la secuencia de oraciones de ese discurso y, dado que en nuestro trabajo tenemos un encadenamiento de microsecuencias, trataremos de aplicar el concepto de las macroestructuras semánticas para encontrar unidades de significado coherentes globalmente.

En abril de 1978, Teun A. Van Dijk pronuncia una serie de conferencias en el departamento de Lingüística, en la Facultad de

⁵³ M. Pfister, *The Theory and Analysis of Drama*, (1988), citado por Catherine Raffi-Bérout en *El teatro de Fernández de Lizardi*, tesis doctoral, Bélgica, 1994, p. 9.

Humanidades de la Universidad de Puerto Rico. En estas conferencias se plantearon conceptos para una introducción al campo de la lingüística de textos y al estudio más amplio del discurso.

De las cinco conferencias dictadas y publicadas en *Estructuras y funciones del discurso*, se tomarán conceptos de la *Conferencia 2* en la que Van Dijk propone las **Macroestructuras Semánticas**. Se plantean asuntos del “¿cómo hacer explícito el tema o asuntos de un discurso, dada la secuencia de oraciones de ese discurso?” Como respuesta a esta pregunta V. Dijk nos da una “explicación parcial del hecho empírico según el cual los usuarios de una lengua pueden “asignar” un tema o asunto a la mayoría de los discursos. A veces lo hacen por medio de producir un *abstracto* del discurso, el cual recoge los temas principales del texto en un *resumen*”, ya que

sólo si nos es posible construir una macroestructura para un discurso, puede decirse que ese discurso es coherente globalmente. Puesto que estamos todavía analizando el nivel del significado (y de la referencia), y por lo tanto utilizando nociones semánticas, tenemos que respetar el principio semántico básico según el cual el significado del ‘todo’ debe especificarse en términos del significado de las partes. Así, si queremos especificar el sentido global del discurso, tal sentido debe derivarse de los sentidos de las oraciones del discurso.⁵⁴

Para hacer tal derivación propone las siguientes macrorreglas:

a. Supresión

⁵⁴ T. A. Van Dijk, *Estructuras y funciones del discurso*, 2ª. ed., México, Siglo XXI, 1983, pp. 44- 45.

Dada una secuencia de proposiciones, se suprimen todas las que no sean presuposiciones de las proposiciones subsiguientes de la secuencia.

b. Generalización

Dada una secuencia de proposiciones, se hace una proposición que contenga un concepto derivado de los conceptos de la secuencia de proposiciones, y la proposición así construida sustituye a la secuencia original.

c. Construcción

Dada una secuencia de proposiciones, se hace una proposición que denote el mismo hecho denotado por la totalidad de la secuencia de proposiciones, y se sustituye la secuencia original por la nueva proposición.⁵⁵

El trabajo en este apartado consiste en presentar en una tabla las mesosecuencias. Estas se encontraran al aplicar los principios antes expuestos en un trabajo de reducción de microsecuencias a mesosecuencias, es decir, de escenas a actos.

III.2.3. **Macrosecuencia.** Además de las segmentaciones precedentes, existe una entidad superior, es la **macrosecuencia** que resulta del mismo procedimiento de reducción efectuado anteriormente, pero ahora de mesosecuencias a macrosecuencia. Ésta constituye la totalidad de la obra dramática y refleja a nivel de estructura profunda la ideología, el pensar que expone la acción.

III.2.4. **Triángulos e ideología.** Cuando observamos el modelo actancial podemos descubrir que se forman triángulos que relacionan a los actantes.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 48.

Anne Ubersfeld llama triángulo psicológico al que se forma entre el D1, S, O.

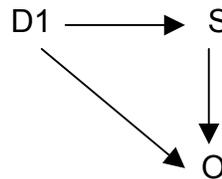


Fig. 3

Al segundo lo denomina ideológico y se forma entre S, O, D2.

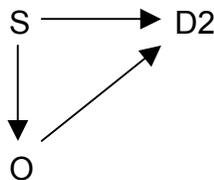


Fig. 4

Con la observación del triángulo de la figura 3 podemos encontrar en el D1 (o también en el Op en el esquema principal) la ideología de la clase dominante y, como reacción a esta, la ideología de la clase dominada. De esta manera, al aplicar el esquema anterior a nuestro análisis, contamos con la posibilidad de descubrir la ideología en la que está inmersa la obra. En *figures II* Genette dice que: “tout ce qui est conforme à l’opinion du public [...] réelle ou supposée, c’est assez précisément ce que l’on nommerait aujourd’hui une *idéologie*, c’est-à-dire un corps de maximes et

de préjugés qui constitue *tout à la fois, une vision du monde et un système de valeurs.*⁵⁶

Por otro lado, el triángulo de la figura 4 nos es de utilidad para saber si el bien dispensado es altruista o egoísta, dependiendo si éste es en bien de la comunidad o del sujeto únicamente.

III.2.5. **Ideología del autor.** En este apartado enunciaremos la ideología del autor reflejada en el texto. Daniel Bell piensa que la “la función más importante de la *ideología* es desatar la emoción. [Considera que] Aparte de la religión [...] han sido pocas las formas de canalización de la energía emocional.”⁵⁷ Por su parte Adam Schaff define la ideología como “un sistema de opiniones que, fundándose en un sistema de valores admitidos, determina las actitudes y los comportamientos de los hombres en relación con los objetivos deseados del desarrollo de la sociedad, del grupo social o del individuo.”⁵⁸

Los conceptos anteriores nos serán de utilidad para la búsqueda de la ideología del autor.

III.2.6. **Manifestación y sincretismo.** Según Greimas, un actante puede manifestarse en el discurso por varios actores (recordemos que los actantes son fuerzas a nivel interno, éstas se pueden manifestar en otras fuerzas o en personajes). En esta sección se muestra cómo los personajes derivan

⁵⁶ G. Genette. *Figures II*, París, Seuil, 1968, p.73. Todo aquello que es conforme a la opinión del público [...] real o supuesto, es precisamente lo que hoy llamamos una *ideología*, es decir un conjunto de máximas (valores) y prejuicios que constituyen todo a la vez, *una visión del mundo y un sistema de valores*. Trad. del A.

⁵⁷ D. Bell, “El fin de la ideología en Occidente”, en *La ideología en los textos*, Armando Cassigoli y Carlos Villagrán (comp.), México, Marcha, 1983, p. 65.

⁵⁸ Schaff, Adam, “La definición funcional de la ideología y el problema del fin del siglo de la ideología”, *ibid*, p. 76.

del actante y cómo se relacionan entre ellos. Observar la manifestación es útil en el proceso de análisis de un texto dramático, ya que le dice al actor en cuál de las fuerzas está insertado un personaje, y por lo tanto el motivo que lo impulsa a definir el carácter y su función en la obra.

Por otro lado, el sincretismo nos sirve para conjuntar fuerzas y observar el enfrentamiento de éstas de manera sintética.

III.2.7. **Gráfica de golpes de efecto e intensidad.** En esta gráfica ilustramos en donde se encuentran localizados los golpes de efecto, es decir, escenas vigorosa que un dramaturgo con habilidad incorpora estratégicamente a lo largo de la obra, con el fin de mantener el interés del lector/espectador hasta el final de la misma.

En la misma gráfica mostramos la línea de intensidad. Hemos de decir que este procedimiento es arbitrario, ya que la intensidad no tiene forma de medirse. Sin embargo, para llevar a cabo este procedimiento es necesario tener en cuenta los siguientes conceptos: la **acción**, elemento básico en todo relato, se trata de un movimiento que rompe con el estado de equilibrio provocando tensiones que posibilitan la tensión de lo narrado; y la **tensión**, que "(...) es un momento permanente de desequilibrio, como un estadio entre lo estático y lo dinámico (...)"

El dramaturgo construye en su obra un ambiente psicológico que pone en tensión las sensaciones y emociones de los personajes, pero también crea un ambiente psicológico que pone en tensión al

lector/espectador afectándolo emocionalmente.⁵⁹ Así, en nuestro esquema mostraremos la intensidad con una línea sinuosa que corre de manera horizontal y, en la misma, localizaremos los golpes de efecto.

III.2.8. **Gráfica de tiempo y ritmos.** El tiempo de duración de la obra relacionado con los momentos de intensidad o tensión nos dará el ritmo de la obra. El ritmo, según Levitt (...) se crea a partir de una serie ordenada de cambios. Es decir, la frecuencia de momentos de expectativa junto con una serie de cambios, generalmente inesperados, mostrará si el ritmo es lento o rápido; si la obra tiene ritmo o carece de él.⁶⁰

Lo anterior se muestra visualmente en una gráfica que marca el posible tiempo de duración de cada mesosecuencia y, por consecuencia, la suma de las dos nos dará el tiempo de toda la obra, es decir de la macrosecuencia.

III.3. **Aplicación del Modelo Actancial**

III.3.1. **Microsecuencias**

Las tablas 1 y 2 muestran la división de la obra en pequeños bloques llamados microsecuencias, así como las fuerzas que mueven la acción dramática a nivel profundo.

⁵⁹ N. R. Calvo, tesis doctoral *El modelo actancial y su aplicación a cinco textos dramáticos mexicanos contemporáneos*, p. 131.

⁶⁰ *Ibid.*, p.133.

Presentación de microsecuencias

Acto I

Mi	Destinador	Sujeto	Objeto	Destinatario	Ayudante	Oponente
Mi1 pp. 9- 12	Lo hermoso de la naturaleza	Mina	Que Fifí no se pierda lo bello del amanecer	Para ellas mismas	Lo maravilloso de la naturaleza y la sensibilidad de Mina	Fifí
Mi2 pp. 13- 17	La ausencia de navegantes y el profesionalismo de Fifí	Fifí	Ensayar	Para ellas mismas	El pensar que todos los tripulantes están dormidos	Mina
Mi3 pp. 17- 21	La ausencia de piloto, angustia, incertidumbre, ver la sangre.	Fifí	Buscar al capitán	De todos	El timón trabado	Nadie
Mi4 pp. 21- 24	Encontrar al negro herido. El vómito y la sangre.	Fifí y Mina	Investigar qué pasó la noche anterior	De las dos	Las suposiciones (triángulo de las Bermudas, marcianos)	Las dudas
Mi5 pp. 24- 30	Las circunstancias y el optimismo	Fifí	Sacar provecho y fama	Fifí y Mina	Misterio y fantasía de Fifí	Pesimismo de Mina

Tabla 1

Acto II

Mi	Destinador	Sujeto	Objeto	Destinatario	Ayudante	Oponente
Mi1 pp.30-32	Descubrir la verdad	Mina	Informar a Fifi lo sucedido	De las dos	Conocer los acontecimientos	Nadie
Mi2 pp. 32-34	La desaparición de la tripulación	Fifi y Mina	Encontrar una solución	De las dos	Nadie	Circunstancias adversas.
Mi3 pp. 34-36	La incertidumbre	Fifi y Mina	Investigar dónde está el campo petrolero	De las dos	Diario de navegación	Lo absurdo del diario
Mi4 pp. 36-39	El caos de la situación	Fifi	Cambiar de planes	De las dos	El dinero, el optimismo de Fifi	Mina y el contrato firmado
Mi5 pp. 39-41	La amistad y el amor que las une	Mina y Fifi	Hablar de sus recuerdos	De ellas mismas	La situación en que se encuentran	Nadie
Mi6 pp.41-43	El detenimiento de las máquinas	Fifi	No cumplir el contrato	De ellas mismas	El barco a la deriva, el optimismo de Fifi	Mina
Mi7 pp.43-45	Los celos	Mina	Depresión, suicidio	De ella (aliviar su supuesta soledad)	Pensar que Fifi se irá con Salomé	Fifi
Mi8 pp.45	La melancolía de Mina	Fifi	Prometerle a Mina que no la abandonará	De los tres (Salomé está en los planes)	El entusiasmo de Fifi	Pesimismo de Mina

Tabla 2

Como ya se mencionó en líneas arriba, con objeto de sistematizar la enunciación de las microsecuencias, se opta por la fórmula: D1(destinador) impulsa a S(sujeto) a desear O(objeto) para beneficio de D2(destinatario); es ayudado por Ay(ayudante) y se opone Op(oponente). Bastarán estos ejemplos para entenderlo

Acto I

1. Mi1. Lo hermoso del amanecer impulsa a Mina a desear compartir con su compañera de viaje el espectáculo maravilloso de la naturaleza, para beneficio de las dos; ayuda la belleza del entorno y la sensibilidad de Mina, pero se opone Fifi.
2. Mi2. La ausencia de navegantes y su profesionalismo impulsan a Fifi a ensayar para beneficio de las dos; ayuda el imaginar que los tripulantes duermen; se opone Mina.
3. Mi3. La ausencia de piloto y la angustia impulsan a Fifi a buscar al capitán, para beneficio de todos; no hay ayudante ni oponente.

Acto II

1. Mi1. Descubrir la verdad impulsa a Mina a informar a Fifi lo sucedido para beneficio de las dos; ayuda el saber lo que pasó con la tripulación, no hay oponente.
2. Mi2. La desaparición de la tripulación impulsa a Fifi y a Mina a encontrar una solución para beneficio de las dos; no existe ayudante y se oponen las circunstancias adversas.

3. Mi3. La incertidumbre impulsa a Fifí y Mina a investigar la ubicación del campo petrolero para beneficio de las dos; ayuda el diario de navegación, se opone lo absurdo de éste.

Esta esquematización permite un acercamiento al objeto de estudio. Es una forma de fraccionar el texto en unidades totalizadoras; además de mostrarnos las fuerzas actanciales que interactúan a nivel profundo, facilita otras perspectivas como serían un análisis lingüístico, hermenéutico, deíctico, etcétera, ya que cada fragmento constituye una unidad totalizadora. Por otro lado, en la práctica teatral podemos considerar estos bloques como pequeñas unidades que facilitan la planeación de ensayos, marcaje de tráfico escénico, inserción de música incidental, efectos de iluminación, localización de golpes de efecto, etcétera.

III.3.2. **Mesosecuencias**

Aplicando los principios de Van Dijk a los que hicimos alusión en el apartado III.2.2. de este capítulo, se presenta la tabla de mesosecuencias que es el resumen de los dos actos. Se trata de un trabajo de reducción de microsecuencias a mesosecuencias:

Mesosecuencias	D1	S	O	D2	Ay	Op
1er. acto	La falta de piloto y la soledad	Fifi y Mina	Encontrar la manera de pilotear el barco	Fifi y Mina	El optimismo de Fifi	El pesimismo de Mina
2º. acto	Un barco a la deriva	Fifi y Mina	Salir de la situación en que se encuentran	Para ellas mismas	Optimismo de Fifi. Felicidad. Deseo de fama.	Pesimismo de Mina

Tabla 3

Queremos señalar que al aplicar la regla de la supresión en nuestro análisis de *Orinoco*, descubrimos algo importante a nivel estructural que trataremos de explicar: suprimimos (entre otras) la microsecuencia 4 del acto II (pp. 37-39), en la que se encuentra el cuento de “la flor del lino”. Es interesante observar que estructuralmente la diégesis no se afecta al anestesiar el relato. Se trata de un interesante cuento insertado en el cuerpo de la obra, pero ésta puede marchar si el relato no se lleva a cabo. Sin embargo, el cuento sirve para inflamar los ánimos siempre depresivos de Mina. Además que el solo relato constituye una unidad totalizadora, expresa una ideología, una postura ante la vida. Por otro lado, quede claro que no se trata de descalificar las microsecuencias en las que se lleve a cabo esta operación. Se trata de un procedimiento mediante el cual podemos desmultiplicar o concentrar la obra, dejando las escenas que son absolutamente indispensables para expresar la idea principal. Puntualizamos que esta operación, además de auxiliarnos a encontrar las mesosecuencias, es una práctica de gran

valor cuando el director de escena opta por una adaptación del texto. Con esta exploración puede realizar ajustes sin afectar la unidad de la obra.

III.3.3. *Macrosecuencia*

Además de las segmentaciones precedentes, existe una entidad superior, es la macrosecuencia que constituye la totalidad de la obra dramática y refleja a nivel de estructura profunda la ideología, el pensar que expone la acción.

El modelo principal que a continuación ilustraremos, deriva de los anteriores; no mostraremos los actantes en una tabla como lo hicimos con las microsecuencias y mesosecuencias, sino en sus correspondientes casillas:

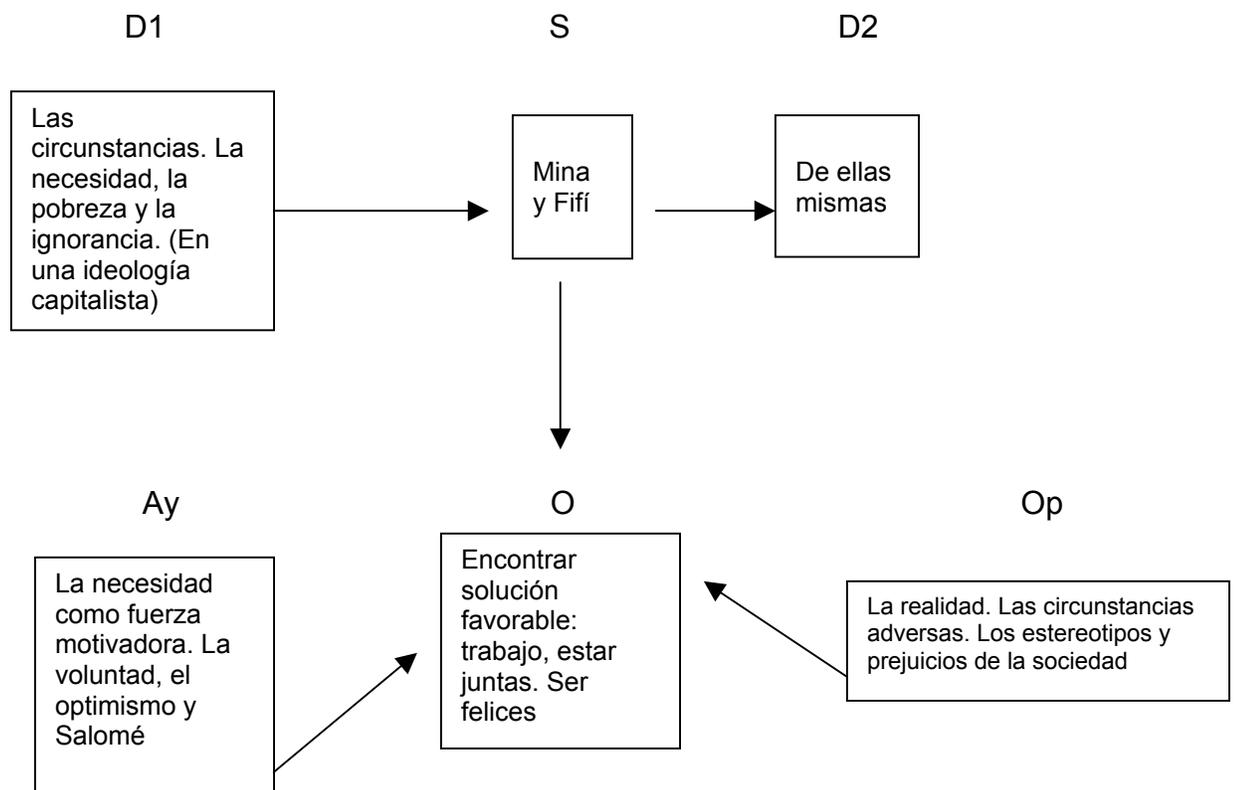


Fig. 5

En el nivel interpretativo, podemos formular un enunciado que exprese la totalidad de la obra de acuerdo a las experiencias y al horizonte de expectativas que posea en ese momento el emisor del enunciado: La vida del hombre es como un barco a la deriva. En ese navegar es importante la actitud del individuo para poner rumbo. Es significativo el optimismo, el desafío, la agudeza y valentía de romper con paradigmas e inventar nuevas formas de vivir, de amar y relacionarse, de ir a la aventura y al encuentro de un nuevo mundo.

III.3.4. **Observación de los triángulos actanciales**

Esta obra, posee ciertas características filosóficas, ya que plantea -si no de manera directa, si a través de los diálogos de los personajes- la problemática a la que se enfrentan seres que, de un modo u otro, están marginados por la sociedad; ya sea por la profesión, por el color de la piel, por la preferencia sexual o simplemente por no poseer un *status*. Expone valores como la lealtad, la amistad y el amor.

Si en el modelo principal (fig. 5) trazamos una línea que vaya del Destinador al Objeto (fig. 6), encontramos el triángulo postulado por Ubersfeld. “Este triángulo explica la doble caracterización (ideológica y psicológica a un tiempo) de la relación sujeto/objeto. Es de utilidad para comprobar cómo lo ideológico se inserta en lo psicológico o, más exactamente, cómo la caracterización psicológica de la relación sujeto/objeto (la flecha del deseo) está en estrecha dependencia de lo ideológico.⁶¹ Nos revela la *ideología* (D1) de la sociedad en que se mueven las

⁶¹ A. Ubersfeld, *Semiótica teatral*, Francisco Torres Monreal (trad.), Madrid, Cátedra, 1989, p. 61.

protagonistas (S): la realidad de un mundo capitalista desventajoso para ellas, ya que provoca infelicidad y circunstancias adversas en gran medida provocadas por prejuicios y estereotipos.

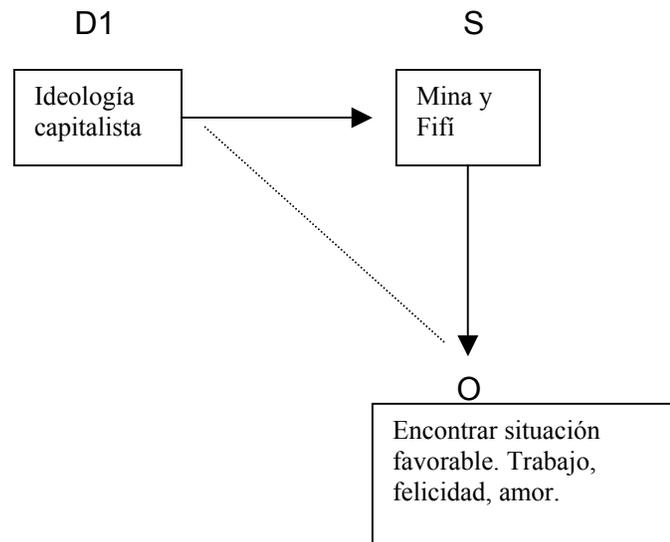


Fig. 6

Desde el punto de vista de lo que Genette llama: un conjunto de máximas y prejuicios que constituyen a la vez una visión del mundo, y un sistema de valores; vemos que el texto que analizamos muestra aspectos de la marginación ejercida en ciertos grupos sociales.

Si trazamos ahora una flecha que vaya del Objeto al Destinatario (fig. 7), encontramos el triángulo ideológico. Este triángulo "*marca el retorno de la acción a lo ideológico*", sirve para descubrir de qué modo la acción, tal como se presenta a lo largo del drama, está hecha con vistas a un beneficiario individual o social. En el extremo opuesto, este triángulo explica no el origen de la acción sino el sentido del

desenlace de la misma⁶²; nos revela la psicología del sujeto (por qué lo hace), es decir, sus motivaciones. La acción puede ser altruista o egoísta dependiendo de si el bien dispensado o buscado es personal, o en bien de una comunidad o causa noble. En nuestro análisis, aparentemente nuestros personajes se nos revelan egoístas, desde el punto de vista que buscan un beneficio personal. Sin embargo, hay que considerar que una procura la felicidad de la otra y viceversa. De esta manera se convierten en personajes con capacidades mas allá de la búsqueda del beneficio personal. Poseen la capacidad de valorar la amistad y el amor.

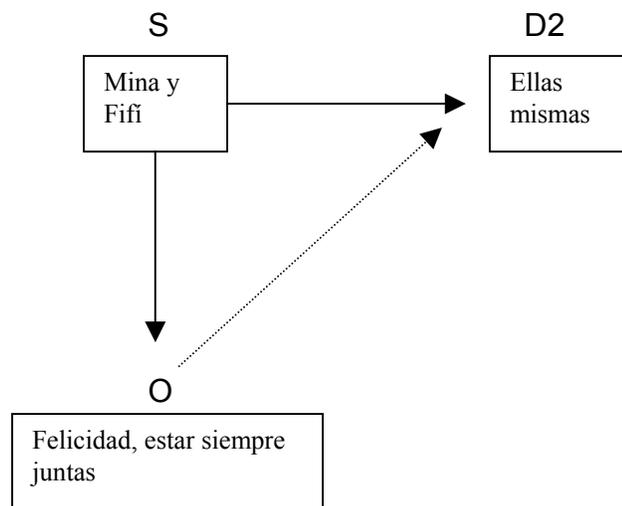


Fig. 7

⁶² *Ibid.*, p. 62.

III.3.5. ***Ideología de Emilio Carballido***

Apoyados en los conceptos asentados en el apartado III.2.5., podemos enunciar la ideología del autor, su postura ante la vida y lo que le parece la mejor forma de vivirla: por un lado, *se puede decir que evade la realidad; pero por otro, parece ser que Carballido está convencido que es necesaria la ensoñación, es favorable otorgar importancia a la imaginación, a la fantasía y al ensueño para poder vivir.* Estos personajes femeninos son dotados de inteligencia, frescura y audacia para encontrar la felicidad aun en condiciones adversas (ataca los estereotipos). El autor abre posibilidades de formas de vida que escandalizan a la sociedad. Estas mujeres van al encuentro de un **Nuevo Mundo Orinoco**.

Hasta ahora, a través del análisis actancial, hemos analizado la estructura interna del drama y encontrado las fuerzas que mueven la acción dramática. Estas fuerzas pueden ser manifestadas o concentradas de la siguiente manera.

III.3.6. ***Manifestación y sincretismo***

Manifestación.- Es la descomposición de un actante en otras fuerzas o personajes. Observar la manifestación de los actantes es útil para directores y actores, pues al saber dentro de qué fuerza están colocados los personajes, se tendrá la certeza de interpretarlos adecuadamente. Por ejemplo la descomposición del actante Ay

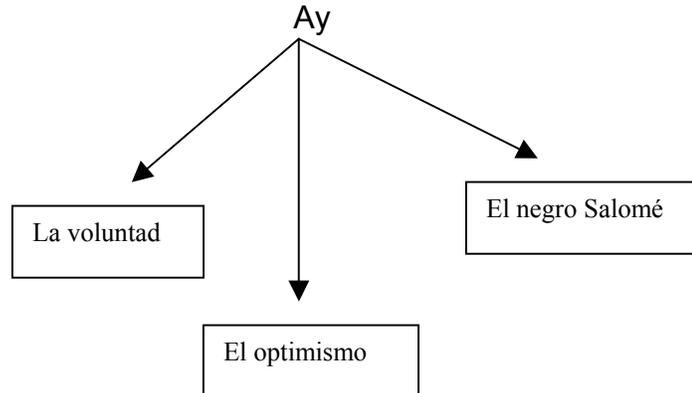


Fig. 8

Nos muestra que la fuerza de voluntad y el optimismo son características que se manifiestan en el personaje Fifi. Por otro lado, el negro Salomé (que como sabemos es un personaje virtual) es una fuerza que no es antagónica, es decir, que no está en contra de la acción de las protagonistas.

Sincretismo.- Consiste en observar que actante puede ser sincretismo (condensación) de varios actantes

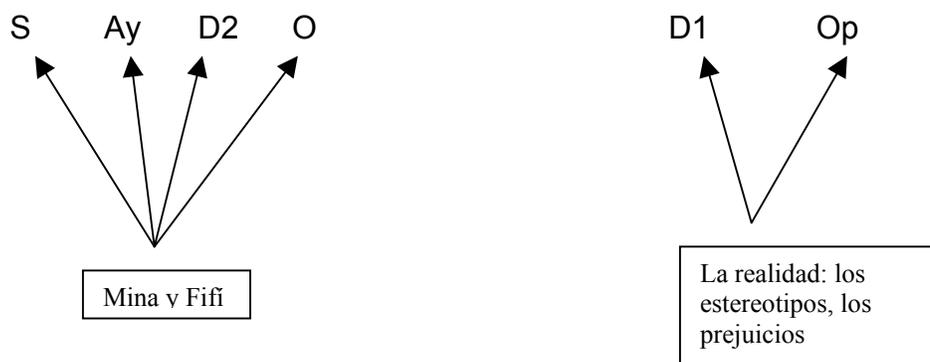


Fig. 9

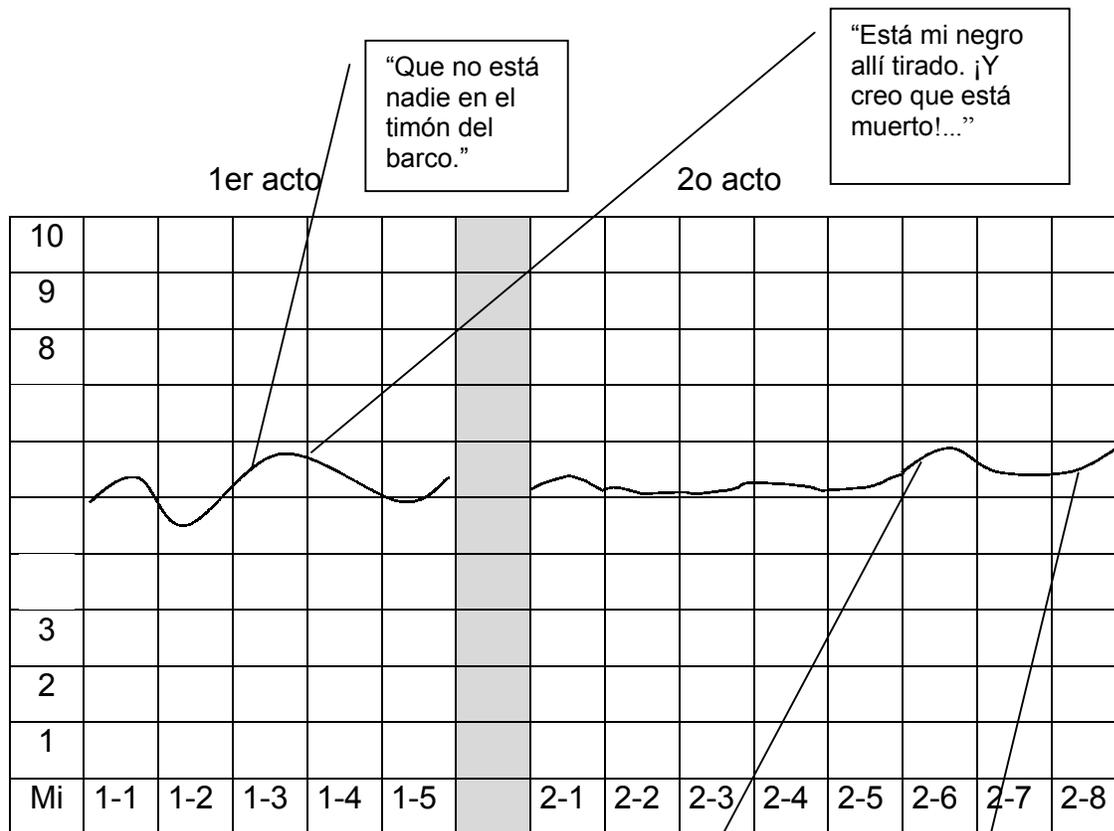
Mediante lo expuesto anteriormente queda claro que el actante constituye una abstracción más específica, es un elemento de la estructura profunda, en

tanto que el actor (Mina o Fifi) es un elemento de la estructura superficial que pertenece a un texto determinado.

Tanto la manifestación como el sincretismo son útiles en el proceso de análisis de un texto dramático, pues entenderemos claramente en cuál de las fuerzas está insertado un personaje, y por lo tanto el motivo que impulsa al actor a definir el carácter y su función dentro de la obra.⁶³

⁶³ N. Román Calvo. *Para leer un texto dramático*, México: UNAM/Árbol, 2001, p. 75.

III.3.7. Gráfica de intensidad y golpes de efecto



Gráfica 1

Esta gráfica ilustra con la línea curva el curso de la obra en cuanto a sus niveles de intensidad (arbitrariamente como lo mencionamos en el apartado de “procedimiento de análisis”). Los puntos nos indican dónde se encuentran los golpes de efecto. Es interesante observar que la línea de intensidad no propone el

diseñadores, etcétera. Propone un acercamiento al texto que permite tratar la obra de teatro como tal. Además, por las características del análisis, hace del texto un elemento que facilita su manejo, lo convierte en unidades totalizadoras útiles en muchos aspectos. El análisis actancial ilumina el quehacer teatral en términos de practicidad.

CAPÍTULO IV

ASPECTOS DRAMATÚRGICOS

IV.1. *La reconstrucción de las acotaciones, el lenguaje y la entidad*

El comienzo de la obra para el lector (no así para el espectador) ocurre cuando reconstruye las acotaciones toponímicas y temporales. El leyente percibe que Carballido da instrucciones precisas mediante las cuales se debe producir una atmósfera de misterio. Especifica el inicio con un amanecer espectacular, como signo teatral este amanecer es relevante. Inicio que despierta expectación, sorpresa, poder y fuerza de la naturaleza. Es un despertar majestuoso de Eos, “la de los dedos rosados”, como Homero llama al alba en su obra *La Odisea*. A este sorprendente inicio acompañado de ruidos provocados por la fauna que habita en lugares tropicales, se suma otro elemento que está vinculado con lo enigmático de la obra. Se trata de una indicación que permite crear en el lector un eco de fantasía y misterio, esta indicación se logra con un recurso de iluminación: “El barco, en silueta, se irá dejando ver poco a poco” (8).

Si en toda obra teatral resulta de suma importancia dirigir la atención detenidamente hacia las didascalias iniciales (P. Pavis), en *Orinoco* esto es relevante. A través de éstas se enmarcan la temporalidad, la entidad y el lugar donde se llevará a cabo la representación (ver análisis de las acotaciones toponímicas y temporales en el capítulo II). Estos signos teatrales nos anticipan de alguna manera los toques de misterio presentes en la obra, así como la fuerza y lo imponente de la naturaleza en un amanecer de trópico. Paralelo a este

espectacular inicio, Carballido crea un mundo de poder a través del lenguaje. Nos encontraremos con un combate verbal que enfrenta a estos dos personajes. La fuerza y el encanto de las palabras contribuirán a asegurar el interés de la obra. Podríamos decir que Carballido dota a Fifí de una función un tanto primitiva del lenguaje, que correspondería a la etapa mágica del mismo. Esto es, sus necesidades y deseos sólo pueden objetivarse a través de las palabras⁶⁵. En cierto modo, el poder de la palabra mágica está presente en Fifí, no le queda otro recurso que aferrarse a la solidaridad de la vida. Para ella el “mundo no es una cosa muerta o muda, puede oír y comprender”.

Mina en cambio, aun dentro de su ignorancia y circunstancias (quizá por la experiencia de los años, pues es mayor que su compañera) posee otro horizonte; no cree en la magia y alianza de la naturaleza, ella trata con otro nivel de expresión, puede ver “la relación entre el lenguaje y realidad a una luz diferente. *La función mágica* de la palabra se eclipsó y fue remplazada por su *función semántica*. Ya no está dotada de poderes misteriosos; ya no ejerce una influencia física o sobrenatural inmediata.”⁶⁶ Así pues, Mina interpreta y puede percatarse de las circunstancias tan adversas y de allí este constante duelo verbal entre ellas. Sin embargo, es arrastrada por la energía de su compañera (volveremos al asunto

⁶⁵ A este respecto Ernst Cassirer comenta: “La naturaleza misma no es sino una gran sociedad, la sociedad de la vida. Desde este punto de vista podemos comprender fácilmente el uso y la función específica de la palabra mágica. La creencia en la magia se basa en una convicción profunda de la solidaridad de la vida. Para la mente primitiva el poder social de la palabra experimentado en innumerables casos se convierte en una fuerza natural y hasta sobrenatural. El hombre primitivo se siente a sí mismo rodeado por toda suerte de peligros visibles e invisibles, que no espera vencer por meros medios físicos. Para él, el mundo no es una cosa muerta o muda; puede oír y comprender. Por lo tanto, si los poderes de la naturaleza son invocados de modo debido, no podrán rehusar su ayuda.” E. Cassirer, “El Lenguaje” en *Antropología filosófica*, 12^a reimpr., México, Fondo de Cultura Económica, 1987 (Col. Popular, 41), p.168.

⁶⁶ *Ibid.*, p.169.

del lenguaje cuando analicemos el género de la obra). Por supuesto que la pieza constituye un reto para dos actrices experimentadas.

Es conveniente hablar aquí también de lo peculiar de la entidad en donde se llevará a cabo la representación. El autor desarrolla la historia en un barco. Como hemos visto, la obra representa los acontecimientos y las peripecias de dos arruinadas bailarinas de centro nocturno. Por circunstancias extremas, tienen que ir a cumplir un contrato en un cabaret ubicado en una plataforma petrolera, ésta se localiza en alguna parte de la selva por donde corren las aguas del río Orinoco. Acontecimientos extraños ocurren durante la travesía. La embarcación queda sin tripulación, ni siquiera piloto que comande el barco carguero. Sólo las acompaña un negro que yace en estado inconsciente por el alcohol y las heridas que tiene en su cuerpo. Éstas últimas son signos del pleito que debió haber ocurrido la noche anterior. El *Stella Maris* queda sin combustible y flotando a merced de las corrientes del río. Fifi, la más joven, vincula todo lo ocurrido con acontecimientos extraños; el optimismo, la imaginación y la fuerza del lenguaje son sus aliados. Por el contrario, Mina trata de ser realista y encontrar una justificación lógica a los hechos, pero con una fuerte dosis de pesimismo.

La obra inicia con la presentación del personaje Mina. Ésta aparece en una “bata que fue de buen ver” (9). Se trata de un signo que comunica decadencia. Una cierta dignidad y bienestar de tiempos pasados que ya no son. Mina queda maravillada al contemplar el amanecer. Carballido dota de sensibilidad a su personaje y apuntala el carácter del mismo. Fifi fuera de escena, se manifiesta en franca contradicción con Mina. Este juego de oposiciones se mantendrá durante

toda la obra. Audaz estrategia del autor mediante la cual hace del lenguaje un instrumento potencializador de la fuerza de la mente. Si bien el teatro es acción, vida y movimiento, en esta obra el lenguaje juega un papel muy importante.

MINA.- (A gritos) ¡Chica, está amaneciendo! ¡Ven a ver que cosa!

FIFÍ.- (Dentro) Cállate.

MINA.- ¡No te imaginas cómo está el cielo!

FIFÍ.- (Dentro) Ni me importa. Déjame tranquila.

MINA.- Cómo vas a poder dormir con este escándalo de pajarracos [...] ¡El cielo es un escándalo!

FIFÍ.- Y tú otro, coño. Déjame dormir.

MINA.- No sabes qué colores: rojo de sangre, rojo de incendio y unos fillos horribles color ceniza... Bonito, pero hasta miedo da. Quién sabe que querrá decir ese cielo (9).

Si consideramos la nacionalidad de Carballido, en los diálogos anteriores que dan inicio a la obra, es posible advertir que se trata de un dialecto. La primera palabra que se menciona es “Chica...” En México generalmente no es utilizado ese vocablo para la comunicación entre dos amigas (al menos no en la capital). Para el lector, las acotaciones iniciales son de utilidad puesto que allí se especifican las características de los personajes. Sin embargo, para el espectador, sólo hasta el momento de estar frente al personaje, identificando los deícticos y los signos (color de piel, pelo, etcétera) y escuchándolo, se percatará que no se trata de un personaje mexicano. Podría ser de Cuba o algún otro país. El nombre de la pieza constituye una pista para el lector, cuando éste realiza la “concretización y reconstrucción” (Roman Ingarden). Se trata de Venezuela, puesto que su río más importante es el Orinoco y su cuenca se extiende a través de gran parte del país. Otra pista del dialecto en estos primeros diálogos es la palabra “coño” emitida por

Fifi para expresar disgusto. Vale la pena citar *in extenso* el pensamiento del autor acerca de los dialectos. En el programa de mano de la presentación en México de la obra en cuestión, Emilio Carballido escribe:

Le sucedió al latín: se partió como espejo, en montón de pedazos, como un charco encantado, y salieron idiomas y más idiomas.

Está empezando a sucederle al español: hablamos el de México, y el de España, y el de Colombia y Argentina... y todos los demás, y se les puede tener amor o repelencia y según la actitud contribuimos al despedazamiento y a la distancia, o a la creación de la montaña de imán, trozo magnético de roca donde confluyen y se amalgaman todas la limaduras.

En México nada más, hablamos yucateco, regiomontano, cachanilla y jarocho... ¿Cómo vamos a rechazar todas las diferencias, para tener tan sólo un insípido y abstracto común denominador?

Confieso mi amor a los dialectos, a algunos en especial: a los de tierras cálidas, a los que tienen zumos espesos, savias pegajosas, zumbar de insectos y rugidos de fieras al fondo, tumbos de mar. *Orinoco* es el resultado de la ambición de ejercer el venezolano, ese rico, cálido idioma, de sabrosa expresividad.

Ambición que es, al fin, acto de amor a Venezuela y a su gente, a ese pedazo de patria latinoamericana que chorrea belleza y petróleo y que vive (con diversos matices) las mismas convulsiones que nosotros.

Orinoco fue escrita en Venezuela, está dedicada a una actriz venezolana: no se pretende exactamente que sus dos personajes sean venezolanos. Su lenguaje fue corregido por un dramaturgo de allá: el cual no lo encontró inepto y cambió, rigurosamente, 14 palabras. A él mi gratitud, es Román Chalbaud.⁶⁷

⁶⁷ Programa de mano: Teatro Reforma. IMSS, Henri Donnadiou presenta a Gemma Cuervo y Rosa Ma. Moreno en *Orinoco* de Emilio Carballido. Dirección: Julio Castillo. Febrero de 1983.

Regresemos a la obra, la presentación del personaje Fifí inicia con una frase ingenua, podríamos decir que raya en lo “absurdo”. No obstante, es relevante puesto que marcará la manera aparentemente epidérmica de enfrentarse a la vida: con cierto desparpajo y sin razonamiento lógico, en contrapunto con la “madurez” de Mina:

FIFÍ.- ¿Dónde está el amanecer?

MINA.- ¿Para qué lo quieres? ¿No que no te importa?

FIFÍ.- Sí me importa. ¿Dónde? (Lo ve) Ah. ¡Aaaah!

MINA.- Pero eres loca tú. ¿Dónde había de estar el amanecer? ¿En el ropero? (10).

Asociada a la estrategia de presentación del personaje Fifí, una vez más el autor refuerza la manera de utilizar el lenguaje. En el último de los parlamentos transcritos, Mina se expresa con oralidad diferente a la nuestra. Utiliza el verbo *ser* en lugar de *estar*; además, construye la frase de manera diferente a la oralidad mexicana: *Pero eres loca tú...* en lugar de *estás loca...*

El autor recrea el dialecto venezolano con gran habilidad, capta el ritmo, las cadencias y los giros de la enunciación. Los diálogos se van eslabonando progresivamente de manera divertida. Se plantea el asunto y se crea la expectación necesaria para seguir con interés el desarrollo de la trama.

IV.2. **La catáfora**

En la obra que comentamos, existe un procedimiento que Carballido sabe manejar adecuadamente. Se trata de la catáfora. Éste es un recurso lingüístico mediante el cual se anticipa un evento dentro del mismo discurso. Es decir,

mediante esta técnica el autor va anclando, tejiendo y desarrollando el entramado de la pieza, y al consumarse las catáforas, los acontecimientos son dotados de verosimilitud. Por ejemplo, la superstición y la vulnerabilidad de Mina –que van a ser constantes en este personaje, y que constituyen un rasgo de carácter- hacen que ante peligros tanto reales como imaginarios, ésta reaccione como lo haría una persona supersticiosa. A un comentario de Fifí, Mina busca madera para protegerse de no morir: “Ni que fuéramos a morirnos. Da miedo que digas cosas así. Deja tocar madera... Mañana y siempre va a repetirse. (*Busca madera, toca el suelo. Algo le llama la atención*) (11). Con esta indicación el lector queda informado que Mina tocó algo extraño en el piso. La catáfora se consume cuando personajes y lectores se enteran que aquello que le llamó la atención era sangre. De esta manera, se trata de una acción que se interpretará posteriormente.

IV.3. **Características de los personajes**

Estas mujeres carballideanas, con caracteres diferentes pero que finalmente se unen en la lucha por la emancipación, en este sentido –caracteres opuestos y unión para el logro de sus propósitos- pareciera ser que Mina y Fifí son antecedentes literarios de Marlene y Gabriela, personajes de la exitosa obra *Rosa de dos aromas*, del mismo autor y escrita en 1985); tratan de liberarse de los yugos impuestos por la sociedad, de los estereotipos que las marcan y que con doble esfuerzo han de luchar para conseguir realizar sus deseos. Para nuestra sociedad, el hecho de que se trate de bailarinas de cabaret, que hablen de *striptease*, que sean contratadas para realizar un trabajo de esa naturaleza, las

coloca en un gremio aparte. Pareciera ser que todas ellas pertenecen a aquellos personajes que llaman la atención al narrador de la novela de Alejo Carpentier *Los pasos perdidos*, y que son situadas también en una parte de la selva a orillas del Orinoco: “Allí se producía un golpe de teatro: traídas por no sé qué vehículo, habían aparecido mujeres en traje de baile, con zapato de tacón y muchas luces en el pelo y el cuello, cuya presencia en aquel corral fangoso, orlado de pesebres, me pareció alucinante.”⁶⁸ En este caso se trata de prostitutas que llegan al lugar con motivo de la celebración del santo patrono del pueblo. Se ha creado el estereotipo que mujeres con características similares a las descritas anteriormente son prostitutas. Los personajes de Carballido en la obra *Orinoco* son mujeres que no ejercen tal profesión, simplemente no disfrazan sus deseos ni sus emociones, dicen lo que quieren y lo que piensan. Una característica de Fifí es llevar la contra a las opiniones de Mina con un lenguaje expresivo, lleno de color. No faltará que a algún lector/espectador, e incluso a alguno de nuestros críticos le parezca inapropiado.

MINA.- Rompieron trastos. Luego gritaban cosas horribles, espantosas...

FIFÍ.- ¿Cómo cuales?

MINA.- Cosas de esas de “hijo de puta” y “marico de mierda” y... todo eso.

FIFÍ.- ¿Qué tiene eso de horrible? En cada pleito, las gentes se gritan lo mismo. Deberían inventar groserías nuevas, de veras espantosas. “Hijo de puta muerta y enterrada que naciste en la fosa cuando ya estaba podrida.” Cosas así.

MINA.- Muy largo. No da tiempo cuando hay golpes...(12).

⁶⁸ A. Carpentier, *Los pasos perdidos*, Buenos Aires, Losada, 1996, p. 135.

Otro rasgo de carácter importante en Fifi es su profesionalismo. A pesar de las condiciones poco favorables en las que se encuentran -una vieja embarcación carguera, con pocas comodidades y los inconvenientes que un viaje así puede acarrear-, aun así, para Fifi es un contrato que motiva su deseo de lucir maravillosamente. Quiere deleitar y deleitarse con un número bien ensayado. Estas mujeres están convencidas de que es arte lo que realizan. La disciplina es un aspecto importante. El autor dota a Fifi de esta preocupación. No importa cuán difíciles puedan ser las condiciones del lugar de presentación. Por consiguiente, al imaginar que los demás tripulantes están dormidos por el supuesto zafarrancho de la noche anterior, es momento de aprovechar para ensayar. Fifi se mantiene firme gracias al poder de su imaginación. Cualquier aspecto que para su compañera representa una dificultad, ella saca ventaja y trata de impregnar de ese entusiasmo a Mina. Con habilidad teatral, Carballido logra que estas bailarinas muestren sus capacidades haciendo un *show* iluminado por el “sol como seguidor” (según palabras de uno de los personajes). El optimismo de Fifi vence sobre el pesimismo de Mina. Ésta termina convencida de las propuestas de su compañera.

Cuando Mina intenta decirle las condiciones en las que están contratadas, Fifi siempre tiene algo más importante que hacer o que decir. Recurso teatral que mantiene la expectación y la verdad es retrasada hasta el momento adecuado. Si bien la obra posee pocos golpes de efecto, como lo hemos visto en el capítulo anterior, éstos están planeados estratégicamente de tal manera que logran mantener el interés. Si Mina logra anticipadamente informar a Fifi del lugar a donde van y lo que tienen que hacer, entonces se precipitaría el final. El tono

festivo se logra en parte por el carácter demasiado entusiasta de Fifi que constituye un motor que, ceñido a la trama, encadena los acontecimientos. Si bien Mina conoce lo especificado en el contrato, y su comportamiento es más ecuánime de acuerdo a las circunstancias, trata de retardar la verdad hasta donde es posible –tal vez por temor a la reacción de Fifi- y de encontrar un momento adecuado para revelarla. No olvidemos que el lenguaje constituye de por sí un elemento importante que, a falta de hechos contundentes, es el diálogo el que contribuye a mantener el ritmo:

(Vuelve Fifi, vestida de show, con plumas y lentejuelas y trapos radiantes.)

FIFI.- ¿Eh? Mira, Mira. *(Posa en varias actitudes.)* Me voy a cambiar el nombre cuando volvamos.

MINA.- ¿Sí? ¿Cómo vas a llamarte?

FIFI.- ¡Fifi del Orinoco! Eso de Fifi de *Pigalle* ya se oye medio pasado. Ahora está de moda el tercer mundo. Y tú, te habías de poner... Deja pensar.

MINA.- *(Dentro.)* Me encanta mi nombre. Es exótico, tiene clase.

FIFI.- Te voy a hallar otro mejor, verás. Fifi del Orinoco... Es un nombre de exportación.

MINA.- *(Fuera)* Suena como a orinar...

FIFI.- ¡Coño! Contigo no se puede hablar de arte. ¡Qué vulgar eres! *(Para sí.)* Fifi del... *(Lo dice varias veces, quedito)* O si no... ¡Fifi piraña! Tal vez esté bien Fifi de *Pigalle*. La verdad, aquí no está de moda el tercer mundo.

MINA.- *(Apareciendo)* Es que aquí es el tercer mundo (15).

Posteriormente Mina y Fifi ensayan su número. No es precisamente una gran coreografía ni se trata de grandes voces. Sin embargo, parece que tienen experiencia en lo que hacen y según su creador pueden vivir de ello. Se trata de una anticipación de lo que pretenden hacer en el lugar para el que fueron

contratadas. Es un recurso que permitirá un toque festivo y coreográfico en el montaje de la obra, admitirá el baile y el canto.

IV.4. *El género*

Precisamente en el momento festivo de baile y canto, es cuando se presenta el primer golpe de efecto. Fifi comunica a Mina que no hay nadie, ni siquiera quien comande el barco. Descubren que el timón está trabado para que la embarcación no desvíe su dirección; que lo que hay en el suelo es sangre y vómito; y que no hay nadie ni en las máquinas, ni en la bodega, ni en los camarotes, sólo un negro acuchillado tirado en el suelo. Mina lo examina y se percata de que no está muerto, está herido superficialmente. Se trata de un personaje que existe sólo por el recurso de la deixis (en fastasma), esto es, está construido a través de la oralidad, nunca se hará presente, pero tendrá un lugar importante en la trama. A través de estos acontecimientos que se desencadenan rápidamente, y por el efecto que logran, conviene hablar acerca del género de la obra. Resulta difícil enmarcarla en un género teatral perfectamente definido. Algunas de las obras de Carballido van acompañadas de títulos remáticos y temáticos: *Los esclavos de Estambul*. Farsa en tres jornadas; *El final de un idilio*. Comedia en tres estampas; *Soñar*. Melodrama en un acto; etcétera. Sin embargo, *Orinoco* no posee título remático, es decir, sabemos que se trata de una pieza dramática pero no si es comedia, farsa o melodrama. Es posible que el mismo autor haya tenido dificultades para definir el género puesto que el título es solamente *Orinoco, obra*

en dos actos. En las siguientes líneas reflexionaremos sobre ello y trataremos de definir el género al que pertenece.

IV.4.1. **Acercamiento al género en términos de Tzvetan Todorov.** En primer lugar, tomaremos prestados de la teoría literaria (no dramática) algunos conceptos que nos permiten ver una aproximación entre *Orinoco* y el género fantástico-extraño estudiado por T. Todorov. Ya mencionamos anteriormente que la obra que estudiamos no tiene las características de un género puro, por lo tanto, no podemos postular que se trate de una pieza que cumpla con los requisitos del género fantástico. Además, el mismo Todorov menciona que “lo fantástico tuvo una vida relativamente breve. Apareció de manera sistemática con Cazotte, hacia fines del siglo XVIII; un siglo después, los relatos de Maupassant representan los últimos ejemplos estéticamente satisfactorios del género.”⁶⁹ Sin embargo, es pertinente señalar ciertos aspectos similares que *Orinoco* posee con el género antes mencionado. De acuerdo a Todorov:

lo fantástico no dura más que el tiempo de una vacilación: vacilación común al lector [espectador] y al personaje, que deben decidir si lo que perciben proviene o no de la “realidad”, tal como existe para la opinión corriente. Al finalizar la historia, el lector, si el personaje no lo ha hecho, toma sin embargo una decisión: opta por una u otra solución, saliendo así de lo fantástico. Si decide que las leyes de la realidad quedan intactas y permiten explicar los fenómenos descritos, decimos que la obra pertenece a otro género: lo extraño. Si, por el contrario, decimos que es necesario admitir

⁶⁹ T. Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*, Silvia Delpy (trad.), 4ª reimpr., México, Ediciones Coyoacán, 2003, p. 132.

nuevas leyes de la naturaleza mediante las cuales el fenómeno puede ser explicado, entramos en el género de lo maravilloso.⁷⁰

La situación en la que se encuentran nuestros personajes provoca en ellos, por un lado, miedo, tal vez terror. Es posible que sus vidas corran peligro. Por otro lado, si la emoción del lector/espectador no llega al miedo o al terror (debido al tono festivo de algunos episodios), por lo menos curiosidad por saber qué es lo que pasa; la duda existe y es necesario despejarla. Las expectativas que despierta tal situación, constituyen un motor que provocarán curiosidad constante hasta que el misterio quede resuelto. Estas condiciones permiten describir un universo de fantasía que está en relación con el motivo fundamental de Fifi, es decir, la seguridad de que los acontecimientos les serán favorables:

FIFI.- ...¿Pero anoche? ¿Qué habrá pasado anoche? ¡No quedó nadie! Nada más él [el negro herido] ¿Habrá venido un platillo volador?

MINA.- No seas estúpida.

FIFI.- Igualito sucede en el Triángulo de las Bermudas, nomás que allí no quedaríamos ni siquiera nosotras: dejan los marcianos la pura cascarita vacía del barco. ¡Chica, cuando llegemos nos van a hacer un gran reportaje! “Dos artistas salvadas en el barco del misterio.”

MINA.- “Dos putas abandonadas en un bote viejo con un negro borracho.” Eso van a decir.

FIFI.- Pues yo voy a declarar que vi unas luces verdes y unos enanitos con antenas. Eso voy a contar y tú vas a decir lo mismo. Verás cómo nuestros retratos salen por todo el mundo.

MINA.- Mira, va a ser muy poco favorecedor que los enanos verdes no nos hicieran caso y nos dejaran botadas. Nomás se llevaron a la tripulación.

FIFI.- Pues es que eran enanos maricos.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 37.

MINA.- De todos modos, es un desaire.

FIFÍ.- ¡Coño, siempre has de romper todas mis ilusiones! ¡Eres como una maldición! Cada vez que la fama se me acerca, tú la espantas (21).

Un barco en el que desaparecen misteriosamente los tripulantes y el Triángulo de las Bermudas son temas con recurrencia en la literatura universal y en libros de divulgación pseudo científica. Por tal motivo, su sola mención constituye una provocación del horizonte de expectativas del lector. Cada uno tendrá su propio referente al respecto y éste se activará en el momento de la lectura o de la asistencia a la representación. Lo mismo sucede con el tema de los marcianos. Por el tono de la obra, es posible que el espectador se identifique con Mina, la cual trata de vincular los acontecimientos aplicando la lógica. Así pues, en esta microsecuencia es donde se produce una perplejidad tanto para personajes como para el lector/espectador, este momento de vacilación es importante en el género fantástico. Ahora bien, se despeja la duda por medio de razonamientos lógicos, puesto que Mina descubre al iniciar el segundo acto lo que ocurrió en el barco. Con esta aportación lo fantástico se desvanece y la obra se ubica en el subgénero de lo extraño, es decir fantástico-extraño según Todorov.

En cuanto a los temas tratados por lo fantástico, Todorov hace dos grandes divisiones: los temas del *yo* y los temas del *tú*. En la primera red inscribe diversos temas fundamentales: “una causalidad particular, el pan-determinismo; la multiplicación de la personalidad; la ruptura de límite entre sujeto y objeto; y por fin, la transformación del tiempo y el espacio.”⁷¹ En cuanto a la segunda red, es

⁷¹ *Ibid.*, p. 96. Pan-determinismo: “todo, hasta el encuentro de las diversas series causales (o “azar”), debe tener su causa, en el sentido pleno del término, aun cuando esto no sea sino de orden sobrenatural.” *Op. cit.*, p. 89.

decir, los temas del *tú*, interpretados en un nivel de generalidad, habría que decir “que se trata más bien de la relación del hombre con su deseo y, por eso mismo, con su inconsciente.”⁷² En este sentido es que encontramos otro matiz que vincula *Orinoco* con el género fantástico-extraño: el deseo de Fifí por vencer la adversidad la lleva a grados de transgredir la lógica y rayan en lo absurdo. Por último, en cuanto a la función social lo fantástico:

permite franquear ciertos límites inaccesibles en tanto no se recurre a él [...] Sean, por ejemplo, los temas del *tú*: incesto, homosexualidad, amor de más de dos, necrofilia, sensualidad excesiva [...] Se tiene la impresión de estar leyendo una lista de temas prohibidos por alguna censura: cada uno de estos temas fue, de hecho a menudo prohibido, y puede serlo aún en nuestros días.⁷³

A propósito de la observación anterior, en la obra de Carballido encontramos justamente los temas de la homosexualidad, el amor de más de dos y el estereotipo *vedette*/prostituta. Cabe recordar la dificultad de la obra *Orinoco* para encorsetarla o ceñirla a un género puro. En términos de la literatura fantástica no es una obra que posea temas de vampirismo, muertos vivientes o cuentos de hadas; tampoco de metamorfosis o esquizofrenia. Sin embargo, sí posee los rasgos antes analizados que la acercan a lo **fantástico-extraño** en teoría de Todorov.

IV.4.2. Acercamiento al género en términos de Luisa Josefina Hernández y Claudia Cecilia Alatorre. En segundo lugar, para llevar a cabo un acercamiento

⁷² *Ibid.*, p. 112.

⁷³ *Ibid.*, p. 126.

en términos de la teoría dramática que postula siete géneros teatrales,⁷⁴ hemos de mencionar que tanto Carballido como Luisa Josefina Hernández fueron discípulos de Rodolfo Usigli, por lo tanto es posible que ambos compartan los principios teóricos de este último. De lo anterior se desprende la posibilidad que existan puntos en común entre Carballido y Hernández en cuanto a teoría dramática se refiere; también la pertinencia de este acercamiento a los géneros teatrales estudiados por la maestra Hernández. Sin lugar a dudas, podemos decir que se trata de una de las autoridades más destacadas en México en teoría dramática; sin embargo, muchos de sus conocimientos han sido transmitidos oralmente a través de sus cátedras universitarias y no contamos con publicaciones que difundan sus aportaciones. Es por eso que para nuestro trabajo nos apoyaremos en una destacada alumna de ella, se trata de Claudia Cecilia Alatorre y su libro *Análisis del drama*. Regresamos a nuestro análisis y partimos del tratamiento que *Orinoco* ha recibido de la “realidad objetiva”, ésta:

ofrece un material cuantitativa y cualitativamente infinito, inacabable, el pensamiento humano cuenta con dos posibilidades lógicas: generalizar o particularizar [...] Sólo cuando el hombre y sus circunstancias son vistos con amplitud en sus manifestaciones vitales estamos ante una generalización; en cambio, particularizar supone aumentar el acento en la circunstancia, simplificando el carácter, pudiendo lograr un análisis más detallado de la colectividad como generadora de la circunstancia histórica-social.⁷⁵

⁷⁴ C. C. Alatorre estudia estos géneros en su libro *Análisis del drama: tragedia, comedia, pieza, género didáctico, melodrama, tragicomedia y farsa*. Sin embargo, la farsa no la considera un género teatral propiamente dicho ya que: “estamos ante un proceso de simbolización que puede sufrir cualquier género”. C. C. Alatorre, *Análisis del drama*, 3ª. ed., México, Escenología, 1999, p. 111.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 17.

Ahora bien, para juzgar el material de un drama, habremos de analizar la complejidad de carácter del personaje principal y el tipo de circunstancia a la que se enfrenta. Si descubrimos que el carácter es complejo, entonces estamos ante una generalización, y el material con que se ha llevado a cabo la creación es material “probable”. En cambio, si el carácter es simple, el tratamiento que ha recibido la realidad objetiva es una particularización, por lo tanto, el material es “posible”. La diferencia entre estos dos tipos de materiales se remonta a Aristóteles:

no es obra de poeta relatar hechos que sucedieron, sino lo que puede suceder, esto es, lo que es posible según la verosimilitud o la necesidad.

El historiador y el poeta no difieren entre sí porque el uno hable en prosa y el otro en verso, puesto que podrían ponerse en verso las obras de Herodoto y no serían por esto menos historia de lo que son, sino que difieren en el hecho de que uno narra lo que ha sucedido y el otro lo que puede suceder. Por lo cual la poesía es más filosófica y elevada que la historia, pues la poesía refiere más bien lo universal, la historia en cambio lo particular. Lo universal consiste en que, a determinado tipo de hombre, corresponde decir y obrar determinada clase de cosas según lo verosímil o lo necesario. A ello aspira la poesía, aunque imponga nombres personales. Lo particular, en cambio, consiste en decir, por ejemplo, lo que obró Alcibíades y qué cosas padeció.⁷⁶

En la cita anterior Aristóteles pone el acento en la diferencia entre la historia y la poesía. Los historiadores trabajan con hechos particulares, es decir, lo que sucedió realmente; mientras que los poetas consideran los hechos en general: “cual cosa conviene a un tal decir o hacer.” Más adelante continúa diciendo que no

⁷⁶ Aristóteles, *Poética*, E. Schlesinger (trad. y notas), Buenos Aires, Emecé, 1947, pp. 60-61.

es: “menester atenerse en manera absoluta a las fábulas tradicionales sobre las que tratan las tragedias. Es ridículo buscar esto, pues tales sucesos son conocidos de pocos y sin embargo deleitan a muchos. Se deduce de lo dicho, pues, que el poeta debe ser creador de fábulas antes que de versos...”⁷⁷ Así pues, según Aristóteles se entiende que el verdadero poeta lo es, no porque escriba en prosa o en verso, ni porque su composición haya sido inspirada en hechos reales; tampoco porque en su creación existan solamente “aventuras fingidas bien como los nombres.” Sino en el talento que muestre en la composición de la fábula; de estas:

las fábulas y acciones simples las menos buenas son las episódicas. Llamo fábula episódica a aquélla en donde los episodios no se suceden unos a otros según la verosimilitud o la necesidad. Tales tragedias son hechas por los malos poetas debido a su misma incompetencia; en cambio, son hechas por los buenos poetas en atención a los actores, pues, con motivo de los certámenes, prolongan la fábula más allá de lo posible y se ven obligados entonces a quebrar la continuidad de los sucesos.⁷⁸

De todo lo anterior se desprenden las aportaciones de Cecilia Alatorre y dice que: cuando hablamos de lo probable, “significa algo que sucede continuamente o ‘sucede así siempre’ o se refiere a características o actitudes humanas que han sido así a través del tiempo...”⁷⁹ Es decir, estamos hablando de un juicio de validez universal y a esto es a lo que Alatorre llama una generalización. Lo posible, “podría ser definido como aquello que pudiera ocurrir

⁷⁷ *Ibid.*, pp. 61-62.

⁷⁸ *Ibidem.*

⁷⁹ C.C. Alatorre, *op. cit.*, p.18.

alguna vez pero no ocurre continuamente.”⁸⁰ En otras palabras, en todas las acciones que ocurren en lo probable existe una *causalidad*, mientras que en lo posible, lo ocurrido no proviene de una causa sino de una circunstancia.

Del material **probable** obtendremos una generalización, este tipo de material dará origen a tres géneros teatrales: la *tragedia*, la *pieza* y la *comedia*. Las características principales de estos géneros son, en primer lugar, la constante de material probable o “realismo”; en segundo lugar, el personaje principal será complejo, es decir, con virtudes y defectos. Por lo contrario, cuando se utiliza material **posible**, se lleva a cabo una particularización, esta forma “no realista” de utilizar el material con el que está elaborada una obra teatral dará origen al *género didáctico*, al *melodrama* y a la *tragicomedia*. Las características de estos géneros son precisamente el tratamiento que el material ha recibido de la realidad objetiva, es decir, una particularización; el personaje principal es simple, o bien se podría decir que representa un solo tipo de reacción.⁸¹

El considerar el tratamiento que *Orinoco* ha recibido de la realidad objetiva, nos lleva a descartar los géneros de lo probable, es decir, la tragedia, la pieza y la comedia. El tono cómico de algunos de los episodios de la obra, ha originado que algunos críticos la consideren una comedia; pero no lo es puesto que en *Orinoco* se efectúa un enfoque particular de la realidad, es decir, la inteligencia y los esfuerzos de dos bailarinas de cabaret para vencer los obstáculos que se presentan y salir de la adversidad; además, los personajes de la comedia son complejos, Mina y Fifí no lo son, como lo veremos a continuación.

⁸⁰ *ibidem*.

⁸¹ *Ibid.*, pp. 17-20.

Fifí es tan constante es su conducta, que llega a representar el “optimismo absoluto”, y lo absoluto “no puede ser discutido más que en el terreno de lo particular y lo posible.”⁸² Así pues, por estas razones no se trata de una comedia. Nos falta por investigar los géneros de lo posible: la pieza didáctica, el melodrama y la tragicomedia.

Evidentemente no se trata de género didáctico, por la sencilla razón que la concepción de este género es “lógica”, y el propósito del género didáctico es plantear “mediante un riguroso método de exposición las fuerzas que componen un sistema donde está comprometida toda la colectividad.”⁸³ La concepción de *Orinoco* no es lógica sino anecdótica. Ahora bien, en cuanto al melodrama (debido a que se mueve en el terreno de lo posible y a la simplificación de caracteres) la obra en cuestión también ha sido confundida con este género. Sin embargo, recordemos que en el melodrama el personaje está contrapuesto a valores: el bien contra el mal; mientras que en nuestra obra, Mina y Fifí poseen caracteres opuestos pero no ideologías de choque. De esta manera llegamos a la conclusión que el género al que más se acerca *Orinoco* es a la **tragicomedia**.

En este género, la anécdota “es como un contrapunto al personaje tragicómico; continuamente le enfrentará a un nuevo obstáculo que será superado.”⁸⁴ Cabe mencionar que *Orinoco* no posee una estructura anecdótica complicada, ya que los obstáculos que se van superando suceden en el mismo barco; Mina y Fifí no son enfrentadas a nativos que las amenacen, ni el *Stella Maris* se estrella al quedarse sin piloto, tampoco existen piratas o amenazas por el

⁸² *Ibid.*, p. 30.

⁸³ *Ibid.*, p. 82.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 103.

estilo. Obstáculos parecidos a los anteriores son característicos de una estructura episódica. El personaje va superando los obstáculos durante la consecución de una meta, un ejemplo claro de lo anterior es la obra *Peer Gynt* de Henrik Ibsen. En *Orinoco* se puede decir que los episodios se desarrollan en la embarcación: la desaparición de los tripulantes, la existencia del negro herido, el timón del barco atado, la falta de combustible y el desconocimiento de la ubicación del pozo petrolero. De lo anterior se deduce que la concepción, en alguna medida, es episódica, y como vimos anteriormente, ésta es una de las características del género que estamos estudiando.

Hemos señalado en líneas arriba el carácter de los personajes en la tragicomedia, éste será simple. “El protagonista será inalterable en su cualidad que, a su vez, será congruente con la meta que persiga”⁸⁵ y, “como estamos en el terreno de lo absoluto (el bien, el mal, la bondad, el ingenio, etc.) los personajes van a representar el enfoque estético de cada concepto. Son materializaciones de una idea, pero de una sola, por esto son simplificaciones, son la máxima decantación de un carácter o de una circunstancia.”⁸⁶ Así, Mina es pesimista en todo momento; por el contrario, Fifi representa el optimismo absoluto.

Para el análisis de género de una obra, es también importante considerar el lenguaje. Éste puede estar utilizado de dos maneras: realista para los géneros de lo probable, naturalista para los de lo posible. En este capítulo ya hemos hablado de la utilización del lenguaje en *Orinoco*, sólo agregaremos que es naturalista en el sentido que Alatorre le da al término, es decir, estilizado (mágico); conviene

⁸⁵ *Ibidem.*

⁸⁶ *Ibid.*, p. 104.

agregar la diferencia entre uno y otro: “mientras lo realista tiene un nexo más inmediato y amplio con la realidad objetiva, lo naturalista en cambio, sólo la alude; pero no consigue captarla, porque lo que está representando es sólo una de las posibilidades del ser que es enfrentarse a la multiplicidad de circunstancias.”⁸⁷ Fifi se mueve en el terreno de lo absoluto, y aunque Mina, por su rasgo de carácter pretende interpretar los acontecimientos utilizando la lógica (pero del lado opuesto de Fifi, es decir, con pesimismo), siempre es rebasada por su compañera. A todo obstáculo que se presenta, Fifi reacciona sólo con una posibilidad, el optimismo; de ahí su enfoque particular.

Cabe mencionar que “la tragicomedia tiene como objetivo didáctico mostrar todo lo que hace amable la vida, y también, la mejor actitud para vivirla. La tragicomedia es una loa al esfuerzo humano, sus héroes virtuosos son infatigables y valerosos...”⁸⁸; además, el género permite la fantasía, por lo tanto, es posible transgredir los terrenos de la lógica. Gran parte de la literatura infantil pertenece a este género, “el concepto ‘aventura’ es básico: la vida es un viaje y nosotros los viajeros. Con esta idea se han recogido las historias de los narradores antiguos, aquellos que hablan de los orígenes, de los héroes y de las heroínas”⁸⁹ De ahí que continúe siendo un género vigente, constantemente explotado por novelistas y dramaturgos contemporáneos. Con esto concluimos nuestro análisis de género de la obra *Orinoco*.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 30.

⁸⁸ *Ibid.*, p.105.

⁸⁹ L. J. Hernández en “Tramoya” cuaderno de teatro, Xalapa, Universidad Veracruzana y Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, núm. 79 (abr.-jun., 2004), p. 4.

IV.4.3. **El tono.** Una vez que la obra está ubicada, o por lo menos aproximada a determinado género, conviene identificar el *tono*. Considerado dramáticamente, es posible hablar de cinco tonos: trágico, neutro o cotidiano, cómico, melodramático o exacerbado y serio-cómico (también existe el tono grotesco para la farsa; sin embargo, no lo consideramos aquí ya que según Alatorre la farsa no es un género propiamente dicho).⁹⁰ Así pues, *Orinoco* deberá ser armonizada en tono serio-cómico. Podría pensarse que a una tragicomedia le correspondería un tono trágico-cómico; sin embargo, el género en cuestión no posee características que lo acerquen a lo trágico.

IV.5. **Los actos**

Como observamos en el capítulo III de esta investigación, correspondiente al Análisis Actancial, *Orinoco* está dividida en dos mesosecuencias o actos. “La distinción entre los actos, y el paso del uno al otro, son señalados de muy distintas maneras en la historia del teatro occidental. Lo mismo ocurre para señalar el cambio de acto: ... caída del telón, (a partir del siglo XVII), cambio de iluminación u ‘oscuridad’, estribillo musical, carteles, etc.”⁹¹ En la producción teatral de Carballido encontramos estas diferentes maneras de llevar a cabo las transiciones para marcar una ruptura temporal o narratológica. En *Rosa de dos aromas* utiliza el recurso del oscuro; en *¡Silencio, pollos pelones, ya les van a echar su maíz!* se vale de la oscuridad parcial y del estribillo musical. En fin, en este sentido no existe una constante y cada obra posee sus propuestas pertinentemente

⁹⁰ Para mayor información sobre la farsa, ver capítulo correspondiente en *Análisis del drama*, pp. 113-119.

⁹¹ P. Pavis, *Diccionario del teatro, Dramaturgia, estética, semiología*, Fernando del Toro (trad.), España, Paidós, 1983, p. 18.

sugeridas a este respecto. Sin embargo, en la obra que comentamos recurre a la forma tradicional, es decir, caída del telón. En esta ruptura, el lector está obligado a llenar los “espacios vacíos”. Al abrirse el telón nada ha cambiado en la escenografía. No obstante, deberá existir un signo que nos indique que ha transcurrido gran parte del día y que ya es tarde. El recurso adecuado para lograr tal efecto es evidentemente la iluminación. Lo señala el autor y funciona como signo teatral. Ahora bien, ¿hasta qué punto es necesaria esta fragmentación o división en dos actos?; cuando el telón abre por segunda vez encontramos que la entidad sigue igual y lo único que ha cambiado es la iluminación como signo que nos indica el atardecer. ¿Qué sucede en ese lapso de tiempo? Consideramos esta fractura importante para estructurar verosímilmente la historia. Sólo existen dos personajes, de tal manera que resulta complicado alejarlos de escena por periodos prolongados sin que esto se justifique adecuadamente. Tal alejamiento debería estar íntimamente ceñido a la trama. Así, el autor opta por dividir su pieza en dos actos. Ahora bien, lo que sucede fuera del tiempo de la representación y que nos es dado a conocer por el contenido de la microsecuencia 1 del acto II, es que Mina pudo investigar los acontecimientos ocurridos la noche anterior. Esto ocurre precisamente fuera de escena y en el tiempo virtual transcurrido entre un acto y el otro. Así pues, al reportar sus hallazgos, Mina cumple con la función de informar directamente a Fifí, pero también, ciertamente, al lector/espectador, ya que esta doble comunicación es el objetivo del suceso teatral. Por consiguiente, ceñido al carácter de Mina y al desarrollo de los acontecimientos investigó que:

MINA.- Anoche, los que pateaban nuestra puerta, eran el capitán y todos sus malandros. ¡Porque querían violarnos, chica! ¡Entre todos! ¿Tú te imaginas? ¡Endereza el barco!

FIFÍ.- (Grita.) Pues no me cuentes esas cosas mientras muevo el timón.

MINA.- Qué gente más mala, ¿has visto?

FIFÍ.- ¿Y qué pasó luego? [...] ¿cómo se les quitaron las ganas de violarnos?

MINA.- ¡No se les quitaron! Querían romper la puerta. Y entonces vino el negro y los tiró a todos al agua. Le dieron las puñaladas que viste.

FIFÍ.- Yo vi una.

MINA.- Fueron dos. Tiene otra en el hombro, ya lo curé. Pelearon por todo el barco, de película, chica. Pobrecito negrito bueno y santo, ay chica, acabó con todos, él solito, tan valiente y tan precioso. Se los han de haber tragado los caimanes [...] (31-32).

Así pues, es Mina la que investiga y encuentra una respuesta lógica a lo que ha sucedido. Ahora el negro se convierte en un héroe. Si en el primer acto Salomé era un negro horroroso con cara de fiera, en este momento su opinión es diferente. Sin embargo, sus juicios cambian constantemente debido al temor y al rasgo de carácter que hemos evidenciado durante el análisis. Cuando Fifí se entera a través de Mina de los acontecimientos, abandona la escena para ir a curar a su “negro divino”.

IV.6. *La intertextualidad*

Hemos encontrado en el texto de la obra alusiones a términos que activan la imaginación del lector de acuerdo a su horizonte de expectativas. Estas alusiones no están sujetas a regionalismos, sino que abren sus significaciones a amplios horizontes. A los pocos minutos de dar inicio el segundo acto, Mina recita el

fragmento de un poema; éste es de un importante escritor venezolano. Lo anterior nos permite hablar de *intertextualidad*. En primer lugar, antes de abordar este término, comencemos por mencionar la metáfora existente entre el título del libro del poeta Juan Liscano⁹² -del cual es tomado el fragmento recitado por Mina- con el contenido de la obra. Estas mujeres se embarcan en una aventura que las lleva a tomar decisiones trascendentes. Orilladas por las circunstancias, están obligadas a replantear el curso de sus vidas y decidir el cauce que tomarán las mismas. Esto nos permite asociar la idea del “nuevo mundo” que Mina y Fifí van a construir flotando en las aguas del Orinoco con el título del libro de Juan Liscano: *Nuevo Mundo Orinoco*. Considero pertinente lo anterior puesto que las connotaciones de este título, están asociadas a la nueva vida de estos personajes. Otra observación que nos parece adecuado mencionar por la pertinencia del asunto, es sobre las propuestas de la *teoría de la recepción*; no podemos detenernos demasiado en este punto. No obstante, vale la pena mencionar que esta teoría postula la llamada *recepción reproductiva*, que consiste en realizar una creación a partir de la influencia de otra. No afirmaremos que para Carballido la semilla de su creación *Orinoco* haya sido la influencia del poeta venezolano; más

⁹² “Liscano, Juan (1915-), poeta, ensayista, crítico literario y editor venezolano. A Liscano suele situarse entre los poetas del grupo Viernes (1936-1941), grupo al cual no perteneció, y en la llamada generación del 42. Pero él está solo. No pertenece a grupos, y hacer su obra desde su soledad ha sido siempre su modo de encarnar su vocación literaria. Su iniciación acaeció a fines de la década de 1930 con sus 8 poemas. Su obra cumplida es amplia, constante, perseverantemente escrita. Al menos cuatro instancias podemos hallar en su poesía. La primera de ellas toca asuntos íntimos, una segunda se refiere a lo telúrico hispanoamericano, el tercer ámbito es el erótico y el cuarto la búsqueda personal de la videncia espiritual interior (véase Mística). Su obra poética puede ser seguida a través de los volúmenes Nombrar contra el tiempo (1968), Fundaciones, vencimientos y contiendas (1991) y Antología poética (1993). En el ensayo se ha destacado por su interés en recorrer e iluminar las más graves instancias contemporáneas. Tal la que examinó en su libro El horror por la historia (1980). Como crítico, ha recorrido e iluminado la comprensión del proceso de las letras contemporáneas venezolanas. Volúmenes suyos, como Caminos de la prosa (1953), Espiritualidad y literatura (1976) o Lecturas de poetas y poesía (1985), constituyen los singulares dentro de estas búsquedas. Como editor, fue presidente de Monte Ávila Editores y gestor de las revistas Cubagua (1938) y Zona franca (1964-1984).” <http://buscabiografias.com/cgi-bin/verbio.cgi?id=1547>

concretamente el título del libro antes mencionado. Pero resulta interesante por lo menos mencionar esta posibilidad, ya que la vinculación está dada desde el momento en que estas mujeres van al encuentro de un nuevo mundo sobre las aguas del Orinoco.

En segundo lugar, trataremos de definir brevemente el término **intertextualidad**, para el cual es conveniente remontarnos al origen del vocablo “texto”. Segre asegura que Quintiliano (35-95 D.C.) fue el primero en utilizar la palabra latina *textus*, derivada del participio pasado de *texere*, tejer.⁹³ En la actualidad “la palabra texto [...] tiene múltiples usos; en muchos de ellos está presente una clasificación que afecta la lengua, al significado y hasta al objeto (texto jurídico, religioso, histórico, filosófico, *literario*, etc.)”.⁹⁴ Por su parte Albadalejo y García dicen que “un texto es un conjunto ordenado formado por un número n ($n > 1$) de oraciones, e incluso palabras –en el caso de textos unioracionales– dotadas de coherencia, sentido y completez, que responde como tal conjunto a un plan global subyacente”.⁹⁵ Así pues, la palabra texto implica una red o tejido lingüístico como una totalidad. Ahora bien, del prefijo *inter* diríamos que:

alude a reciprocidad, interconexión, entrelazamiento, interferencia [...] La intertextualidad evoca el texto, o mejor, la cualidad del texto como tejido o red [...], “el lugar en que se cruzan y se ordenan enunciados que provienen de muy distintos discursos.” La intertextualidad evoca, por lo tanto, la relación de un texto con otro u otros textos, la producción de un texto desde

⁹³ C. Segre, *Principios de análisis del texto literario*, citado por J. E. Martínez F., *La intertextualidad literaria*, Madrid, Cátedra, 2001, p. 16.

⁹⁴ J. E. Martínez F., *op. cit.*, p.17.

⁹⁵ T. Albadalejo y A. García B., “La lingüística del texto” en *Introducción a la lingüística*, citado por J. E. Martínez F., *op. cit.*, p. 23.

otro u otros precedentes, la escritura como “palimpsesto”, afirmaría Genette en cuanto supone la preexistencia de otros textos, la lectura interactiva, lineal y tabular a la vez.⁹⁶

Por su parte, H. Beristáin ha estudiado la intertextualidad a partir de una figura retórica de pensamiento muy parecida a lo implícito, esta figura es la *alusión*, la cual “consiste en expresar una idea con la finalidad de que el receptor entienda otra, es decir, sugiriendo la relación existente entre algo que se dice y algo que no [se] dice pero que es evocado.”⁹⁷ Y añade que: “en los fenómenos de intertextualidad hay alusión en diversos grados, desde la *cita* entrecomillada –que al recontextualizarse se resignifica y resulta un segundo texto-, pasando por la *imitación*, la *paráfrasis*, el *comentario*, la *crítica*, el *pastiche*, el *palíndromo*, el *diálogo* –en el que cada parlamento se refiere tangencialmente al del otro interlocutor-”.⁹⁸

Hasta aquí hemos explicado someramente los conceptos de *texto*, del prefijo *inter* y de la figura retórica *alusión*, con los cuales queda prefigurado el de *intertextualidad*. Sin embargo, habría que añadir, de los estudios realizados por Genette en su obra *Palimpsestos*, los cinco tipos existentes de relaciones transtextuales:

a) la *intertextualidad*, definida como una relación de copresencia entre dos o más textos; su forma más explícita y literal es la cita; menos explícita, el plagio; menos aún, la alusión [...] b) la *paratextualidad* o relación que el texto mantiene con su paratexto: título, subtítulo, prólogos, epílogos, notas al margen, al pie, sobrecubiertas, fajas, etc.; c) *metatextualidad* o relación

⁹⁶ J. E. Martínez F., *La intertextualidad literaria*, p. 37. La cita entrecomillada proviene de J. Llovet, *Por una estética egoísta, (Esquizosemia)*, Barcelona, Anagrama, 1978, p. 21.

⁹⁷ H. Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, 8^a ed., 2^a reimpr., México, Porrúa, 2000, p. 28.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 30.

del texto con otro que habla de él; incluye esencialmente la relación crítica; d) *hipertextualidad* o relación que une un texto B (hipertexto) a un texto anterior A (hipotexto) en el que se injerta de una manera que no es el comentario; hipertexto es todo texto derivado de otro anterior por transformación simple o transformación indirecta [...] e) *Architextualidad* o conjunto de categorías generales o trascendentes de las que depende todo discurso (tipos de discurso, modos de enunciación, géneros literarios, etc.).⁹⁹

Según se ha visto, en el capítulo I realizamos un estudio sobre el punto dos propuesto por Genette (la *paratextualidad*), es decir, la relación que el título de la obra *Orinoco* tiene con el texto dramático. Ahora hablaremos de la intertextualidad que “habla de citas, préstamos y alusiones concretas, marcadas o no marcadas, es decir, de un ejercicio de escritura y de lectura que implica la presencia de fragmentos textuales insertos (injertados) en otro texto nuevo del que forman parte.”¹⁰⁰

En primer lugar, destacaremos la *alusión*; en la pieza teatral *Orinoco* encontramos esta figura (no marcada) en el texto carballideano:

En las líneas más famosas del poeta Carlos Pellicer¹⁰¹, el paisaje es la totalidad de la belleza, la sustancia divina que anima lo circundante con tal de darle oportunidad al deslumbramiento:

Trópico, para qué me diste
las manos llenas de color.

⁹⁹ G. Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, citado por J. E. Martínez F., *La intertextualidad literaria*, p. 62.

¹⁰⁰ J. E. Martínez F., *op. cit.*, p. 65.

¹⁰¹ “Poeta mexicano nacido en Villahermosa, Tabasco (1899-1977). Vivió casi toda su vida en la ciudad de México. Su obra exclusivamente poética comenzó a difundirse en revistas literarias desde 1914. Partiendo del modernismo asimiló innumerables tendencias para terminar encontrando su propio camino, fecundo en inquietudes e innovaciones. Con los sentidos bien abiertos al mundo que lo rodeaba, elaboró una poesía de excelente calidad pictórica.” *Ocho siglos de poesía*, Francisco Montes de Oca (comp.), Porrúa, México, 1978, p. 531.

Todo lo que yo toque
se llenará de sol.

De "Deseos"

Según Pellicer, feligrés de los sentidos, el paisaje no sólo cuenta la gloria de Dios, también desafía al ser humano para que se desprenda de sus ataduras conceptuales más estrictas y adquiera con el simple ejercicio de la vista la humildad y la grandeza ante lo que sólo se explica si se renuncia a encontrarle explicación.¹⁰²

De esta manera, en el viaje de Mina y Fifí encontramos esta admiración y deslumbramiento por el paisaje, esta "humildad y grandeza ante lo que sólo se explica si se renuncia a encontrarle explicación". Por otro lado, en el texto Carballideano existe una triple alianza en este sentido, ya que, como mencionamos en líneas arriba, también está presente el poeta Juan Liscano, pero de una manera más explícita como lo veremos en líneas abajo. Así pues, encontramos esta liga entre escrituras en la manera de utilizar en lenguaje expresivo cuyo hilo conductor es el trópico, los elementos naturales, el viento, la vegetación, etcétera.

Antes de pasar al análisis intertextual en el que está presente Juan Liscano, mencionaremos que existe un paralelo entre el tema principal de la obra que nos ocupa y el sentido que encontramos en un soneto endecasílabo de Carlos Pellicer:

ESTA BARCA SIN REMOS ES LA MÍA

Esta barca sin remos es la mía.

¹⁰² C. Monsiváis, "Las tradiciones de Carlos Pellicer", en *Carlos Pellicer. Iconografía*, México, Fondo de Cultura Económica, 2003, pp. 13-14.

Al viento, al viento, al viento solamente
le ha entregado su rumbo, su indolente
desolación de estéril lejanía.

Todo ha perdido ya su jerarquía.
Estoy lleno de nada y bajo el puente
tan solo el lodazal, la malviente ruina
del agua y de su platería.

Todos se van o vienen. Yo me quedo
a lo que dé el perder valor y miedo.
¡Al viento, al viento, a lo que el viento quiera!

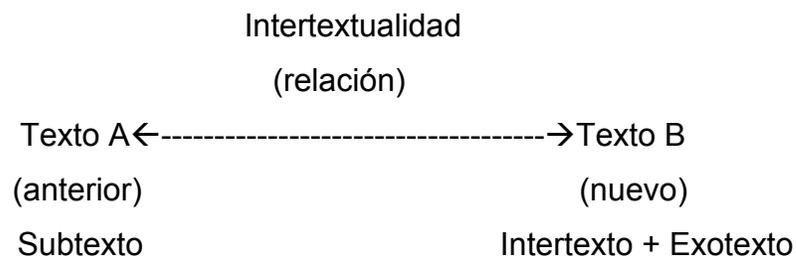
Un mar sin honra y sin piratería,
excelsitudes de un azul cualquiera,
y esta barca sin remos que es la mía.¹⁰³

En este soneto el yo poético expresa soledad, angustia e impotencia para poner rumbo a la existencia. Utiliza la metáfora: “esta barca sin remos es la mía”, como símil de una vida que se ha quedado sin rumbo y sin jerarquías, /¡Al viento, al viento, a lo que el viento quiera!/. En la obra de Carballido, el futuro de Mina y Fifi queda a merced de las corrientes del Orinoco. Por supuesto que estos personajes tienen características diferentes, por lo tanto, maneras disímiles de enfrentar la vida; pero finalmente a merced de la corriente. Así pues, por lo visto anteriormente, podemos decir que el eco o la huella (la alusión) de la poesía de Pellicer está presente en la obra de Carballido.

Para continuar, sin llegar a la exhaustividad, puesto que es necesario abordar otros aspectos, creemos importante ocuparnos al menos de dos asuntos más que tienen relación con el tema que nos ocupa en esta parte. Uno lo

¹⁰³ *Ocho siglos de poesía*, p. 479.

trataremos a continuación, el cual trata de un mecanismo intertextual a través de una “fórmula casi matemática (J. E. Martínez F.)”. El otro, referente a la “reelaboración del intertexto”, lo abordaremos en el momento oportuno. Para el primer punto al que hacemos referencia, Gutiérrez Estupiñán propone el siguiente esquema:



El subtexto (ST) sería el fragmento textual del texto A que en el texto B funciona como intertexto (IT); quiere decirse que el intertexto es, a su vez, un fragmento textual (dentro del texto), que guarda algún tipo de relación con un subtexto. El intertexto presupone la existencia del *exotexto* (ET) que viene a ser el marco del intertexto; exotexto e intertexto formarían el nuevo texto.¹⁰⁴

Si aplicamos lo anterior a nuestro análisis, podemos señalar como texto A el fragmento poético extraído del libro *Nuevo Mundo Orinoco*, que a su vez constituye el intertexto; éste presupone la existencia del exotexto, que viene a ser el marco del intertexto; es decir, el texto de Carballido. De esta manera, intertexto = fragmento poético de Liscano + Exotexto = texto de Carballido, formarían el nuevo texto *Orinoco*; Por lo tanto, en la microsecuencia en la cual está injertado el fragmento del poema, es el personaje Mina el encargado de emitir el subtexto o intertexto:

¹⁰⁴ R. Gutiérrez Estupiñán, “Intertextualidad: teoría. Desarrollos. Funcionamiento”, *Signa* 3, citado por J. E. Martínez F., en *La intertextualidad literaria*, p. 77.

Soledades fulgentes de las noches,
estrellado croar, flautas acuáticas;
en las crestas se yerguen silbos verdes
y hay bulbos que se entreabren como trompas voraces.

Y hay tallos que se doblan y marchitan
hacia el fragor de una raíz lentísima,
plantas de sueños con los ojos fijos,
yerbas de brillo y sombra, parásitas de muerte.

[Noches de luna nueva, clausuradas,
subterráneos y sótanos del cielo;
todas las luces soterradas arden
como una sola llama de crujiente tiniebla.]¹⁰⁵

Se escuchan retumbar caídas de agua,
desgarrarse entre rocas sedas de agua,
chapotear lenguas en el barro fofo,
fluir un lento lomo de aceites y de savias...

Corren ríos de fango y de semillas,
ríos de insectos, ríos de luceros,
ríos de grasa, pétalos y zumos,
ríos como tumultos de bestias enceladas.

El trueno vegetal de aquellas aguas
hasta las costas del Levante rueda
y allí se vuelve herida de una boca,
cuello abierto, ramaje de algún delta...¹⁰⁶

¹⁰⁵ Estos cuatro versos forman parte del texto original de Liscano. No se encuentran en el texto de Carballido.

¹⁰⁶ J. Liscano, *Nuevo Mundo Orinoco*, París, Cordillera, 1959, p. 29.

De esta manera se lleva a cabo un diálogo entre escrituras. “Al receptor corresponden los ‘modos de percepción’ de la cita, los problemas que trae el hecho frecuente de no percibir el intertexto.”¹⁰⁷ En el texto de Carballido existe un evidente cambio de estilo en el lenguaje de Mina cuando recita el fragmento de la poesía. Este giro del lenguaje se justifica con la respuesta que Mina le da a Fifí, a través de la cual le informa que dio una serie de recitales en las escuelas primarias de El Salvador. Por otro lado, encontramos una vinculación más estrecha entre el título del libro del poeta venezolano y la temática de la obra que estudiamos, que con el contenido temático del poema.

Aun cuando se trata de un hermoso poema, Fifí no repara en él ni en el comentario de su compañera y se cuestiona sobre la suerte de Salomé (es el nombre del negro) ante las autoridades. Decir la verdad es imposible, el negro acabó con ocho individuos. A Fifí no le parece que declarar sea favorable, comenta lo grave de la situación: “Mira, Mina: vamos con un contrato para el burdel. Como que eso no suena decente. Y este negro es un cargador. *Los jueces nunca están con la gente como nosotros,*¹⁰⁸ ya los conoces” (33). En el discurso de Carballido a menudo nos encontramos con enunciaciones como la anterior. Critica los procedimientos de aplicación de justicia, las arbitrariedades y la prepotencia de los funcionarios. Lo anterior enfatiza la marginación en la que viven estos personajes.

IV.7. La ideología y los temas de la amistad y la homosexualidad

¹⁰⁷ J. E. Martínez F., *La intertextualidad literaria*, p. 86.

¹⁰⁸ Las cursivas son mías.

Cuando los personajes, obligados por las circunstancias, llegan a las puertas del misterio, penetran en un mundo en el que no hay mucho que hacer apelando a las posibilidades humanas, se hallan pasivamente en manos de una fuerza que decide sobre sus destinos: las corrientes del río. En nuestro capítulo acerca del título de la obra, postulamos que se trata de un título temático. Llegamos a esta conclusión proponiendo que el *Orinoco* de Carballido es un espacio que pasa de un lugar existente a una creación del autor. Este lugar es una metáfora de la vida; el *Orinoco* de Emilio constituye una sinécdoque: todos los temas, proposiciones y tesis, están en relación directa con el Orinoco como un lugar de trascendencia, cambios y toma de decisiones. “Barco aventura vital” como el mismo Carballido lo dice en el programa de mano de la temporada de *Orinoco* patrocinada por el ISSSTE y Henry Donnadiou en 1984.

Fifí encuentra el diario de navegación, libro que está obligado a llevar cada oficial náutico. A través de este hallazgo, los personajes tienen la esperanza de averiguar en dónde se encuentran y hacia dónde se dirigen. Antes de la lectura del diario Fifí pregunta a Mina la fecha de su embarcación. Ésta responde: “Hace cuarenta años” (34). Esta respuesta no corresponde a la solicitud de Fifí. Implica otro nivel: el de navegar sobre el río de la vida. Hace cuarenta años que Mina levó las anclas (el personaje de Mina podría tener 40 años) y ahora se encuentra perdida en medio del Orinoco, leyendo un diario de navegación para encontrar orientación:

FIFÍ.- Mira lo que hallé: Diario de navegación, eso dice. Vamos a saber todo. (Lo hojea) Tiene fechas. Nos embarcamos... ¿Qué día nos embarcamos?

MINA.- Hace cuarenta años [...]

FIFÍ.- El día 11, aquí dice.

MINA.- Ah.

FIFÍ.- “Día 11. En Moitaco. La vida es un caballo tuerto de tres patas.”

MINA.- ¿Qué?

FIFÍ.- Eso dice el día 11. Y luego: “Papas podridas. Costales de caraotas. A quién le importa cuánto pesen. Van a estar más podridas cuando lleguen a Canaripo.” Luego, el dibujo de una mujer. Muy mal pintada, eso no lo tenemos así.

MINA.- (Se estira para ver.) No.

FIFÍ.- Luego dice: “Día 13. Hoy hace trece años que salí de West Point. Y era día 13. Nada quiere decir nada. Entonces, ¿Para qué estas coincidencias? ¿Es que además se burlan?” Luego, aparte: “Maldita sea Rosalind, maldita.”

MINA.- Yo nunca pensé que fueran así los diarios de navegación.

FIFÍ.- Yo tampoco. Aquí habla de nosotras: “Tenemos dos putas a bordo. Una está buena.” ¿A cuál de las dos se referirá?

MINA.- Oye, pero... Sabía que somos artistas. Vio el baúl de la ropa. Coño. Todo por ir a trabajar a... ¡Eso no quiere decir nada!

FIFÍ.- “Día 15.”

MINA.- ¡Hay plumajes que cruzan el pantano y no se manchan! Eso dice un poeta. Puta su madre.

FIFÍ.- “Día 15: río de mierda. Condenado. Acabado. Maldita Rosalind.”

MINA.- No hay derecho a que escriba que trae dos putas. Pendejo.

FIFÍ.- Y luego unos dibujos muy vulgares, como esos que pinta uno en los excusados. Luego dice: “Un chivo rasurado. Un marrano piojoso sin cola: la vida.” ¿Sabes? Con esto no vamos a averiguar nada. Yo no creo que este diario sea normal.

MINA.- Pero está interesante chica. Deja verlo. Ay, mira qué dibujos. Qué cosas pensaba este hombre (34-35).

La transcripción de esta larga cita nos parece importante puesto que permite hablar al texto. En esta, se transparenta otro personaje virtual; si bien, no se trata de un carácter diseñado como lo es el negro Salomé, sí queda claro que el capitán del barco es un hombre que estudió en la academia militar de *West Point*, que salió de ella hace trece años, y es precisamente día trece cuando lo recuerda. Pareciera ser que el individuo en cuestión no ha corrido con suerte, ya que el haber estudiado en esa academia lo capacitaba para un mejor trabajo, es probable que sus expectativas de vida hayan sido diferentes, más favorables, y no el capitán de un viejo barco carguero. Además, se transparenta una vida atormentada por el resentimiento ocasionado por la traición de una mujer. Así pues, el capitán es otro personaje que va por el flujo del río cargando con una vida amarga y llena de ira. Si bien, lo que el diario comunica no posee tintes cómicos, sí los comentarios de Mina y Fifi al tratar de interpretarlo. Consideramos que en este fragmento se traslucen aspectos ideológicos de Carballido. Para los personajes la lectura del diario tal vez resulte incomprensible, no logran interpretarlo con racionalidad y lógica; en ellas hay lugar para el enigma, la diversión y la travesura. Sin embargo, el capitán paralelamente con ellas, también navega (o navegaba) por el “río=vida”, pero con una actitud diferente ante los obstáculos. En líneas adelante, volveremos a tratar el aspecto ideológico cuando hablemos del cuento “La flor del lino”. Pero antes, es necesario reflexionar un poco acerca de otro tema al que nos remite el texto.

En dos ocasiones la obra nos envía al tema de la *homosexualidad*: en primer lugar, cuando Fifi habla acerca de su hermano e introduce el cuento “La flor

del lino". Después, cuando Mina queda en escena sola reflexionando sobre su destino. En estos dos fragmentos el texto nos plantea un acercamiento al tema antes mencionado e implica una *filia*, es decir, existe una comprensión y una simpatía hacia las personas homosexuales. Esta postura puede resultar desafiante para los cánones establecidos por la sociedad. Veinticuatro años después de haber sido escrita la obra, se ha mostrado una cierta apertura tocante al tema. En las últimas dos décadas, se forjaron algunas alianzas en pro de los derechos civiles de las comunidades homosexuales. Pero este acercamiento se debilitó a raíz del sida. Una gran parte del público continúa atrapada en viejos estereotipos heredados de épocas pasadas, pero también en nuevos, formados a raíz de la devastadora enfermedad. Por lo tanto, sigue siendo un tema difícil de tratar. En las reseñas consultadas sobre el estreno de la obra en México (1982), ninguna aborda el tema; en estudios recientes como el trabajo de la investigadora norteamericana Jacqueline E. Bixler: *Convención y transgresión. El teatro de Emilio Carballido*, tampoco aborda esta cuestión. En el último caso, es posible que la omisión se deba a factores de espacio, o bien, a la manera de enfocar la investigación.

En la obra, Fifi habla de su hermano homosexual con ternura y con orgullo. Lo define como una persona bella, tierna e inteligente: "Robertico, el único [hermano]. Uno de esos niños tan bellos que crecen entre mujeres y son como angelitos. Y luego como muchachas lindas, y luego... Pues luego sabía coser y nos hacía vestidos muy elegantes a mamá y a mí [...] Vive con un señor muy agradable que nos ha ayudado bastante. Pues mi hermanito, tan bello él, siempre

ha leído mucho. Es mucho menor que yo, pero él me leía cuentos” (37). Así, el texto toma una postura abierta y tolerante hacia la homosexualidad, ésta no es considerada como un crimen o una enfermedad.

Más adelante Fifi reflexiona acerca de su relación con Mina. Por un lado, se trata de una amistad en la que nada tiene que ver la lucha por el poder, sí en cambio, con una verdadera relación de cooperación y ayuda, aun cuando se trata de temperamentos y caracteres distintos. Mina tiene dudas, siente que tiene poco que ofrecer. Se empeña en una autodestrucción a la que Fifi se opone y lo demuestra con el verdadero significado de la amistad. En palabras de Francesco Alberoni se lleva a cabo un “encuentro”, esto es:

recorrer juntos un tramo del camino hacia la propia identidad, hacia el descubrimiento de lo que es más importante para cada uno. Durante el encuentro, nosotros y el otro descubrimos que estamos unidos frente a la oscuridad o al enemigo [...] El otro no está con nosotros por interés o cálculo sino porque ésa es su naturaleza y debe transitar ese camino.¹⁰⁹

Esto tocante a la amistad. Por otro lado, Mina hace también alusión al tema de la homosexualidad, cuando está haciendo la antes mencionada introspección y reflexionando sobre el encuentro con su amiga:

MINA.- (quedo) Mi Fifi... Mi hija y mi hermana... Mi loca, mi amor. Y a quién le importa si dormimos juntas y nos besamos alguna noche, nos hacemos cariños de muchachas mañosas y nos damos tanta ternura como ningún cabrón ha sabido darnos... Defendernos de la intemperie, de la noche... Mi Fifi, mi gatita joven, loca, ¿qué ibas a hacer sin mí? Ay, si yo me muriera, tú en este mundo tan cerrado, tan feo. Tú que eres suavcita, loquita, peleonera, valiente. No te hago falta. ¿Para qué?... ¡Tú me haces falta a mí!

¹⁰⁹ F. Alberoni, *La amistad*, Beatriz E. Anastasi de Loné (trad.), 7^a ed., Barcelona, Gedisa, 1998, p. 22.

Yo ya no espero nada, más que el gusto de estar contigo, de verte confiar en las cosas buenas todo el tiempo [...] (40-41).

Lo anterior indica que tanto el tema de la verdadera amistad, como uno de los grandes valores universales, así como la cuestión de la homosexualidad, están presentes en el texto.

IV.8. *El plano metafórico*

Pasaremos ahora a analizar otro aspecto importante en esta obra: la **metáfora**; ésta constituye una figura retórica que el autor utiliza para componer este texto con contenidos filosóficos y le permite extraer una representación de su universo interior. Se convierte en un medio de expresión a través del ejercicio del intelecto. Al recurrir a esta figura retórica Carballido libera en nosotros una mejor comprensión del mundo y nos conduce a la reflexión. En el diccionario de Helena Beristáin encontramos que

alegoría o metáfora [...] es un “conjunto de elementos figurativos usados con valor traslaticio y que guarda paralelismo con un sistema de conceptos o realidades”, lo que permite que haya un sentido aparente o literal que se borra y deja lugar a otro sentido más profundo, que es el único que funciona y que es el alegórico. Esto produce una *ambigüedad* en el *enunciado* porque éste ofrece simultáneamente dos interpretaciones coherentes, pero el *receptor* reconoce sólo una de ellas como la vigente.”¹¹⁰

Así, el relato del cuento “La flor del lino” funciona dentro de la acción dramática como un motivo mediante el cual Fifi inflama el ánimo siempre negativo de Mina. El cuento constituye una unidad totalizadora, se trata de una *metáfora*

¹¹⁰ H. Beristáin, *op. cit.*, p. 25.

en la que se resume el sentido de la obra. En el cuento existe un paralelismo con uno de los principios expuestos en el poema *De rerum natura* del poeta latino Lucrecio Caro (95-53 a. de J. C.). En este canto el poeta se ocupa de los conceptos generales relativos a la constitución de la materia y del mundo. En uno de los principios fundamentales postula que: “Los mortales viven por intercambios mutuos. Unos aumentan con la decadencia de los demás. Las generaciones de las cosas vivas pasan en rápida sucesión, y, *al igual que los que corren en el estadio, llevan en la mano la antorcha de la vida*”¹¹¹. Desde este punto de vista, existe un ciclo sin fin que diversas religiones y corrientes filosóficas han expresado de diferentes maneras. “Existe fascinación e incluso verdad en la antigua creencia de que la vida está siempre surgiendo de nuevo de la naturaleza, del mismo modo que Afrodita salió de la espuma del mar.”¹¹² En el relato encontramos la transformación operada en doce hermosas flores de lino y sus metamorfosis progresivas hasta convertirse en brillantes estrellas flotando en el firmamento. Fifi se aferra a una fuerza mágica transformadora; a través del poder de su mente y su voluntad está segura que al igual que en el cuento: “¡falta lo más hermoso todavía!”

FIFI.- [...] ¡Y se volvieron papel! Y allí salieron doce pliegos del más fino papel de lino, doce pliegos que se llevó un escritor, un poeta precioso que decía todo lo que es más bello y lo que es más cierto y lo que es más bueno, y lo decía muy bien. Allí lo dejó escrito, en los doce pliegos de lino. Que se fueron a las imprentas y los copiaron y los leyeron en el mundo. ¡Los doce pliegos eran famosos! Volvieron a su casa, siempre llenos de

¹¹¹ L. Caro, citado por René Dubos, en *La antorcha de la vida*, México, Herrera Hermanos, 1964, p. 67.

¹¹² *Ibid.*, p. 66.

tantas letras hermosísimas, pero también de... manchas de imprenta y de grasa... Se quedaron en un rincón. Un rincón honorable de la biblioteca...

MINA.- Ya vendrán las tijeras, o vendrá algo...

FIFÍ.- Vinieron los ratones, y las polillas. Y dejaron el manuscrito que daba lástima. Y una noche hubo que echarlo al fuego. Y las llamas decían...

LAS DOS.- Cric, crac, cric, cruc, crac, se acabó, se acabó, se acabó.

MINA.- Pues eso estoy diciendo, que así es la vida. Exactamente así es la vida.

FIFÍ.- Pero allí, sobre los carbones, quedaron doce chispas. Y subieron en un impulso de aire caliente, por el tubo de la chimenea, y salieron así a la noche, en torbellino, doce chispitas rojas que dejaron atrás el humo y empezaron a confundirse con las estrellas. Y las doce decían: ¡No se ha acabado nada! ¡Falta lo más hermoso todavía! (38-39).

Así, este cuento es por sí mismo una manera de verbalizar una postura ante la vida. Después del relato anterior existe una didascalía mediante la cual el autor indica un silencio absoluto, las máquinas del barco han cesado. Se trata de un signo que parece indicar un alto total en la vida de estos personajes. Una introspección que las llevará a valorar el cariño que existe entre las dos. Tienen recuerdos que al evocarlos reafirman la gran amistad que las une. Cuando Fifi fue encarcelada, sólo Mina se ocupó de ella y logró sacarla de prisión. Cuando en un cabaret de Panamá, Mina es objeto de burla por un hombre, Fifi la defiende. Después del escándalo provocado por el incidente anterior, un “gordo hermoso” les invitó champaña. Una vez más, Carballido muestra simpatía hacia individuos que en alguna medida sufren marginación. Parece ser que el autor reúne en este barco misterioso imágenes de grupos marginados por la sociedad: estas mujeres bailarinas de cabaret y que cargan con el estigma de prostitutas; el negro Salomé,

como símbolo de una raza oprimida, estigmatizada de inferior con respecto a la raza blanca¹¹³; Robertico, el hermano homosexual de Fifi y que analizamos anteriormente. Por último, el gordo del cabaret que les invita champaña, con el adjetivo “hermoso”, el autor trata de romper el estereotipo del “gordo” como un ser indeseable.

El silencio absoluto indicado por el autor, funciona como un signo de *alto* a una forma de vida no deseada. En este momento el *barco-vida* cambia de dirección, en este momento es cuando el texto por boca de Mina informa sobre el cargamento del *Stella Maris*: champaña, litros y litros de champaña como símbolo del surgimiento de una nueva vida, alegre y burbujeante. Mina y Fifi beben champaña. El cargamento del barco es para ellas. Qué importa por el momento no tener cráteras de plata o copas para beberla, la toman en tazas viejas de aluminio abolladas como sus almas.

Posteriormente, cuando Mina se percata de que las máquinas están paradas, es para ella un terrible *shock*. La catástrofe anuncia una peripecia que se efectuará en Mina y Fifi. A todo lo vivido anteriormente se suma el barco sin combustible. Es un momento de trascendencia que se puede convertir en crisis y aniquilamiento, o bien, con la fuerza de voluntad tratar de trocar el acontecimiento en ganancia. Fifi es una vez más la que, con enorme fe, cambia el suceso en algo deseable y lleno de esperanza: finalmente no tendrán que ir a ese lugar horrible. Ahora tienen la oportunidad de cambiar. Las circunstancias no permiten cumplir con el contrato, los personajes tendrán que dar un giro a sus vidas. Es un

¹¹³ T. Todorov hace un estudio profundo sobre el tema en su obra *Nosotros y los otros* (véase bibliografía).

momento decisivo y trascendente. Valor para mudar de rumbo. El silencio del motor es el detonante que permite cambiar los planes. Dejar un espacio en la mente que permita la aventura. En este momento para nuestros personajes no hay una seguridad. Sin embargo, para Fifi es suficiente el aceptar que las circunstancias, aun siendo adversas, le ofrecen la oportunidad de abandonar la obligación de ir a un lugar no deseado. En medio del río nadie las puede obligar a cumplir un contrato. Por el momento, con eso basta. La aventura; no tienen un puerto seguro donde anclar; finalmente es el mar que las espera.

IV.9. *Otra función de la intertextualidad*

En el siguiente fragmento de la obra nos encontramos de nuevo con la *intertextualidad*. Estos personajes, con caracteres opuestos pero por lo mismo en equilibrio, bailan y cantan una paráfrasis de un fragmento de uno de los poemas más perfectos de la historia literaria. Se trata del poema de Jorge Manrique, *Coplas a la muerte de su padre*; Carballido utiliza y transforma el poema de Manrique a través de una **reelaboración**. Cabe mencionar que “de nuestros clásicos quizá ninguno haya dejado tantas fórmulas reiteradas a lo largo de los siglos como Jorge Manrique.”¹¹⁴ Así, Carballido utiliza la imagen manriqueña *vidas=ríos*. En esta ocasión no se trata de un injerto literal como en el caso del fragmento del libro *Nuevo Mundo Orinoco* de Juan Liscano, y que hemos estudiado en líneas arriba, sino de una reelaboración. Recordemos la fórmula propuesta por Gutiérrez Estupiñán:

¹¹⁴ J. E. Martínez F., *op. cit.*, p. 111.

Texto original Jorge Manrique	Reelaboración Emilio Carballido
<p>Nuestras vidas son los ríos que van a dar a la mar, que es el morir; allí van los señoríos derechos a se acabar y consumir; allí los ríos caudales, allí los otros medianos y más chicos; y llegados, son iguales los que viven por sus manos y los ricos. Dejo las invocaciones de los famosos poetas y oradores; no curo de sus ficciones, que traen yerbas secretas sus sabores [...] ¹¹⁶</p>	<p>LAS DOS.— (<i>cantan</i>) Nuestra vidas son los ríos, nos está esperando el mar, y si aquí nos divertimos, ya será mejor allá. ¡Que cante el mar, negra, que cante el mar! En los ríos hay muchos peces, cuántos más no habrá en el mar, nuestras vidas son los ríos, que se mueven sin cesar. Este río es un camino, nos movemos sin andar, acostada o levantada, muy bien sé que he de llegar. ¡Que cante el mar! En el río hay poca espuma, sólo sabe murmurar; ¡ya se van a ver las olas y esas si saben cantar! ¡Que cante el mar, negra, que cante el mar! (44).</p>

Vemos que en el primer verso, Carballido nos remite literalmente al poema de Manrique, es decir, no existe ninguna operación de reelaboración. Los cambios

¹¹⁶ J. Manrique, *Coplas a la muerte de su padre y otras poesías*, México, Editores Mexicanos Unidos, 1998, p. 18.

se observan a partir del segundo verso; en este, existe una **sustitución** de carácter **parcial**: /que van a dar a la mar/ por /nos está esperando el mar/; sin embargo, se conserva cierto paralelismo de significado. Ahora bien, a partir del tercer verso, la sustitución es **total** a la vez que, sin perder la imagen *vidas=ríos*, sí se opera un cambio evidente de significado; además, el tono serio del texto original pasa a un tono gracioso; este tono de festividad se intensifica en la paráfrasis carballidana en los versos: /y si aquí nos divertimos, /ya será mejor allá./ Además del estribillo: /¡Que cante el mar, negra/ que cante el mar!/.

Con la paráfrasis antes mencionada y por asociación con el poema parafraseado, Carballido propone llegar al mar con dignidad y en plenitud (es posible que a la muerte misma; sin embargo, el planteamiento es optimista y festivo a diferencia del tono serio de los versos de Manrique), arriesgar y convertir las adversidades en ventajas. Confiar en la vida, finalmente: si “en los ríos hay muchos peces / cuántos más no habrá en el mar”. Al igual que los *ríos=vidas*, otro signo que propone un ciclo vital es el anochecer. La obra comienza con un hermoso amanecer y no menos hermoso es el anochecer. Las didascalias nos indican que se acerca el final del día. Por contraste la obra propone constantemente una bipolaridad: un ciclo de vida y muerte; día y noche; optimismo y pesimismo; alegría y tristeza; entusiasmo y desaliento.

El canto y el baile de la paráfrasis del poema de Jorge Manrique es un momento de solución de la raíz del conflicto propuesto por la obra, constituye un clímax. Bien podría caer el telón y permitir que el lector continúe con el timón y le dé dirección al destino de Mina y Fifí. En otras palabras y trasponiendo el sentido

del texto: somos nosotros los pasajeros que a partir de un silencio reflexivo tomaremos el timón. Sin embargo, para el autor es importante el personaje virtual que ha acompañado durante el viaje a estas dos mujeres. Por lo tanto, no terminará la obra sin incluir a Salomé, que de manera interesante (virtualmente) está ceñido a la trama. Quiero puntualizar que a partir de este momento queda resuelto el cuestionamiento del propósito o motivo del viaje de estas dos mujeres en el *Stella Maris*. Después, surge un nuevo rumbo que difiere del propósito del primero.

La condición de Mina (su carácter pesimista, sumado a los efectos de la champaña) opera en ella una depresión que la lleva a pensar en el suicidio. Sin embargo, no se plantea ningún golpe de efecto en este intento, es solamente narrado y ocasionado por las imágenes que cruzan por su cabeza acerca del destino que le espera. En párrafos anteriores hablamos del sentido de amistad existente entre ellas. Por los lazos que las unen, Fifi no permitirá el derrumbe de su amiga. Pero no sólo eso, antes del término de la obra Fifi nos sorprenderá con el nuevo mundo que ha planeado.

Después de una escena de celos por parte de Mina, Fifi le promete que no se irá con el negro. Sorprendentemente, para dar un golpe de efecto cercano al telón final, Carballido cambia el tono melancólico y angustioso que Mina ha impuesto a la escena, por otro festivo con una nueva ocurrencia de Fifi:

MINA.- ¿Ya para qué me quieres? Ya te vas a vivir con ese negro de mierda.

FIFI.- (Llorando, la besa.) No, mi amor, no. Cómo crees. ¡Jamás!

MINA.- ¿De veras no?

FIFI.- ¡Claro que no!

MINA.- ¿Me prometes que no te vas con él?

FIFÍ.- ¡Te lo prometo!

MINA.- ¿De verdad?

FIFÍ.- ¡De verdad! Él se va a vivir con nosotras.

MINA.- ¡Conmigo no! ¿Qué te has creído?

FIFÍ.- Si a ti también te encanta. Si a ti también te salvó. Si tú lo curaste...
¿Verdad que está muy lindo?

MINA.- Ay, Fifí. (Se echa otra vez a llorar.) Cuándo no has de inventar cada vez algo peor. Y ni siquiera vamos a tener trabajo. Si nos presentamos en cualquier lado, va a venir Rico y nos va a rajar la cara. ¡A los tres!

FIFÍ.- [...] Nos vamos a cambiar de nombre... Y a Narciso lo vamos a enseñar a bailar. Vamos a empezar una nueva carrera, mejor que la anterior.

MINA.- ¿Quién es Narciso?

FIFÍ.- ¡Salomé! No le gustó llamarse Salomón, pero Narciso le gustó mucho [...]. (45-46).

IV.10. ***El tema del amor de más de dos***

Como vemos, las soluciones que operan en la mente de Fifí, no tienen que ver con los convencionalismos impuestos por la sociedad. En nuestra cultura, con la monogamia y el matrimonio heterosexual como base de la sociedad, lo anterior resulta sorprendente. Desde un punto de vista conservador, la obra estaría planteando una vida como pareja entre Fifí y el ahora bautizado Narciso. Sin embargo, dada la audacia en los planteamientos del autor, la obra propone también una forma de vida diferente a los cánones establecidos. Existe una propuesta latente con un tono de juego y travesura por parte de Carballido de la relación entre estos tres personajes. Tal vez se propone como alternativa en ese

nuevo mundo no una pareja sino un trío. No lo afirmamos rotundamente; sin embargo, el texto de Fifi lo sugiere: “Si a ti también te encanta, si a ti también te salvó. Si tu lo curaste... ¿Verdad que está muy lindo?”

En la producción de Carballido, a menudo encontramos este tono juguetón, travieso y agudo. Este discurso permite al lector participar activamente en la reconstrucción de significados. Ciertos temas son difíciles de tratar por los cánones inamovibles existentes en la sociedad. Sin embargo, Carballido posee la destreza de presentarlos con humor. No sólo con comicidad, puesto que ésta provoca el estallido de la carcajada y muchas veces no deja huella en el espectador. En cambio, el humor lleva a la reflexión. Los resultados nunca serían los mismos si estos temas se trataran de una manera aleccionadora o panfletaria. Por otro lado, el *ménage à trois* es una práctica aceptada en otras culturas y tema existente en la literatura universal desde hace cientos de años. Un ejemplo de lo anterior lo constituye la novela *Manuscrito encontrado en Zaragoza* de Jan Potocki. En el libro de Potocki hay una extraordinaria mezcla de mundo de fantasmas, de humor y de erotismo. Precisamente en la “Historia de Emina y de su hermana Zibeddé”, encontramos que estas hermanas entrañables se arrancaban los cabellos y llenaban el serrallo con sus gritos, cuando se enteraron que las separarían porque habían ido a pedir a una de ellas en matrimonio. La solución era casarlas a las dos con el mismo hombre:

Al cabo de algún tiempo, mi madre vino a decirnos que había hablado con el jefe de la familia, y que éste había permitido que tuviéramos el mismo marido, a condición de que fuera un hombre de la sangre de los Gómez.

En un primer momento no contestamos nada, pero esa idea de tener un marido para las dos nos sonreía cada vez más. Nunca habíamos visto a ningún hombre, ni joven ni viejo, como no fuera de muy lejos, pero, como las muchachas nos parecían más agradables que las viejas, queríamos que nuestro marido fuera joven...¹¹⁷

En esta novela encontramos el tema en cuestión. Ahora bien, ¿hasta qué punto a Mina y Fifi les podría sonreír la idea de tener como compañero a un varón para las dos como a las hermanas Emina y Zibbedé de la novela de Potocki? El lector lo tendrá que decidir. Si en la obra *Rosa de dos aromas* del mismo Carballido, Marlene y Gabriela compartían a Marco Antonio Lesur, pero no por común acuerdo sino debido a una infidelidad de éste, por lo que resultaba humillante la situación para estas dos mujeres (la raíz de la acción de *Rosa...* radica precisamente en este desajuste que se soluciona cuando los personajes terminan tomando conciencia de la situación y lo abandonan en la cárcel), en *Orinoco* está abierta la posibilidad de lo contrario, es decir, compartirlo pero de común acuerdo.

La obra llega a su fin y las características de estas mujeres no cambian, fueron las circunstancias las que obligaron a cambiar el rumbo. Fifi sabe llevar el timón. Una nueva vida en la que tendrán nuevos nombres y hasta el barco tendrá otro: El *Stella Maris* será ahora Estrella del Orinoco. El combate verbal continúa y continúa como si se tratara de un equilibrio esencial para poder enfrentar los obstáculos de la vida. Como si el lado pesimista de la antes Mina y ahora Lina Kiev fuera una medida al optimismo desbordante de la ahora Gigi Chanel. En el

¹¹⁷ J. Potocki, *Manuscrito encontrado en Zaragoza*, Rufo G. Salcedo (trad.), 2^a. ed., México, Ediciones Coyoacán, 2001, p. 24.

universo creado por Carballido en su obra *Orinoco* encontramos no solamente los dos personajes reales y el virtual. Podríamos decir que aparte de éstos que ya conocemos a través del análisis, también encontramos con características de personajes tanto el río Orinoco como una concepción literaria del autor, así como al barco, que ahora será Estrella del Orinoco, el cual será rojo y lleno de banderas de colores y hermosas luces de diferentes tonalidades. El río llevará a todos estos personajes e irán anclando en cada puerto por el que pasen dando *show*, llevando la alegría de vivir. ¡Y falta lo más hermoso todavía!

CONCLUSIONES

Desde el inicio de mis estudios de posgrado se planteó la posibilidad de tener un acercamiento a la obra del dramaturgo mexicano Emilio Carballido. Sin embargo, era difícil delimitar el tema de la investigación puesto que se trata de un autor en extremo prolífico. También estuvo la idea de investigar la presencia de su obra en el extranjero; tenemos noticias de su buena recepción en diferentes países como se ha mencionado en el cuerpo del presente trabajo. Poco a poco se clarificó y delimitó el curso que tomaría el asunto. A través de entrevistas con Carballido nos enteramos de los montajes profesionales y la buena recepción de *Orinoco* no sólo en México sino también en Venezuela, España, Francia y Argentina. Esto fue lo que nos motivó a formular una hipótesis que impulsara a investigar el trabajo de Carballido como embajador del teatro mexicano. De ahí surgió la idea de tratar de elucidar la *interculturalidad* que encontramos en algunas obras del dramaturgo, en particular en su obra *Orinoco*.

Cabe mencionar que resulta difícil un acercamiento a un texto teatral; son escasas las investigaciones que lo enfoquen como tal. Existe un amplio abanico de posibilidades para la narrativa, los especialistas en este género están familiarizados con la formulación de hipótesis desde diferentes puntos de vista, el histórico por ejemplo, que si bien, es también evidentemente indispensable para un texto teatral, no contempla aspectos dramatúrgicos. Así, resulta una tarea complicada el acercamiento a una obra teatral, sin descuidar el **espectáculo** latente que existe en los textos de esta naturaleza. En este trabajo hemos tratado

de hacer una combinatoria y abordar la obra desde un punto de vista literario sin descuidar el fenómeno de “mostración” (Pavis) característico de toda actividad teatral.

Aspectos de teoría de la recepción fue lo que el texto demandó para trabajar el título. A través de este análisis llegamos a la conclusión que se trata de un título **temático** y de acuerdo a Genette, está formado por una sinécdoque generalizante. El enlace que nos planteamos entre el capítulo I y el IV, nos muestra la manera en cómo se consume esta sinécdoque; es decir, en el primer capítulo se postula la clasificación del título, y en el cuarto se explica cada uno de los temas y asuntos existentes en la obra y que están en relación directa con el río (Orinoco) como metáfora de la vida. Por otro lado, descubrimos el ejercicio de lucidez que manifiesta Carballido al bautizar cada una de sus obras.

En el capítulo II se estableció la importancia de las acotaciones toponímicas y temporales. Consideramos que este acercamiento es muy importante ya que se trata de un texto teatral. Uno de los propósitos de esta investigación es precisamente el análisis de elementos significativamente teatrales; las acotaciones son evidentemente una característica importante en un texto de esta naturaleza. Además, junto con el título constituyen *paratextos* que a través del análisis nos llevaron a descubrir aspectos reveladores del contenido de la pieza. Es un ejercicio de análisis lingüístico que nos ayudó a elucidar los requerimientos escenográficos y de iluminación propuestos por el autor para una lectura puntual o en su caso para una escenificación.

El análisis actancial (capítulo III) nos llevó a descubrir la estructura interna de la obra; es decir, la acción dramática y su movimiento; se trabajaron en detalle las pequeñas unidades de sentido, las microsecuencias comprendidas en unidades mayores que constituyen las mesosecuencias que a su vez están inmersas en una unidad totalizadora: la macrosecuencia. El análisis actancial revela los siguientes puntos:

- a. Las fuerzas internas que mueven la acción dramática en cada una de las:
 - 5 microsecuencias en el acto I
 - 8 microsecuencias en el acto II
 - 2 mesosecuencias (2 actos)
 - 1 macrosecuencia o unidad totalizadora
- b. El pesimismo y el optimismo son fuerzas en oposición; sin embargo, tal vez esta bipolaridad funcione como equilibrio en el proyecto de vida de estas mujeres (los personajes).
- c. Es una obra con contenido filosófico en donde el sentido de la vida, el valor de la amistad y el amor son relevantes. La marginación social, el racismo, los estereotipos y los temas que aborda, dotan la obra de carácter universal.
- d. Pocos golpes de efecto: dos en el primer acto y dos en el segundo (gráfica I, capítulo III).
- e. Las ideologías: de la pieza y del autor.
- f. Se trata de una obra relativamente corta: 60 minutos aproximadamente.

Por último, en el capítulo IV se vuelve la mirada al texto dialogado. El análisis del título apuntala la *interculturalidad*, y en este apartado descubrimos una serie de componentes que están en relación directa con el valor universal de la obra por los temas que aborda y por la *intertextualidad* presente. En cuanto al género, *Orinoco* posee ciertos componentes fantásticos; si bien no se trata de elementos sobrenaturales, sí acontecimientos extraños que como hemos visto encajan en las propuestas de Todorov y sus planteamientos acerca de la *literatura fantástica*. Por otro lado, estudiamos detalladamente el tratamiento de la realidad, las características de los personajes y el lenguaje; esto nos condujo a clasificar la obra como **tragicomedia** en términos de la tradición de teoría dramática mexicana (L. J. Hernández). Ahora bien, Todorov menciona: “Habría que decir que una obra manifiesta tal o cual género, y no que existe en dicha obra. Pero esta relación de manifestación entre lo abstracto y lo concreto es tan sólo probable; en otras palabras, no hay ninguna necesidad de que una obra encarne fielmente un género: sólo existe la posibilidad de que ello suceda.”¹¹⁸

En esta creación de Carballido, la vida es tan azarosa como embarcarse en el *Stella Maris* sobre las aguas del Orinoco, el mismo autor lo menciona en el programa de mano de la escenificación de esta obra patrocinada por Henry Donnadiou en 1983-84: “Quienes ahora la comparten se han convertido, por eso, en tripulantes de un barco azaroso, bipolar y desgarradamente optimista. Barco aventura vital: no sabemos qué nos espera, pero creemos en el parlamento final de la obra.” Según Todorov: “Lo fantástico es la valoración experimentada por un

¹¹⁸ *Op. cit.*, p. 24

ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento aparentemente sobrenatural.”¹¹⁹ Por otro lado señala que:

Lo fantástico implica una integración del lector con el mundo de los personajes; se define por la percepción ambigua que el propio lector tiene de los acontecimientos relatados. Hay que advertir de inmediato que, con ello, tenemos presente no tal o cual lector particular, real, sino una ficción de lector implícita al texto. La percepción de ese lector implícito se inscribe en el texto con la misma precisión, con que lo están los movimientos de los personajes.¹²⁰

El lector acompaña a estas mujeres en una aventura en la que no es necesaria una interpretación racional, sino entregarse a este juego de ambigüedad y bipolaridad propuesto por este constructo ficcional del autor. La duda es importante en toda obra que se aproxime a la literatura fantástica. En esta pieza no parece tan crucial como podría manifestarse en otras del mismo autor. Por ejemplo *Zorros Chinos*, en la cual es más clara la línea divisoria entre los planos reales y fantásticos. Sin embargo, *Orinoco* plantea una búsqueda de sentido de la vida de los dos personajes, Mina y Fifí, y por extensión arrastra al lector a plantarse esa búsqueda. Esto constituye en sí un misterio. Este tratamiento de flujo del río como metáfora de la vida se puede ilustrar también con la novela *Siddharta* de Hermann Hesse. El protagonista, en su búsqueda por el sentido de la vida cruza varias veces un río. Siente profundamente que el río abraza algunas pistas sobre el **misterio de la existencia**. Finalmente, en el momento climático, vadea dentro del agua y se da cuenta de que el río es una metáfora de la vida.

¹¹⁹ *Ibidem*

¹²⁰ *Ibid.*, p. 28.

Para finalizar este trabajo, queremos agregar que a través del análisis de la obra *Orinoco* hemos descubierto algunas características del teatro de Emilio Carballido:

- a. Carballido construye obras que poseen elementos presentes en el imaginario cultural mexicano. Por ejemplo sus obras costumbristas: *Te juro Juana que tengo ganas*, *Silencio pollos pelones...*, *Rosalba* y *los Llaveros*, etcétera; y la serie de 52 obras de *D. F.*
- b. Asimismo, posee un grupo de obras en las que el imaginario se abre hacia elementos con características interculturales, como la obra que analizamos en el presente trabajo.
- c. El teatro de Carballido no se ajusta a las convenciones de género y estructura tradicionales. Cada obra posee su propio universo (sin embargo, como dice Todorov: “habría que decir que una obra manifiesta tal o cual género, y no que existe en dicha obra”).
- d. Temas recurrentes: la búsqueda de la felicidad; la denuncia de la corrupción; la homosexualidad; la libertad; la admiración, respeto y comprensión hacia la mujer.

Resulta imposible poner punto final a un trabajo en el que se aborda un dramaturgo de la talla de Emilio Carballido. Sin embargo, hemos de concluir la presente investigación con el anhelo de haber puesto el acento en un análisis que contemple el quehacer teatral desde el punto de vista semiológico y de sus aspectos dramáticos; es decir, elementos que ayuden a elucidar el **paso de la base textual al espectáculo**.

BIBLIOGRAFÍA

I. TEXTOS DRAMÁTICOS CITADOS DE E. CARBALLIDO

CABALLIDO, Emilio, *Teatro para adolescentes*, antología y presentación de..., México, Editores Mexicanos Unidos, 1985.

___, *Orinoco, Rosa de dos aromas* y otras piezas dramáticas, 2^a. reimpr., México, Fondo de Cultura Económica, 2000.

___, *19 veces D.F. Obras en un acto*, México, Editores Mexicanos Unidos, 1989.

___, *D.F. 26 obras en un acto*, 4^a. ed., México, Grijalbo, 1978. (*Misa primera; Selaginela; El final de un idilio; El censo; El espejo (1); Escribir, por ejemplo...; Delicioso domingo; Dificultades; Tangentes; Una mujer de malas; Soñar; La medalla; Las noticias del día; La perfecta casada; La miseria; Paso de madrugada; Parásitas; La pesadilla; Antes cruzaban ríos; El solitario de octubre; El espejo (2); Una rosa con otro nombre; Cuento de Navidad; ¡Únete pueblo!; Por si alguna vez soñamos; Pastores de la ciudad*).

2. TEXTOS TEÓRICOS

ALATORRE, Claudia Cecilia, *Análisis del drama*, 3^a. ed., México, Escenología, 1999 (Col. Escenología, s/n).

ARISTÓTLES, *Poética*, E. Schlesinger (trad. y notas), Buenos Aires, Emecé, 1947.

- BELL, Daniel, "El fin de la ideología en Occidente", en *La ideología en los textos*, Armando Cassígoli y Carlos Villagrán (comp.), México, Marcha, 1983, pp. 61-72.
- BENVENISTE, Emile, *Problemas de lingüística general*, 7^a. ed., México, Siglo XXI, 1978.
- BERISTÁIN, Helena, *Alusión, referencialidad, intertextualidad*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1996.
- _____, *Diccionario de retórica y poética*, 8^a. ed., 2^a. reimpr., México, Porrúa, 2000.
- BIXLER, Jacqueline E., *Convención y transgresión, El teatro de Emilio Carballido*, Ana Koriat (trad.), México, Universidad Veracruzana, 2001.
- BOBES NAVES, Ma. del Carmen, *Teoría del teatro*, (comp. de...), Madrid, Arco Libros, 1997.
- BÜHLER, Karl, *Teoría del lenguaje*, Julián Marías (trad.), Madrid, Alianza Editorial, 1979.
- CASSÍGOLI, Armando y Carlos VILLAGRÁN, *La ideología en los textos*, antología y presentación de..., México, Marcha, 1983.
- CASSIRER, Ernst, "El lenguaje", en *Antropología filosófica*, 12^a. reimpr., México, Fondo de Cultura Económica, 1987 (Col. Popular, 41), pp. 166-205.
- GENETTE, Gérard, "Vraisemblance et motivation" en *Figures II*, Paris, Editions du Seuil, 1969, pp. 71-99.
- _____, *Umbrales*, Susana Lage (trad.), México, Siglo XXI, 2001.

- HAYMAN, Ronald, *Cómo leer un texto dramático*, Susana Ibarra-Puig (trad.), México, Universidad Autónoma Metropolitana, 1998, (Molinos de Viento, 123).
- KOWZAN, Tadeusz, “La semiología del teatro: ¿veintitrés siglos o veintidós años?”, en *Teoría del teatro*, Ma. del Carmen Bobes Naves (comp.), Madrid, Arco Libros, 1997, pp. 231-252.
- LYONS, John, *Semántica*, R. Cerdá (trad.), 2^a. ed., Barcelona, Teide, 1989.
- MADELÉNAT, Daniel, “Literatura y sociedad”, en *Compendio de literatura comparada*, Pierre Brunel e Yves Chevrel (editores), Isabel Vericat Núñez (trad.), México, Siglo XXI, 1994, pp. 71-100.
- MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, José Enrique, *La intertextualidad literaria, (Base teórica y práctica textual)*, Madrid, Cátedra, 2001.
- PAVIS, Patrice, *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, Fernando del Toro (trad.), España, Paidós, 1980.
- RALL, Marlene, “Dietrich Krusche: *Zeigen im Text. Anschauliche Orientierung in literarischen Modellen von Welt*. Königshausen & Neumann, Würzburg 2001”, en *Anuario de Letras Modernas*, reseña, México, Universidad Nacional Autónoma de México, en prensa.
- REVUELTAS, Eugenia, *El discurso de Juan Ruiz de Alarcón*, México, El Colegio de Michoacán, 1999.
- ROMÁN CALVO, Norma, *Para leer un texto dramático*, México, UNAM/Árbol, 2001.

- _____, *El Modelo Actancial y su aplicación a cinco textos dramáticos mexicanos contemporáneos*, tesis doctoral, sin editar.
- SCHAFF, Adam, “La definición funcional de la ideología y el problema del fin del siglo de la ideología”, en *La ideología en los textos*, Armando Cassigoli y Carlos Villagrán (comp.), México, Marcha, 1983, pp. 73-91.
- SOLÓRZANO, Carlos/Gabriel WEISZ, *et al.*, *Métodos y técnicas de investigación teatral*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1999 (Col. Escenología, s/n).
- THOMASSEAU, Jean-Marie, “Para un análisis del para-texto teatral” en *Teoría del teatro*, (comp. de Ma. del Carmen Bobes Naves), Madrid, Arco Libros, 1997, pp. 83-118.
- TODOROV, Tzvetan, *Introducción a la literatura fantástica*, Silvia Delpy (trad.), 4ª. reimpr., México, Ediciones Coyoacán, 1994.
- _____, *Nosotros y los otros*, Martí Mur Ubasart (trad.), 2ª. ed., México, Siglo XXI, 2000.
- UBERSFELD, Anne, *Semiótica teatral*, Francisco Torres Monreal (trad.), España, Cátedra/Universidad de Murcia, 1989.
- VAN DIJK, Teun A., *Estructuras y funciones del discurso*, 2ª. ed., México, Siglo XXI, 1983.
- VICENTE, Gil, *Teatro*, Madrid, Taurus, 1983.
- VITAL, Alberto (edit.), *Conjuntos. Teorías y enfoques literarios recientes*, 1ª. reimpr., México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2001.

____, *El arriero en el Danubio. Recepción de Rulfo en el ámbito de la lengua alemana*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1994.

WAGNER, Fernando, *Teoría y técnica teatral*, 3^a. ed., México, Editores Mexicanos Unidos, 1992.

3. TEXTOS LITERARIOS CITADOS

CAMA DE ROJO, Alba, *Carlos Pellicer. Iconografía*, Carlos Monsiváis (presentación), México, Fondo de Cultura Económica, 2003.

CARPENTIER, Alejo, *Los pasos perdidos*, Argentina, Losada, 1996 (Biblioteca Clásica y Contemporánea, 600).

CONSEJO NACIONAL PARA LA CULTURA Y LAS ARTES/INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES, *70 años de Carballido. Homenaje Nacional*, México, Julio de 1995.

HUMBOLDT, Alejandro de, *Viajes a las regiones equinocciales del nuevo continente*, IV, Venezuela, Monte Ávila, 1991.

Las mil y una noches, Madrid, Edimat Libros, 1998.

LISCANO, Juan, *Nuevo Mundo Orinoco*, Venezuela, Monte Ávila, 1959.

MANRIQUE, Jorge, *Coplas a la muerte de su padre y otras poesías*, México, Editores Mexicanos Unidos, 1998.

PELLICER, Carlos, en *Ocho siglos de poesía*, Francisco Montes de Oca (comp.), 2^a. ed., México, Porrúa, 1978, pp. 477-479.

POTOCKI, Jan, *Manuscrito encontrado en Zaragoza*, Rufo G. Salcedo (trad.), 2^a. ed., México, Ediciones Coyoacán, 2001(Reino Imaginario, 5).

4. HEMEROGRAFÍA SOBRE E. CARBALLIDO

-*Unomásuno*, México, 16 de Febrero de 1983.

-*El Herald*, México, 2 de Septiembre de 1982.

-*Excelsior*, México, 2 de Julio de 1982.

-*Excelsior*, México, 2 de Septiembre de 1982.

-*Excelsior*, México, 5 de Septiembre de 1982.

-*Excelsior*, México, 16 de Marzo de 1983.

-*Excelsior*, México, 8 de Noviembre de 1995.

-*Proceso*, México, 28 de junio 1982.

-*Proceso*, México, 27 de septiembre 1982.

-*Proceso*, México, 07 de noviembre 1983.

-*Tramoya*, cuaderno de teatro, (editorial), Xalapa, Universidad Veracruzana / Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, núm. 79 (abr.-jun., 2004)

5. FUENTES DE INTERNET

http://members.fortunecity.es/mundopoesía/autores/juan_liscano.htm

http://www.saladearte.sidor.com.ve/letras/revista_literal/numero_6/poesia_Liscano.htm

<http://buscabiografias.com/cgi-bin/verbio.cgi?id=1547>

BIBLIOGRAFÍA

I. TEXTOS DRAMÁTICOS CITADOS DE E. CARBALLIDO

CABALLIDO, Emilio, *Teatro para adolescentes*, antología y presentación de..., México, Editores Mexicanos Unidos, 1985.

___, *Orinoco, Rosa de dos aromas* y otras piezas dramáticas, 2^a. reimpr., México, Fondo de Cultura Económica, 2000.

___, *19 veces D.F. Obras en un acto*, México, Editores Mexicanos Unidos, 1989.

___, *D.F. 26 obras en un acto*, 4^a. ed., México, Grijalbo, 1978. (*Misa primera; Selaginela; El final de un idilio; El censo; El espejo (1); Escribir, por ejemplo...; Delicioso domingo; Dificultades; Tangentes; Una mujer de malas; Soñar; La medalla; Las noticias del día; La perfecta casada; La miseria; Paso de madrugada; Parásitas; La pesadilla; Antes cruzaban ríos; El solitario de octubre; El espejo (2); Una rosa con otro nombre; Cuento de Navidad; ¡Únete pueblo!; Por si alguna vez soñamos; Pastores de la ciudad*).

2. TEXTOS TEÓRICOS

ALATORRE, Claudia Cecilia, *Análisis del drama*, 3^a. ed., México, Escenología, 1999 (Col. Escenología, s/n).

ARISTÓTLES, *Poética*, E. Schlesinger (trad. y notas), Buenos Aires, Emecé, 1947.

- BELL, Daniel, "El fin de la ideología en Occidente", en *La ideología en los textos*, Armando Cassígoli y Carlos Villagrán (comp.), México, Marcha, 1983, pp. 61-72.
- BENVENISTE, Emile, *Problemas de lingüística general*, 7^a. ed., México, Siglo XXI, 1978.
- BERISTÁIN, Helena, *Alusión, referencialidad, intertextualidad*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1996.
- _____, *Diccionario de retórica y poética*, 8^a. ed., 2^a. reimpr., México, Porrúa, 2000.
- BIXLER, Jacqueline E., *Convención y transgresión, El teatro de Emilio Carballido*, Ana Koriat (trad.), México, Universidad Veracruzana, 2001.
- BOBES NAVES, Ma. del Carmen, *Teoría del teatro*, (comp. de...), Madrid, Arco Libros, 1997.
- BÜHLER, Karl, *Teoría del lenguaje*, Julián Marías (trad.), Madrid, Alianza Editorial, 1979.
- CASSÍGOLI, Armando y Carlos VILLAGRÁN, *La ideología en los textos*, antología y presentación de..., México, Marcha, 1983.
- CASSIRER, Ernst, "El lenguaje", en *Antropología filosófica*, 12^a. reimpr., México, Fondo de Cultura Económica, 1987 (Col. Popular, 41), pp. 166-205.
- GENETTE, Gérard, "Vraisemblance et motivation" en *Figures II*, Paris, Editions du Seuil, 1969, pp. 71-99.
- _____, *Umbrales*, Susana Lage (trad.), México, Siglo XXI, 2001.

- HAYMAN, Ronald, *Cómo leer un texto dramático*, Susana Ibarra-Puig (trad.), México, Universidad Autónoma Metropolitana, 1998, (Molinos de Viento, 123).
- KOWZAN, Tadeusz, “La semiología del teatro: ¿veintitrés siglos o veintidós años?”, en *Teoría del teatro*, Ma. del Carmen Bobes Naves (comp.), Madrid, Arco Libros, 1997, pp. 231-252.
- LYONS, John, *Semántica*, R. Cerdá (trad.), 2^a. ed., Barcelona, Teide, 1989.
- MADELÉNAT, Daniel, “Literatura y sociedad”, en *Compendio de literatura comparada*, Pierre Brunel e Yves Chevrel (editores), Isabel Vericat Núñez (trad.), México, Siglo XXI, 1994, pp. 71-100.
- MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, José Enrique, *La intertextualidad literaria, (Base teórica y práctica textual)*, Madrid, Cátedra, 2001.
- PAVIS, Patrice, *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, Fernando del Toro (trad.), España, Paidós, 1980.
- RALL, Marlene, “Dietrich Krusche: *Zeigen im Text. Anschauliche Orientierung in literarischen Modellen von Welt*. Königshausen & Neumann, Würzburg 2001”, en *Anuario de Letras Modernas*, reseña, México, Universidad Nacional Autónoma de México, en prensa.
- REVUELTAS, Eugenia, *El discurso de Juan Ruiz de Alarcón*, México, El Colegio de Michoacán, 1999.
- ROMÁN CALVO, Norma, *Para leer un texto dramático*, México, UNAM/Árbol, 2001.

- _____, *El Modelo Actancial y su aplicación a cinco textos dramáticos mexicanos contemporáneos*, tesis doctoral, sin editar.
- SCHAFF, Adam, “La definición funcional de la ideología y el problema del fin del siglo de la ideología”, en *La ideología en los textos*, Armando Cassigoli y Carlos Villagrán (comp.), México, Marcha, 1983, pp. 73-91.
- SOLÓRZANO, Carlos/Gabriel WEISZ, *et al.*, *Métodos y técnicas de investigación teatral*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1999 (Col. Escenología, s/n).
- THOMASSEAU, Jean-Marie, “Para un análisis del para-texto teatral” en *Teoría del teatro*, (comp. de Ma. del Carmen Bobes Naves), Madrid, Arco Libros, 1997, pp. 83-118.
- TODOROV, Tzvetan, *Introducción a la literatura fantástica*, Silvia Delpy (trad.), 4^a. reimpr., México, Ediciones Coyoacán, 1994.
- _____, *Nosotros y los otros*, Martí Mur Ubasart (trad.), 2^a. ed., México, Siglo XXI, 2000.
- UBERSFELD, Anne, *Semiótica teatral*, Francisco Torres Monreal (trad.), España, Cátedra/Universidad de Murcia, 1989.
- VAN DIJK, Teun A., *Estructuras y funciones del discurso*, 2^a. ed., México, Siglo XXI, 1983.
- VICENTE, Gil, *Teatro*, Madrid, Taurus, 1983.
- VITAL, Alberto (edit.), *Conjuntos. Teorías y enfoques literarios recientes*, 1^a. reimpr., México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2001.

____, *El arriero en el Danubio. Recepción de Rulfo en el ámbito de la lengua alemana*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1994.

WAGNER, Fernando, *Teoría y técnica teatral*, 3^a. ed., México, Editores Mexicanos Unidos, 1992.

3. TEXTOS LITERARIOS CITADOS

CAMA DE ROJO, Alba, *Carlos Pellicer. Iconografía*, Carlos Monsiváis (presentación), México, Fondo de Cultura Económica, 2003.

CARPENTIER, Alejo, *Los pasos perdidos*, Argentina, Losada, 1996 (Biblioteca Clásica y Contemporánea, 600).

CONSEJO NACIONAL PARA LA CULTURA Y LAS ARTES/INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES, *70 años de Carballido. Homenaje Nacional*, México, Julio de 1995.

HUMBOLDT, Alejandro de, *Viajes a las regiones equinocciales del nuevo continente*, IV, Venezuela, Monte Ávila, 1991.

Las mil y una noches, Madrid, Edimat Libros, 1998.

LISCANO, Juan, *Nuevo Mundo Orinoco*, Venezuela, Monte Ávila, 1959.

MANRIQUE, Jorge, *Coplas a la muerte de su padre y otras poesías*, México, Editores Mexicanos Unidos, 1998.

PELLICER, Carlos, en *Ocho siglos de poesía*, Francisco Montes de Oca (comp.), 2^a. ed., México, Porrúa, 1978, pp. 477-479.

POTOCKI, Jan, *Manuscrito encontrado en Zaragoza*, Rufo G. Salcedo (trad.), 2^a. ed., México, Ediciones Coyoacán, 2001(Reino Imaginario, 5).

4. HEMEROGRAFÍA SOBRE E. CARBALLIDO

-*Unomásuno*, México, 16 de Febrero de 1983.

-*El Herald*, México, 2 de Septiembre de 1982.

-*Excelsior*, México, 2 de Julio de 1982.

-*Excelsior*, México, 2 de Septiembre de 1982.

-*Excelsior*, México, 5 de Septiembre de 1982.

-*Excelsior*, México, 16 de Marzo de 1983.

-*Excelsior*, México, 8 de Noviembre de 1995.

-*Proceso*, México, 28 de junio 1982.

-*Proceso*, México, 27 de septiembre 1982.

-*Proceso*, México, 07 de noviembre 1983.

-*Tramoya*, cuaderno de teatro, (editorial), Xalapa, Universidad Veracruzana / Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, núm. 79 (abr.-jun., 2004)

5. FUENTES DE INTERNET

http://members.fortunecity.es/mundopoesía/autores/juan_liscano.htm

http://www.saladearte.sidor.com.ve/letras/revista_literal/numero_6/poesia_Liscano.htm

<http://buscabiografias.com/cgi-bin/verbio.cgi?id=1547>

