



Literatura I

Ysabel Gracida Juárez / Carlos Guerrero Ávila / Guido Peña Reyes

Cuarto semestre



Literatura II

Ysabel Gracida Juárez / Carlos Guerrero Ávila / Guido Peña Reyes

Tercer semestre

Bachillerato

Lenguaje y comunicación

connect@palabras

DIRECCIÓN DE CONTENIDOS Y SERVICIOS EDUCATIVOS

Elisa Bonilla Rius

GERENCIA DE PUBLICACIONES ESCOLARES

Felipe Ricardo Valdez González

AUTORES

Ysabel Gracida Juárez, Carlos Guerrero Ávila, Guido Peña Reyes

COORDINACIÓN EDITORIAL

Antaviana Ediciones, S. C.

Cristina Arasa González

EDICIÓN

Susana Galván Castañón

COORDINACIÓN DE CORRECCIÓN

Abdel López Cruz

CORRECCIÓN

Tomás Aranda, Juana Moreno

DIRECCIÓN DE ARTE

Quetzatl León Calixto

DISEÑO DE LA SERIE Y PORTADA

Brenda López Romero

COORDINACIÓN GRÁFICA

Jesús Arana Trejo

DIAGRAMACIÓN

Víctor Martínez

COORDINACIÓN DE ICONOGRAFÍA E IMAGEN

Ricardo Tapia

ICONOGRAFÍA

Elia Pérez Pérez

Alberto Padrón Garavito

Miguel Rodríguez Silva

Angel Gómez

FOTOGRAFÍA

© AFP, 2013

© Other Images, 2013

© Thinkstock, 2013

© Proceso foto, 2013

Archivo SM

DIGITALIZACIÓN E IMAGEN

Carlos A. López, Iván Meza

PRODUCCIÓN

Carlos Olvera, Víctor Canto, Lilia Piña

Conect@ Palabras. Literatura 2

Primera edición, 2013

D. R. © SM de Ediciones, S. A. de C. V., 2013

Magdalena 211, Colonia del Valle,

03100, México, D. F.

Tel.: (55) 1087 8400

www.ediciones-sm.com.mx

ISBN 978-607-24-0750-3

Miembro de la Cámara Nacional

de la Industria Editorial Mexicana

Registro número 2830

No está permitida la reproducción total o parcial de este libro ni su tratamiento informático ni la transmisión de ninguna forma o por cualquier medio, ya sea electrónico, mecánico, por fotocopia, por registro u otros métodos, sin el permiso previo y por escrito de los titulares del *copyright*.

Las marcas Ediciones SM® y Conect@ Palabras® son propiedad de SM de Ediciones, S. A. de C. V.

Prohibida su reproducción total o parcial.

Impreso en México/*Printed in Mexico*

PRESENTACIÓN

Estimado estudiante:

Te damos la bienvenida al libro *Literatura 2*. Todos los que colaboramos en él hemos puesto mucho cuidado para que los textos y las actividades te sean útiles en la aventura que significa tu crecimiento y desarrollo, tanto físico como mental. Nos proponemos ser tus **compañeros de viaje**: este curso te permitirá ubicar la obra literaria en su contexto (narrativo, dramático y lírico), tomando como eje principal la lectura. El propósito fundamental del libro es contribuir al desarrollo de tu competencia comunicativa con base en el uso de competencias lingüísticas. El enfoque utilizado en el libro te ayudará a modificar tu actitud con relación a la lectura para transformarte en un lector dinámico y comprometido con el texto y su información.

En SM valoramos altamente la Literatura como herramienta interdisciplinaria del aprendizaje: nos permite experimentar el placer por literatura universal e identificar su valor estético.

Otro componente muy importante del libro es la constante invitación a ser parte de los procesos creativos de textos, mediante los cuales desarrollarás tus habilidades lectoras, analíticas y de redacción, así como de investigación e indagación. Este libro incorpora un gran conjunto de actividades significativas e integradoras que permiten vincular tus saberes ya adquiridos con los temas de estudio que te lleven a usar las tecnologías de la información y la comunicación (TIC) como un instrumento real de comunicación, de modo que se incorpora a tu aprendizaje diversos lenguajes y códigos (iconos, hipermedia y multimedia) de actualidad, a la par que se fomenta la creación personal de textos narrativos, líricos y dramáticos.

Mediante las lecturas y reflexiones que te sugerimos, analizarás diversas problemáticas relacionadas con temas actuales y significativos para los jóvenes con lo que seguramente incrementarás el interés por aprender al establecer relaciones y aplicaciones de lo estudiado con tu vida cotidiana descubriendo así algunas de las muchas aplicaciones del conocimiento alcanzado.

En SM consideramos que la educación es un camino apasionante en el que la calidad del viaje importa más que el destino; en el que el aprendizaje cuenta más que los resultados. La clave no está en la acumulación de datos y saberes enciclopédicos, sino en el desarrollo de habilidades y capacidades para afrontar los retos del futuro.

Este es el principal propósito de la serie **Conect@ Palabras**; es nuestro compromiso y mayor interés.

¡Gracias por elegirnos como compañeros de viaje!



CONOCE TU LIBRO



Entrada de bloque

Al inicio de cada bloque encontrarás junto a la imagen de portada una **actividad de bienvenida** con la que comenzarás a apropiarte de la temática de estudio. Aquí se describen los objetivos del bloque en color anaranjado y el nombre de sus secuencias didácticas en negro.

¿Te acuerdas de...?

Esta sección te ayudará a recordar lo que ya sabes o a recuperar información sobre los temas que se tratarán en el bloque, y te permitirá hacer un diagnóstico de tus conocimientos.

¿TE acuerdas de...?

1. Observa con atención la fotografía y describe brevemente lo que ves.
2. Reflexiona sobre la imagen y responde a las preguntas que se plantean.



Manos a la obra

Actividades que aparecen a lo largo del desarrollo del bloque, relacionadas con su contenido, las cuales llevarás a cabo durante la clase. Pueden ser individuales, en equipo o en grupo.

El arte teatral: del teatro antiguo al moderno

Según el filósofo griego Platón (427-347 a.C.), el arte es imitación de la realidad. En el teatro, el actor imita a un personaje, y el espectador observa y reflexiona sobre lo que ve. Este concepto ha sido fundamental en la historia del teatro, desde sus orígenes hasta la actualidad.

En la antigüedad, el teatro era una actividad religiosa y social. En la Edad Media, el teatro se convirtió en una forma de entretenimiento popular. En el Renacimiento, el teatro se volvió más sofisticado y se convirtió en una forma de arte. En el siglo XIX, el teatro se volvió más realista y se convirtió en una forma de arte. En el siglo XX, el teatro se volvió más experimental y se convirtió en una forma de arte.



ARTE TEATRAL
Antes de la guerra civil, el teatro era una actividad religiosa y social. En la Edad Media, el teatro se convirtió en una forma de entretenimiento popular. En el Renacimiento, el teatro se volvió más sofisticado y se convirtió en una forma de arte. En el siglo XIX, el teatro se volvió más realista y se convirtió en una forma de arte. En el siglo XX, el teatro se volvió más experimental y se convirtió en una forma de arte.

Comenzamos

Este elemento marca el inicio de una secuencia y busca ponerte en disposición para acceder a nuevos temas de estudio.

Cápsulas informativas

Esta sección aporta datos relevantes e información adicional para apuntalar contenidos y ampliar tus expectativas.

Teatro de vanguardia

El teatro de vanguardia es un movimiento que surgió a principios del siglo XX. Se caracterizó por romper con las convenciones del teatro tradicional y buscar nuevas formas de expresión. Los vanguardistas buscaban crear un teatro que fuera más experimental y más cercano a la realidad.



Actividad 1

1. Observa con atención la fotografía y describe brevemente lo que ves.
2. Reflexiona sobre la imagen y responde a las preguntas que se plantean.
3. Reflexiona sobre la imagen y responde a las preguntas que se plantean.
4. Reflexiona sobre la imagen y responde a las preguntas que se plantean.
5. Reflexiona sobre la imagen y responde a las preguntas que se plantean.



El teatro de vanguardia es un movimiento que surgió a principios del siglo XX. Se caracterizó por romper con las convenciones del teatro tradicional y buscar nuevas formas de expresión. Los vanguardistas buscaban crear un teatro que fuera más experimental y más cercano a la realidad.

Por medio de citas, preguntas o actividades se ofrece un último asomo para reflexionar sobre la temática de la secuencia que finaliza.

Por medio de citas, preguntas o actividades se ofrece un último asomo para reflexionar sobre la temática de la secuencia que finaliza.

En este apartado guiarás tu propia versión de lo que has aprendido en cada bloque, a partir de la síntesis que se te propone.

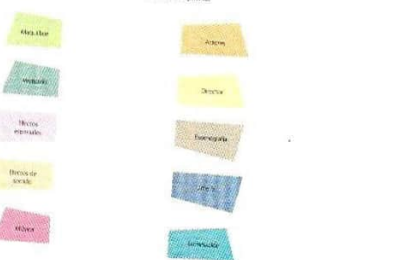
En este apartado guiarás tu propia versión de lo que has aprendido en cada bloque, a partir de la síntesis que se te propone.

El teatro local es una función de diversos electores generativos, la primera de la que se beneficia es el teatro, pero también el cine, la televisión, la radio, la prensa, el deporte, etc. En este sentido, el teatro local es una función de los diversos electores generativos, la primera de la que se beneficia es el teatro, pero también el cine, la televisión, la radio, la prensa, el deporte, etc.

El teatro local es una función de diversos electores generativos, la primera de la que se beneficia es el teatro, pero también el cine, la televisión, la radio, la prensa, el deporte, etc. En este sentido, el teatro local es una función de los diversos electores generativos, la primera de la que se beneficia es el teatro, pero también el cine, la televisión, la radio, la prensa, el deporte, etc.

pero a ciertos elementos, o bien prescindido de algunos otros, en general, todo texto dramático que trascienda el ámbito de la representación cuenta con el siguiente:

pero a ciertos elementos, o bien prescindido de algunos otros, en general, todo texto dramático que trascienda el ámbito de la representación cuenta con el siguiente:



1. Usando toda la información de la obra teatral ante un público integrado por personas distintas a sus compañeros de clase.
2. Reproduciendo la siguiente lista de trabajo y entregando a las representaciones con el que se construye:

1. Usando toda la información de la obra teatral ante un público integrado por personas distintas a sus compañeros de clase.
2. Reproduciendo la siguiente lista de trabajo y entregando a las representaciones con el que se construye:

	Mean	SD	Min	Max	Skewness	Kurtosis	Shapiro-Wilk	Normality
Customer Satisfaction	4.16	0.75	3.00	5.00	-0.02	0.00	0.99	Normal
Design	4.16	0.75	3.00	5.00	-0.02	0.00	0.99	Normal
Delivery and Installation	4.16	0.75	3.00	5.00	-0.02	0.00	0.99	Normal
Reliability	4.16	0.75	3.00	5.00	-0.02	0.00	0.99	Normal
Support	4.16	0.75	3.00	5.00	-0.02	0.00	0.99	Normal
Flexibility	4.16	0.75	3.00	5.00	-0.02	0.00	0.99	Normal
Efficiency	4.16	0.75	3.00	5.00	-0.02	0.00	0.99	Normal

- Analice las ideas de cada comentario con su profesor y comparta su experiencia.
 Elija una lista de momentos positivos del morir y una de los que puede considerar negativos.
 Escriba una condición propia de la participación.

En esta sección valorarás lo aprendido durante el bloque para aplicar los conocimientos en tu entorno personal, escolar y comunitario.

En esta sección valorarás lo aprendido durante el bloque para aplicar los conocimientos en tu entorno personal, escolar y comunitario.

Cita fuentes de información recientes que te llevarán a reflexionar, desde las perspectivas social y tecnológica, lo aprendido en cada bloque.

Cita fuentes de información recientes que te llevarán a reflexionar, desde las perspectivas social y tecnológica, lo aprendido en cada bloque.

[illegible][illegible]

ÍNDICE

PRESENTACIÓN	3
CONOCE TU LIBRO	4

BLOQUE 1	Reconoces el género lírico	8
	¿Te acuerdas de...?	10
	Características generales de la lírica	11
	Elementos comunicativos relacionados con los poemas	18
	Subgéneros representativos de la poesía lírica	18
	En concreto	30
	Ponte a prueba	31
	Lectura	32

BLOQUE 2	Analizas el género lírico	34
	¿Te acuerdas de...?	36
	Análisis de forma y fondo en textos líricos.....	37
	Nivel morfosintáctico del poema	40
	Nivel fónico-fonológico del poema	47
	Nivel léxico-semántico del poema.....	53
	En concreto	58
	Ponte a prueba.....	59
	Lectura.....	60

BLOQUE 3	Reconoces el género dramático	62
	¿Te acuerdas de...?	64
	Elementos significativos del texto dramático	65
	El texto dramático y la representación teatral	72
	Subgéneros representativos del teatro	74
	En concreto	76
	Ponte a prueba	77
	Lectura	78

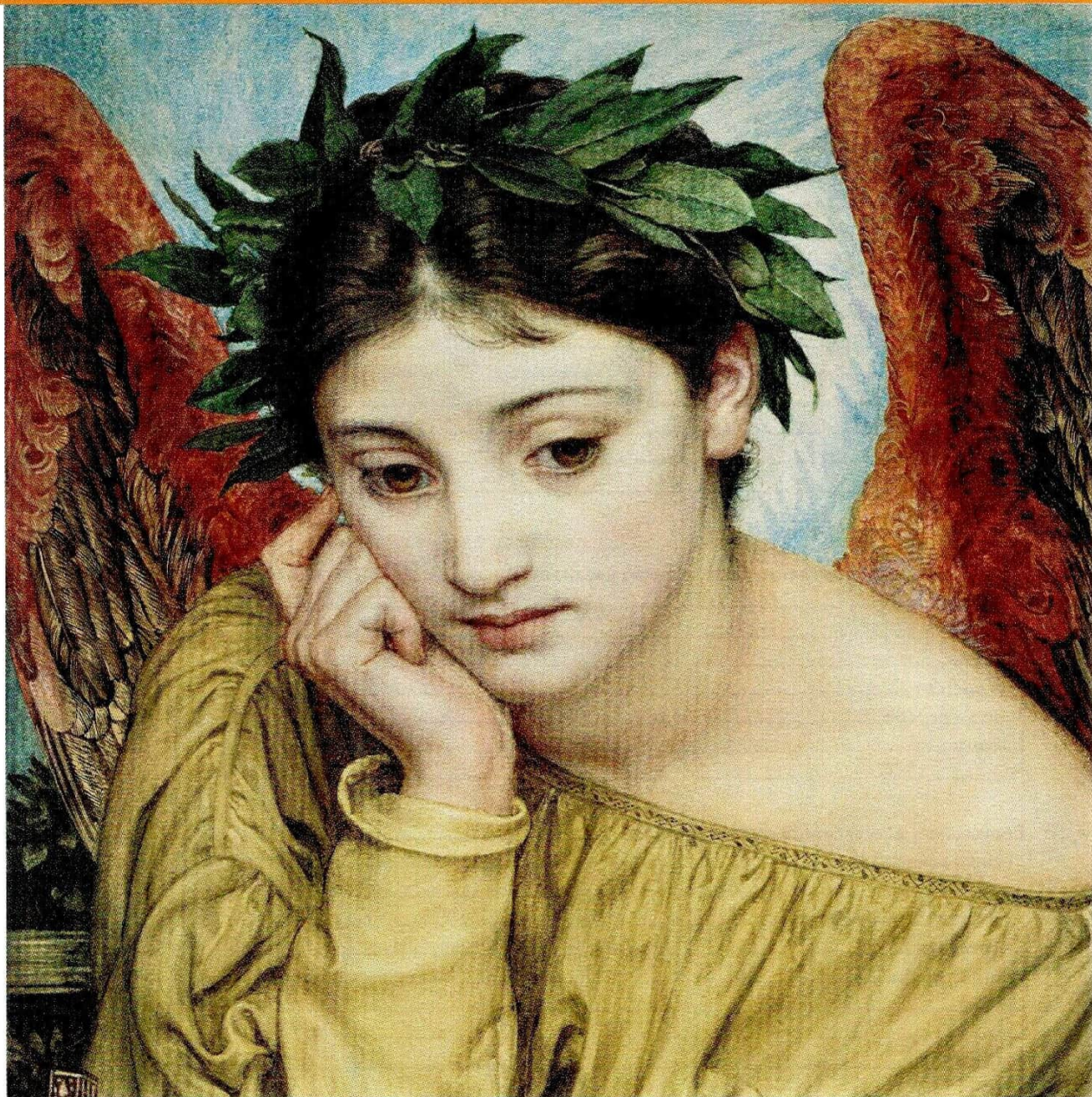
BLOQUE 4	Analizas las características de la tragedia	80
	¿Te acuerdas de...?	82
	Tragedia griega	83
	Tragedia isabelina	95
	En concreto	102
	Ponte a prueba	103
	Lectura	104

BLOQUE 5	Diferencias las características de la comedia y el drama	106
	¿Te acuerdas de...?	108
	La comedia	109
	El drama	115
	En concreto	120
	Ponte a prueba	121
	Lectura	122

BLOQUE 6	Representas el arte teatral en tu comunidad	124
	¿Te acuerdas de...?	126
	El arte teatral: del teatro antiguo al moderno	127
	Elementos del montaje escénico	135
	En concreto	144
	Ponte a prueba	145
	Lectura	146

GLOSARIO	1XX
----------------	-----

Reconoces el género lírico



En este bloque descubriremos la importancia de la poesía en el proceso de sensibilización personal y en la búsqueda de los rasgos distintivos de la experiencia humana. El bloque está integrado por tres secuencias:

1. Características generales de la lírica, 2. Elementos comunicativos relacionados con los poemas, 3. Subgéneros representativos del género lírico.

Si alguien te comentara que el fin de semana vio una película de moda, probablemente no te asombrarías. Pero ¿qué ocurriría si te dijera que disfrutó un recital de poesía? Quizá te sorprenderías, ¿verdad? Para que aprendas a apreciar el valor de la poesía, en este bloque veremos qué hace tan especial al género lírico y por qué la poesía ha sido esencial en el desarrollo del lenguaje y el sentir humano.

1. Lean en voz alta el texto.

¿Qué es el poema? Una bella mentira fingida. Una verdad insinuada. Solo insinuándola, no parece una verdadera mentira. Una verdad tan preciosa y recóndita como la de la mina. Se necesita ser minero de poemas para ver sus etiopías de sombras, sus indias de luces. Una verdad de la sal en situación azul y cantora. ¿Quién ve la marina verdad blanca? Nadie. Sin embargo, existe, late, se alude en el color lunado de la espuma de un bulto. El mar evidente, ¿sería tan bello como en su sigilo si se evidenciara de repente? Su mayor hermosura reside en su recato. El poema no puede presentársenos Venus o desnudo. Los poemas desnudos son la anatomía de los poemas. ¿Y habrá algo más horrible que un esqueleto? Guardad, poetas, el secreto del poema; esfinge. Que sepan arrancárselos como una corteza. ¡Oh, la naranja: qué delicioso secreto bajo un ámbito al mundo! Salvo en el caso de la poesía profética en que todo ha de ser claridad —porque no se trata de ilustrar sensaciones, de solear cerebros con el relámpago de la imagen de la talla, sino de propagar emociones, de avivar vidas—, guardaos, poetas, de dar frutos sin piel, mares sin sal. Con el poema debiera suceder lo que con el Santísimo Sacramento... ¿Cuándo dirá el poeta con el poema incorporado a sus dedos, como dice el cura con la hostia: "Aquí está DIOS" y lo creemos"?

Miguel Hernández, "Mi concepto del poema", en *Obra completa. Teatro, Prosas y Correspondencias*, vol. 2, Madrid, Espasa Calpe, 2010.

2. Comenta con el grupo qué sensaciones experimentaste al escuchar el texto. Después, interpreta las ideas subrayadas y redacta una paráfrasis de estas.

¿TE ACUERDAS de...?

1. Lee con atención los textos y contesta.

Sueño # 92. La mujer

Un hombre sueña que ama a una mujer. La mujer huye. El hombre envía en su persecución los perros de su deseo. La mujer cruza un puente sobre un río, atraviesa un muro, se eleva sobre una montaña. Los perros atraviesan el río a nado, saltan el muro y al pie de la montaña se detienen jadeando. El hombre sabe, en su sueño, que jamás en su sueño podrá alcanzarla. Cuando despierta, la mujer está a su lado y el hombre descubre, decepcionado, que ya es suya.

Ana María Shua, "Sueño # 92. La mujer",
en Lauro Zavala, *Cuentos vertiginosos*,
México, Alfaguara, 2008, p. 67.

Límite

Aquí, bajo esta rama, puedes hablar de amor.

Más allá es la ley, es la necesidad,
la pista de la fuerza, el coto del terror,
el feudo del castigo.

Más allá, no.

Rosario Castellanos, "Límite", disponible en <<http://www.poemaspoetas.com/rosario-castellanos/limite>>,
fecha de consulta: noviembre de 2012.

- a) Responde en tu cuaderno cuál de los textos anteriores es un poema. Argumenta tu respuesta teniendo en cuenta aspectos como la disposición espacial, el uso del lenguaje, la estructura, el propósito, la función comunicativa, entre otros.
- b) Redacta un breve comentario en el que expongas qué contacto has tenido hasta ahora con la poesía y además cuenta qué impresión te causó la lectura del poema incluido en esta actividad. Coordínate con tus compañeros de grupo para compartir sus comentarios mediante una lectura en voz alta.



Calíope, en la mitología griega, es la musa de la poesía épica y la elocuencia.

Características generales de la lírica

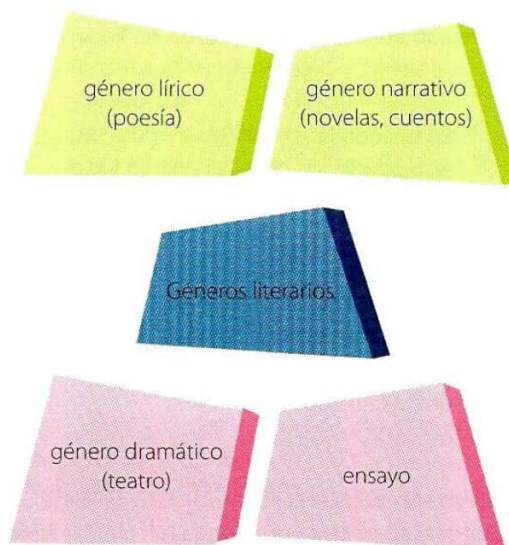
¿Imagina que estás investigando qué es la poesía y encuentras esta frase, que da nombre a un poema de Gabriel Celaya: "La poesía es un arma cargada de futuro". A tu juicio, ¿qué da a entender dicha frase? Escríbelo en tu cuaderno.

Por principio, cabe señalar que en literatura se denomina género a cada una de las categorías a la que puede pertenecer una obra según su forma y contenido; así, por ejemplo, un texto narrativo escrito en diálogos que se representan por medio de actores pertenece al género dramático. Conocer cuáles son los géneros literarios nos permite acercarnos de mejor manera a un texto (pues no leeremos igual un poema en verso que un cuento de terror), así como apreciar qué tanto innova cada texto en su género, es decir, su originalidad.

En un tratado llamado *Poética*, el filósofo griego Aristóteles estableció la existencia de tres importantes géneros: el épico narrativo, en que se relataban los grandes sucesos del pasado; el lírico, en que predominaban las emociones del poeta; y el dramático, que contaba las acciones que se exponían en la representación teatral. Los géneros narrativos que conocemos hoy se apartan muy poco de la clasificación de Aristóteles, como puedes ver en el siguiente mapa conceptual.



Aristóteles (384-322 a. C.) es uno de los filósofos más importantes de todos los tiempos y ha sido uno de los pilares del pensamiento occidental.



Esta clasificación siempre ha sido fluctuante, pues la concepción acerca de qué géneros son más valiosos ha variado en cada época. Además, abundan las obras literarias que combinan características de varios géneros, por lo que es difícil hablar de géneros puros. En realidad, la literatura no admite clasificaciones tajantes, pero la dividimos en géneros para facilitar su estudio.

Género lírico

La poesía es el género literario más íntimo, es decir, el género que expresa de manera más intensa el sentir de un autor. El poema es una especie de retrato del interior del poeta, quien mediante el texto externa los estados de ánimo o sentimientos que le provoca algún hecho específico. Por ello, se dice que el género lírico es puramente subjetivo.

Si bien el término *poesía* (del griego *poiesis*, que significa "creación" o "producción") aludía en su origen a toda actividad creativa, hoy designa específicamente al arte que utiliza el lenguaje para componer obras poéticas en verso o prosa.

Aunque no sabemos con certeza cuándo nació el arte de la poesía, resulta lógico pensar que fue surgiendo a medida que el lenguaje y las ideas de los hombres primitivos se volvieron más complejos. Conforme surgió la necesidad de nombrar sensaciones y conceptos que no remitían a los objetos concretos, sino al naciente mundo de los sentimientos y las ideas elevadas, el lenguaje cotidiano empezó a ser insuficiente y fue preciso expandir sus alcances, no solo mediante la creación de palabras nuevas, sino también mediante novedosas combinaciones de vocablos con las que fue posible expresar de forma estética el sentir de las personas y los pueblos. La poesía nació con la muerte de la barbarie.

Probablemente has escuchado que algunos niños pequeños se refieren a los perros usando la expresión "gua gua". En esos casos, los niños designan un elemento de la realidad empleando un término propio que, para ellos, funciona de manera precisa, aunque no pertenezca al lenguaje establecido. El trabajo del poeta implica una estrategia similar, pues la poesía suele alterar el significado cotidiano de las palabras y ampliar el sentido que estas tienen para la mayoría de las personas.

Para ilustrar esto, lee con atención la adivinanza de Federico García Lorca (España, 1898-1936):

En la redonda
encrucijada,
seis doncellas
bailan.
Tres de carne
y tres de plata.
Los sueños de ayer las buscan,
pero las tiene abrazadas
un Polifemo de oro.

Federico García Lorca, "Adivinanza de la guitarra",
en *Poema del Cante Jondo*, México, Porrúa, 1983, p. 77.

La adivinanza se llama "La guitarra" y, como puedes apreciar, muestra un uso muy particular de las palabras. A continuación se detalla cómo describe el poeta cada uno de los elementos: la "redonda encrucijada" es la boca de la guitarra; las "seis doncellas" que bailan son las cuerdas, "tres de carne y tres de plata" porque las tres primeras cuerdas de la guitarra son de color bronce y las otras tres de acero; finalmente, el "Polifemo de oro" alude al puente que sujeta las cuerdas.



A la poesía también se le conoce como *lirica*, debido a que en sus orígenes, específicamente en Grecia, era declamada con el acompañamiento musical de una lira.

Manos a la obra

1. Lee con atención y en silencio el poema y contesta en tu cuaderno las preguntas que vienen a continuación. Al terminar, comparte tus respuestas con tus compañeros en una sesión grupal.

Poesía

Eres la compañía con quien hablo
de pronto, a solas.
Te forman las palabras
que salen del silencio
y del tanque de sueño en que me ahogo
libre hasta despertar.

Tu mano metálica
endurece la prisa de mi mano
y conduce la pluma
que traza en el papel su litoral.
Tu voz, hoz de eco,
es el rebote de mi voz en el muro,
y en tu piel de espejo
me estoy mirando mirarme por mil Argos,
por mí largos segundos.

Pero el ruido te ahuyenta
y te veo salir
por la puerta del libro
o por el atlas del techo,
por el tablero del piso,
o la página del espejo,
y me dejas
sin más pulso ni voz y sin más cara,
sin máscara como un hombre desnudo
en medio de una calle de miradas.

Xavier Villaurrutia, "Poesía", en *Antología*, México, FCE, 1980.



Xavier Villaurrutia formó parte del equipo que fundó las revistas *Ulises* (1927) y *Contemporáneos* (1928), las cuales revolucionaron la literatura mexicana de la primera mitad del siglo xx.

- a) ¿Qué comunica el yo lírico acerca de la relación que existe entre él y la poesía? Si no supieras el título de la poesía que acaban de leer, ¿sabrías a qué se refiere el autor?, ¿de qué pensarías que se trata?
- b) ¿A qué se refiere el yo lírico cuando le dice a la poesía: "Te forman las palabras que salen del silencio"?
- c) ¿Cómo interpretas la última estrofa y, en particular, los tres versos finales? ¿Qué parte del poema te gustó más?
- d) ¿Qué sensaciones te provocó la lectura del poema?

Clasificación del género lírico

En secundaria adquiriste algunos conocimientos sobre los textos del género lírico, por ejemplo, sabes cuáles suelen ser su extensión, disposición espacial, estructura, propósitos comunicativos, etcétera. Además, descubriste que este género tiene un ritmo y una musicalidad muy peculiares, no es casualidad que, desde la Antigüedad hasta nuestros días, poesía y música hagan una mancuerna perfecta. Otro aspecto que quizá hayas observado es que, a diferencia de los textos narrativos, los poemas carecen de un narrador, ya que no es necesaria esta figura para cumplir el objetivo del poeta: transmitir una emoción o sentimiento.

Ahora bien, igual que los géneros literarios se clasifican en narrativo, lírico y dramático, la poesía (o género lírico) se subdivide en varias categorías: épica, lírica y dramática. Fíjate en las características de cada una.

Poesía épica

- Su nombre proviene del griego *epos*, que significa "narración" o "relato". Combina las características de la poesía y la narrativa, pues, aunque cuenta una historia y presenta los diálogos de los personajes que intervienen en ella, lo hace mediante versos que suelen rimar y están sometidos a un esquema métrico. Los poemas épicos suelen ser muy extensos, y antiguamente se recitaban de memoria ante el público.
- Debido a que la poesía épica describe acontecimientos externos al poeta, los sentimientos íntimos de este se nos revelan menos que en la poesía lírica.
- Suele exaltar sentimientos de carácter colectivo, sobre todo los relacionados con la patria y la religión.
- Presenta las hazañas de personajes legendarios o históricos, los cuales sirven como modelo para el resto de las personas.



Algunos héroes épicos son Odiseo, personaje de la *Odisea* (épica de la antigua Grecia), Eneas, de la *Eneida* (épica de la antigua Roma) y Rodrigo Díaz de Vivar, "el Cid Campeador", del *Cantar de Mio Cid* (épica medieval española).

Poesía lírica

- Adopta su nombre de la *lira*, instrumento de cuerdas con el que se acompañaban en Grecia ciertos cantos.
- Expresa sentimientos íntimos con ayuda de imágenes y lenguaje figurado.
- A diferencia de los épicos, los poemas líricos son breves, ya que en ellos el poeta expresa un estado de ánimo; no relata una historia.
- Aunque la poesía lírica puede adoptar la forma de poema en prosa, lo usual es que su estructura conste de versos rimados, agrupados en estrofas, que obedecen a un esquema métrico (endecasílabos, octosílabos, etcétera).



Poesía dramática

- La palabra *drama* significa “acción”; por ende, la poesía dramática se escribe para ser representada, y muestra mediante diálogos las acciones que se desarrollan.
- Por sus características, la poesía dramática está emparentada con el teatro.
- Trata los acontecimientos vitales de los personajes y encarna sus pasiones e ideas.
- Originalmente se representaba ante un público.



Manos a la obra

1. Lee con atención y en silencio los textos; luego, coordínate con tus compañeros para leerlos en voz alta. Decide a qué categoría pertenece cada poema (épica, lírica o dramática) y escribe en el cuaderno varios argumentos para sustentarlo. Al final, coméntalos con tu grupo.

Poema de amorosa raíz

Antes de que el viento fuera mar volcado,
que la noche se unciera su vestido de luto
y que las estrellas y la luna fincaran sobre el cielo
la albura de sus cuerpos.

Antes que luz, que sombra y que montaña
miraran levantarse las almas de sus cúspides;
primero que algo fuera flotando bajo el aire;
tiempo antes que el principio.

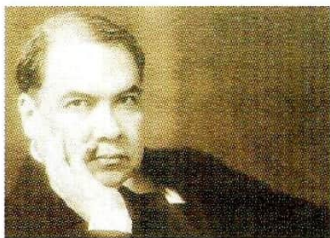
Cuando aún no nacía la esperanza
ni vagaban los ángeles en su firme blancura;
cuando el agua no estaba ni en la ciencia de Dios;
antes, antes, muy antes.

Cuando aún no había flores en las sendas
porque las sendas no eran ni las flores estaban;
cuando azul no era el cielo ni rojas las hormigas,
ya éramos tú y yo.

Alí Chumacero, “Poema de amorosa raíz”, en *Poesía en movimiento*,
México, Siglo XXI, 1990, pp. 215-216.



A lo largo de la historia,
el amor en pareja ha
sido uno de los temas
predilectos de los poetas.
¿A qué se deberá que sea
un tópico tan socorrido?



Rubén Darío (1867-1916), poeta nicaragüense considerado el máximo representante del modernismo literario en lengua española.

Caperucita Roja y el lobo (fragmento)

[...]

Llegó por fin Caperucita a mediodía
y dijo: "¿Cómo estás, abuela mía?
Por cierto, ¡me impresionan tus orejas!".
"Para mejor oírte, que las viejas
somos un poco sordas". "¡Abuelita,
qué ojos tan grandes tienes!". "Claro, hijita,
son las lentillas nuevas que me ha puesto
para que pueda verte Don Ernesto
el oculista", dijo el animal
mirándola con gesto angelical
mientras se le ocurría que la chica
iba a saberle mil veces más rica
que el rancho precedente. De repente
Caperucita dijo: "¡Qué imponente
abrigo de piel llevas este invierno!"
El lobo, estupefacto, dijo: "¡Un cuerno!
O no sabes el cuento o tú me mientes:
¡Ahora te toca hablarme de mis dientes!
¿Me estás tomando el pelo...? Oye, mocosa,
te comeré ahora mismo y a otra cosa".
Pero ella se sentó en un canapé
y se sacó un revólver del corsé,
con calma apuntó bien a la cabeza
y — ¡pam! — allí cayó la buena pieza.
Al poco tiempo vi a Caperucita
cruzando por el Bosque... ¡Pobrecita!
¿Sabéis lo que llevaba la infeliz?
Pues nada menos que un sobre pelliz
que a mí me pareció de piel de un lobo
que estuvo una mañana haciendo el bobo.

Dahl, Roald, "Caperucita Roja y el lobo", en *Cuentos en verso para niños perversos*, Madrid, Altea, 1990. pp. 16-17.



El *Cantar de Mio Cid* es la obra más antigua de la literatura en castellano. El manuscrito data de 1307, mucho antes de que existiera la imprenta. Fue copiado a mano por el monje Per Abbat.

Cantar del Mio Cid (fragmento del Cantar Primero)

Combídarle ien de grado, mas ninguno non osaba:
El rey don Alfonso tanto avié la grand saña.
Antes de la noche, en Burgos d'el entró su carta
Con grand recabdo e fuertementre sellada:
que a mio Cid Ruy Díaz que nadi no'l diese posada,
e aquel que ge la diesse sopiesse vera palabra,
que perderié los averes e más los ojos de la cara,
e aún demás los cuerpos e las almas.

Grande duelo avién las yentes cristianas,
ascóndense de mio Cid, ca no l'osan dezir nada.
El Campeador adeliñó a su posada,
así commo llegó a la puerta, fallola bien cerrada,
por miedo del rey Alfonso que assi la avién parada,
que si no la quebrantás por fuerça,
que non ge la abriesse nadi.
Los de mio Cid a altas voces llaman,
los de dentro non les querién tornar palabra.

Aguijó mio Cid, a la puerta se llegaba,
sacó el pie del estribera, una ferida l'dava;
non se abre la puerta, ca era bien cerrada.
Una niña de nuef años a ojo se parava:

"¡Ya Campeador, en buen hora çinxiestes espada!
El rey lo ha vedado, anoch del entró su carta
con gran recabdo e fuertementre sellada.
Non vos osariemos abrir nin coger por nada;
si non, perderíemos los averes e las casas
e demás los ojos de las caras.
Cid, en el nuestro mal vos non ganades nada;
mas ¡el Criador vos vala con todas sus virtudes santas!"

Anónimo, *Cantar de Mio Cid*, vv. 21-39, disponible en <http://www.los-poetas.com/e/cid.htm>, fecha de consulta: 28 de marzo de 2013.

Es hora de empezar a definir el género lírico. Expongan sus características, mediante una lluvia de ideas, y pídanle a alguno de sus compañeros que anote en el pizarrón los resultados de dicha actividad.

Con base en ello, redacten individualmente un párrafo en que mencionen lo que entienden por lírica o poesía. Al terminarlo, muestren el escrito a su profesor y coméntenlo en plenaria.

Elementos comunicativos relacionados con los poemas

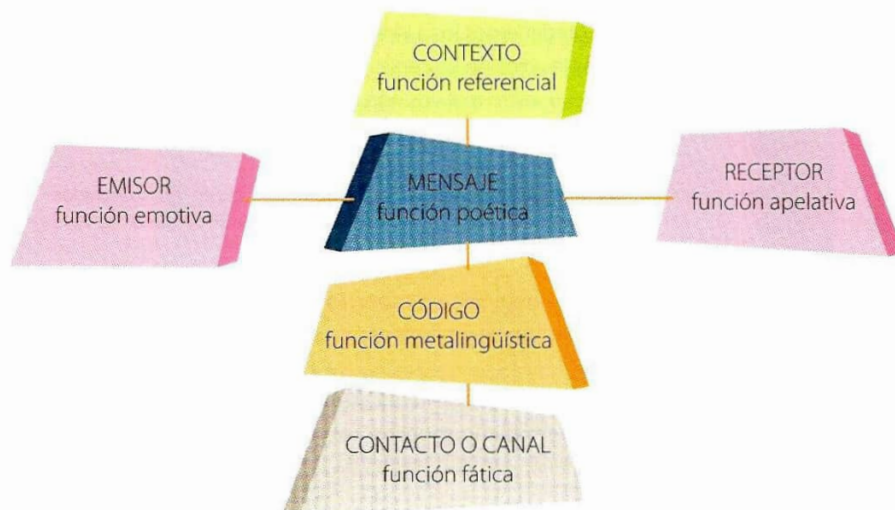
Determinen la intención comunicativa de los poemas y respondan en su cuaderno qué diferencia hay entre la intención comunicativa de un texto lírico y la de un texto periodístico.

Ya has escuchado acerca de las funciones de la lengua, pues revisaste el tema en los anteriores cursos de Literatura y Taller de Lectura y Redacción. Recuerda que la lengua cumple tres funciones básicas: referencial, apelativa y emotiva. De acuerdo con nuestra intención comunicativa, emplearemos una función u otra. Por ejemplo, si queremos explicar un proceso científico (como el proceso de fusión de la materia) debemos hacerlo de manera objetiva y con un lenguaje que no deje lugar a equívocos; para ello, la función lingüística más adecuada sería la referencial. Si el objetivo fuera dar una instrucción (es el caso de los manuales instructivos) o tratar de generar una reacción en quienes reciben el mensaje (el caso de los anuncios publicitarios), recurriríamos a la función apelativa.

Funciones lingüísticas predominantes en el género lírico

En lo que respecta al texto literario en general, y particularmente al lírico, la intención comunicativa del escritor estriba en transmitir un sentimiento, un estado emocional producido en su yo íntimo. No se pretende exponer de forma objetiva un hecho, no se trata de convencer o persuadir al receptor, sino de manifestar deseos, ideas y formas particulares de ver la realidad, que a menudo provocan que el lector experimente sensaciones similares. Por ello, la función lingüística más acorde con el género lírico es la emotiva.

Observen el siguiente esquema, donde se muestran las distintas funciones lingüísticas y el elemento de la comunicación con el que se relaciona cada una de ellas.



En una conversación cotidiana empleamos cada una de las funciones lingüísticas.

Cuando empleamos la función emotiva, lo más importante no es el mensaje en sí mismo, ni la reacción que experimenta la persona que lo recibe; lo que cuenta es el emisor, es decir, la persona que profirió el mensaje. En los casos en que se emplea la función emotiva y el emisor se vuelve el elemento central del acto comunicativo, puede ocurrir que ni siquiera haya un receptor propiamente dicho. Por ejemplo, es lo que ocurre cuando alguien escribe en su diario: "Quizá después nadie lea ese mensaje, ni siquiera la persona que lo escribió", pero como la finalidad del mensaje era contribuir al desahogo de emociones y la expresión de sentimientos, en realidad sí ocurrió un acto comunicativo, y fue como si la persona hubiera tenido un diálogo consigo misma. En suma, la función emotiva permite la expresión de sentimientos propios y la reflexión acerca de ellos por parte de quien los está experimentando.

Función poética

La función poética, como viste en el cuadro que acabamos de presentar, tiene como elemento central de la comunicación al mensaje que se emite. En ella, lo más importante no es el referente sobre el cual se habla, sino las palabras usadas para componer el mensaje, que, además de estar combinadas de una manera agradable al oído, rebasan el significado denotativo y en lugar de un sentido literal adquieren un **sentido figurado**. Los mensajes en que se emplea la función poética poseen belleza tanto en la forma como en el contenido, y exigen que su receptor lleve a cabo un acto de **interpretación** para que disfrute la manera en que se ha embellecido el lenguaje.



Según el lingüista ruso Roman Jakobson, todo tipo de texto, por ser un producto de la lengua, busca comunicar algo a alguien de manera específica.

Así, mientras que el mensaje es transparente y no deja lugar a equívocos cuando se trata de la función referencial, el lenguaje correspondiente a la función poética exige que descifremos el sentido de las palabras. Como resultado, tenemos textos ambiguos y, por ende, polisémicos (que pueden prestarse a múltiples interpretaciones).

Lee con atención el siguiente poema, servirá para ilustrar la función poética del lenguaje.

Los puentes

Con un salto de gacela magnífica
van, surgen, se alejan
tiempo abajo, río enfrente,
hacia orillas más maduras,
y nadan, rítmicos, con brazadas
de piedra o de metal
chapoteando apenas sobre el río dócil.

Manuel Durán, "Los puentes", en *Poesía en movimiento*, México, Siglo XXI, p. 175.

Para entender el poema podemos preguntarnos por qué se dice que los puentes “nadan con brazadas de piedra o metal”, por qué se dice que los puentes dan “un salto de gacela magnífica”. Al contestar, cada lector empezará a relacionar ideas y, al desempeñarse de manera activa, poco a poco deducirá el sentido del poema.

Manos a la obra

1. Lee los textos y responde.

Vendo casa de dos niveles, con terraza y estacionamiento. Entrega inmediata. Trato directo. Tel. 1234 5678.

El ratón o *mouse* es un dispositivo que facilita el manejo de un entorno gráfico en una computadora.

Dices que tienes corazón, y solo lo dices porque sientes sus latidos. Eso no es corazón...; es una máquina que, al compás que se mueve, hace ruido.

Doña María, le dejo las llaves con mi sobrino. No olvide lavar la ropa, planchar las camisas y pasar por el niño a la escuela.

- ¿Cuál es la función lingüística predominante en cada texto?
- ¿Qué propósito comunicativo identificas en cada mensaje?
- ¿En cuál de los mensajes es evidente el uso connotativo del lenguaje?
- ¿Qué texto es el más objetivo debido a su lenguaje denotativo?
- En términos pragmáticos, ¿cuál de los textos tiene menor valor utilitario? ¿Por qué?

Tu primera
mirada
tu primera
de pasión
Aún la siento
clavada
como un puñal dentro del corazón ...

"EL PUÑAL"

Poema visual de José Juan Tablada (1871-1945), escritor mexicano que enlaza el siglo XIX con el XX desde el punto de vista estético.

Contextos de producción y recepción

Como viste en el esquema de la página 18, toda situación comunicativa implica la existencia de un emisor y un receptor que mediante un canal y utilizando un código en común emitan y reciban un mensaje, respectivamente. Observa cómo se lleva a cabo esta situación comunicativa en el texto literario, en específico, en el poema.



El flujo de la comunicación comienza con el poeta, quien emite el mensaje empleando como intermediario al sujeto lírico del poema. Al otro extremo se encuentra el lector, quien recibe, interpreta y comprende el poema creado por el escritor. Hasta aquí podríamos pensar que el proceso no implica ninguna dificultad, pero recordemos que en el caso de los textos líricos el mensaje que reciben los lectores no se interpreta de forma literal, sino que exige ser descifrado a causa de su alto grado de indeterminación.

La indeterminación del texto literario incita al lector a averiguar cuál es el sentido de lo que está leyendo. Para descubrirlo moviliza su mundo de ideas y deduce qué situación, qué

estado anímico o qué objeto concreto está siendo referido en el poema. Por supuesto, puede haber casos en los que no todos los lectores sean capaces de entender plenamente el sentido de un texto y solo lo entiendan de manera parcial. Si esto sucede, el lector tiene la oportunidad de hacerse consciente de sus propias limitaciones al descubrir que el sentido que atribuye a las lecturas nunca será idéntico al que estas encierran.

Cuando un autor escribe, tiene en mente una intención comunicativa que no todos serán capaces de descifrar. Quizá te ha ocurrido que lees un texto escrito siglos atrás y la distancia entre tu contexto y el del escritor impide que lo entiendas cabalmente. En esos casos, le asignas un significado basándote en los elementos que pudiste comprender, pero el significado que el escritor quería comunicar no corresponde plenamente con el que estableciste. Podemos concluir que el significado de los textos adquiere mayor o menor profundidad en función de la habilidad de los lectores, y que —aunque podamos creer que en el momento de la lectura recuperamos por completo el mensaje que el autor quiso transmitir— en

muchas ocasiones nuestra interpretación no corresponde del todo con lo que originalmente encerraba el texto.

El contexto es un elemento fundamental para la lectura, comprensión e interpretación de un poema. Se integra por todos aquellos elementos de la cultura en la que viven inmersos tanto el creador como el lector. En la mayoría de los casos, autor y lector pertenecen a contextos distintos y, por lo tanto, entre ellos no hay coincidencia espacial, temporal ni cultural, lo cual afecta el acto de interpretación de la lectura.

El siguiente poema permitirá entender la importancia del contexto para la interpretación.

El crimen...

Se le vio, caminando entre fusiles,
[por una calle larga,
salir al campo frío,
aún con estrellas, de la madrugada.

Mataron a Federico
cuando la luz asomaba.
El pelotón de verdugos
no osó mirarle la cara.

Todos cerraron los ojos;
rezaron: ¡ni Dios te salva!
Muerto cayó Federico
—sangre en la frente y plomo en
[las entrañas—
...Que fue en Granada el crimen
sabed —¡pobre Granada!— en su
[Granada...

Antonio Machado, *Poesías completas*,
México, Espasa Calpe, 1979.



Junto con Vicente
Huidobro y Gabriela
Mistral, Pablo Neruda
es uno de los grandes
escritores chilenos
del siglo xx.

En primera instancia, identificamos un yo lírico (voz del poeta) que demanda justicia y acusa a Nixon de hechos lamentables. Una lectura menos superficial, acompañada de una breve investigación, nos llevaría a descubrir que este poema se publicó en *Incitación al nixonicidio y alabanza a la revolución chilena* (1973), obra en la que el autor declara que su propósito es inducir a los poetas antiguos y modernos a poner "frente al paredón de la Historia a un frío y delirante genocida": Richard Nixon, el entonces presidente de los Estados Unidos de América. Cabe señalar que Neruda fue defensor de las causas de la revolución chilena impulsada por Salvador Allende, situación que iba en contra de los intereses norteamericanos. Estos datos constituyen parte del contexto de producción del autor, y una vez que son del conocimiento del lector permiten una interpretación cabal o más completa de la obra.

Manos a la obra

1. Lee con atención los poemas y responde las preguntas.

Vivo sin vivir en mí (fragmento)

Vivo sin vivir en mí,
y de tal manera espero,
que muero porque no muero.
Aquella vida de arriba,
que es la vida verdadera,
hasta que esta vida muera
no se goza estando viva.
Muerte, no seas esquiva;
viva muriendo primero,
que muero porque no muero.
Estando ausente de Ti,
¿qué vida puedo tener,
sino muerte padecer
la mayor que nunca vi?
Lástima tengo de mí
por ser mi mal tan entero,
que muero porque no muero.

La escultura *Éxtasis* de santa Teresa es considerada una de las grandes obras del arte barroco.



Cuando me gozo, Señor,
con esperanza de verte,
viendo que puedo perderte,
se me dobla mi dolor.
Viviendo con tanto pavor
y esperando como espero,
que muero porque no muero.

Santa Teresa de Ávila, "Vivo sin vivir en mí", en *Obras completas*,
Madrid, BAC, 1972.



¿Adónde iremos?

¿Adónde iremos
donde la muerte no existe?
Mas, ¿por esto viviré llorando?
Que tu corazón se enderece:
aquí nadie vivirá por siempre.
Aun los príncipes a morir vinieron.
Hay incineramiento de gente.
Que tu corazón se enderece:
aquí nadie vivirá por siempre.

Nezahualcóyotl, "¿Adónde iremos?", en Ángel M. Garibay,
La literatura de los aztecas, México, Joaquín Mortiz, 1970.

- a) ¿Quién es el sujeto lírico (emisor) de cada poema?
 - b) ¿Quién es el destinatario poético (receptor)?
 - c) ¿Cuál es el mensaje en cada caso?
2. Reúnete en equipo. Investiguen cómo era el contexto histórico y social de santa Teresa de Ávila y de Nezahualcóyotl. Profundicen en el ámbito religioso de cada época y sociedad.
- a) Redacten un comentario en el que expliquen cómo se relaciona el contexto de producción de cada poeta con la visión de la muerte que transmite su poema.
 - b) Mencionen las semejanzas y diferencias entre ambos textos.
 - c) Elijan un representante para que lea el texto al grupo.
 - d) Coméntenlos en plenaria.

Redacta en tu cuaderno un comentario en el que expliques por qué la poesía emplea las funciones emotiva y poética del lenguaje, y por qué conocer el contexto de producción de un poeta permite entender mejor su obra. Comparte tu trabajo con tus compañeros y el profesor.

Subgéneros representativos de la poesía lírica

Responde en el cuaderno:

Así como en la narrativa hay subgéneros como el cuento de terror y el de aventuras, ¿qué subgénero de poesía te gustaría inventar? ¿Qué clase de temas se tratarían en ese subgénero y con qué tipo de lenguaje?

De acuerdo con sus características, los poemas líricos pertenecen a alguno de los grandes subgéneros que revisaremos a continuación. Observa cuáles son sus características y qué formas poéticas les corresponden.

Poemas mayores

En términos generales, los poemas líricos mayores tratan asuntos solemnes y emplean un tono grave y sentencioso. Entre los poemas mayores tenemos la oda, la elegía y el himno.

La **oda**, del griego *odé*, “canto”, es una composición por medio de la cual se ensalzan las virtudes de alguien o algo. Originalmente estaba destinada a ser cantada con acompañamiento musical. Trata temas de diversa índole: religiosa, heroica, moral o amorosa. Emplea un lenguaje elevado en el cual imperan los sentimientos exaltados.

La **elegía** es un poema fúnebre, es decir, que se compone con motivo de la muerte de alguien. Aunque en su origen las elegías se dedicaban a una persona en específico, con el paso del tiempo este tipo de composición empezó a usarse para lamentar desgracias familiares, desastres nacionales y mundiales, e incluso el final de las relaciones amorosas.

El **himno** es un canto de alabanza dedicado a algún personaje o suceso relevante, suele ser de carácter nacionalista y patriótico. Además, hay himnos de temática religiosa, que forman parte de los cantos litúrgicos de la Iglesia.

Debido a que los poemas mayores suelen ser muy extensos, es difícil transcribir uno en esta lección; por ello, te recomendamos que leas una buena selección de poemas mayores, por ejemplo: algunas odas de fray Luis de León, el libro *Odas elementales*, de Pablo Neruda, y la elegía de Jaime Sabines “Algo sobre la muerte del mayor Sabines”. Respecto a los himnos, lee “Himno al sol” e “Himno a la inmortalidad”, ambos de José de Espronceda. Algunas de estas sugerencias las puedes encontrar en Internet.

Poemas menores

Los poemas líricos menores suelen tratar asuntos cercanos a la cotidianidad y su tono es mucho menos grave que el de los poemas mayores, aunque en los casos en que tratan asuntos filosóficos pueden alcanzar el mismo grado de profundidad que distingue a la elegía, pero siendo más breves. Además, los poemas menores se ciñen a un número de versos delimitado de antemano, mientras que los mayores no tienen limitaciones en cuanto a su extensión. Los poemas líricos menores están integrados por el soneto, el madrigal, la redondilla, el romance, la copla y el epigrama, entre otros.

A continuación, mencionaremos las características de cada uno.



Francesco Petrarca (1304-1374) fue un poeta y humanista italiano cuyos sonetos influyeron poderosamente en los poetas españoles del siglo XVI.

El **madrigal** es un poema breve que transmite espontaneidad y delicadeza. Su tema central es de carácter amoroso, aunque puede desarrollar otros tópicos. Por lo general, utiliza una estructura conocida como *silva* (serie continuada de versos heptasílabos y endecasílabos que se combinan libremente y riman de manera variada).

El siguiente ejemplo corresponde a un madrigal de temática filosófica.

Madrigal

Está la ave en el aire sin sosiego,
en la agua el pez, la salamandra en fuego,
y el hombre, en cuyo ser todo se encierra,
está en sola la tierra.
Yo solo, que nací para tormentos,
estoy en todos estos elementos:
la boca tengo en aire suspirando,
el cuerpo en tierra está peregrinando,
los ojos tengo en llanto noche y día,
y en fuego el corazón y la alma mía.

Francisco de Quevedo, "Madrigal", disponible en
<http://www.los-poetas.com/f/quev2.htm#MADRIGAL>,
fecha de consulta: noviembre de 2012.

La **redondilla** es una composición poética que combina cuatro versos octosílabos de rima consonante, ya sea alternada (ABAB) o abrazada (ABBA). Muchas piezas de música tradicional emplean la estructura de la redondilla. Te presentamos un ejemplo.

Cultivo una rosa blanca

Cultivo una rosa blanca,
en julio como en enero,
para el amigo sincero
que me da su mano franca.

Y para el cruel que me arranca
el corazón con que vivo,
cardo ni ortiga cultivo:
cultivo una rosa blanca.

José Martí, "Cultivo una rosa blanca", disponible en
<http://www.poesi.as/jma03039.htm>,
fecha de consulta: noviembre de 2012.



José Martí no se conformó con cantar a la libertad en sus poemas. De hecho, murió luchando en una guerra en la que Cuba trataba de independizarse de España.

El **romance** es un poema característico de la tradición oral. Cobró mayor popularidad en el siglo xv, época en la que numerosos romances transmitidos oralmente empezaron a ser recopilados en colecciones llamadas romanceros. En términos generales, los romances son poemas narrativos que permiten una gran diversidad temática, pues tratan desde gestas heroicas hasta declaraciones de amor. Están compuestos por un número indeterminado de versos octosílabos con rima asonante en los versos pares y sin rima en los impares. A continuación transcribimos un antiguo romance español.

Romance del prisionero

Que por mayo era, por mayo,
cuando hace la calor,
cuando los trigos encañan
y están los campos en flor,
cuando canta la calandria
y responde el ruiseñor,
cuando los enamorados
van a servir al amor;
sino yo, triste, cuitado,
que vivo en esta prisión;
que ni sé cuándo es de día
ni cuándo las noches son,
sino por una avecilla
que me cantaba el albor.
Matómela un ballestero;
déle Dios mal galardón.

Anónimo, "Romance del prisionero", disponible en <http://www.poesi.as/indx0001.htm>, fecha de consulta: noviembre de 2012.

El **soneto** es un poema en el cual cabe una pluralidad de argumentos y tonos. Esta composición poética tuvo su origen en Italia, pero a principios del siglo xvi comenzó a ser muy usada en España, y a partir de entonces prácticamente todas las corrientes literarias la cultivaron.

La virtud del escritor de sonetos consiste en conjugar brevedad, intensidad y precisión en el tratamiento de una idea. Estructuralmente, un soneto se conforma de catorce versos endecasílabos (de once sílabas) distribuidos en dos cuartetos y dos tercetos. Ambos cuartetos deben usar las mismas rimas, y en cada uno de ellos riman el primer verso con cuarto y el segundo con el tercero. Las rimas de los tercetos pueden disponerse a gusto del poeta, aunque la estructura clásica del soneto prefiere la rima CDC DCD o CDE CDE. Así pues, la disposición de la rima del soneto es ABBA ABBA y CDC DCD o CDE CDE.



Antiguamente, los romances pasaban de generación en generación gracias a las personas que los memorizaban.

Lee el soneto y presta atención a su sonoridad tan peculiar. Fíjate en cómo los cuartetos plantean una situación y los tercetos exponen una conclusión al respecto.



Sor Juana Inés de la Cruz escribió principalmente poesía, aunque también cultivó el género dramático y la prosa. Su estilo pertenece al Barroco, pero es sumamente innovador.

**Que consuela a un celoso,
epilogando la serie de los amores**

Amor empieza por desasosiego,
solicitud, ardores y desvelos;
crece con riesgos, lances y recelos,
susténtase de llantos y de ruegos.

Doctrínanle tibiezas y despego,
conserva el ser entre engañosos velos,
hasta que con agravios o con celos
apaga con sus lágrimas su fuego.

Su principio, su medio y su fin es este:
pues ¿por qué, Alcino, sientes el desvío
de Celia que otro tiempo bien te quiso?

¿Qué razón hay de que dolor te cueste
pues no te engañó amor, Alcino mío,
sino que llegó ya el término preciso?

Sor Juana Inés de la Cruz, "Que consuela a un celoso, epilogando la serie de los amores", en *Poesía, teatro y prosa*, México, Porrúa, 1988, p. 54.

El **epigrama** es una forma poética de breve extensión, en la cual se expresa un único pensamiento de carácter festivo o satírico y, sobre todo, sentencioso y mordaz. En la antigüedad grecolatina era muy común el intercambio de epigramas con los que diversos personajes se ridiculizaban unos a otros. Fíjate en el ejemplo.

Epigrama 13

A la abeja semejante,
para que cause placer,
el epigrama ha de ser
pequeño, dulce y punzante.

Juan de Iriarte, "Epigrama 13", disponible en
<http://www.poesi.as/jirep13.htm>,
fecha de consulta: noviembre de 2012.



La **copla** es una de las formas poéticas más antiguas y fecundas de la literatura en castellano.

Es una composición poética popular, en la mayoría de los casos anónima, que se ha transmitido oralmente de generación en generación y permite expresar todo tipo de emociones. La copla está estructurada por cuatro versos octosílabos que en ocasiones se combinan con versos tetrasílabos, con lo cual adquiere un ritmo y una musicalidad muy particulares. De hecho, muchas coplas acaban por ser musicalizadas y cantadas. Tal vez has escuchado alguna en canciones populares.

Algunos ejemplos de coplas populares anónimas se presentan a continuación:

De la harina sale el trigo,
de la aceituna el aceite,
y de mi corazón sale, ¡ay!
cariño para quererte.

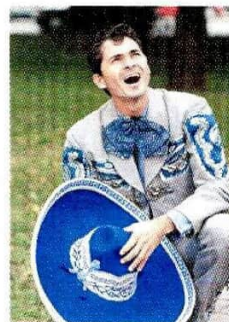
Dicen que lo negro es luto,
yo digo que no es verdad,
porque tus ojos son negros
y son mi felicidad.

Cuando te digan chaparro,
chaparro por estatura,
recuerda que el perfume caro
siempre viene en miniatura.

Yo no quiero que me quieras
ni que me tengas cariño;
solo quiero que recuerdes
lo mucho que te he querido.

Desde que te vi venir
le dije a mi corazón:
"Qué bonita piedrecita
para darme un tropezón".

El anillo que me diste
fue de vidrio y se rompió;
el amor que tú me diste
fue poquito y se acabó.



Muchas coplas populares se siguen transmitiendo gracias a su importancia para la música folclórica.

Manos a la obra

1. Lee con atención las siguientes situaciones e imagina que te encuentras en alguna de ellas:
 - a) Quieres declarar tu cariño a una persona.
 - b) Deseas escribir un poema a una persona querida que has perdido.
 - c) Necesitas contar una anécdota o aventura protagonizada por algún personaje popular de tu comunidad.
 - » ¿Qué subgénero lírico sería el más adecuado para cada situación? Argumenta tu respuesta.
 - » Elige una de las situaciones anteriores y escribe un poema empleando el subgénero pertinente. ¡Inténtalo al menos!
 - » Coordínate con tus compañeros para hacer una lectura en voz alta de sus poemas. Lee con la entonación y el énfasis acordes con el tema del poema.
2. Lee el romance medieval de la página siguiente.
 - a) Analiza la manera en que narra una historia empleando versos octosílabos con rima asonante.
 - b) Elige un acontecimiento reciente y nájralo en forma de romance. Sigue las especificaciones incluidas más adelante.

Romance de don Tristán

Herido está don Tristán
de una muy mala lanzada;
diérasela el rey, su tío,
con una lanza herbolada.
El hierro tiene en el cuerpo,
de fuera le tiembla el asta.
Tan malo está don Tristán
que a Dios quiere dar el alma.
Valo a ver la reina Iseo
la su linda enamorada,
cubierta de paño negro
que de luto se llamaba.
Viéndole tan mal parado,
dice así la triste dama:
—Quien os hirió, don Tristán,
heridas tenga de rabias,
y que no halle maestro
que sopiese de sanarlas.
Tanto están de boca en boca
como una misa rezada:
llora uno, llora el otro,
toda la cama se baña;
el agua que de ellos sale
una azucena regaba:
toda mujer que la bebe
luego se siente preñada.
Así hice yo, mezquina,
por la mi ventura mala.



Anónimo, "Romance de don Tristán", disponible en
[http://www.biblioteca-antologica.org/wp-content/
uploads/2009/09/ROMANCERO-VIEJO.pdf](http://www.biblioteca-antologica.org/wp-content/uploads/2009/09/ROMANCERO-VIEJO.pdf),
fecha de consulta: noviembre de 2012.

- c) Escribe la narración del acontecimiento dividiéndolo claramente en introducción desarrollo y desenlace. Cerciórate de que tu romance rime en los versos pares y tenga versos de ocho sílabas. ,
- d) Compártelo con el resto del grupo mediante una lectura en voz alta.

Reúnete en equipo. Elaboren un mapa conceptual donde representen las características de algunas de las formas poéticas más comunes; busquen un ejemplo de cada una. Después, expongan su mapa conceptual ante el grupo.

EN concreto

El género lírico

se caracteriza
por que...

- el escritor expresa un sentimiento o un estado emocional, y no pretende exponer de manera objetiva una situación o un hecho. Por ello, el mensaje no tiene una intención comunicativa pragmática;
- el mensaje del poema se construye mediante el uso de lenguaje connotativo y, por ende, es ambiguo y polisémico. En otras palabras, la intencionalidad estética del poeta lo hace crear una particular combinación léxica y semántica que expande las posibilidades expresivas del lenguaje cotidiano;
- las funciones lingüísticas que más emplea son la emotiva y la poética;
- puede clasificarse en poesía épica, lírica y dramática;
- debido a su estrecha relación con la subjetividad del poeta, la interpretación de un poema requiere el conocimiento de su contexto de producción, o al menos de nociones al respecto. Además, para gozar plenamente del poema, el lector debe asumir una actitud emotiva que lo sintonice con la expresión del texto;
- se presenta en forma de verso, aunque también existen poemas en prosa.

mayores

Se divide
en subgéneros

menores

• oda
• elegía
• himno

Algunos ejemplos
son

• soneto
• madrigal
• redondilla
• romance
• copla
• epigrama

PONTE a prueba

1. Integren una antología con los textos que recopilaron durante su búsqueda de ejemplos de formas poéticas. Agrupen los poemas según el tema que traten, de tal modo que puedan organizar su compilación en capítulos. Por ejemplo, el primer capítulo puede incluir poemas amorosos; el segundo, poemas a la muerte; etcétera.
2. Elaboren una carpeta de evidencias donde reúnan los comentarios, composiciones, investigaciones y demás productos que hayan servido de base para sus aprendizajes.
3. Contesten la autoevaluación para que identifiquen sus logros en este bloque, así como las deficiencias que necesitan enmendar.

5. Siempre 4. Regularmente 3. Pocas veces
2. Casi nunca 1. Nunca

	1	2	3	4	5
--	---	---	---	---	---

Llevé a cabo las actividades solicitadas en el tiempo requerido.

Aprendí los contenidos del curso.

Las estrategias de aprendizaje me ayudaron a construir mis aprendizajes.

Puse en práctica los conocimientos adquiridos durante el bloque.

Trabajé colaborativamente a lo largo de toda el bloque.

Contribuí al enriquecimiento de las sesiones participando de manera productiva y colaborativa.

Indagué en diversas fuentes para conseguir información adicional sobre los temas estudiados.

Tomé notas en mi cuaderno y organicé el contenido para mejorar mi comprensión.

Leí atentamente los textos encomendados.

Acepté respetuosamente las observaciones del profesor y de mis compañeros.

4. Organícense en parejas y comenten los resultados que obtuvieron y cómo podrían mejorarlos. Muestren los resultados al profesor y explíquenle qué harán para mejorar su desempeño.

ASÍ ACTÚAN LA LITERATURA y la poesía sobre el cerebro

Silencio atronador, muerto viviente, dulce amargura, noche blanca o monstruo hermoso son ejemplos de **oxímoron**, una combinación de dos palabras de significado opuesto que al unirse originan un nuevo sentido. Un estudio [...] revela que **estas figuras literarias generan una intensa actividad en el área frontal izquierda del cerebro**.

Según los autores del estudio, [...] los políticos en sus discursos, los generales en sus arengas y los amantes en sus poemas han utilizado desde siempre ciertas figuras retóricas para convencer, infundir valor o seducir. Lo que hasta ahora no se había logrado era **medir empíricamente la capacidad de una figura literaria para generar actividad cerebral** en las personas.

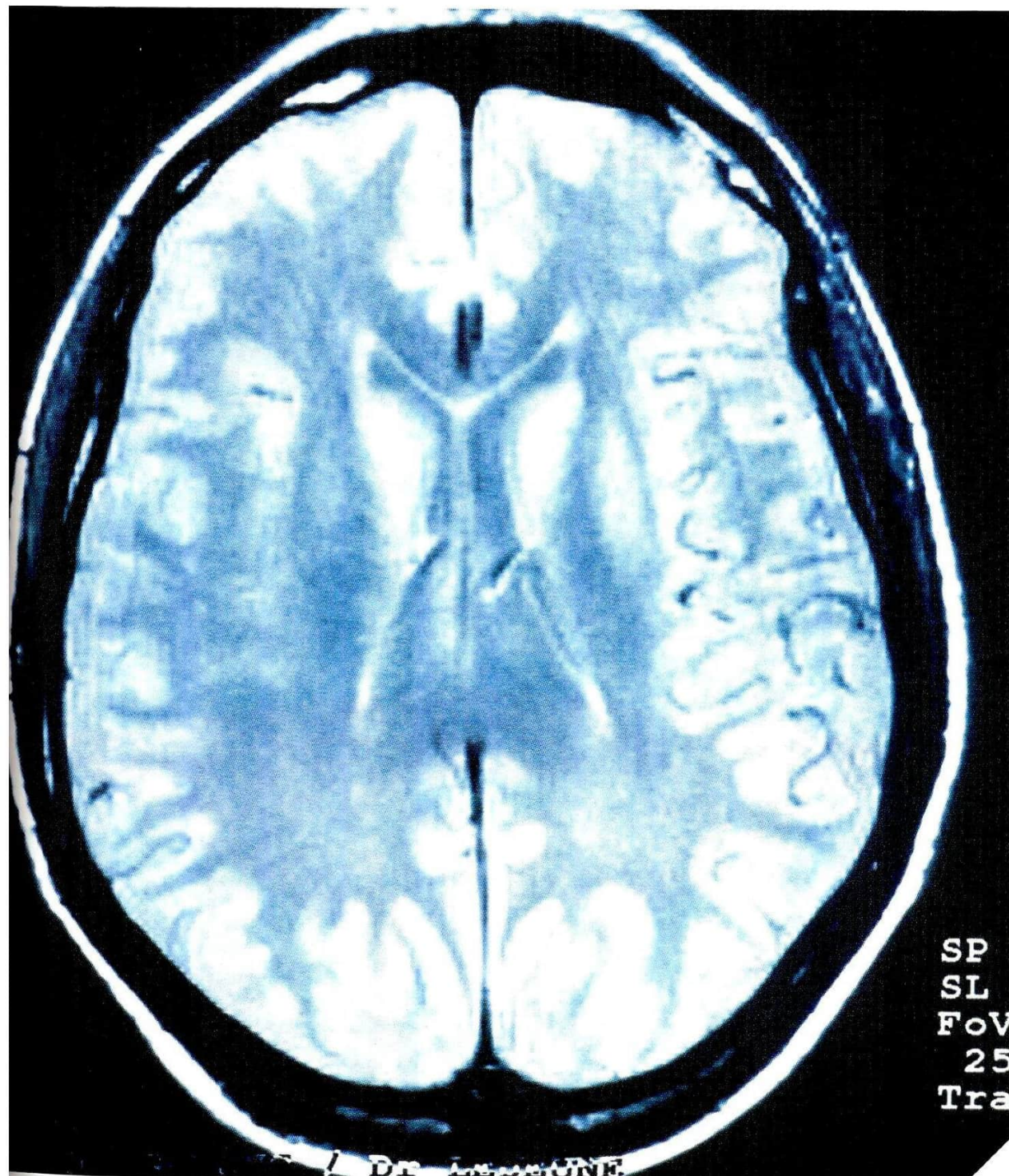
"Nuestra investigación demuestra el éxito a nivel retórico de las figuras literarias, y la razón de su efectividad es **que atraen la atención de quien las escucha** más que otras expresiones", explica Nicola Molinaro, autor principal del estudio. Concretamente, "se activa la parte frontal del cerebro y se emplean más recursos de lo habitual en procesar a nivel cerebral esa expresión". El investigador señala que el resultado de los experimentos se relaciona "con la actividad que requiere procesar la abstracción de figuras retóricas como el oxímoron, que tratan de comunicar cosas que no existen".

Para los experimentos, Molinaro y sus colegas crearon varias listas de frases incorrectas, neutras, oxímoron y pleonasmos (vocablos innecesarios que añaden expresividad), empleando el mismo sustantivo como sujeto: la palabra monstruo. Concretamente, los investigadores han utilizado "monstruo geográfico" como expresión incorrecta, "monstruo solitario" como expresión neutra, "monstruo hermoso" como oxímoron, y "monstruo horrible" como pleonasmo. Después, se les mostraron estas listas a personas de entre 18 y 25 años, y se midió su actividad cerebral cuando las procesaban, por medio del **electroencefalograma**.

Los resultados muestran que **cuanto menos natural es la expresión, más recursos requiere para ser procesada en la parte frontal izquierda del cerebro**. La frase neutra "monstruo solitario" es la que menos recursos cerebrales necesita para procesarse. En cuanto a la expresión incorrecta "monstruo geográfico", 400 milisegundos después de percibirla, el cerebro reacciona al detectar que hay un error. Sin embargo, en el caso de los oxímoron, como "monstruo hermoso", 500 milisegundos después de percibirse la expresión se midió una intensa actividad cerebral en la parte frontal izquierda del cerebro, un área íntimamente relacionada con el lenguaje, que los seres humanos tienen muy desarrollada en comparación con otras especies.

Adaptación de "Así actúan la literatura y la poesía sobre el cerebro", disponible en <<http://www.muyinteresante.es/asi-actuan-la-literatura-y-la-poesia-sobre-el-cerebro>>, fecha de consulta: 23 de mayo de 2013.

- » ¿Qué opinas acerca de la relación entre actividad cerebral y empleo de figuras retóricas?



Analizas el género lírico



Seguramente, en algunas de las asignaturas de ciencias, has hecho experimentos, observaciones y diversas actividades con los que has logrado analizar sustancias, seres vivos o fenómenos de la naturaleza. Ahora toca el turno al análisis de un tipo de objeto muy particular: el texto lírico. ¿Tienes idea de cómo hacer este estudio? Descúbrelo a lo largo de las cuatro secuencias que integran el Bloque 2: 1. Análisis de fondo y forma en textos líricos, 2. Nivel morfosintáctico, 3. Nivel fónico-fonológico y 4. Nivel léxico-semántico.

Algunos consideran que una imagen dice más que mil palabras, pero otros afirman que hay cosas imposibles de expresar sin ellas. ¿Qué opinas? Si tuvieras que elegir entre una fotografía de un atardecer en la playa o un poema al respecto, ¿qué escogerías? ¿Mediante cuál de esos modos de expresión consideras que se transmiten mejor los sentimientos?

Una de las formas más valoradas de comunicar ideas y sentimientos, y de la que todos podemos participar, consiste en las imágenes poéticas. En las siguientes páginas conocerás algunos elementos que te permitirán analizar textos líricos y tener más herramientas para crearlos y compartirlos.

1. Lee el texto, reflexiona sobre las preguntas que se plantean en él y coméntalo en plenaria.

El valor de la poesía hoy (fragmento)

¿Será posible una sociedad sin poesía? ¿Será posible la historia de una comunidad, de un pueblo, sin el lenguaje de la poesía? ¿Tendrá algo que decirnos un pueblo que no haya escrito un poema? Por suerte, también existen los poetas; es por lo que nos denominamos humanidad, nos distingue de otros seres vivos: nuestra consciencia, nuestra capacidad de soñar y de rehacernos cuando andamos deshechos.

En la actualidad, hay muchas razones para sentirnos deshechos, fragmentados. Las fórmulas de la ciencia, sus productos tecnológicos, los nuevos conocimientos parecen estar en manos de un “aprendiz de brujo”, que, como lo señala José Miguel Ibáñez Langlois, “consigue desatar fuerzas maravillosas, pero que se escapan a su dominio”. Paradójicamente, los grandes avances de las ciencias de la comunicación parecen incomunicarnos cada vez más.

Este es el gran valor y aporte de la poesía hoy y siempre: el de revelarnos nuestras imágenes, las imágenes de las que estamos hechos. Las imágenes de nuestro pueblo de origen, de nuestro entorno, de nuestra niñez, de nuestra juventud y las que están en nuestros sueños: las de nuestra aldea local.

Cada poeta pinta su cuadro con su propia lengua y su propio ritmo. El tiempo dice cuáles son las imágenes que prevalecen, las que mejor delinean la estructura del ser humano. Las demás le dan carne, las rellenan; las matizan. Pero es en la poesía donde se recobra la imagen del hombre, donde se rescata y se rehace al ser humano. En la poesía se es verdaderamente pueblo: se es universal.

Finalmente, podemos hacer el ejercicio de buscar nuestra poesía en las miles de páginas que se están escribiendo, donde está quedando nuestra imagen, donde se halla nuestra miseria o nuestra grandeza.

Amante Eledín Parraguez, *Tribuna latina* (diario en línea), Barcelona, 22 de marzo de 2007, disponible en <<http://www.tribunalatina.com/es/viewer.php?IDN=279>>, fecha de consulta: 29 de marzo de 2013.

¿TE ACUERDAS de...?

1. Lee con atención el poema.

Torcido, desigual, blando y sonoro

Torcido, desigual, blando y sonoro,
te resbalas secreto entre las flores,
hurtando la corriente a los calores,
cano en la espuma, y rubio como el oro.

En cristales dispensas tu tesoro,
líquido plectro a rústicos amores,
y templando por cuerdas ruiñeños,
te ríes de crecer, con lo que lloro.

De vidrio en las lisonjas divertido,
gozoso vas al monte, y despeñado
espumoso encaneces con gemido.

No de otro modo el corazón cuitado
a la prisión, al llanto se ha venido,
alegre, inadvertido y confiado.

Francisco de Quevedo, disponible en <http://www.ciudadseva.com/textos/poesia/esp/quevedo/torcido.htm>,
fecha de consulta: 29 de marzo de 2013.

Con base en lo que sabes acerca de las formas poéticas, contesta.

- a) ¿Cuántos versos integran el poema?
 - b) ¿Cuántas sílabas tienen los versos de la primera estrofa?
 - c) ¿Qué nombre recibe cada uno de los versos que dividiste?
 - d) ¿Cuántas estrofas identificas?
 - e) ¿Qué nombre reciben las estrofas de acuerdo con el número de versos que las componen?
 - f) Según la disposición de los versos en estrofas, ¿qué nombre recibe este tipo de poema?
 - g) ¿Qué tipo de rima tiene la composición?
 - h) Señala cuál es la estructura de la rima.
2. Comparte los resultados de esta actividad con tus compañeros. Pide la asesoría del profesor para organizar una plenaria y así llevar a cabo la actividad de forma más ordenada.

Análisis de forma y fondo en textos líricos

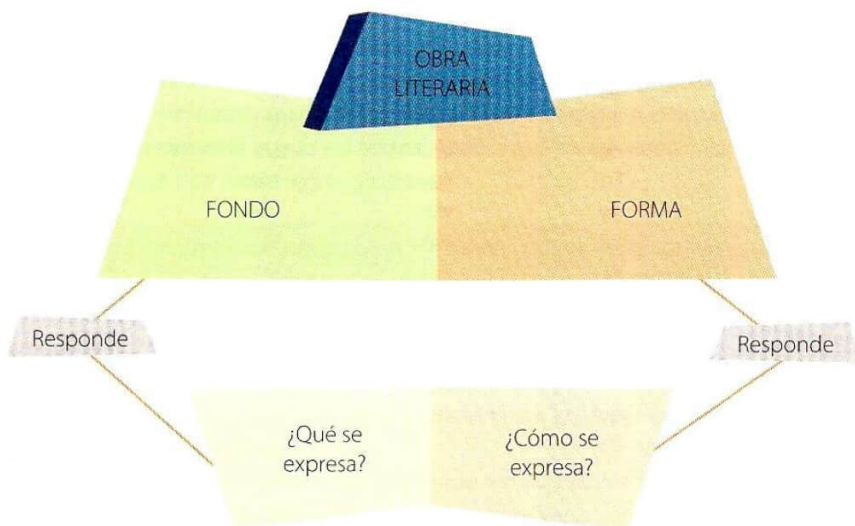
¿Te has preguntado por qué aunque hay tantas canciones de amor o desamor siempre hay algunas que recuerdas por su estribillo? ¿Por qué son tan fáciles de recordar los anuncios publicitarios que tienen frases en verso y que además riman? Descubre algunos de los “secretos” que hacen del texto lírico una obra tan peculiar como interesante.

La obra literaria está integrada por el fondo y la forma. El fondo es la esencia o el aspecto fundamental que aborda el escritor, la idea o pensamiento que da origen a su necesidad de manifestarse mediante la palabra. Así, la idea de la obra existe en el contenido global, que en ocasiones se acompaña de pensamientos complementarios o secundarios.

Por lo que respecta a la forma, esta radica en la estructura o el plan conforme al cual se distribuyen los episodios de la acción (en el caso de las narraciones) o las imágenes poéticas (en los textos líricos), así como en su forma de expresión, mediante la cual el autor selecciona y emplea los recursos discursivos que convengan a su propósito.

Dicho de otra manera: “Dos son los elementos primordiales de la obra literaria: el pensamiento y el lenguaje. *Pensamiento*, o fondo, es todo cuanto el artista se propone comunicar a los demás por medio de la palabra hablada o escrita: ideas, juicios, afectos, voliciones...”¹; mientras que el lenguaje es la forma o el revestimiento lingüístico del pensamiento, el conjunto de palabras empleadas para manifestar sus ideas.

En el siguiente esquema se observa la dualidad que hemos referido, es decir, se pone de manifiesto que fondo y forma se condicionan mutuamente y que, por supuesto, ambos aspectos no pueden comprenderse por separado.



» Los juglares y trovadores medievales utilizaban el verso y la rima en sus composiciones para facilitar que sus receptores las apreciaran.

¹ Francisco Montes de Oca, *Teoría y técnica de la literatura*, México, Porrúa, 2003, p. 21.

Lee con atención dos ejemplos de textos líricos que tratan un tema en común.

La lluvia ciudadana (fragmento)

[...] si llueve en la ciudad es como
[un llanto
que nunca se presagia de repente
el agua a borbotones nos oxida
precipitadamente la coraza
sin calar en la carne soñadora
Si llueve en la ciudad nunca se moja
[el alma
el agua no gotea
por las techumbres íntimas

no llega a resumarse
su pura vocación de agua llovida
escapada de lagos celestiales
filtrándose en la luz no se destila
en el zarco tamiz donde las aves
dibujan sus augurios
donde está desde siempre
[condensada
para el milagro de las roativas.

De Blas, Luis. "La lluvia ciudadana". *Compluteca*, Madrid, I.E.S., 2006, pág. 40.

Algodones en los oídos (fragmento)

Escucha si llueve escucha si llueve

luego	sol	de	con	la
es	da	Flan	fun	llu
cu	dos	des	díos	via
chad	cie	en	con	tan
caer	gos	la	el	sua
la	per	ago	ho	ve
llu	di	nía	ri	la
via	dos	ba	zon	llu
tan	en	jo	te	via
sua	tre	la	bellos	tan
ve	los	llu	se	dul
y	ca	via	res	ce
tan	ba	fi	in	
dul	llos	na	vi	
ce	de	la	si	
	Fri	llu	bles	
	sia	via	ba	
	ba	tan	jo	
	jo	sua	la	
	la	ve	llu	
	lu	y	via	
	na	tan	fi	
	lí	dul	na	
	qui	ce		
	da			



La lluvia —como un elemento de la naturaleza con el que prácticamente todos estamos en contacto— sirve en estos dos poemas como el fondo para expresar dos realidades distintas.

Guillaume Apollinaire, "Algodones en los oídos", *Obra escogida*,
Barcelona, Teorema, 1982.

En las dos composiciones anteriores es evidente que el tema principal, el motivo de los poemas, es la lluvia, por lo tanto, esa es la respuesta de "¿Qué se expresa en los poemas?"; así comenzamos a identificar el fondo o contenido de las obras.

Ahora bien, ¿qué ocurre con la forma? Para identificarla, respondamos a la pregunta "¿Cómo se expresa o expone el tema de la lluvia en ambos poemas?".



Guillaume Apollinaire
(Italia, 1880-París, 1918)
rompió deliberadamente
la estructura lógica y
sintáctica del poema con
la composición de sus
caligramas.

En el texto de Luis de Blas se presenta una sucesión de versos, dispuestos a la manera tradicional del texto lírico. El poeta intercala versos endecasílabos con octosílabos lo que brinda por un lado un tono melancólico al usar versos de arte mayor, pero ágil en cuanto se leen los octosílabos. Algunos versos cuentan con rima asonante lo que brinda al poema una sonoridad singular. En general, el tono del poema deja ver la nostalgia que provoca la insensibilidad, e incluso el desdén, del hombre ciudadano ante la lluvia, elemento primordial de la naturaleza.

Por lo que se refiere al segundo texto, Apollinaire recurre al verso en línea vertical, lo que motiva al lector a romper con la fórmula convencional de lectura y le propone nuevas sensaciones visuales. Esta forma de presentar una obra es conocida como caligrama y su propósito es plasmar visualmente el contenido del poema. Si observamos de nuevo la composición, identificaremos que las líneas simulan la lluvia y cada sílaba, las gotas de agua. La fragmentación de las palabras en sílabas mínimas da agilidad a la lectura, lo que provoca cierto tono ligero y hasta festivo en el poema.

Manos a la obra

1. Elige un par de poemas de la antología que hiciste en el bloque anterior u otros que hayan llamado tu atención. El criterio para elegir los poemas debe ser que traten una temática semejante.
2. Elabora un par de comentarios con extensión de un párrafo en los que expongas las características formales de los poemas seleccionados. No te preocupes si de momento tus apreciaciones no son extensas o profundas (solo es el inicio), en la medida en que desarrolles este bloque tendrás más elementos para analizar poemas.
3. Comenta con tus compañeros los poemas que escogiste; si eligieron temáticas similares, comparen de nuevo sus textos. Analiza qué elementos similares existen entre los poemas que tratan temas distintos.

Hasta ahora has estudiado los dos aspectos fundamentales de un texto poético, las dos caras de una moneda expresiva. Considera los textos que has leído y lo que conoces sobre la forma y el fondo de un texto lírico para comentar con tus compañeros (en una mesa de discusión) lo siguiente:

- a) ¿El fondo es más importante que la forma o viceversa?
- b) ¿Cuál piensas que sería la diferencia entre expresar algo en forma de verso o hacerlo en prosa?
- c) De los poemas que han leído, ¿alguno trata acerca de su forma o refiere a ella?
- d) ¿Es posible tener un modelo de texto y emplearlo para tratar cualquier tema?

Nivel morfosintáctico del poema

¿Por qué consideras que es importante detenerse a analizar la estructura de un poema en lugar de limitarse a estudiar su contenido? ¿Qué pasaría si todos los poemas tuvieran una estructura similar y solo variara su tema?

El texto lírico puede ser analizado o estudiado desde tres niveles: el morfosintáctico, el fónico-fonológico y el léxico-semántico o retórico. Estos niveles, pueden analizarse de manera diferenciada, pero son inseparables en la composición global del poema. El escritor elige ciertos elementos de cada nivel para provocar un efecto en su obra o para darle un sentido particular.

Ejemplo de lo anterior son los escritores que a lo largo de su trayectoria creativa se han dedicado, en diferentes periodos de su producción, a poner énfasis en alguno de los tres niveles. Claro está que esta variación también corresponde al contenido de sus poemas. Así, en el caso de Pablo Neruda (Chile, 1904-1973), se vio una apertura casi total. Es clara su relación con el movimiento surrealista y con la vanguardia española y americana. Posteriormente, alrededor de 1940, irrumpe en la poesía social y política, como lo haría también Nicolás Guillén (Cuba, 1902-1989). Se ve influido por el modernismo, con ciertos elementos del Romanticismo, para después evolucionar hacia una poesía comprometida con la realidad política y social.

Una vez apuntados los niveles de análisis del poema, pasemos al tratamiento del primero de ellos: el morfosintáctico. Este término está compuesto por dos nociones: morfología y sintaxis. La morfología es la parte de la gramática que se ocupa de la estructura de las palabras, mientras que la sintaxis estudia la coordinación y unión entre las palabras, para formar oraciones.

» El verso libre no sigue las pautas de rima y ritmo que predominaron en la poesía europea hasta el siglo **xi**.

Verso y estrofa

A diferencia del género narrativo, que utiliza primordialmente la prosa, la lírica emplea, en la mayoría de los casos, el verso. Este se caracteriza por el particular uso del ritmo, la métrica y la rima, mientras que en la prosa no destacan tales elementos, salvo en la prosa poética.

El verso es la unidad elemental de un poema. Se trata de cada una de las líneas sucesivas en que se dispone por escrito una composición lírica. Los versos se clasifican —según el número de sílabas métricas— en versos de arte menor (constan de dos a ocho sílabas) y versos de arte mayor (tienen entre nueve y catorce sílabas). Además, según el número de sus sílabas, cada verso recibe un nombre.

Número de sílabas	Nombre del verso	Número de sílabas	Nombre del verso
dos	bisílabo	nueve	eneasílabo
tres	trisílabo	diez	decasílabo
cuatro	tetrasílabo	once	endecasílabo
cinco	pentasílabo	doce	dodecasílabo
seis	hexasílabo	trece	tridecasílabo
siete	heptasílabo		tetradecasílabo
ocho	octosílabo	catorce	(alejandrino)

Asimismo, a un conjunto de versos se le llama estrofa. Esta puede identificarse porque está delimitada por espacios en blanco, por el uso de sangrías o por la regularidad numérica de los versos que la conforman.

Una vez que tenemos claro qué es un verso y una estrofa, conozcamos el nombre que reciben algunas estrofas según el número de versos que las integran.

» El poema en prosa está escrito a renglón seguido, lo integran oraciones, que forman párrafos. Aunque no se presenta en versos, se le considera poema en virtud del uso especial que el autor hace del lenguaje. El verso libre (también llamado verso suelto o blanco) carece de rima, pero conserva el metro y el ritmo.

Número de versos	Nombre de la estrofa
dos	Pareado. Contiene dos versos monorrimos, de cualquier metro.
tres	Terceto. Estrofa de tres versos endecasílabos. El terceto dantesco o encadenado tiene un esquema de rima ABA, BCB, CDC. Otras formas de tercetos son el independiente, con esquema ABA, CDC, EFE, y el monorrimo, cuyo esquema es AAA, BBB, CCC.
cuatro	Cuarteto. Estrofa de cuatro versos endecasílabos con rima ABAB O ABBA.
cinco	Quintilla. Estrofa de cinco versos octosílabos con rima consonante, donde ningún verso debe quedar sin su correspondiente rima. En caso de que los versos sean de arte mayor se le llama <i>quinteto</i> .
seis	Sextilla. Estrofa de seis versos de arte menor, generalmente octosílabos, aconsonantados, con cualquier rima, siempre que no haya tres consonantes seguidos. Se le conoce como sexta rima cuando se compone de versos endecasílabos con rima ABABCC O AABBBCC.
siete	Sétima o séptima. Estrofa de siete versos octosílabos, ligados de varios modos por la rima. Se le llama <i>seguidilla</i> cuando en un principio existen cuatro versos, dos heptasílabos y dos pentasílabos, rimando en asonante los dos pares, que son los cortos, y después se añaden otros tres versos (para sumar siete): el primero y el tercero de los añadidos son pentasílabos y riman en asonante, y el segundo libre es heptasílabo.
ocho	Octavilla. Estrofa de ocho versos de arte menor. La octava real se compone de ocho versos endecasílabos.
diez	Décima. Llamada también <i>espinela</i> , es una estrofa de diez versos octosílabos con rima variada.



Basta con abrir un libro para identificar si está escrito en verso o en prosa, pero identificar el estilo lírico requiere un análisis.

Manos a la obra

1. Lee nuevamente el poema de Francisco de Quevedo transcrito en la sección “¿Te acuerdas de...?” (p. 36).
2. Reúnete en equipo. Comenta las repuestas de la actividad 1 de dicha sección y, de ser el caso, complementalas o corrígelas.
3. Redacta un comentario sobre las demás características que identificas en ese poema.
4. Si es posible, investiga más sobre la situación social y política en que vivió el poeta, y considera si esto repercutió en su forma de expresarse.



Estructura morfológica: metaplasmos (figuras de dicción)

Como hemos mencionado, el uso poético del lenguaje implica una desviación del sentido "normal" de las palabras. El manejo singular de estas por parte del poeta no se limita al aspecto semántico, sino que trasciende al ámbito morfosintáctico. Cuando leemos

en el silencio solo se escuchaba
un susurro de abejas que sonaba

Garcilaso de la Vega, "Égloga III", *Poesía castellana completa*,
Madrid, Cátedra, 1976.

el uso recurrente de palabras que incluyen la letra *s*, le concede un efecto sonoro muy particular a los versos (llamado aliteración), el cual sería calificado de cacofonía si fuera parte de un texto académico, por ejemplo. Así, lo que resulta una virtud en el texto poético se considera inadecuado en un texto denotativo. Claro está, la lectura del texto poético es una experiencia distinta a la de otros textos.

A las figuras retóricas que alteran la norma estructural o morfológica de las palabras se les llama *metaplasmos*. A continuación exponemos algunas de las más empleadas con sus ejemplos.

- **Asonancia.** Empleo de palabras que terminan en las mismas vocales a partir del acento tónico. Es parecida a la aliteración, salvo que en esta solo se repiten las vocales. Ejemplo:

A rey **muerto**, rey **puesto** o reino **revuelto**.

- **Calambur.** Asociación particular de sílabas de una palabra para producir nuevos sentidos. Ejemplo:

y me **dejas**
sin más pulso ni voz y sin **más cara**,
sin máscara como un hombre desnudo
en medio de una calle de miradas.

Xavier Villaurrutia, "Poesía", *Antología*, México, FCE, 1980.

- **Palíndromo.** Es una palabra o frase que se puede leer de derecha a izquierda y viceversa sin que exista variación en su significado. Ejemplos:

Adán sé ave, Eva es nada

Juan José Arreola, en *Palindroma*, México, JM, 1971.

Átale, demoníaco Caín, o me delata

Julio Cortázar, "Fin de etapa", *Deshoras*, Nueva Imagen, 1983.



¿Qué imaginas al
escuchar la frase *susurro
de abejas*: un enjambre
o una abeja solitaria?
¿Por qué?

» Si se trata de
números, el fenómeno
del palíndromo se
llama *capicúa*.

- **Paronomasia.** Asociación de palabras de sonido semejante pero con diferente significado. Ejemplos:

Entre casado y cansado solo hay una letra de diferencia.
El tálamo fue túmulo de la felicidad.
Su cuerpo de campaña galopa y golpea.

- **Sinonimia.** Reúne palabras sinónimas con objeto de enfatizar una idea. Ejemplo:

Pues vil, infame, traidor,
¿Qué tengo más que saber,
Después de saber quién soy,
Para mostrar desde hoy
Mi soberbia y mi poder?

Pedro Calderón de la Barca, *La vida es sueño*, México, Porrúa, 1973.

Manos a la obra

1. Lee el siguiente texto del escritor José Zorrilla.
2. Identifica algunas de las figuras de dicción estudiadas.
3. Finalmente, reflexiona sobre el efecto de sentido que se produce con el empleo de dichos recursos.



José Zorrilla (1817 - 1893)

La tempestad (fragmento)

Mi voz fuera más dulce que el ruido de las hojas
mecidas por las auras del oloroso abril,
más grata que del fénix las últimas congojas,
y más que los gorjeos del ruiseñor gentil.
Más grave y majestuosa que el eco del torrente
que cruza del desierto la inmensa soledad,
más grande y más solemne que sobre el mar hirviente
el ruido con que rueda la ronca tempestad.
¡Mas hay! que sólo puedo postrarme con mi lira
delante de esas nubes con que ceñido estás,
porque mi acento débil en mi garganta expira
cuando al cruzar el éter relampagueando vas.
Tu espíritu infinito resbala ante mis ojos.
aunque mi vista impura tu aparición no ve,
mi alma se estremece, y ante tu faz de hinojos
te adora en esas nubes mi solitaria fe.

Zorrilla José, "La tempestad", disponible en <<http://www.escolar.com/lecturas/poesia/poemas-6/la-tempestad.html>>,
fecha de consulta: 29 de marzo de 2013.

Estructura sintáctica: metataxas (figuras de construcción)

Así como existen las figuras de dicción, entre los recursos del poeta también podemos encontrar figuras de construcción o metataxas, las cuales alteran la sintaxis o el orden normal del enunciado.

Un ejemplo lo encontramos en la primera estrofa de la "Rima VII" de Gustavo Adolfo Bécquer (España, 1836-1870).

Del salón en el ángulo oscuro,
de su dueño tal vez olvidada,
silenciosa y cubierta de polvo,
veíase el arpa.

Gustavo Adolfo Bécquer, "Rima VII", *Rimas y leyendas*,
Santiago (Chile), Pehuén, 2001, p. 8.

En ella observamos que el orden lógico de las palabras, según la función que desempeñan dentro de la frase, fue alterado. El objeto del que se habla (el arpa) se menciona al final del último verso. Veamos la diferencia si se disponen las palabras de los versos según la norma sintáctica: "El arpa veíase silenciosa y cubierta de polvo en el ángulo oscuro del salón, de su dueño tal vez olvidada".

Bien, pues ya conoces una de las figuras retóricas más utilizadas en el Barroco, especialmente en la corriente llamada *culteranismo*: el **hipérbaton**. A continuación presentaremos otras figuras de construcción que te darán elementos para llevar a cabo lecturas más completas de los textos líricos.

- **Anáfora.** Repetición de una o varias palabras al principio de dos o más versos, como ocurre en esta copla popular.

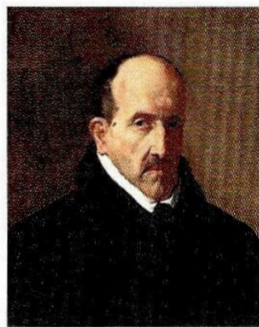
La que escribe es la pluma,
la que dicta es el alma,
la que te quiere y te ama
ya sabes cómo se llama.

- **Asíndeton.** Consiste en suprimir las conjunciones (por ejemplo: *al, por, con, de y para*) entre los términos o frases para brindar un efecto más vivo, ágil y directo. Un ejemplo lo encontramos en el primer cuarteto del soneto "Oh tú, mi amor" de Rafael Alberti (España, 1902-1999).

Oh tú, mi amor, la de subidos senos
en punta de rubíes levantados,
los más firmes, pulidos, deseados,
llenos de luz y de penumbra llenos.

Rafael Alberti, "Oh tú, mi amor", V. de Lama, *Sonetos de amor*,
Madrid, EDAF, 2011, p. 172.

» En español, el orden que se considera normal al construir una oración es el de sujeto-verbo-objeto. Cada lengua tiene un orden propio; el español tiene la ventaja de ser muy flexible en cuanto al orden de sus sintagmas.



Luis de Góngora y Argote fue el máximo representante del culteranismo, caracterizado por ser difícil de entender si no se está familiarizado con abundantes y elevados recursos estilísticos o si se desconoce la Historia antigua.

» Las figuras retóricas son una parte muy interesante de la lengua y tienen una larguísima tradición. Los estudiosos de la retórica, disciplina que a lo largo de la historia se ha ocupado de estos hechos del lenguaje, han identificado desde hace milenios una enorme variedad de figuras. Algunos ejemplos que podrías investigar son:

- anfibología,
- antonomasia,
- catacresis,
- doble sentido,
- écfrasis,
- enálage,
- hipérbole,
- metalepsis,
- oxímoron,
- prosopopeya,
- pleonismo,
- redundancia,
- zeugma.

- **Epíteto.** Uso de adjetivos que no añaden información suplementaria a la idea o concepto. Su función es acentuar o resaltar significados de lo que se está describiendo.

En el solitario parque, la **sonora**
copla borbollante del **agua cantora**
me guió a la fuente. La fuente vertía
sobre el **blanco mármol** su monotonía.

Antonio Machado, "Fue una tarde triste y soñolienta", en *Antología comentada*, Madrid, Ediciones de la Torre, 1999, p. 52.

- **Concatenación.** Es la repetición encadenada de una frase verso a verso. Las palabras que inician un verso repiten las últimas del anterior. Ejemplo:

Yo quisiera en mí mismo confundirte,
confundirte en mí mismo y extrañarte;
yo quisiera en perfume convertirte,
convertirte en perfume y aspirarte.

Salvador Díaz Mirón, "Deseos", en *Antología de la poesía amorosa española e hispanoamericana*, Madrid, EDAF, 2007, pp. 230-231.

- **Enumeración.** Amplificación de una idea mediante el uso, en una sucesión rápida y ágil, de un conjunto de sustantivos o adjetivos con significados cercanos. Observa el siguiente ejemplo.

Era medroso, bebedor, ladrón,
tahúr, peleador, goloso,
reñidor y adivino, sucio,
necio y perezoso, tal es mi escudero...

Juan Ruiz Arcipreste de Hita, *Libro de buen amor*, Madrid, Cátedra, 1996.

- **Retruécano.** Consiste en oponer frases con los mismos elementos, de modo que expresen ideas contrarias. En los siguientes versos, sor Juana Inés de la Cruz (1651-1695) hace un uso excelente del retruécano.

Al que **ingrato** me deja, busco **amante**;
al que **amante** me sigue, dejo **ingrata**;
constante adoro a quien mi amor **maltrata**;
maltrato a quien mi amor busca **constante**.

Sor Juana Inés de la Cruz, "Al que ingrato me deja, busco amante...", *Obras completas*, pról. y ed. de F. Monterde, México, Porrúa, 2002, p. 47.

Manos a la obra

1. Lee el soneto "Al que ingrato me deja, busco amante..." y analiza qué otras figuras retóricas, además del retruécano, emplea la poetisa.

Al que ingrato me deja, busco amante;
al que amante me sigue, dejo ingrata;
constante adoro a quien mi amor maltrata;
maltrato a quien mi amor busca constante.

Al que trato de amor, hallo diamante,
y soy diamante al que de amor me trata;
triunfante quiero ver al que me mata,
y mato a quien me quiere ver triunfante.

Si a este pago, padece mi deseo;
si ruego a aquel, mi pundonor enojo:
de entrambos modos infeliz me veo.

Pero yo por mejor partido escojo
de quien no quiero ser, violento empleo,
que de quien no me quiere, vil despojo.

Íbid.

2. Elijan uno de los poemas que compilaron en el bloque 1, sugiéranselo a su profesor e, igual que en texto anterior, señalen algunos de los recursos poéticos estudiados.

Cada vez cuentas con más elementos para analizar una obra poética. Ahora es momento de que hagas la primera parte de un comentario, ya no tan superficial como en el caso anterior, sobre un texto lírico. Por principio, te sugerimos que busques en la biblioteca o en Internet el texto "La poesía es un arma cargada de futuro" del autor Gabriel Celaya (1911-1991). Léelo y considera los puntos que se mencionan a continuación en tu comentario.

- Título del poema
- Contexto de producción del autor
- Tema
- Estructura: número de versos (nombre que reciben), estrofas (cómo se denominan), subgénero lírico al que pertenece, tipo y estructura de la rima.
- Identificación de figuras de dicción y construcción
- Relación entre tema y estructura
- Intercambia tu trabajo con un compañero con el fin de que haga comentarios; haz lo mismo con el suyo y atiende sus observaciones. Al final, compartan sus trabajos en plenaria.



Sor Juana Inés de la Cruz alcanzó notoriedad por su maestría expresiva; a partir de recursos y temas elaborados durante siglos y compartidos por todos en su época, logró crear un estilo personal que aún hoy se destaca.

Nivel fónico-fonológico del poema

» Se dice que un poema tiene métrica perfecta cuando todos los versos que lo integran se forman por la misma cantidad de sílabas.

¿Qué hace a la poesía un tipo diferente de expresión? ¿Has notado la música que se crea con las palabras cuando se recita un poema? ¿Cómo imaginas que hacen los poetas para unir las palabras y darles un sonido armonioso? ¿Cómo logran los compositores combinarlas con el sonido de instrumentos musicales, para crear una canción? Tanto los versos de los poetas antiguos como el contemporáneo rap se componen de sonidos armoniosos, y vale la pena conocer algunos de sus elementos.

Vamos a aprender a medir los versos de un poema, a identificar las rimas y a reconocer los acentos rítmicos. Así podrás apreciar la musicalidad característica del género lírico y, por ende, descifrar “la partitura” de cada texto poético. La fonología es una parte de la lingüística que estudia los sonidos y su función. Lo fónico se refiere a la voz y al sonido, por tanto, su estudio en el texto lírico permite apreciar la armonía de los fonemas empleados en un contexto específico.

Métrica

» El haikú tiene su origen en Japón (s. xii). Es un terceto de 17 sílabas distribuidas en cinco para el primer verso, siete para el segundo y cinco para el último. Su tema principal es la naturaleza y se acostumbraba escribirlos en una hoja de cerezo.

Medir un verso es contar el número de sílabas métricas que lo componen. Cabe señalar que el número de sílabas métricas es diferente al número de sílabas gramaticales, ya que el poeta atiende a ciertas reglas y convenciones.

Una de ellas es la de **acentuación**, la cual consiste en sumar o restar una sílaba al verso, considerando la posición de la sílaba tónica de la última palabra del mismo. Así, cuando el verso termina en palabra esdrújula se le resta una sílaba, si es grave ni se le suma ni resta sílaba alguna y si es aguda se le agrega una. Ejemplo:

Ro/san/do /van	(4 sílabas + 1 por ser palabra aguda = 5 sílabas)
el /a/gua/ las/ li/bé/lu/las	(8 sílabas – 1 por ser palabra esdrújula = 7 sílabas)
de/ ce/lo/fán	(4 sílabas + 1 por ser palabra aguda = 5 sílabas)

Gilda Rincón, en Herrera Madrigal, José (compilador), *El haikú y su nuevo cultivo en México*, México, Federación Editorial Mexicana, 1999, p.81.

Ahora bien, existen algunas **licencias poéticas** que afectan el conteo silábico: la sinalefa, el hiato, la diéresis y la sínéresis. Veamos cuáles son sus características.

La **sinalefa** consiste en pronunciar en una sola sílaba, como si tratara de un diptongo, la vocal final de una palabra y la vocal inicial de la siguiente.

Sobre pupila azul con sueño leve
tu párpado cayendo amortecido

La sinalefa también ocurre en las palabras que comienzan con **h**.

Y la humanidad le decía...
De hiedra negra en medio del perfume

Asimismo, cuando la **y** tiene sonido de vocal y no de consonante.

Y al sucumbir me abriste palpitante.

El **hiato** se crea al pronunciar separadas dos vocales que van juntas. Así, “algunas veces para conservar la medida de la versificación regular, no se hace la sinalefa.”² Observa que las sílabas *si* y *el* forman una sinalefa; pero, para que el verso cuente con una sílaba más se forma un hiato.

Que **si / el** agua hallo clara

La **sinéresis** consiste en que dos vocales que no hacen un diptongo se pronuncien como si lo formaran, para restar una sílaba al verso. La división silábica de *comía* y *realiza* sería:

Co/mí/a (sin sinéresis)
Re/a/le/za (sin sinéresis)

Co/mía (con sinéresis)
Rea/le/za (con sinéresis)

La **diéresis** consiste en *alargar* una palabra agregándole una sílaba mediante la ruptura de un diptongo. En los ejemplar, el poeta añade un par de puntos (signo diacrítico denominado *diéresis*, *crema* o *cremilla*) sobre una de las vocales de la sílaba fraccionada.

Sua/ve (sin diéresis)
Viú/do (sin diéresis)

Sú/ave (con diéresis)
Vi/udo (con diéresis)

Rima

Este elemento, tan relevante en el texto lírico, consiste en la repetición sonora que se presenta al final de los versos, a partir de la última sílaba acentuada. Observa el ejemplo.

De la noche a la mañana
se me ha ido tu querer:
agüita que se derrama
no se puede recoger.

- **Rima consonante.** Existe igualdad de los sonidos vocálicos y consonánticos a partir de la última vocal acentuada; riman tanto las vocales como las consonantes.

La poesía no debe preguntarse
el porqué de la luz y de la sombra.
Su palabra está viva, nunca nombra
la soledad sin nadie. Quiere atarse.

» Tal como sucede con las figuras de pensamiento, las figuras retóricas de dicción se han estudiado desde hace mucho tiempo, por lo que su repertorio es amplio. Aquí presentamos algunas de ellas.

- aféresis,
- anadiplosis,
- apócope,
- cacofonía,
- dialefa,
- diástole,
- ecfónesis,
- epífora,
- onomatopeya,
- sístole,

Luis García Montero, “Poética, II”, *Poesía urbana: antología 1980-2008*, Sevilla, Renacimiento, 2007.

² Norma Román Calvo, *Teatro y verso. Cómo decir el verso teatral*, México, Pax, 2006, p. 56.

- **Rima asonante.** Se establece cuando riman únicamente las vocales de la sílaba acentuada. Podemos ver un ejemplo en el fragmento de “Nanas de la cebolla” de Miguel Hernández (España, 1910-1942).

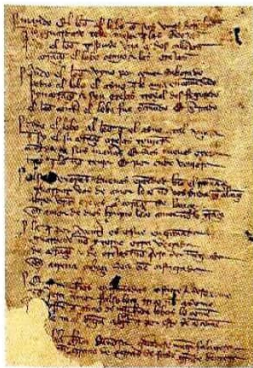
La cebolla es escarcha		
cerrada y pobre.	}	Coinciden las vocales o y e .
Escarcha de tus días		
y de mis noches .		
Hambre y cebolla,	}	Coinciden las vocales o y a .
hielo negro y escarcha		
grande y redonda		

Miguel Hernández, “Nanas de la cebolla”, *Antología poética*, edición de J. L. Puerto, Madrid, EDAF, 1999.

Estructura de la rima

La rima puede clasificarse según las combinaciones que adopta en las estrofas. Existen varios tipos de estructura de la rima.

- **Rima continua o monorrima.** Es la consecución de rimas semejantes, esto es, todos los versos tienen la misma terminación: AAAA, BBBB, CCCC, etcétera.



Además de ofrecernos un valioso recuento de las creencias y costumbres medievales, *El Libro de buen amor* muestra muchos de los tipos de versificación que conocemos y que se siguen empleando.

Era un garçón loco, mançebo bien valiente,
non quería casarse con una solamente,
si non con tres mugeres; tal era su talente;
porfiaron en cabo con él toda la gente.

Su padre e su madre, et su hermano mayor
afincáronle mucho, que ya por su amor
con dos que se casase, primero con la menor,
et dende a un mes cumplido casase con la mayor.

Fiso su casamiento con aquesta condiçión:
el primer mes ya pasado dixieronle tal raçón,
que al otro su hermano con una e con más non
quisiese que le casasen a ley e a bendiçión.

Respondió el casado, que esto non fesiesen,
que él tenía muger, en que ambos a dos oviesen
compaña mucho buena, e d'esto le dixiesen,
de casarlo con otra non se entremetiesen.

Juan Ruiz Arcipreste de Hita, “Enxiemplo del garçón que quería casar con tres mugeres”, *Libro de buen amor*, Madrid, Cátedra, 1996.

- **Rima pareada.** En ella coincide la terminación de dos versos: AA, BB, CC, etcétera.

Los gérmes conocen mi beso cuando anidan
Bajo la tierra, y luego que son flores me olvidan.
Lejos de sus raíces las corolas felices
no se acuerdan del agua que regó sus raíces...

Amado Nervo, "La hermana agua", en *Los cien mejores poemas de Amado Nervo*, Madrid, Aguilar, 1969, p. 35.

- **Rima abrazada.** En este caso el primer verso rima con el cuarto y el segundo con el tercero: ABBA, CDDC...

Érase un hombre a una nariz pegado,
érase una nariz superlativa,
érase una alquitara medio viva,
érase un peje espada mal barbado;

Francisco de Quevedo, "A un hombre de gran nariz", en *Antología poética*, Barcelona, Bruguera, 1981, pp. 129-130.



Francisco de Quevedo y Villegas (España, 1580-1645) es el representante más claro de la corriente conceptista, que empleaba numerosas figuras de pensamiento y lenguaje para mostrar las contradicciones del mundo.

- **Rima encadenada**, cruzada, entrelazada o alternada. Se presenta cuando el primer verso rima con el tercero y el segundo con el cuarto, y así sucesivamente: ABAB, CDCD...

Lejos de vos y cerca de cuidado,
pobre de gozo y rico de tristeza,
fallido de reposo y abastado
de mortal pena, congoja y braveza.

Marqués de Santillana, "XIX", *Sonetos*, Linkgua digital, 2011.

Al analizar la estructura de las rimas en un poema se acostumbra usar letras minúsculas para los versos octosílabos o de menor medida, y mayúsculas para los versos de nueve o más sílabas. Por ejemplo:

Hizo matar a su mujer, a
y habiéndose ejecutado, b
mandó, a la mesa sentado, b
llamarla para comer. a

Hijo, el paterno amor, que nunca cesa A
de amar su propia sangre y semejanza, B
para venir facilitó la empresa; A
que ni cansancio ni trabajo alcanza. B

Félix Lope de Vega, *El castigo sin venganza*, México, Debolsillo, 2003.

Ritmo

Se conoce como ritmo a la repetición de los acentos de los versos de un poema. Este consiste en una especial disposición de acentos intercalados con regular frecuencia a lo largo de la composición.

Para estudiar el ritmo es indispensable aclarar qué es el acento. Todas las palabras tienen un acento, una sílaba que se pronuncia con un tono mayor al de las otras. Esta diferencia en los tonos permite darle significados diferentes a palabras con los mismos sonidos. El acento puede clasificarse en prosódico, ortográfico, enfático y rítmico.

El prosódico se pronuncia, aunque no se señale gráficamente con una tilde (acento ortográfico). Ayuda a clasificar las palabras en agudas, graves, esdrújulas o sobresdrújulas.

Por lo que respecta al acento enfático, está relacionado con la entonación de las palabras y las frases, como cuando se expresa duda, admiración, etcétera.

El acento **rítmico** merece especial atención en el texto poético, pues consiste en la repetición regular de sonidos dentro del verso, la estrofa y el poema. En los poemas, es frecuente que el acento rítmico indique la cadencia de los versos y que se ubique en sílabas con la misma posición en los versos, aun con variantes. Algunas reglas de acentuación rítmica son las siguientes: “Los versos en lengua española llevan un acento en la penúltima sílaba. Además, se debe recordar que si la palabra es aguda, aumenta una sílaba y si es esdrújula, resta una.

Los acentos que se repiten —entre los grupos de sílabas y versos— a intervalos regulares son rítmicos. Los acentos rítmicos no pueden ir seguidos uno del otro”³.

Lee el fragmento del poema “Pastor que con tus silbos amorosos” de Félix Lope de Vega (España, 1562-1635) que se presenta a continuación. El acento recae en la penúltima sílaba, según lo citado en la primera regla.

» El poema de Lope de Vega forma parte de una tradición de textos y canciones dedicadas a la vida pastoril. Estas expresiones reciben el nombre de poesía bucólica y tratan casi siempre el mismo tema: el amor de los pastores.



Pastor que con tus silbos amorosos
me despertaste del profundo sueño;
Tú, que hiciste cayado de ese leño
en que tiendes los brazos poderosos,

vuelve los ojos a mi fe piadosos,
pues te confieso por mi amor y dueño
y la palabra de seguirte empeño
tus dulces silbos y tus pies hermosos,

Oye, pastor, pues por amores mueres,
no te espante el rigor de mis pecados,
pues tan amigo de rendidos eres.

Espera pues, y escucha mis cuidados
¿pero cómo te digo que me esperes,
si estás, para esperar, los pies clavados?

Félix Lope de Vega, “Pastor que con tus silbos amorosos...”,
Poesía lírica, Madrid, Espasa-Calpe, 1951.

³ Barajas, Benjamín, *Diccionario de términos literarios y afines*, México, Edere, 2004, p. 59.



Ahora lee el siguiente soneto del mismo autor, que ejemplifica la aplicación de las reglas métricas. Observa que la regularidad rítmica del poema se debe a la repetición constante de los acentos entre la segunda, sexta y décima sílabas.

Un soneto me manda hacer Violante

Un soneto me manda hacer Violante,
que en mi vida me he visto en tal aprieto;
catorce versos dicen que es soneto:
burla burlando van los tres delante.

Yo pensé que no hallara consonante
y estoy a la mitad de otro cuarteto;
mas si me veo en el primer terceto
no hay cosa en los cuartetos que me espante.

Por el primer terceto voy entrando
y parece que entré con pie derecho,
pues fin con este verso le voy dando.

Ya estoy en el segundo, y aún sospecho
que voy los trece versos acabando;
contad si son catorce, y está hecho.

Félix Lope de Vega, "Un soneto me manda a hacer Violante",
Poesía lírica, Madrid, Espasa-Calpe, 1951.

» Félix Lope de Vega y Carpio, *El Fénix de los Ingenios*, fue el más prolífico autor del Siglo de Oro español. Cultivó todos los géneros literarios, aunque sus obras de teatro en verso lo consagraron. Como lo demostró Lope de Vega, la grandeza del texto lírico no solo se manifiesta en los poemas.

Manos a la obra

Reúnanse en equipos para realizar lo siguiente:

1. Señalen la estructura y el tipo de rima del soneto anterior. Compartan sus apreciaciones.
2. Escriban un poema con la estructura y la rima que identificaron en el soneto, pero con un tema de su elección. Si consideran que otra estructura es más conveniente para expresarse, no duden en emplearla. Utilicen cuantos recursos retóricos deseen para escribir su poema.
3. Una vez que terminen, señalen la estructura de los versos y el ritmo.
4. Muestren su trabajo al profesor.
5. Atiendan las observaciones que les haga.
6. Compartan sus trabajos en plenaria.

Es tiempo de disfrutar a plenitud la sonoridad de sus poemas. Con el apoyo de su profesor, reúnanse con sus compañeros y organicen una dinámica para recitarlos. Pueden pedirle a uno que lea enfatizando los acentos. Recuerden que el respeto es muy importante para llevar a cabo esta actividad.

Nivel léxico-semántico del poema

Como expresamos anteriormente, el uso del lenguaje poético implica atribuir sentidos especiales a las palabras.

¿Te ha ocurrido que al leer un poema notas que una palabra que conoces cobra un significado diferente al habitual?

Una de las virtudes de la poesía es sorprendernos, pues crea mundos nuevos mediante el uso de ciertos giros del lenguaje y expresa realidades que podemos apreciar y vivir por medio de los textos.

A continuación estudiaremos el nivel léxico-semántico del texto lírico, es decir, lo concerniente a la disposición de las palabras, sus relaciones y significados.

Cuando un poeta necesita expresar una emoción, idea o imagen, pero las frases cotidianas no logran comunicarla, busca recrearlas con un repertorio de técnicas útiles para precisar el significado de las palabras y generar nuevos; a estas estrategias del lenguaje se les conoce como figuras retóricas.

Para analizar el nivel léxico-semántico de un texto lírico se suelen señalar dos categorías de figuras retóricas: los metasememas o tropos y los metalogismos o figuras del pensamiento.

Los metasememas o tropos

Tropo significa en griego "cambio", "vuelta" o "giro", y se llama así a la mutación o transformación que ha padecido el significado primero o literal de un vocablo o de una frase para adquirir otro distinto, que guarda relación de semejanza o analogía con el primero.

Seguramente has utilizado tropos de manera cotidiana y sin darte cuenta. Por ejemplo, en algunas frases: "Llegué volando a clase", cuando se arriba de forma precipitada al aula; "Estoy atorado en el tráfico" en sentido recto significa que el tránsito vehicular es nulo; o "Esa persona habla hasta por los codos" denota el habla excesiva de un individuo. Algunas palabras que integran las oraciones entrecomilladas han adquirido un nuevo significado, pues se trata de tropos y en estos hay una sustitución (a unas cosas se les confiere el nombre de otras).

Observa el cuadro en que se concentran los tropos o metasememas más utilizados.

Tropos o metasememas		
Nombre	Características	Ejemplos
Comparación o simil	Relación de semejanza entre un término real y otro imaginario que se unen por medio de una partícula (<i>como, cual o tal</i>), o bien, por el verbo <i>parecer</i> o el adverbio <i>así</i> . No obstante, también puede construirse mediante la yuxtaposición de los elementos que se comparan.	Unos cuerpos son como flores otros como puñales otros como cintas de agua pero todos, temprano o tarde serán quemaduras que en otro [cuerpo se agranden convirtiendo por virtud del fuego a [una piedra en un hombre. Luis Cernuda, <i>Un río, un amor/Los placeres prohibidos</i> , Madrid, Cátedra, 1999.

Nombre	Características	Ejemplos
Metáfora	Asociación de dos elementos u objetos que pertenecen, en principio, a realidades distintas y entre los cuales se establece una relación de identidad. Como resultado de dicha relación, el significado de los términos se modifica, sugiriendo un sentido figurado. La metáfora es una comparación incompleta. En vez de afirmar "ella es tan bonita <i>como</i> una rosa", una metáfora refiere "ella es una rosa".	Ríanse las fuentes tirando perlas [gotas de agua] a las florecillas que están más cerca. Sus hebras de oro [su cabello rubio]. Las perlas de su boca [sus dientes]. Dos esmeraldas en su mirada [ojos verdes].
Sinécdoque	Mención de una parte de un objeto para significar el todo, o el todo por la parte. En otras palabras, se expresa una idea con el nombre de otra que coexista con la primera. Aunque hay varias categorías de esta figura retórica, estudiaremos dos casos: cuando por la parte se alude al todo y cuando por el todo se refiere una parte.	a) La parte por el todo El heredero al trono [reino] Te escribiré unas letras [carta]. b) El todo por la parte La ciudad [sus habitantes] se amotinó. Todo el mundo [muchacha] dice lo mismo.
Metonimia	Designación de un elemento con el nombre de otro tomando el efecto por la causa o viceversa, creando una relación entre las cosas o las personas. Hay varios tipos, al igual que en la sinécdoque, pero solo presentaremos dos: referirse al autor por sus obras y a un objeto por el lugar de donde procede.	a) El autor por sus obras En el museo del Prado hay varios Rubens [varios cuadros del pintor Rubens]. Leer a Cervantes [alguna obra de Cervantes]. b) El objeto por el lugar Bebí un jerez [un vino de Jerez de la Frontera]. Juró lealtad a la bandera [al país]. La noche llama temblando al cristal de los balcones.
Prosopopeya o personificación	Atribución de cualidades o acciones a seres inanimados o abstractos, haciéndolos parecer humanizados o con raciocinio.	Vino, primero, pura, vestida de inocencia. Y la amé como un niño. Y se quitó la túnica, y apareció desnuda toda... ¡Oh pasión de mi vida, poesía desnuda, mía para siempre!



La prosopopeya o personificación es tal vez una de las figuras retóricas más usadas en el mundo de la literatura fantástica. En algunas leyendas, el bien y el mal son entidades concretas gracias a este recurso.

Juan Ramón Jiménez, *Eternidades*: verso (fragmento), Madrid, Taurus, 1982.

Manos a la obra

1. Lee el poema "Qué ruido tan triste" de Luis Cernuda (España, 1902-México, 1963) varias veces y pon atención en los distintos significados que inferas. Si es posible, organízate con tus compañeros para leerlo en voz alta y con la entonación adecuada.

Qué ruido tan triste

Qué ruido tan triste el que hacen dos cuerpos cuando se aman,
parece como el viento que se mece en el otoño
sobre adolescentes mutilados,
mientras las manos llueven
manos ligeras, manos egoístas, manos obscenas,
cataratas de manos que fueron un día
flores en el jardín de un diminuto bolsillo.
Las flores son arena y los niños son hojas,
y su leve ruido es amable al oído
cuando ríen, cuando aman, cuando besan,
cuando besan el fondo
de un hombre joven y cansado
porque antaño soñó mucho día y noche.
Mas los niños no saben,
ni tampoco las manos llueven como dicen;
así el hombre, cansado de estar solo con sus sueños,
invoca los bolsillos que abandonan la arena
arena de las flores
para que un día decoren su semblante de muerto.

Luis Cernuda, "Qué ruido tan triste", *Antología poética*, Madrid, Rialp, 2002.

2. Una vez concluida la lectura, reúnete en equipo. Discutan acerca de las frases resaltadas en el poema y mencionen los tropos correspondientes. Argumenten sus respuestas e identifiquen cada figura señalada. Anoten todas las que identifiquen en el poema.
3. Redacten un comentario breve (un párrafo) acerca de la forma como se manifiesta el yo lírico en la composición (para identificarlo pregúntense quién habla en el poema).
4. A partir de sus comentarios y de lo que han compartido con sus compañeros, respondan.
 - a) ¿Cuál es el tema del poema?
 - b) ¿Cómo es el tono en que se expresa el escritor?
 - c) ¿Cómo afectan las figuras retóricas la manera en que se comprende el poema?
5. Finalmente, discutan algunos de sus comentarios en plenaria.



Así como se afirma que una imagen dice más que mil palabras, es posible asegurar que una imagen poética expresa dimensiones que una sola imagen no logra comunicar.

Los metalogismos o figuras del pensamiento

Estas figuras retóricas afectan el contenido de las oraciones, ya que implican nociones de lógica y repercuten en la comprensión del texto. Así, superan el plano gramatical e inciden en la organización del discurso. Muchas veces para que sean eficaces es necesario que el receptor tenga conocimientos previos del referente o que encuentre datos y pistas en el contexto discursivo, o bien, en un dato extralingüístico.

Por ejemplo, un lector requiere información contextual para entender la caricatura política (texto icónico-verbal que recurre con frecuencia a la ironía) que se titula "El mejor de los presidentes", cuando en realidad lo que se quiere exhibir son los defectos o carencias del personaje público al que se alude.



La Justicia es una de las figuras alegóricas más utilizadas en la lírica.

Metalogismos o figuras del pensamiento		
Nombre	Características	Ejemplos
Alegoría	Representación de una idea figuradamente por medio de formas humanas, animales o seres inanimados.	Una mujer con los ojos vendados sosteniendo una balanza en los brazos es la representación de la justicia.
Hipérbole	Exageración para engrandecer o empequeñecer el concepto que se expresa.	Érase un hombre a una nariz pegado. Francisco de Quevedo Tanto dolor se agrupa en mi costado que por doler me duele hasta el aliento. Miguel Hernández
Ironía	Esconde o suaviza una idea con palabras o expresiones que significan lo contrario de lo que se quiere decir. El conocimiento del contexto por parte del lector es fundamental para identificar esta figura retórica.	—Salve, rey de los judíos —dijo Pilatos a Jesús—. [Cuando eran los judíos quienes pedían a Pilatos que lo condenara].
Paradoja	Expresión sentenciosa que envuelve contradicción. Consiste en unir ideas, al parecer contrastantes, para resaltar la profundidad del pensamiento.	Todos los animales son iguales, pero hay algunos animales que son más iguales que otros. George Orwell La elocuencia del silencio.
Sentencia	Manifestación de una verdad profunda en términos breves y lacónicos. Regularmente aparece al final del poema.	No es pobre el que tiene poco, sino el que mucho desea. Séneca
Antítesis	Contrapone dos sintagmas, frases o versos en los que se expresan ideas de significación opuesta o contraria.	Es tan corto el amor y tan largo el olvido. Pablo Neruda Ayer naciste y morirás mañana. Luis de Góngora y Argote

Manos a la obra

1. Lee el poema de Gilda Rincón en la página 47; se trata de un haikú, esta composición se integra de tres versos: uno de cinco sílabas, el siguiente de siete y el último de cinco.
2. Una vez que hayas identificado sus características, crea tu propio haikú. El objetivo es que en un terceto tan breve logres capturar un instante o una imagen de la naturaleza. Lee los siguientes ejemplos para que tengas una idea de la temática.

¿Debo tomarlo?
Se abrasará en mis lágrimas.
Niebla de otoño.

El mar ya oscuro.
El graznido de un pato,
apenas blanco.

¡Ve al roble, cómo
esta ahí, indiferente
a tanto brote!

Matsuo Basho, "Ante un mechón de pelo de su madre muerta", en *40 haikú de Matsuo Basho*, versión de F. Serrano, disponible en <http://www.francisco-serrano.com/translation/40haiku.pdf>, fecha de consulta: 29 de marzo de 2013.

3. Comparte tus haikús con el grupo. Comenten los temas que trataron, los recursos retóricos que emplearon y quiénes usaron adecuadamente el ritmo o la rima.
4. Considerando la brevedad de los haikús, crea composiciones a partir de las siguientes imágenes. Utiliza las figuras de pensamiento que estudiaste (alegoría, ironía, etcétera).

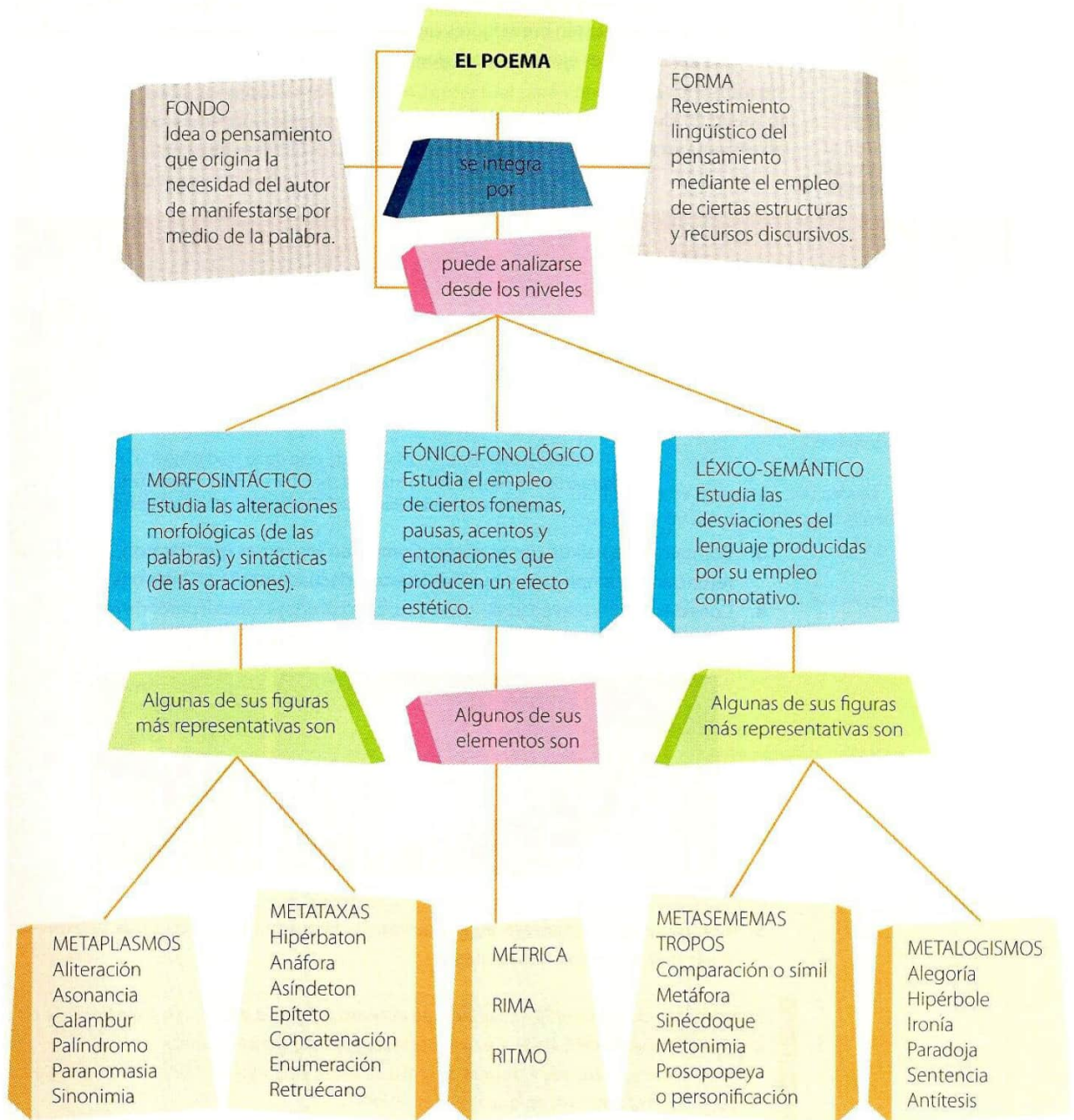


5. Comparte tus poemas con el grupo. Nota la diversidad de visiones que se expresan a partir de las mismas imágenes.

Es momento de concluir la actividad que comenzaste en la página 46. Para finalizar el análisis del poema de Gabriel Celaya, desarrolla los siguientes puntos.

- Identificación de tropos y figuras de pensamiento (incluye tu interpretación de las figuras que reconociste en oraciones simples)
- Conclusión y valoración

EN concreto



PONTE a prueba

1. Intercambia con un compañero el análisis del poema “La poesía es un arma cargada de futuro” de Gabriel Celaya y léelo. Luego, contesta la coevaluación.

Valor de los indicadores

5. Excelente 4. Muy bien 3. Bien
2. Regular 1. Deficiente



Ubica el poema en su contexto de producción.

Identifica el tema y lo enuncia de manera clara y precisa.

Relaciona el contexto de producción con el tema tratado en el poema.

Analiza el texto en su nivel morfosintáctico.

Estudia el poema en su nivel fónico-fonológico.

Interpreta el poema mediante su análisis léxico-semántico.

Relaciona el fondo y la forma en la composición.

Concluye cuál es la riqueza de la obra lírica mediante una valoración personal.

2. Reúne los comentarios, composiciones, investigaciones y demás productos que te hayan servido de base para tus aprendizajes. Concéntralos en tu carpeta de evidencias.
3. Elige un poema que te agrade. Analízalo considerando los diversos niveles de estudio. Memoriza sus versos y declámalo frente al grupo (también puedes reunirte con tus compañeros y utilizar la modalidad de poesía coral), considera los aspectos de tono, ritmo, métrica, acentuación, así como los de carácter técnico: volumen, entonación, dicción, respiración y énfasis. De ser posible, pide a alguno de tus compañeros que te ayude con la musicalización del poema. Incluso puedes organizar un recital con tu grupo para presentarlo a los demás compañeros de la escuela.

MACBETH: CUANDO LA LITERATURA se convierte en publicidad (fragmento)

La literatura es un arte y la publicidad también puede llegar a serlo cuando se vale de herramientas creativas que constituyen una pieza que expresa emociones del alma humana. ¿Qué ocurre cuando literatura y publicidad convergen? El argumento literario es un recurso recurrente y válido para presentar y describir un producto [...]

Así, el lenguaje publicitario se ha adueñado de la literatura, de su entorno, de sus estereotipos, de sus personajes y de sus frases. Los ha explotado como argumento para prestigiar al objeto o producto anunciado hasta convertir el propio texto literario en objeto de consumo. El mundo de la literatura supone, cuanto menos, un campo de prestigio y estatus. A este respecto se refiere Mangel cuando afirma que, “los libros leídos o no leídos y sea cual fuere el valor que se les asigne, gozan de un prestigio que inspira reverencia” [...]. Es quizás por esta causa de honor y reputación por lo que la literatura forma, en un gran número de ocasiones, parte del discurso publicitario constituyendo una apropiación más de otros lenguajes, adueñándose de sus referentes y entorno: pasajes de la literatura universal, obras y autores, han pasado a formar parte del lenguaje diario de la publicidad, configurando un “reclamo que magnifica y prestigia al producto que arropa o en el que se deja arropar el mismo” [...]. Y es que en algunas de las grandes obras y autores de la literatura universal aparecen reflejados en publicidad bien de manera nominal (a través de su nombre), bien a través de citas o pasajes reconocibles de sus obras, bien a través de sus personajes. La finalidad: aportar al anuncio (y al bien publicitado) un hálito de magnificencia que el público ha de reconocer.

De este modo, encontramos profusos casos de esta intertextualidad patente entre literatura y publicidad con casos como el de Charles Dickens (1812-1870) y su *Canción de navidad*, que fue la base para la campaña de Telefónica [...]. Oscar Wilde (1854-1900) es recordado en una campaña para Volkswagen Golf gracias a su famosa frase “Puedo resistirlo todo, menos la tentación”. El chileno Pablo Neruda (1904-1973) ha prestado algunos versos para campañas de distinta índole; así, los versos “Quien no conoce Chile / no conoce este planeta” fue el texto promocional para la campaña publicitaria de Lanchile, la compañía aérea nacional chilena [...]. Asimismo, hay que destacar, tanto por el contenido del propio anuncio como por la polémica suscitada, la campaña de SEAT León en la que uno de los cuentos de Cortázar sirve como texto para el *copy* de todo el anuncio, basado en el lema “¿Quién posee a quién?”. Esta campaña es uno de los ejemplos más claros de cómo un novelista, poeta o dramaturgo presta sus palabras al mundo de la publicidad.⁴

Gloria Jiménez Marín, en *Revista Comunicación*,
Sevilla, 2007, pp. 275-286.

- » ¿Qué figuras retóricas encuentras en los siguientes carteles publicitarios?
Reflexiona sobre su uso en un texto cuya función sea apelativa.

⁴ J. Marchamalo, “Escritores de anuncio”, en *ABCD las artes y las letras*, 26 de mayo-1 de junio de 2007, Madrid, pp. 14-15.

A close-up photograph of a woman with dark hair and green eyes, wearing a shimmering sequined dress and a pearl necklace. She is holding a round, amber-colored perfume bottle in her right hand. The background is dark and textured.

"PUEDO RESISTIRLO TODO,
MENOS LA TENTACIÓN".

Tentación
el perfume que visto los sentidos

A photograph of a woman with long brown hair, wearing a white long-sleeved shirt and blue jeans, sitting on a wooden log deck. She is playing an acoustic guitar. The background shows a body of water and a blue sky.

La delgada
línea pura
de corazón sonoro...

GUITARRAS CON CORAZÓN

**GUITARRAS
HENDRIX**

Reconoces el género dramático



En este bloque conocerás las características generales del texto dramático. El bloque está integrado por tres secuencias didácticas:

1. Elementos significativos del texto dramático, 2. El texto dramático y la representación teatral y 3. Subgéneros representativos del género dramático.

El diálogo es un bien compartido esencial en las relaciones humanas. Es imposible vivir en sociedad y no establecer comunicación, independientemente del lenguaje elegido para hacerlo. Dialogamos mediante las palabras, los gestos, las actitudes e, incluso, por medio de los silencios. Lo hacemos de manera consciente e inconsciente; podemos decir algo verbalmente y hacer un gesto que lo apoye, pero también, un gesto opuesto a lo dicho. Todos estos diálogos llenos de certeza o de contradicción son la materia prima del género dramático. Te invitamos a descubrir el encanto que esconden las líneas de un guion teatral.

1. Lee en voz alta el texto.

Leer teatro es un acto difícil, así que la mayor parte de las personas que gozan del placer de la lectura muestran preferencia por la narrativa. Ello se debe a que en este género literario el autor suele llevar de la mano al que lee; suministra descripciones minuciosas; comenta y esclarece las situaciones; explica a los personajes y, aún más, penetra e invade la mente del protagonista, dándonos cuenta de sus pensamientos y sensaciones. En cambio, en la lectura de un texto dramático, el lector no está guiado por las palabras del que escribe. Desde el inicio de la lectura, el que lee un texto dramático se enfrentará a un diálogo escueto y aparentemente frío que estará interrumpido, de vez en cuando, por unas palabras entre paréntesis que le “estorbarán” la continuidad de la lectura.

Leer teatro es un acto difícil, porque el lector deberá hacer uso de su imaginación para “representar” en su mente el espectáculo teatral como se vería en el escenario. ¿Pero cuáles son los mecanismos que nos sirven para trasladar a un escenario las palabras escritas de un libro? ¿Hay algún acto de magia para lograrlo? De magia, no, pero sí existen las informaciones necesarias, que resultan útiles para el logro de una buena comprensión del texto dramático. [...]

El fenómeno teatral es una forma de comunicación entre un grupo emisor (generalmente conformado por autor, director, actores y técnicos) y un grupo receptor, que está compuesto por los espectadores. Esta comunicación se produce a través de un variado número de códigos ya contenidos en el texto dramático, pero que lograrán un mayor desarrollo en el proceso de la representación escénica.

Norma Román Calvo, *Para leer un texto dramático*, México, Pax, 2003, pp. xi-xii.

2. Responde las dos preguntas planteadas en el texto.
3. Reúnete en equipo. Comenten sus respuestas, además de sus experiencias respecto a la lectura de textos dramáticos llevada a cabo en cursos anteriores.
4. ¿Es más fácil apreciar una representación escénica que la sola lectura del texto dramático? Argumenten su respuesta y expónganla al grupo.

¿TE ACUERDAS de...?

1. Lee con atención la primera escena de una obra de Sabina Berman (México, 1955).

Los dientes (fragmento)

(A oscuras, a lo lejos):

ENFERMERA: Ya llegó la pacientita, doctor. La pasé al cubículo tres.

DENTISTA: Bien.

ENFERMERA: Es la señora que llamó hace media hora, doctor. Dijo que era muy urgente. Que estaba en su oficina, dictando una carta, y de pronto se le destapó un dolor espantoso, dijo. Peor que si le hubieran dado un hachazo en la cabeza.

DENTISTA: Muy bien, excelente, comuníqueme con mi esposa.

ENFERMERA: Sí, doctor.

(Se oyen pasos por un pasillo).

DENTISTA: ¿Le dieron a llenar los papeles a la señora...?

ENFERMERA: Berman. Berman se llama.

DENTISTA: ¿Bergman? ¿Cómo el director sueco?

(Se oye cómo la enfermera marca un teléfono).

ENFERMERA: No, doctor. No podía. No sabe: llegó tambaleándose y lloraba.

DENTISTA: Fíjese: ni más ni menos que...

ENFERMERA: Señora, le paso al doctor. Doctor, su esposa.

DENTISTA: No, no estoy para nadie, vamos a ver a Ingrid.

(Se escuchan pasos acercándose. Parón. Luego...)

DENTISTA: Buenas tardes. Estoy... este... verdaderamente emocionado de... Yo he visto todas sus películas y... Y... ¿cómo pedirselo...? Yo no hablo sueco, pero...

ENFERMERA: ¿Podría, por favor, abrir su boquita...?

(El hueco de la boca se abre a medias y a través del hueco vemos el cubículo, al dentista y a la enfermera observando de lejos la boca...)

DENTISTA: Es una señora...

ENFERMERA: Sí, doctor. Le dije.

DENTISTA: Cerrar. Comuníqueme con mi esposa, se lo pedí hace media hora.

(La boca se cierra).



Sabina Berman es una de las dramaturgas mexicanas más prolíficas del teatro contemporáneo. Además, es directora escénica y ensayista.

Sabina Berman, "Los dientes", en *Juegos escénicos para jóvenes*, Emilio Carballido (comp.), México, Alfaguara, 2011, pp. 197-198.

2. Según los elementos del texto dramático que reconoces, responde y comenten en plenaria.
 - a) ¿Cómo se les denomina a los enunciados correspondientes a cada personaje?
 - b) ¿Cómo indica el escritor la intervención de un personaje?
 - c) ¿Qué indican las letras en cursivas? ¿Qué nombre reciben los enunciados resaltados en cursivas?
 - d) ¿Qué elementos revelan la situación y las características de los personajes?
3. Comenta las respuestas en plenaria.

Elementos significativos del texto dramático

Seguramente te gusta ver películas o series de televisión. Pues bien, estas tienen su fundamento en el texto dramático, el cual sirve como base para la filmación o grabación de infinidad de obras cinematográficas y programas televisivos. Te invitamos a conocer los recursos que utilizan los dramaturgos para escribir obras de este género.

El género dramático tiene varios elementos que lo diferencian de otros que has estudiado. *Drama* es una palabra que proviene del griego y que significa 'hacer' o 'actuar'. **Drama** es acción, por lo cual, en este género no es indispensable la existencia de un narrador. El desarrollo de la historia corre a cargo de los personajes, quienes mediante una serie de diálogos o parlamentos dan continuidad a los acontecimientos, en contraste con los textos narrativos, que emplean un narrador que describe o cuenta los hechos.

La unidad básica del drama es el **diálogo**, pues gracias a este se establece un discurso directo entre los personajes, que el público conoce.

El diálogo teatral tiene características esenciales:

- debe ser sintético. Si los diálogos son excesivos, los parlamentos pierden la frescura y concreción propias del género dramático. Dicho de otra forma, el dramaturgo debe ser capaz de elegir las palabras adecuadas en cada diálogo para mostrar el carácter y los propósitos del personaje durante su intervención;
- permite ver el carácter del personaje, quién es, en qué se ocupa, cuál es su idiosincrasia, etcétera;
- brinda información acerca de otros personajes, de los antecedentes de la historia, del contexto de la obra, entre otros datos;
- fomenta la acción, pues cada parlamento provoca una reacción de los personajes que genera conflictos o los soluciona. Así, la réplica de un personaje a otro permite el avance de la acción dramática.

Además de los diálogos, que son el elemento esencial del texto dramático, el dramaturgo se ayuda de las **acotaciones** o **didascalias** para hacer señalamientos o indicaciones. Estas, generalmente, se presentan entre paréntesis o en cursivas; su propósito es indicar al lector el lugar físico de la acción, la época, algunos rasgos de los personajes, sus estados de ánimo y acciones.

Aunque existen categorías más específicas de las acotaciones, no ahondaremos en ellas en este bloque; baste señalar que si bien estas indicaciones dan pauta a la construcción de sentido del texto desde la perspectiva del lector, son sobre todo útiles para los actores, quienes mediante ellas tienen puntos de referencia más claros para interpretar su personaje.

Enseguida, estudiarás una pieza fundamental del drama: **el personaje**. El género teatral no existiría sin el dialogismo entre los personajes. Si bien su importancia se manifiesta en la narrativa e incluso en algunas expresiones de la lírica, en estos géneros no alcanza la relevancia que tiene en el teatro.

» El término *drama* se usa para referirse a la obra teatral en general o a un subgénero que tuvo auge en Europa a finales del siglo XIX y principios del XX.



Habitantes de la mente del dramaturgo, con sus acciones los personajes dan vida al texto dramático. El personaje encarna valores psicológicos que han de reflejarse en sus palabras y actos. Sin la existencia de un narrador que describa sus características, el personaje se construye con ayuda de didascalias, comentarios de otros personajes, actitudes, acciones y reacciones que serán interpretados por el actor o el lector.

Como afirma el profesor Patrice Pavis: “La palabra latina *persona* (máscara) traduce la palabra griega que significa ‘papel’ o ‘personaje dramático’. Solo a través del uso gramatical de *persona* para designar las tres personas (yo, tú, él) adquiere la palabra la significación de ser animado y de persona humana”¹. Es decir, el personaje trasciende la máscara, la apariencia, la lectura superficial. Los personajes de una obra teatral deben ser criaturas animadas, complejas, enérgicas, dotadas de una individualidad y de una plenitud como la que ofrece la realidad misma. Eric Bentley, crítico estadounidense, señala: “Desde hace mucho tiempo, la trama no es algo por lo cual los críticos suelen encomiar a los autores dramáticos. Los elogian más bien por los caracteres que han creado y lo hacen porque estos son auténticos seres humanos”². ¿Quién negaría esta aseveración después de conocer *Hamlet* o *Edipo Rey*?

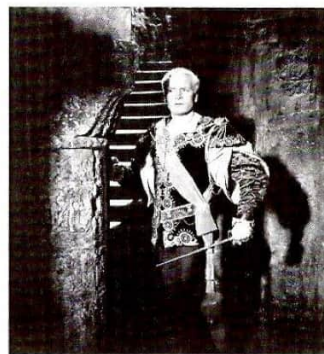
Pensar en el personaje es remontarse al origen mismo del género dramático (aspecto que trataremos con detalle en el siguiente bloque). Ya en la tragedia griega clásica, existía el coro, personaje constituido por muchos “actores” que solían representar la voz del pueblo (es decir, de los habitantes del lugar de los hechos) y se manifestaban por medio del corifeo (una especie de director del coro). Esta forma de expresión actoral recibió el nombre de *ditirambo*.

Posteriormente, el dramaturgo griego Téspis (siglo VI a. C.) añadió al ditirambo otro actor que dialogaba con el corifeo, frente al coro, y que también intervenía en la acción. Continuando tras la huella del personaje, la gran revolución de Esquilo (siglo V a. C.) consistió en tomarse la libertad de hacer hablar a dos personajes en escena, además del coro, lo que permitía dar a la acción una vitalidad que no tenían los movimientos corales de Téspis y sus sucesores. Después, Sófocles y Eurípides incluyeron un actor más, con lo que la posibilidad del diálogo entre personajes fue mayor.

Por lo que respecta a su clasificación, son muchas las posibilidades de catalogar a los personajes. Esto varía según el método o tendencia teórica en que se sustente. Podemos hablar al menos de cuatro modelos de clasificación: según la importancia de su papel, su comportamiento, su caracterización y su función en la trama. No obstante, para fines del análisis, consideramos pertinente el estudio a partir del modelo de caracterización. Según este, existen dos tipos de personajes: planos y redondos.

Los **personajes planos**, también llamados *simples*, *tipos*, *estáticos* o “chatos”, tienen acciones predecibles, ya que representan una idea o cualidad durante toda la obra. Siguen un patrón de comportamiento en cualquier circunstancia que se encuentren y el lector conoce solo un plano de su personalidad; por ejemplo, el protagonista leal y honesto a ultranza de un melodrama.

Por su parte, los **personajes redondos**, también conocidos como *complejos* o *dinámicos*, responden a la situación en que se encuentran y sus decisiones dependen de una toma de conciencia, lo cual los vuelve impredecibles. Son capaces de dudar de sí mismos y modificar su conducta, por lo que su construcción psicológica es compleja.



Sir Laurence Olivier
(Inglaterra, 1907-1989)
en el papel principal
de *Hamlet*, de William
Shakespeare.

¹ Patrice Pavis, *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona, Paidós, 1996, p. 354.

² Eric Bentley, *La vida del drama*. México, Paidós, 2004, p. 17.

A diferencia del personaje plano, el redondo va creciendo y desmoronándose a lo largo de la trama y no es el mismo al principio que al final de la obra. El personaje dinámico nos ofrece diversos ángulos de sí mismo, incluso contradictorios. Para ilustrar este tipo de personaje podemos señalar a Romeo, de *Romeo y Julieta* de Shakespeare, quien es un adolescente en busca de romance y aventura en el primer acto; es un enamorado y apasionado joven en el segundo y en el tercer acto; finalmente, se convierte en un hombre atormentado y desesperado que acaba por destruirse.

En conclusión, “los caracteres redondos son libres, y por tanto, imprevisibles y sorprendentes, mientras que los caracteres chatos solo hacen aquello que deben y sabemos por anticipado: son magnitudes fijas”¹.

Una vez que conoces las generalidades del tipo de texto que nos ocupa, haz un breve repaso para continuar después con el estudio de la estructura externa e interna de la obra teatral.

Manos a la obra

1. Revisa las respuestas de las preguntas en el ejercicio de la página 64 y, de ser el caso, corrígelas.
2. Comenta con tus compañeros algunas de las obras de teatro que han tenido oportunidad de ver. Mencionen si reconocen en ellas personajes planos o redondos.
3. A partir de sus comentarios, en tu cuaderno haz una lista de los personajes que identificaron, junto con sus características y lo que destaca de su participación en la obra correspondiente.



Los personajes del drama son complejos.

Estructura externa del texto dramático

Al comenzar la lectura de una obra teatral, seguramente identificas a primera vista que se trata de un texto dramático, porque distingues los diálogos en prosa o porque al inicio de cada línea encuentras el nombre de los personajes, te percatas de algunas acotaciones, observas que tiene una división específica, etcétera. Pues bien, estos elementos forman parte de la estructura externa de la obra dramática, la cual puede identificarse sin hacer una lectura profunda del texto.

La estructura externa del texto dramático se compone de escenas o cuadros y actos, que, como ya has visto, se desarrollan mediante diálogos.

La **escena** es el conjunto de diálogos que abordan una temática particular de la trama. Cada escena, igual que la obra teatral en su totalidad, presenta un asunto en torno al cual se desarrollan acciones cuya tensión aumenta hasta llegar al clímax y a un posterior desenlace. Aunque en ocasiones el dramaturgo indica el inicio de cada escena de manera explícita, también podemos identificarlas por la salida y la entrada de personajes; no obstante, la clave para saber que una escena termina es la culminación de una temática específica de la obra (en estos casos es necesario ir más allá de una lectura superficial).

Otro elemento de la obra es el **cuadro**, integrado de forma similar a la escena, pero con la diferencia de que en él hay un cambio de espacio o lugar de la acción. Por ejemplo, es común la división de la pastorela en cuadros: el cielo, la tierra, el infierno, etc. Existen obras escritas en cuadros que comparten un eje temático, aunque cada uno puede tratar una historia independiente en tanto que son composiciones acabadas, “redondas”. Esta modalidad escénica es recurrente en el teatro actual.



Los personajes del melodrama son simples.

Por último, el dramaturgo agrupa una serie de escenas o cuadros para formar un acto, que, según Patrice Pavis, es "la división externa de la obra en partes más o menos iguales en función del tiempo y el desarrollo de la acción"². La división de la obra teatral en actos se lleva a cabo para generar expectativa e intriga, hacer una pausa que permita al público comprender el texto, o para detener un instante la tensión dramática. El fin y el inicio de un acto se marca mediante el cierre y la apertura del telón, o bien, con la creación de oscuridad en el escenario.

A lo largo de la historia del teatro se han adoptado diferentes formas de división del texto dramático. La tragedia griega no se distribuía en actos, como verán en el siguiente bloque. En el teatro del Siglo de Oro español (siglos XVI y XVII), la obra se separaba en tres actos llamados *jornadas*; en esta misma época, en Inglaterra y Francia el texto dramático se dividía en cinco actos. Para fines del siglo XIX y principios del XX se estilaba la división en dos actos, mientras que a finales del siglo pasado se escribieron obras compuestas incluso de un solo acto.

Regularmente, al inicio del texto encontramos la lista de los personajes (*dramatis personae*) que desarrollarán la acción. Suelen presentarse por orden de aparición o de importancia. En ocasiones se señalan las edades, características o parentesco de los personajes.

Estructura interna del texto dramático

Mientras que la identificación de la estructura externa puede hacerse mediante una lectura superficial, para reconocer la estructura interna del texto dramático se necesita llevar a cabo una lectura más profunda, detallada y reflexiva. La estructura interna de la composición dramática tiene tres componentes básicos: planteamiento, nudo y desenlace, más los elementos de punto de ataque y el clímax.

En el **planteamiento** se expone el tema o asunto que se desarrollará en la obra, se presentan los personajes, el tiempo y el espacio donde ocurren las acciones y, regularmente, se dan a conocer los antecedentes o causas de la situación.

El **punto de ataque** equivale a la ruptura del equilibrio del protagonista, es decir, la acción o circunstancia que desestabiliza al personaje, por lo cual se ve motivado a enfrentar una vicisitud y recobrar su estado inicial o llegar a uno distinto.

El **nudo** corresponde a la serie de obstáculos que el protagonista ha de librar para alcanzar sus objetivos, que pueden ser de diversa índole: recobrar su estado inicial, obtener un objeto, liberar un pueblo, conquistar a la persona amada, salvar su vida, etcétera. En esta parte de la composición dramática el protagonista se enfrenta a sus antagonistas, aunque también recibe la ayuda de otros personajes. Escena tras escena se generan conflictos de carácter moral, ético, económico o político, entre otros, que elevan la intensidad dramática, generando así una tensión *in crescendo* en el lector o espectador de la obra.

El **clímax** es el momento en que se presenta la intensidad máxima de la acción dramática: el choque frontal entre protagonista y antagonista, la revelación de un secreto, la confesión de una traición o el descubrimiento de una infidelidad pueden ser ejemplos de clímax. Coloquialmente, podemos asociar el clímax con el momento más emocionante de la obra. No obstante que algunas obras concluyen en la parte climática, la mayoría de los dramaturgos recurren a una etapa de resolución (en ocasiones apoyándose en un **último momento de tensión**) y al desenlace.

El **desenlace** marca el retorno a la normalidad, entendida como un nuevo estado de equilibrio: el personaje recobra lo perdido o alcanza sus objetivos iniciales.

PROGRAMA	
PRIMERA PARTE	SEGUNDA PARTE
El teatro de la Comedia del siglo XVI y XVII	El teatro de la Comedia del siglo XVIII y XIX
"Josefina Quiere un Hijo"	"Se Necesita un Marido"
PERSONAJES:	PERSONAJES:
JOSEFINA ELIA PEREZ	JOSEFINA ELIA PEREZ
JOSE ALVARO GUTIERREZ	JOSE ALVARO GUTIERREZ
LAURA GONDO TELLO	LAURA GONDO TELLO
ALBERTO ELIANA GARCIA	ALBERTO ELIANA GARCIA
EL DOCTOR GONDO TELLO	EL DOCTOR GONDO TELLO
TRABAJADOR CARLOS VARELA	TRABAJADOR CARLOS VARELA
INTERESTADO	INTERESTADO
NUMEROS RECOMENDADO PARA MAÑANAS	NUMEROS RECOMENDADO PARA MAÑANAS

No se debe confundir el *dramatis personae* con el elenco o reparto de la obra. La primera es la lista de personajes del texto y el segundo incluye el nombre de los actores que los representan.

² Patrice Pavis, *op. cit.*, p. 123.

Compara la estructura tradicional del relato (que estudiaste en el curso pasado de Literatura) y contrástala con la estructura interna de la obra dramática.

Composición relato tradicional



Composición dramática



La composición dramática —o estructura interna de la obra dramática—, aunque guarda semejanzas con la estructura del relato tradicional, cuenta con diferencias sustanciales. Por ejemplo: cada cresta del segundo esquema representa un ascenso y descenso de la intensidad dramática de las escenas de la obra. Así, cada escena o cuadro mantiene una unidad que incorpora un planteamiento, nudo y desenlace en su interior; es decir, funciona como una pequeña obra de teatro, que trata un tema (de principio a fin), y a su vez forma parte de un todo (la obra teatral completa). Esta intensidad va en aumento a lo largo del texto hasta llegar al clímax (momento álgido de la obra), el cual perfila o da pie al desenlace.

Manos a la obra

1. Lean con atención el fragmento de la obra *Nora* de Emilio Carballido (México, 1925-2008) y hagan lo que se indica.

NORA.— Siéntese, doña Teo. Y tú, Julio, trae tu silla y siéntate. Es un poco largo lo que vamos a hablar.

JULIO.— ¿Qué tanto te sucedió?

NORA.— No pasó nada en realidad. Aunque a decir verdad, ahora se me hace mucho. Si quieres que te lo diga, siéntate y óyeme. No te vayas, hijita, tienes derecho a estar con nosotros. *(Pausa)*. Qué chistoso, verlos así esperando a que yo hable. Siempre son ustedes los que discuten y deciden, y yo la que oye, sirviéndoles la mesa o recogiendo los trastos.

TEODORA.— Ya no des largas, hija, y cuéntanos. O más trabajo te va a dar explicarte.

NORA.— Es muy poco para tanto alboroto: me fui a trabajar.

JULIO.— ¡¿Trabajar?!

NORA.— Llegué a la panadería, a las siete de la mañana. Había muchísima gente. Carmelita me hizo lugar en el mostrador, junto ella. Ni allí nos atendían. Me contó entonces de un hotel que abrieron allá por Mixcoac, para turistas y gentes de dinero. Allí está ella desde hace un mes, y me dijo que andaban buscando más señoras trabajadoras, que no es muy difícil y que se gana bien... *(Calla)*. Y que por qué no iba yo. Silvana, sírveme un poco de lo que sea, no comí en todo el día. Digo, nada más me comí todo el pan, porque sí fui con Carmelita y sí me dieron el trabajo. Muy fácil, tender camas, limpiar cuartos y arreglar. ¡Hay hartos aparatos, para hacer todo! Me explicaron cómo les gusta que se vea y es rete fácil. Al ratito, ya lo hice muy bien. Y allí me pasé el día trabajando. Fue mucho más sencillo que cuando me vine a vivir contigo.

TEODORA.— Cuando te casaste, porque no eres arrimada.

NORA.— Eso. *(Se encoge de hombros)*.

TEODORA.— Entonces nada sabías hacer. Tuve que enseñarte.

NORA.— Será.

JULIO.— ¿Por qué no hablaste?

NORA.— Me daba pena usar los teléfonos. Y... la verdad... Pensé primero: "para qué hablo; soy tan taruga, van a regresarme, a decir que los niños y que mi casa y que..." No llamé por eso: para pasar a gusto mi primer día de trabajo.

JULIO.— Primero y último. Tú allí no vuelves.

TEODORA.— ¿Cuánto pagan?

NORA.— Seis mil pesos.

JULIO.— ¿Cuánto?

NORA.— Lo que oíste.

JULIO.— Ni yo gano eso.

NORA.— Ya lo sé.

(Un silencio, Nora come).

JULIO.— No me importa. Tú no regresas. Y menos allí. No es cosa de que sepan las gentes que trabajas en un hotel. Ya me imagino lo que iban a decir.

NORA.— *(Sonríe)*. Es que... ya no me importa lo que digan las gentes.

JULIO.— ¿Cómo que no te importa?

NORA.— Me pasó algo y... por eso...

TEODORA.— ¿Qué te pasó? Dinos qué te pasó.

NORA.— Poco. Nada más que... estuve tranquila y feliz. Y me di cuenta entonces... que es bonito sentirse feliz y tranquila. Que es necesario sentirse así, porque si no, dan ganas de morir. Y me acordé que antes, hace años, a mí me gustaba mucho estar viva.

JULIO.— ¿Te sentías muy tranquila y no sabías nada de tus hijos, ni de tu casa?

NORA.— Tú tampoco lo sabes en todo el día y muy a gusto que estás.

JULIO.— Es distinto. Soy hombre y estás tú en la casa.

NORA.— Pues ahora no voy a estar.

JULIO.— *(Alterándose más)*. Ya te dije...

TEODORA.— Julito, yo trabajé para ayudar a tu papá, por eso pudimos educarlos mejor a ustedes.

JULIO.— No quiero que digan que no mantengo a mi mujer.

NORA.— Ya lo dicen.

JULIO.— ¿Quiénes?

NORA.— Yo y tus hijos. Lo que vestimos, lo que comemos. Todo eso habla, Julio, ni te enojes. No sé cómo explicarlo, porque es muy raro: como si me hubiera yo vuelto otra persona, haz de cuenta. Desde que hiciste a fuerza que naciera la niña, la chiquita, yo no pensaba en nada, ni deseaba ya nada... Como si la vida se hubiera quedado sin jugo y sin colores. Y ya con ella nacida... fue peor ¡Si ni lugar tenemos! Y a cuidar otra vez una recién nacida... Como si fuera siempre el mismo niño, terco en nacer y nacer una vez tras otra... No sé cómo decirlo, vi todo de repente como un borrón sin fin: a mis hijos, y a ti. Educarlos, cuidarlos... Igual que gatos. Nomás fijarme que traguen y que estén limpios y que no rompan cosas. ¿A poco eso es educar? Así crecí yo, por eso soy una bruta. ¿Y tú? ¿Ayudarme? Si ya tenías pretexto para largarte más tiempo fuera, dizque por no oír chillar a la criatura. Un borrón todo. Y yo, una gata, una perra. Y me daban ganas de llorar y me iba yo a esconder al excusado y ahí me estaba encerrada, llore y llore. Entonces, Julio, no voy a perder lo que he sentido hoy. Tú ya no puedes prohibirme nada. Mírame bien: ¿te figuras que voy a obedecerte?

JULIO.— Te trastornaste, eso te sucedió. Tú estás desequilibrada. Tiéntele la frente, mamá. Ha de estar enferma, mírele los ojos.

(Teodora suspira. Le toca la frente).

TEODORA.— No hijo. No está enferma. Llévame a mi camión.

JULIO.— ¿Y quién se va a ocupar de la casa si tú te largas? ¿Quién me va a atender? ¿Y los niños qué?

NORA.— Ya no es asunto mío. Voy a ganar más que tú: cuida los niños y la casa.

JULIO.— No me contestes de ese modo, que no respondo.

NORA.— Yo tampoco, ¿eh?, yo tampoco respondo.

SILVANA.— Papá: yo hago bien el quehacer y... la chiquita... Pues yo la cuido, pero también puede llevársela mi abue. Sus patrones son buenas gentes.

JULIO.— Usté cállese. Nadie le ha preguntado nada.

TEODORA.— Vamos, hijo, ya es muy tarde. Y es bueno que te dé el aire, para que mejor pienses en tu problema. Silvana es una niña muy lista. Nora, eres una atrevida. Siempre lo noté.

NORA.— Pues yo hasta ahora me doy cuenta.

TEODORA.— Ayudaré en lo que pueda, como siempre.

NORA.— Gracias, doña Teodora. Calme pues a su hijo, más le vale.

Emilio Carballido, *13 veces el D. F.*, México, EMU, 1986, pp. 171-174.

2. De acuerdo con su interpretación, ¿qué características tienen los personajes? Bástate en lo que dice uno del otro y en lo que se deduce o infiere de sus acciones.
3. Redacta un comentario para responder qué acciones integran el planteamiento, nudo y desenlace de la escena anterior. Argumenta con citas textuales de la obra.

Lee *El viaje de los cantores* de Hugo Salcedo o *Dónde vas*, Román Castillo de Norma Román Calvo. Señala cuántos actos, escenas o cuadros la integran. Haz un esquema de la composición dramática; toma como modelo el segundo esquema de la página 69.

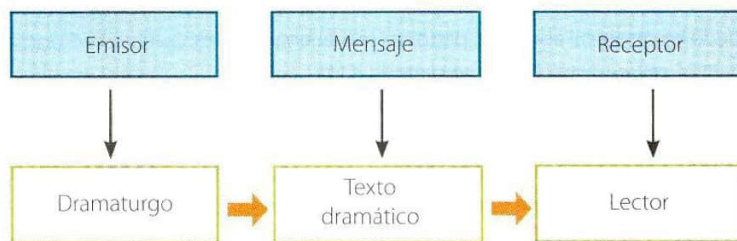
El texto dramático y la representación teatral

Descubre ahora la multiplicidad de códigos que se entrecruzan en el acto comunicativo de la obra dramática; recuerda que esta se materializa en el texto y en la representación.

De todos los géneros literarios, el dramático es uno de los más complejos, puesto que en su emisión interviene una gran variedad de códigos comunicativos. Por un lado, los que corresponden propiamente a la obra dramática, y por otro, los referentes a la representación. El teatro es tanto producción literaria como representación concreta. Así, el drama tiene una doble modalidad de presentación: el texto dramático y la representación escénica.

Texto dramático

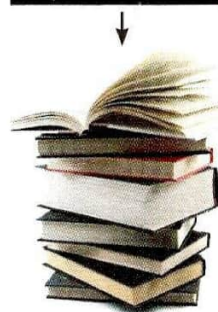
La producción del dramaturgo, donde no hay restricciones aparte de su imaginación, idiosincrasia y creatividad, se materializa en el texto dramático. El autor es el único emisor o enunciador en esta primera etapa del fenómeno teatral. Su mensaje se transmite mediante una obra escrita, y el receptor o enunciatario será aquella persona que lea el texto. El lector descifrará las ideas expuestas por el dramaturgo mediante sus personajes, dicha interpretación quedará circunscrita a la competencia literaria del receptor. En otras palabras, no hay más mediador entre el texto y el lector que las capacidades propias de este último: conocimientos previos, capacidades cognitivas, horizonte de expectativas, etcétera.



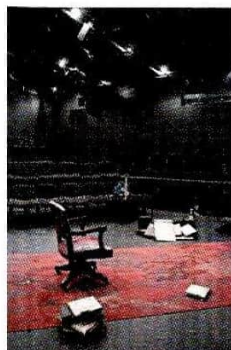
Ahora bien, hasta este momento la relación de los elementos que intervienen en la comunicación del texto dramático es muy concreta y fácil de asimilar; sin embargo, si agregamos a los integrantes de la representación teatral, el esquema se vuelve más complejo.

Representación teatral

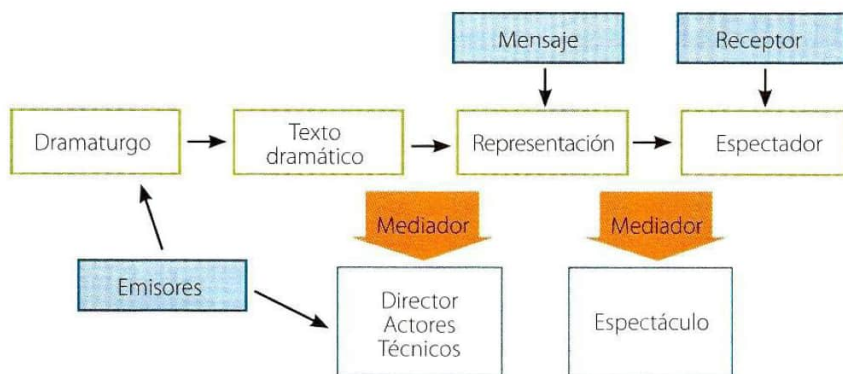
La puesta en escena o montaje de un texto dramático agrega complejidad al acto comunicativo, puesto que las palabras escritas por el dramaturgo, al llevarse a escena implican la adición de nuevos signos susceptibles de ser interpretados por el receptor. Así, la representación teatral compromete no solo a desentrañar los elementos lingüísticos propios de la escritura y la oralidad, sino también los de carácter semiótico (símbolos, colores, imágenes, movimientos, relaciones proxémicas de los personajes-actores, etcétera).



En el siguiente esquema se muestran los elementos que integran el acto comunicativo que conlleva la representación teatral.



La escenografía y la iluminación, entre otros elementos escénicos, se diseñan luego de una lectura e interpretación del texto dramático.



El texto dramático como acto comunicativo consta de tres elementos: autor, texto y lector. ¿Qué ocurre cuando se pasa al ámbito de la representación teatral? Para empezar, los participantes aumentan. Así, además del dramaturgo, intervienen el director, los actores y el cuerpo creativo: técnicos, tramoyistas, maquillistas, vestuaristas, productores, etcétera.

Todo este equipo es ahora el emisor que media entre el texto dramático y la representación, lo cual permite que luego de una etapa de preparación, producción y montaje, y de lectura, interpretación y discusión del texto dramático coordinada por el director, se produzca una puesta en escena.

En consecuencia, el texto escrito por el dramaturgo, aunque sirvió como base de la obra, pasa a segundo término, pues el mensaje se ofrece por medio del espectáculo escénico, de tal suerte que solo este último media entre el texto dramático y el espectador, es decir, el receptor no solo percibe los elementos lingüísticos propios de la obra, sino que ahora es un observador e intérprete de los múltiples elementos expuestos en la representación, lo que implica un conocimiento diferente al que brinda la sola lectura del guion teatral.

Manos a la obra

1. Recuerda algún texto dramático o narrativo que leíste y se llevó al escenario o al cine. Reflexiona sobre las diferencias entre las versiones literaria, teatral o cinematográfica y sus efectos en el receptor de la obra.
2. Comenta tus reflexiones en una plenaria.

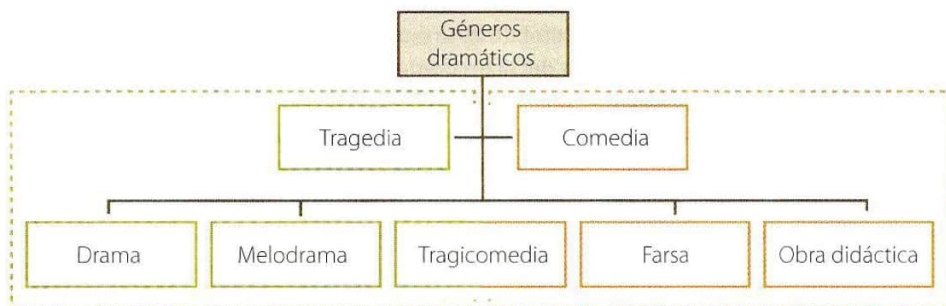
Llegó el momento de dejar la lectura pasiva del texto y comenzar a fungir como mediadores entre el texto dramático y la puesta en escena. Representen uno de los textos que han leído o se ha mencionado en el bloque. En equipos de trabajo, asignen tareas (actuación, vestuario, escenografía, efectos de sonido, etcétera).

Esto es solo un primer acercamiento a una labor compleja, así que tómenlo con calma y, sobre todo, diviértanse. Al término de las representaciones, comenten cómo un texto dramático se presta a múltiples lecturas e interpretaciones y en qué radica dicha variedad.

Subgéneros representativos del teatro

Así como en los géneros narrativo y lírico existen subgéneros, el drama también presenta formas particulares: algunas pueden hacernos reír; otras, llorar; y unas más, aprender o reflexionar. En las siguientes páginas te invitamos a conocer más de los subgéneros dramáticos.

Los dos principales géneros dramáticos surgidos en la época clásica son la tragedia y la comedia. Posteriormente surgieron otros, no menos importantes si consideramos que a estos pertenecen muchas obras. En los bloques subsecuentes estudiaremos los elementos que caracterizan a la tragedia y la comedia; por el momento presentamos un esquema que concentra los géneros teatrales más importantes.



Seguramente te preguntarás en qué se basa la clasificación anterior. Enseguida explicamos seis elementos fundamentales del texto dramático, que, según el tratamiento del dramaturgo, permiten determinar el género de una obra.

- La intención del autor: se trata del objetivo que el escritor pretende conseguir, lo que busca provocar en el receptor. Dichas pretensiones pueden consistir en motivar sentimientos exacerbados o lograr una reflexión profunda sobre el asunto expuesto en la obra.
- El tema suele aludir a un problema de carácter universal o a situaciones conflictivas particulares.
- La manera de relatar la historia, esto es, el modo empleado por el dramaturgo para expresar sus ideas: solemne, burlesco, festivo, informativo, grotesco, etcétera.
- El desarrollo del conflicto o acción, que se manifiesta en dos formas básicas: la acción dramática avanza por el planteamiento de las situaciones y sus consecuencias o por el carácter (atrevido, imprudente, fatalista) de los personajes.
- El tipo de personajes (simples o complejos). De ello dependerá la manera como se resuelva la problemática expuesta.
- El lenguaje, por principio, atendiendo al ritmo y a la musicalidad; la obra suele estar compuesta en verso o prosa. Además, según la forma de expresión, el lenguaje es retórico o simple y conforme a la exposición de las ideas, elevado o superficial.



Las máscaras emblemáticas del teatro aluden a los dos géneros dramáticos más antiguos: la tragedia y la comedia.

La tragedia clásica se caracteriza por enfrentar a los hombres con el destino, la fatalidad o la voluntad de los dioses; sus personajes son tanto héroes como dioses y trata temas universales. Algunos ejemplos clásicos son *Medea*, de Eurípides, *Edipo Rey*, de Sófocles, y *Hamlet*, de William Shakespeare. La comedia, por su parte, trata temas mundanos, los problemas de los hombres, sus conflictos y situaciones que provocan la risa del público, muchas veces con una intención didáctica o moralizante, aunque también para hacer mofa de algún personaje público. Ejemplo de comedias clásicas son *Las nubes* y *Las abejas*, de Aristófanes, y *Peribáñez y el comendador de Ocaña* y *Fuenteovejuna*, de Lope de Vega.

La tragicomedia suele considerarse tanto una mezcla de elementos de la tragedia y la comedia como una clasificación para ubicar muchas obras que no cumplen propiamente con

las características de las dos clases mayores. Aun así, ya en la Grecia clásica los dramas satíricos podían catalogarse como tragicomedias, pues trataban temas clásicos o legendarios, por medio de situaciones cómicas. Recomendamos leer la obra *Anfitrión*, de Plauto, o la Tragicomedia de *Calixto y Melibea*, atribuida a Fernando de Rojas.

El melodrama, como su nombre lo indica (*melos*: "música" o "canto", en griego), surgió de la fusión de los elementos teatrales con la música. Gracias al empleo de música instrumental o del canto se conseguía la exaltación de los espectadores, por lo que con el paso del tiempo este término pasó a denominar obras cuyo propósito es exacerbar las emociones del público.

Las farsas surgieron en la Edad Media como una nueva forma de teatro, opuesta a los temas morales o religiosos que abundaban en la época. Mediante la exageración de la realidad, el uso del humor, el lenguaje con doble o triple sentido, los actos cómicos basados en golpes y caídas, y la interacción con el público, las farsas suelen expresar un sentido crítico de la realidad y propician que el público reflexione, al tiempo que provocan risa.

Ningún intento de clasificación debe considerarse como absoluto, sino como una ayuda para acercarnos a los géneros. Además, debemos ser conscientes de que la escritura teatral contemporánea emplea numerosas formas de expresión con nuevas y variadas combinaciones.

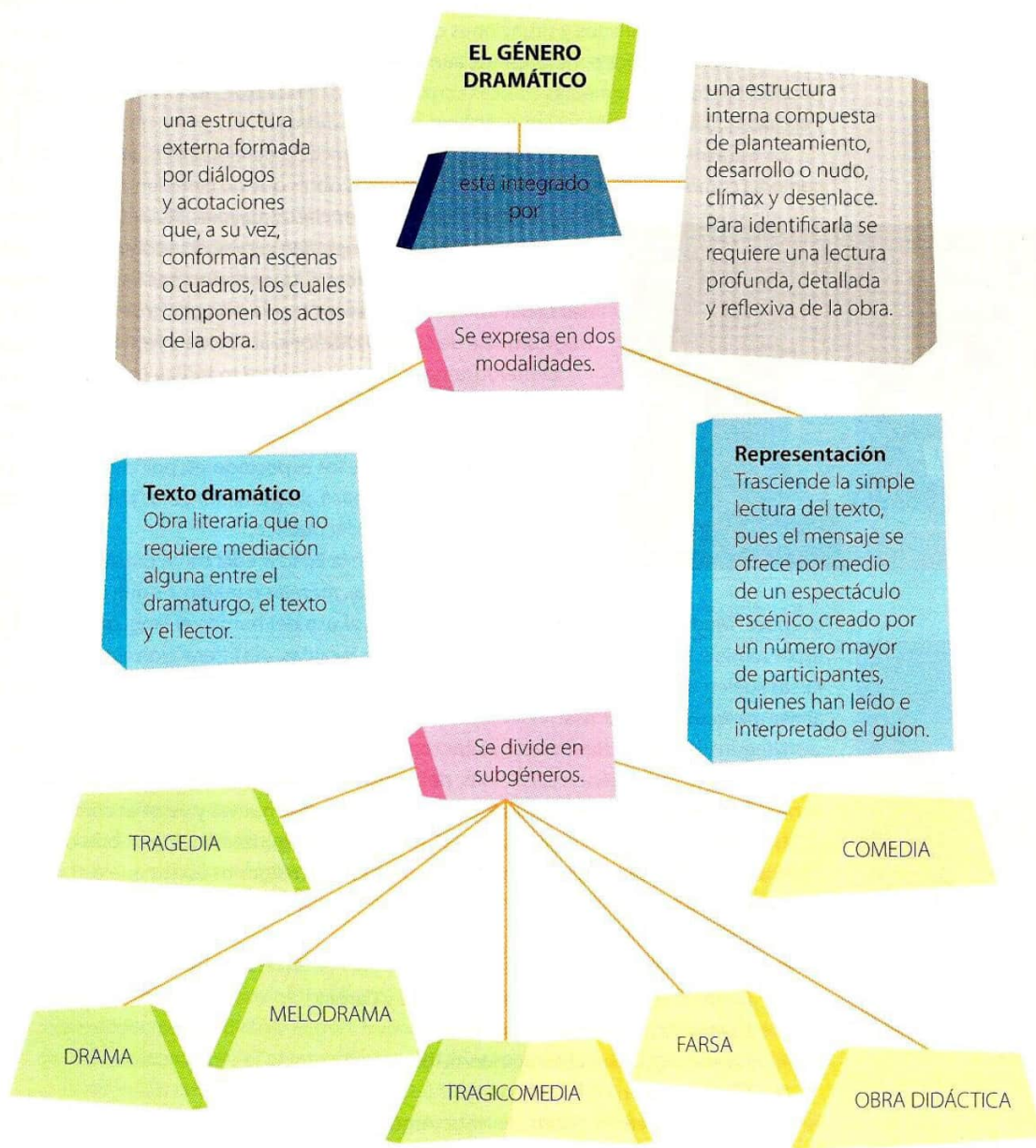
Una vez expuestas las generalidades y criterios de categorización de las obras dramáticas, te invitamos a que busques en la biblioteca o en Internet algunos textos que estudiaremos.

- *Medea*, de Eurípides
- *Lisístrata*, de Aristófanes
- *Macbeth*, de William Shakespeare
- *Fuente Ovejuna*, de Félix Lope de Vega y Carpio
- *La escuela de las mujeres*, de Molière
- *Un enemigo del pueblo*, de Henrik Ibsen
- *El gesticulador*, de Rodolfo Usigli
- *Los cuervos están de luto*, de Hugo Argüelles

Lee la obra *Edipo Rey*, de Sófocles, anota en una tarjeta tus dudas respecto a sus personajes y entrégala al profesor.



EN concreto



PONTE a prueba

1. Lee el siguiente fragmento de la novela *Boquitas pintadas* de Manuel Puig (Argentina, 1932-México, 1990).

Padre, tengo muchos pecados que confesar[... ..] Sí, más de dos años, no me animaba a venir [... ..] Porque voy a recibir el sacramento del matrimonio, eso fue lo que me animó a venir [... ..]. Sí, ayúdeme, Padre, porque con la vergüenza no consigo nada. Padre, ayúdeme a confesarle todo lo que he hecho [... ..] He mentido, le he mentido a mi futuro marido [... ..] Que tuve relaciones con un solo hombre, con un muchacho que se iba a casar conmigo y después se enfermó, y no es verdad, lo estoy engañando. ¿Qué tengo que hacer, Padre? [... ..] Pero si se lo digo le voy hacer sufrir, sin ningún provecho para nadie [... ..] Pero cuando la verdad no sirve más que para hacer sufrir, ¿hay que decirlo lo mismo? [... ..] Lo haré, Padre, pero tengo otra mentira muy grande que confesarle, una mentira tan grande... [... ..] No, Padre, el pecado de la lujuria ya lo había confesado, de ese pecado ya estoy limpia, otro Padre Cura me absolvió [... ..] He mentido ante la justicia [... ..] Ante el Juzgado de Primera Instancia de la Provincia de Buenos Aires [... ..] ¡No! Eso no puedo hacerlo, Padre [... ..] No, la verdad no serviría más que para hacerme sufrir más a mí y a todos [... ..] Padre, yo se lo cuento todo [... ..] Sí, Padre [... ..] ¿Por qué, Padre? [... ..] Yo vivía con mi familia en un pueblo de la provincia, y de noche entraba a mi habitación un hombre que trabajaba en la Comisaría [... ..] No, Padre, no estaba enamorada de él [... ..] Ayúdeme, Padre, no sé por qué lo hacía [... ..] Sí, Padre, era para olvidar al otro [... ..] Sí, Padre, al otro lo quería, pero estaba enfermo y lo abandoné, porque tenía miedo de contagiarme [... ..] Él ocultaba que escupía sangre [... ..] Le hice un bien, Padre, ¿no le parece? [... ..] ¿A su lado? [... ..] No sé, Padre. Sí, lo quería, pero cuando vi que estaba enfermo no le quise más. Padre, tengo que ser sincera, ¿si no para qué estoy acá? [... ..]

Manuel Puig, *Boquitas pintadas*, Barcelona, Seix Barral, 1980, pp. 214-215.

2. Cópialo en tu cuaderno y completa el fragmento añadiendo texto en los espacios entre corchetes; inventa las respuestas del interlocutor e incluso otros fragmentos de diálogo si lo deseas.
3. Redacta el texto de una escena con base en el fragmento. Considera los elementos estructurales externos e internos estudiados en el bloque; usa tus conocimientos para definir el tipo de obra que deseas escribir, cómo deben actuar los personajes, y añade acotaciones si lo consideras pertinente, etcétera.
4. Al finalizar tu composición, intercámbiala con un compañero; lean los textos de cada uno primero en silencio y posteriormente en voz alta asumiendo el papel de uno de los personajes.
5. Responde la lista de cotejo que te entregará el profesor para evaluar la actividad de esta sección.

EXPRESIÓN corporal

Genéricamente, el concepto de “expresión corporal” hace referencia al hecho de que todo ser humano, de manera consciente o inconsciente, intencionalmente o no, se manifiesta mediante su cuerpo. [...]

[...] Los investigadores han estimado que entre un 60 y un 70% de lo que comunicamos lo hacemos mediante el lenguaje no verbal, es decir, gestos, apariencia, postura, mirada y expresión.

Muy a menudo, el efecto de este lenguaje corporal tiene lugar a nivel inconsciente, de manera que, después de estar solo un par de minutos conversando con alguien a quien acabamos de conocer, podemos llegar a la conclusión de que esa persona no es de fiar o no nos gusta, sin que podamos explicar el motivo exacto. Lo más que podemos decir es “tiene algo que no me gusta”. Ese “algo” procede, casi con toda seguridad, de lo que su lenguaje corporal nos ha transmitido. [...] De este modo, nuestras emociones se ven influidas por otras personas sin necesidad de decir una sola palabra, pues puede bastar una determinada postura, mirada y gesticulación para hacernos sentir incómodos, nerviosos o enfadados, o bien, alegres, joviales y optimistas. Por supuesto, esto no quiere decir que nuestro interlocutor vaya a captar toda la información que estamos transmitiendo; el grado en que lo haga dependerá de lo bueno que sea a la hora de interpretar este lenguaje y de la atención que nos esté prestando.

El lenguaje no verbal es en parte innato, en parte imitativo y en parte aprendido. Generalmente, distintas áreas del cuerpo tienden a trabajar unidas para enviar el mismo mensaje, aunque a veces es posible enviar mensajes contradictorios, como cuando alguien está contando una anécdota divertida, pero la expresión de su cara es triste. Esto puede ser debido, por ejemplo, a que mientras habla está pensando en otra cosa, tal vez en lo siguiente que va a decir, y la expresión de su cara se corresponde con lo que está pensando y no con lo que está diciendo, de manera que deja perplejo a su interlocutor.

En otras ocasiones, los mensajes son confusos debido que se pueden estar transmitiendo varias emociones a la vez, como rabia, miedo y ansiedad, que a veces aparecen unidas.

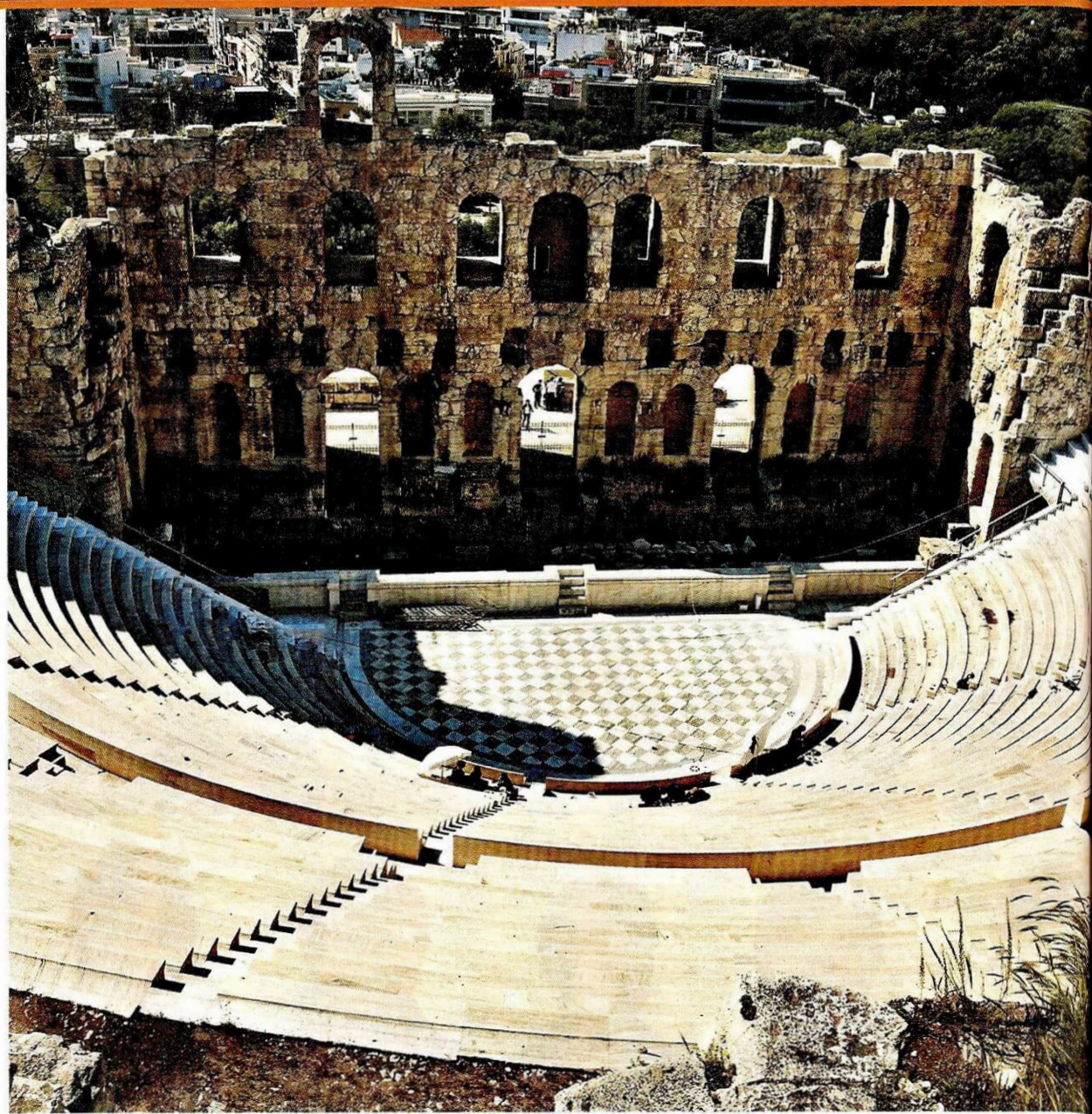
Con los desconocidos nos comunicamos principalmente a través de los ojos. Por ejemplo, cuando vamos caminando por un pasillo estrecho y nos encontramos con alguien de frente, primero le miramos a los ojos y luego desviamos la mirada hacia el lado del pasillo por el que pretendemos pasar. Cuando no se emiten estas señales o no se interpretan correctamente, lo más probable es que ambas personas acaben manteniendo una especie de baile a derecha e izquierda hasta aclararse.

Gonzalo Retamal Moya, “Expresión corporal”, disponible en <http://www.leonismoargentino.com.ar/INST433.htm>, fecha de consulta: 11 de abril de 2013.

- » Observa las imágenes de la página siguiente e interpreta qué comunica cada una. Comenta tus apreciaciones con el grupo.



Analizas las características de la tragedia



Seguramente has leído algunos pasajes de la mitología griega, a esta se debe infinidad de composiciones a lo largo de la historia, las cuales han trascendido el género narrativo. La tragedia es precisamente una de las manifestaciones inherentes al mito, y surgió en una época en que la religión era parte sustancial de la idiosincrasia del pueblo griego.

1. Lee acerca del origen del teatro y reflexiona sobre su valor en la cultura griega.

Condiciones sociales y políticas en Atenas para la aparición del teatro

En la antigua Grecia, la democracia y el teatro se desarrollaron de manera simbiótica; la democracia transformando el sistema sociopolítico aristocrático de la Grecia arcaica, y el teatro haciendo lo propio con la representación de la tradición funeraria y los rituales místicos, definiendo ambos a la Grecia del siglo sexto antes de Cristo. Estos cambios tuvieron sus protagonistas, especialmente en Atenas. Conocidas son las reformas políticas de Solón y Clístenes durante el siglo VI a. C. [...] Los dos políticos optaron por abordar los problemas de la polis abandonando el teísmo como fundamento para explicar los males que aquejaban a la ciudad (y la solución para remediarlos) para imitar a los primeros filósofos griegos jonios, con Tales de Mileto como iniciador [...] Esta nueva visión de la naturaleza, propia de la primera filosofía griega, tuvo su eco en lo ético y político, siendo especialmente Solón quien, ante las adversidades que padecía su pueblo, dejara de culpar a los dioses y suplicar su auxilio [...]

En este nuevo contexto sociocultural aparece el teatro, que rápidamente, para los dirigentes de distintas polis y, en especial, Atenas, se convierte en algo más que un simple modo de entretenimiento y ritual. El teatro adquiere tintes pedagógicos buscando educar a la ciudadanía en el nuevo paradigma sociopolítico, además de enorgullecer al ciudadano griego por su modo de gobierno ante las críticas de fuerzas extranjeras, como los persas. [...]

Pero es en la época de la Grecia Clásica, y en concreto en el tiempo del estadista Pericles, cuando el Teatro cobra una gran importancia para difundir valores democráticos esenciales como la "isonomía", igualdad ante la ley; y "parresia, isegonía", libertad de expresión. [...]

En el año 543 a. C., el tirano ateniense Pisístrato instauró los primeros certámenes teatrales con la intención —además de entretener— de utilizar el teatro como laboratorio político para la educación del pueblo en los valores éticos del momento, que transicionaban [sic] a democráticos. Además, si hacemos caso a la tradición, fue el dramaturgo Tespis (536 a. C.) quien primero presentó a un actor dialogando con el coro, lo que dio comienzo, de modo oficial, al teatro.

Jesús Sordo Medina, "Nacimiento y evolución del teatro clásico en Grecia", disponible en <<http://homohominisacrares.net/sec/teatro/teatroclasicogrecia.htm>>, fecha de consulta: 24 de marzo de 2013.

En este bloque conocerás los orígenes del género dramático, te remontarás hasta hace 2 500 años para estudiar algunas de las expresiones que sentaron las bases de lo que ahora conoces como teatro para luego analizar las características del teatro de Shakespeare. El bloque se divide en dos secuencias didácticas: 1. Tragedia griega y 2. Tragedia isabelina.

¿TE ACUERDAS de...?

1. Lee el inicio de la obra *Hipólito*, de Eurípides (Salamina, 480-Pella, 406 antes de Cristo).

Hipólito

AFRODITA.— Excelso es mi nombre entre los mortales: nadie lo desconoce. Soy Cipris, la diosa potente en el cielo y en la tierra. Los que habitan entre el Ponto y los confines del Atlas y desde sus tierras contemplan al Sol, veneran mi vetusto poder. Si tal hacen, los elevo; si son remisos y soberbios, van abatidos al polvo. También la divina progenie sabe distinguir entre el que la venera y el que la desdena.

Pronto voy a hacer ostentación de estas palabras que dije. Hay un hijo de Teseo, nacido de una amazona. Es su nombre Hipólito, engendro del casto Piteo. Y es el único en esta tierra de Trecene que me vitupera con decir que soy la más funesta de las diosas. Huye del lecho de bodas y se niega al connubio. Para Artemis, hermana de Febo, hijo de Zeus son sus honores, y afirma que es la más grande de las divinidades. [...]

¡Claro, eso no me irrita!... ¿Qué debe a mí importunarme? Pero sí de sus ofensas debo vengarme. Hoy mismo voy a castigar a Hipólito. [...]

Oídllo ahora: Un día venía el joven desde el hogar de Piteo para ver la celebración de los misterios sacros de la tierra de Paidón. Lo vio Fedra, esposa de su noble padre. Perdió sentido y corazón. En amor terrible ardió su alma: era lo que yo quería.

Fue cuando, antes de venir a Trecene, junto a la roca de Palas ya frente a esta tierra, erigió un templo. Dijo que era para Cipris. Signo de su amor sin medida. Y asoció a Hipólito al nombre de la diosa.

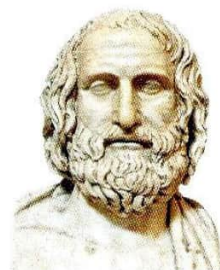
Salió Teseo a Cecropia. Lo echaba fuera la sangre de los Palántidas. Navegó hacia acá, unido a su esposa, dispuesto a un año de destierro. Y ella, desde entonces, herida de amor ardiente, va decayendo en silencio. Nadie de los suyos su mal ha conocido.

No ha de parar en eso su enardecido amor. Voy a descubrir a Teseo un secreto que él dará a la luz del día. Y ese jovenzuelo que intenta hacerme la guerra, ha de morir al fin bajo el peso de las paternas maldiciones. Tres deseos alcanzó de Poseidón que le fueran cumplidos.

Ha de morir Fedra, pero no sin honores. Y no importa que sea mi honradora. No pesa en mi alma tanto que no me sacie de venganza en un enemigo.

Basta. Viene el hijo de Teseo. Veo que regresa de sus labores de caza. Estoy viendo a Hipólito. Me alejaré de aquí. Vienen en pos de él muchos siervos y todos el canto elevan de himnos a Artemis.

¡Él no lo sabe: hoy se abren las puertas del Hades y esta luz que mira es la luz final de su vida!



De Eurípides han llegado hasta nuestros días diecinueve tragedias.

Fragmento de Eurípides, *Diecinueve tragedias*, México, Porrúa, 2000, p. 100.

2. Comenta con tus compañeros cuál es el conflicto que se anuncia en el texto y quiénes serán sus protagonistas.

Tragedia griega

Estudiar la tragedia de la Grecia clásica nos permite conocer el origen del teatro. La sofisticación de una puesta en escena contemporánea tiene sus fundamentos en las incipientes representaciones del siglo vi en Atenas. Te invitamos a descubrir la importancia religiosa y social de la tragedia, que la convirtió en una de las manifestaciones más trascendentales para retratar las virtudes y miserias humanas.

Tratar de definir qué es lo clásico en literatura implica internarnos en un laberinto. Podemos escuchar que la literatura clásica es la grecolatina, o bien, que es la más representativa de cada corriente literaria, la más leída en el transcurso del tiempo, la que marca el canon académico o la crítica literaria, etcétera. Considerando estas aseveraciones, una obra clásica bien pudo tener su origen hace dos mil quinientos años o hace apenas cincuenta.

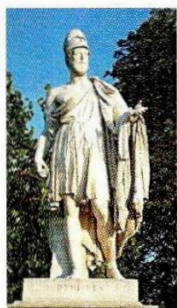
Una de las alternativas para salvar esta discusión —interesante sin duda, pero que rebasa los propósitos de este libro— es el estudio de la tragedia desde sus orígenes, es decir, la tragedia del periodo clásico griego, así como el análisis de la tragedia isabelina que, dado el contexto en el que surgió, marca el inicio de la época moderna del teatro.

Sin lugar a dudas existen varias composiciones dramáticas que guardan estrecha relación formal y de contenido con la tragedia, por ejemplo, el teatro neoclásico francés escrito por Jean Racine (París, 1639-1699) y Pierre Corneille (Ruan, 1606-París, 1684), o las obras de Pedro Calderón de la Barca (Madrid, 1600-1681), del Siglo de Oro español; no obstante, nos decantaremos por los dos tipos de tragedia citados en el párrafo anterior por considerarlos esenciales para tu formación literaria.

Orígenes

El origen de la tragedia se encuentra en las manifestaciones religiosas del pueblo griego, que dio forma dramática a sus ritos a fin de hacerlos más sorprendentes.

Atenas adoptó de Egipto el culto a Dionisos (Baco), dios del vino; así, la música y las danzas de esa tradición se mezclaron con las prácticas de los *coribantes* de Creta y de los *curetas* frigios. En Samotracia, los sacerdotes, llevaban a cabo un ritual en honor de Dionisos profiriendo lamentos durante la noche en lo espeso del bosque. Según la mitología, este dios enseñó a los hombres a cultivar la vid y diversos frutos.



Se dice que Pericles (quien gobernó Atenas en el siglo v a. C.) favoreció el desarrollo de las artes y la cultura en Grecia.

Las fiestas dionisiacas consistían en un ritual en el que un coro recitaba poemas acompañándose de música y participaban danzantes disfrazados de machos cabríos. De este modo, los antiguos atenienses rendían pleitesía a Dionisos para solicitarle un año de fertilidad, vino, delirio y éxtasis.

La tragedia surgió del *ditirambo*, himno dedicado a Dionisos. En un principio, el ditirambo trataba la historia de este hijo de Zeus y de una mortal. Los himnos narraban sus aventuras, peregrinaciones, persecuciones, alegrías y desdichas. Era este un canto coral, a veces largo, en el cual se alternaban grupos de cantantes con composiciones que tenían libertad tanto en sus formas métricas como en su expresividad. Existía una variedad de metros, dialectos y estilos que embellecían el rito.

El coro constaba de cincuenta integrantes que se dividían para ejecutar las tetralogías (representaciones que consistían en cuatro obras sobre un tema particular) distribuidos en dos coros de quince, un coro de doce y otro de ocho participantes, para el drama satírico. No obstante que permanecía separado de los actores, el coro intervenía la acción mediante comentarios de carácter moral o que sintetizaban los acontecimientos de la obra.

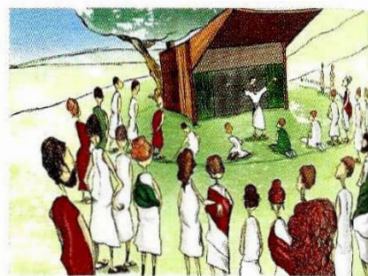
A lo largo del tiempo, el coro se fue transformando y se dividió en *estrofa* y *antiestrofa*. En el siglo VI a. C., Téspis añadió al ditirambo un actor que dialogaba con el corifeo (conductor o líder del coro), que también intervenía en el desarrollo de la acción. Con lo anterior se considera que nació el drama.

Más tarde, Esquilo aumentó el número de actores a dos, redujo la participación del coro e introdujo el primer personaje que dialogó con los protagonistas del drama. Después, Sófocles y Eurípides introdujeron un tercer actor e hicieron más realista la representación escénica. Eurípides, además, redujo en gran medida la participación del coro.

En síntesis, la tragedia griega surge de una manifestación religiosa dedicada a Dionisos. Esta celebración se consolidó en el siglo VI a. C. por medio del ditirambo, una combinación de cantos, música y danza. Otro elemento primordial de este ritual fue el coro, el cual al paso del tiempo se dividió en *estrofa* y *antiestrofa*.



Génesis de la fiesta religiosa



Surgimiento de los primeros elementos teatrales

Características

A continuación mencionaremos las cualidades generales de la tragedia griega.

Al principio, la acción era muy sencilla y solo el líder del coro (coreuta o corifeo) tenía un papel definido.

Las historias se basaban en los mitos griegos; relataban conflictos entre los dioses y el hombre: su causa, su desarrollo y su consecuencia.

Nunca se presentaban escenas de violencia o muerte frente al espectador.

La tragedia jugaba un papel aleccionador por el contenido de sus mensajes. Platón (427-347 a. C.) bromeaba diciendo que en su país no había *democracia* (gobierno del pueblo) sino *teatrocracia* (gobierno del teatro).

El protagonista se caracterizaba por transgredir el orden divino (al cometer un error trágico), lo cual lo llevaba a recibir un castigo, ejemplar, de los dioses.

Se pretendía que el espectador experimentara un fenómeno denominado *catarsis*, una especie de "empatía dolorosa" respecto al protagonista del drama.

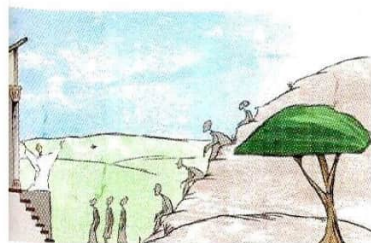
La jornada teatral en honor a Dionisos estaba compuesta por tres tragedias y una sátira, y duraba todo un día. Las representaciones teatrales se llevaban a cabo en forma de concurso: varios autores presentaban una tetralogía y uno de ellos resultaba ganador.

El estado se hacía cargo de la organización, aunque los gastos del coro eran sufragados por un ciudadano con suficientes recursos económicos (corego).

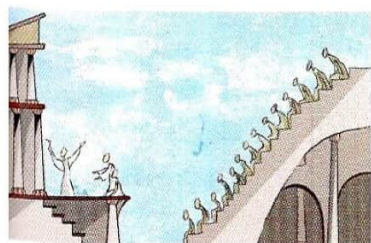
Los ciclos míticos sobre los que se escribieron tragedias clásicas son el tebano y el troiano; también acerca de diferentes héroes mitológicos.

Ahora, atendiendo los criterios de clasificación de los subgéneros dramáticos, expuestos en el bloque anterior, estudiemos detalladamente lo que caracteriza a la tragedia.

- » **El propósito del autor** es generar piedad y terror en el lector o espectador tras la contemplación del personaje trágico expuesto a situaciones que implican un gran sufrimiento. El conflicto hace que el protagonista pase de un estado de felicidad al de desgracia plena; tal sufrimiento lo purifica. Con ello, el autor trata de imprimir en el público una suerte de sublimación del personaje que conduce al enriquecimiento psicológico y moral.
- » **Los temas** que trata consisten en los grandes problemas universales de la humanidad, por ejemplo: el destino, la soberbia, la pasión, el honor, etcétera. El destino del hombre es el tema central de la tragedia griega y al tratarlo propicia la reflexión en torno a los problemas que afectan a los seres humanos y su relación con los dioses.
- » **El modo o tono** que el autor utiliza es serio y solemne.
- » **La acción** se desarrolla por el carácter trágico del protagonista, quien, siendo culpable o inocente, se debate ante obstáculos insalvables. Sus objetivos son de tal naturaleza que no puede renunciar a ellos sin renunciar a sí mismo. El héroe trágico solo puede afirmar su condición al contraponer una fuerza tan poderosa que exige su propia muerte: solo la tragedia muestra su condición heroica.
- » **El personaje principal** es complejo, es decir, multifacético. Por lo general es un rey, un héroe o el representante de una clase social. Siempre es derrotado al final, lo cual no implica, en definitiva, su sacrificio; por el contrario, es una victoria, una afirmación de sí mismo. El protagonista expía sus culpas mediante el aniquilamiento o la muerte, circunstancias a las que también serán arrastrados aquellos a quienes ama.
- » En la tragedia clásica no hay muchos personajes, solo están claramente identificados el protagonista, el antagonista —que puede ser deuteragonista o tritagonista (segundo o tercer personaje, respectivamente)— y el mensajero. Este último tuvo gran importancia debido a un tabú de la tragedia: ante los ojos del espectador no podían cometerse asesinatos. Representar crímenes o muertes en escena habría sido una profanación religiosa de mal agüero. Por tal motivo, el mensajero tenía la función, entre otras, de informar sobre los sucesos funestos que el espectador no podía observar. Por ejemplo, tanto el suicidio de Yocasta como la laceración de Edipo (*Edipo Rey*, de Sófocles) nunca se exhibieron en escena.
- » **El lenguaje** es elevado. En la tragedia griega se emplean muchos recursos retóricos. Aunque en nuestra época leemos las tragedias clásicas en prosa, originalmente fueron escritas en verso. La extensión de la tragedia griega fluctúa entre 1 000 y 1 800 versos con alto contenido rítmico y la presencia de hipébaton, elipsis y alusiones.



Evolución del foro



Primeros edificios teatrales

Manos a la obra

1. Lee la versión de Robert Graves (Inglaterra, 1895-España, 1985) del mito de Edipo, que se presenta a continuación, y resuelve las dudas que tengas tras la lectura.

Layo, hijo de Lábdaco, se casó con Yocasta, y gobernó Tebas. Apenado porque al cabo de mucho tiempo no había tenido hijos, consultó secretamente el oráculo de Delfos, el cual le informó que esto para él representaba una bendición, ya que cualquier hijo que naciera de Yocasta se convertiría en su asesino. Por consiguiente repudió a Yocasta, sin darle ninguna explicación por la decisión tomada, cosa que la irritó hasta el punto que, después de haberlo emborrachado, consiguió mañosamente que volviera a sus brazos en cuanto hubo anochecido. Cuando, nueve meses más tarde, Yocasta dio a luz a un niño, Layo lo arrebató de los brazos de la niñera, le agujeró los pies con un clavo y, después de atárselos, lo dejó abandonado en el monte Citerón.

Sin embargo, las Parcas habían decretado que este niño alcanzaría una vigorosa vejez. Un pastor corintio lo encontró, le puso por nombre Edipo, porque tenía los pies deformados por la herida del clavo, y se lo llevó a Corinto. Allí reinaba por aquel entonces el rey Pólibo, y como no tenía descendencia se alegró de poder criar a Edipo como si fuera su propio hijo.

Un día en que un joven corintio se burló de él diciendo que no se parecía en lo más mínimo a sus supuestos padres, Edipo fue a preguntar al oráculo delfico cuál era el futuro que le aguardaba.

—¡Aléjate, desgraciado! —exclamó la pitonisa con repugnancia—. ¡Matarás a tu padre y te casarás con tu madre!

Puesto que Edipo amaba a Pólibo y a Peribea, su reina, decidió de inmediato no regresar a Corinto. Pero en el angosto desfiladero entre Delfos y Dáulide quiso el azar que se encontrara con Layo, quien le ordenó bruscamente que se apartara del camino para dar paso a sus superiores. Layo viajaba en carro y Edipo iba a pie. Edipo replicó que únicamente reconocía como superiores a los dioses y a sus propios padres.

—¡Tanto peor para ti! —exclamó Layo y ordenó a su auriga Polifontes que siguiera adelante. Una de las ruedas magulló el pie de Edipo, y llevado por la cólera, dio muerte a Polifontes con su lanza. Luego arrojó a Layo a la carretera, donde cayó enredado en las riendas, y arreó a latigazos a las caballerías, haciéndolo morir arrastrado. El rey de Plateas tuvo que enterrar ambos cuerpos.

Layo se estaba dirigiendo al oráculo, para preguntar que debía hacer para librar a Tebas de la Esfinge. Este monstruo, con cabeza de mujer, cuerpo de león, cola de serpiente y alas de águila, había volado hasta Tebas desde el punto más lejano de Etiopía.[...] Habiéndose establecido cerca de la ciudad, la Esfinge proponía a todos los caminantes tebanos este acertijo que le habían enseñado las Tres Musas:

—¿Cuál es el ser, con una sola voz, que tiene a veces dos pies, otras tres, otras cuatro, y que es más débil cuantos más tiene?

A los que no podían adivinar el acertijo los estrangulaba y devoraba en el acto.

Cuando Edipo se aproximaba a Tebas, adivinó la respuesta.

—El hombre —dijo— porque anda a gatas cuando es pequeño, se mantiene firme sobre sus dos pies en su juventud, y se apoya en un bastón en la vejez.



Edipo ante la Esfinge

Sintiéndose humillada, la Esfinge saltó del monte Ficio, estrellándose contra el suelo del valle.

En vista de esto, los tebanos lo aclamaron rey, y se casó con Yocasta, sin saber que era su madre.

Entonces cayó una peste sobre Tebas, y el oráculo delfico, al ser nuevamente consultado, respondió:

—¡Expulsad al asesino de Layo!

Edipo, que ignoraba con quien se había encontrado en el desfiladero, maldijo públicamente al asesino de Layo y lo sentenció al exilio.

El ciego Tiresias, el más célebre adivino de Grecia en aquellos tiempos, exigió entonces entrevistarse con Edipo. Algunos dicen que en cierta ocasión, en el monte Cilene, Tiresias había visto a dos serpientes cuando estaban copulando. Al atacar a las dos serpientes, él las golpeó con su bastón, matando a la hembra. Inmediatamente, Tiresias fue transformado en mujer y llegó a ser una famosa ramera; pero siete años más tarde acertó a ver la misma escena en el mismo lugar, y en esta ocasión recobró su virilidad dando muerte a la serpiente macho. [...] Cierta vez, Hera reprochó a Zeus por sus múltiples infidelidades. Él las defendió sosteniendo que, de todos modos, cuando compartía el lecho con ella, ella pasaba un rato muchísimo más agradable, pues obtenía infinitamente más placer del acto sexual que él.

—¡Qué tonterías! —exclamó Hera.

Tiresias, que fue llamado para poner fin a la discusión basándose en su experiencia personal, respondió:

*Si el placer del amor en diez partes dividía
tres por tres a las mujeres, una a los hombres daría.*

Hera estaba tan exasperada por la sonrisa triunfal de Zeus, que cegó a Tiresias; pero Zeus lo compensó con visión interna, y con una vida extendida a siete generaciones.

En aquella ocasión, Tiresias se presentó en la corte de Edipo, y reveló a este la voluntad de los dioses: que cesaría la peste solo si un Hombre Sembrado muriera por la ciudad. El padre de Yocasta, Meneceo, uno de los que habían surgido de la tierra cuando Cadmo sembró los dientes de la serpiente, se arrojó inmediatamente desde lo alto de las murallas.

Tiresias entonces siguió anunciando: "Ahora cesará la peste. Pero los dioses habían pensado en otra persona, en alguien que ha matado a su padre y se ha casado con su madre. Sabed, reina Yocasta, ¡que se trata de vuestro esposo Edipo!".

Al principio, nadie quiso creer a Tiresias, pero pronto sus palabras quedaron confirmadas por una carta enviada por Peribea desde Corinto. Escribió diciendo que la súbita muerte del rey Pólibo le permitía ahora revelar las circunstancias de la adopción de Edipo. Yocasta, llena de vergüenza y dolor, se ahorcó, mientras que Edipo se cegó con un alfiler que sacó de los vestidos de ella.

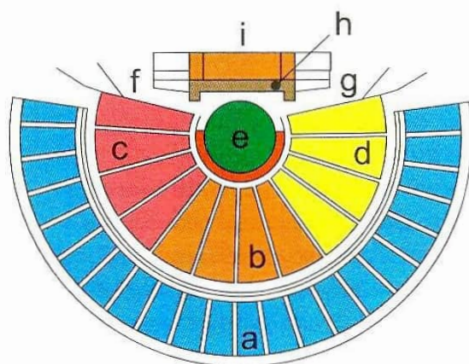
Algunos dicen que Creonte, el hermano de Edipo, lo expulsó y que este, después de vagar durante años de país en país, guiado por su fiel hija Antígona, llegó finalmente a Colono, en Ática. Las Erinias, que tienen allí una arboleda, le dieron caza hasta matarlo, y Teseo enterró su cuerpo en el recinto de los Solemnes, en Atenas, llorándolo al lado de Antígona.

Adaptado de Robert Graves, *Los mitos griegos*, vol. 2, México, Alianza, 1985, pp. 7-15.

Estructura formal de la tragedia clásica

Aunque en las tragedias clásicas no había división en actos y escenas, existían partes canónicas que debían cumplirse en cada tragedia. A continuación te explicamos a grandes rasgos la estructura de la tragedia griega.

- » **Prólogo:** parte que precede a la entrada del coro. Sirve de introducción a la pieza, para ambientar al público narrándole las generalidades del argumento de la obra y resumiendo los acontecimientos anteriores a la acción. A veces intervienen en él varios personajes. Para Eurípides, por ejemplo, el prólogo podía ser recitado por un personaje ajeno al drama.
- » **Párodos:** canto de entrada del coro, el cual se ubica en la orquesta.
- » **Episodio:** Aristóteles lo define como la "parte completa de la tragedia que va entre dos cantos corales completos". Se puede considerar como la parte propiamente dramática de la tragedia, es decir, en la que se privilegia la acción y el diálogo.
- » **Estásimon:** parte propiamente lírica; se trata del canto coral que se intercala entre dos episodios. El coro, dividido en estrofa y antiestrofa, se acompañaba de movimientos dancísticos.
- » **Éxodo:** breve canto con que el coro anunciaba su retirada.



Esquema de un teatro griego

- a. Asientos de nivel superior
- b. Asientos de nivel inferior
- c, d. Asientos de visitantes importantes
- e. Orquesta
- f, g. Párodos
- h. Proscenio

El coro ingresaba por las áreas laterales (párodos) para ubicarse en la parte central (orquesta), frente al escenario.

Manos a la obra

1. A continuación se presentan dos fragmentos de la obra *Edipo Rey*, de Sófocles; lee e identifica a qué partes del mito corresponden.

Edipo Rey (fragmento 1)

(Delante del palacio de Edipo, en Tebas. Un grupo de ancianos y de jóvenes está sentado en las gradas del altar, en actitud suplicante, portando ramas de olivo. El sacerdote de Zeus se adelanta solo hacia el palacio. Edipo sale seguido de dos ayudantes y contempla al grupo en silencio. Después les dirige la palabra).

EDIPO.— ¡Oh hijos, descendencia nueva del antiguo Cadmo! ¿Por qué están en actitud sedente ante mí, coronados con ramos suplicantes? La ciudad está llena de incienso,

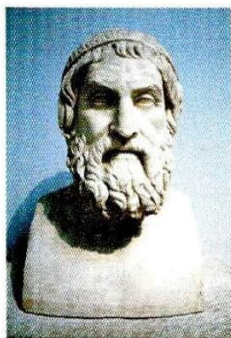
a la vez que de cantos, de súplicas y de gemidos; y yo, porque considero justo no enterarme por otros mensajeros, he venido en persona, yo, el llamado Edipo, famoso entre todos. Así que, ¡oh, anciano!, ya que eres por tu condición a quien corresponde hablar, dime en nombre de todos: ¿Cuál es la causa de que estén ante mí? ¿El temor o el ruego? Piensa que yo querría ayudarlos en todo. Sería insensible si no me compadeciera ante semejante actitud.

SACERDOTE.— ¡Oh Edipo, que reinas en mi país! Ves de qué edad somos los que nos sentamos cerca de tus altares: unos, sin fuerzas aún para volar lejos; otros, torpes por la vejez, somos sacerdotes —yo lo soy de Zeus—; y otros, escogidos entre los aún más jóvenes. El resto del pueblo con sus ramos permanece sentado en las plazas en actitud de súplica, junto a los dos templos de Palas y junto a la ceniza profética de Ismeno.

La ciudad, como tú mismo puedes ver, está ya demasiado agitada y no es capaz todavía de levantar la cabeza de las profundidades por la sangrienta sacudida. Se debilita en las plantas fructíferas de la tierra, en los rebaños de bueyes que pacen y en los partos infecundos de las mujeres. Además, la divinidad que produce la peste, precipitándose, aflige la ciudad. ¡Odiosa epidemia, bajo cuyos efectos está despoblada la morada Cadmea, mientras el negro Hades se enriquece entre suspiros y lamentos! Ni yo ni estos jóvenes estamos sentados como suplicantes por considerarte igual a los dioses, pero sí el primero de los hombres en los sucesos de la vida y en las intervenciones de los dioses [...].

Pero ahora, ¡oh Edipo, el más sabio entre todos!, te imploramos todos los que estamos aquí como suplicantes que nos consigas alguna ayuda, bien sea tras oír el mensaje de algún dios, o bien, lo conozcas de un mortal. Pues veo que son efectivos, sobre todo, los hechos llevados a cabo por los consejos de los que tienen experiencia. ¡Ea, oh el mejor de los mortales!, endereza la ciudad. ¡Ea!, apresta tu guardia, porque esta tierra ahora te celebra como su salvador por el favor de antaño. Que de ninguna manera recordemos de tu reinado que vivimos, primero, en la prosperidad, pero caímos después; antes bien, levanta con firmeza la ciudad. Con favorable augurio, nos procuraste entonces la fortuna. Senos también igual en esta ocasión. Pues, si vas a gobernar esta tierra, como lo haces, es mejor reinar con hombres en ella que vacía, que nada es una fortaleza ni una nave privada de hombres que la pueblen.

EDIPO.— ¡Oh hijos dignos de lástima! Vienen a hablarme porque anhelan algo conocido y no ignorado por mí. Sé bien que todos están sufriendo y, al sufrir, no hay ninguno de ustedes que padezca tanto como yo. En efecto, el dolor de ustedes llega solo a cada uno de sí mismo y a ningún otro, mientras que mi ánimo se duele, al tiempo, por la ciudad y por mí y por ti. De modo que no me despiertan de un sueño en el que estuviera sumido, sino que estén seguros de que muchas lágrimas he derramado yo y muchos caminos he recorrido en el curso de mis pensamientos. El único remedio que he encontrado, después de reflexionar a fondo, es el que he tomado: envíe a Creonte, hijo de Meneceo, mi propio cuñado, a la morada Pítica de Febo, a fin de que se enterara de lo que tengo que hacer o decir para proteger esta ciudad. Y ya hoy mismo, si lo calculo en comparación con el tiempo pasado, me inquieta qué estará haciendo, pues, contra lo que es razonable, lleva ausente más tiempo del fijado. Sería yo malvado si, cuando llegue, no cumpla todo cuanto el dios manifieste.



Edipo Rey es la tragedia más representativa de Sófocles y una de las obras que más se han puesto en escena.

Edipo Rey (fragmento 2)

(Entran Edipo y Creonte en el palacio).

SACERDOTE.— Hijos, levantémonos. Pues con vistas a lo que él nos promete hemos venido aquí. ¡Ojalá que Febo, el que ha enviado estos oráculos, llegue como salvador y ponga fin a la epidemia!

(Salen de la escena y, seguidamente, entra en ella el coro de ancianos tebanos).

CORO

ESTROFA 1ª.— ¡Oh dulce oráculo de Zeus! ¿Con qué espíritu has llegado desde Pito, la rica en oro, a la ilustre Tebas? Mi ánimo está tenso por el miedo, temblando de espanto, ¡oh dios, a quien se le dirigen agudos gritos, Delio, sanador! Por ti estoy lleno de temor. ¿Qué obligación de nuevo me vas a imponer, bien inmediatamente o después del transcurrir de los años? Dímelo, ¡oh hija de la áurea Esperanza, palabra inmortal!

ANTIESTROFA 1ª.— Te invoco la primera, hija de Zeus, inmortal Atenea, y a tu hermana, Artemis, protectora del país, que se asienta en glorioso trono en el centro del ágora y a Apolo el que flecha a distancia. ¡Ay! Háganse visibles para mí, los tres, como preservadores de la muerte. Si ya anteriormente, en socorro de una desgracia sufrida por la ciudad, consiguieron arrojar del lugar el ardor de la plaga, preséntense también ahora.

ESTROFA 2ª.— ¡Ay de mí! Soporto dolores sin cuento. Todo mi pueblo está enfermo y no existe el arma de la reflexión con la que uno se pueda defender. Ni crecen los frutos de la noble tierra ni las mujeres tienen que soportar quejumbrosos esfuerzos en sus partos. Y uno tras otro, cual rápido pájaro, puedes ver que se precipitan, con más fuerza que el fuego irresistible, hacia la costa del dios de las sombras.

ANTIESTROFA 2ª.— La población parece en número incontable. Sus hijos, abandonados, yacen en el suelo, portadores de muerte, sin obtener ninguna compasión. Entretanto, esposas y, también, canosas madres gimen por doquier en los grandes templos, en actitud de suplicantes, a causa de sus tristes desgracias. Resuena el peán y se oye, al mismo tiempo, un sonido de lamentos. En auxilio de estos males, ¡oh dura hija de Zeus!, envía tu ayuda, de agraciado rostro.

ESTROFA 3ª.— Concede que el terrible Ares, que ahora sin la protección de los escudos me abrasa saliéndome al encuentro a grandes gritos, se dé la vuelta en su carrera, lejos de los confines de la patria, bien hacia el inmenso lecho de Anfitrite, bien hacia la inhóspita agitación de los puertos tracios. Pues si la noche deja algo pendiente, a terminarlo después llega el día. A ese, ¡oh tú, que repartes las fuerzas de los abrasadores relámpagos, oh Zeus padre!, destrúyelo bajo tu rayo.

ANTIESTROFA 3ª.— Soberano Liceo, quisiera que tus flechas invencibles que parten de cuerdas trenzadas en oro se distribuyeran, colocadas delante, como protectoras y, también, las antorchas flameantes de Artemis con las que corre por los montes de Licia. Invoco al de la mitra de oro, el que da nombre a esta región, a Baco, el de rojizo color, al del evohé, compañero de las ménades, ¡que se acerque resplandeciente con refulgente antorcha contra el dios odioso entre los dioses!

(Sale Edipo y se dirige al coro).

EDIPO.— Suplicas. Y de lo que suplicas podrías obtener remedio y alivio en tus desgracias, si quisieras acoger mis palabras cuando las oigas y prestar servicio en esta enfermedad. Y yo diré lo que sigue, como quien no tiene nada que ver con este relato ni con este

hecho. Porque yo mismo no podría seguir por mucho tiempo la pista sin tener ni un rastro. Pero, como ahora he venido a ser un ciudadano entre ciudadanos, les diré a todos ustedes, cadmeos, lo siguiente: aquel de ustedes que sepa por obra de quién murió Layo, el hijo de Lábdaco, le ordeno que me lo revele todo y, si siente temor, que aleje la acusación que pesa contra sí mismo, ya que ninguna otra pena sufrirá y saldrá sano y salvo del país. Si alguien, a su vez, conoce que el autor es otro de otra tierra, que no calle.

Sófocles, *Edipo Rey*, disponible en <<http://www.ciudadseva.com/textos/teatro/sofocles/ediporey.htm>>, fecha de consulta: 24 de marzo de 2013.

2. Según hayas identificado los fragmentos, redacta un comentario acerca de la relación que existe entre el mito expuesto, el texto dramático y las características de la tragedia.



La historia de Electra fue tema de varias tragedias antiguas y de obras contemporáneas.

Estructura interna de la tragedia griega

El pueblo ateniense era gran conocedor de la mitología griega, de tal suerte que los temas y argumentos desarrollados en las tragedias le resultaban familiares. Los asistentes a una representación podían saber anticipadamente la historia que se trataría, con solo escuchar el título, pues los nombres de Orestes, Electra, Medea o Hipólito les eran cercanos. Incluso, el mismo mito podía ser tratado por diferentes dramaturgos (Electra, por ejemplo, fue el tema de dos obras trágicas que se han conservado, una escrita por Sófocles y otra por Eurípides).

Así para que una lectura contemporánea de la tragedia griega sea integral y adquiera sentido hemos de conocer el mito que le da origen.

Algunos elementos de la tragedia griega que nos permiten un análisis de fondo son los siguientes:

- **Peripetia (giro de fortuna):** circunstancia adversa e inesperada que provoca un cambio en la vida del protagonista. En esta parte, la tragedia alcanza su punto de inflexión, pues el personaje protagónico ve truncadas sus expectativas y comienzan las desgracias que derivarán inevitablemente en un final desdichado.
- **Anagnórisis:** de acuerdo con la Poética de Aristóteles, es el instante de revelación o descubrimiento por parte del protagonista de alguna verdad acerca de sí mismo, de otras personas o respecto a algunas acciones. La exposición de esa verdad (un hecho que el protagonista ignoraba) cambia la perspectiva del héroe.
- **Hybris:** el motor principal del infortunio del personaje trágico es la *hybris*, es decir, el orgullo desmedido, que hace pensar a los mortales que son superiores a los dioses o que no los necesitan ni les deben honores. Este error trágico, motivado por un defecto del carácter del personaje, es la causa fundamental de todos los infortunios.
- **Catarsis:** efecto que causa la tragedia en el espectador, que consiste en purificar sus emociones al observarlas en los personajes, lo cual permite ver el castigo merecido e inevitable que estas conllevan. Así, la catarsis es una purificación emocional, mental y espiritual que por medio de la compasión y el miedo es experimentada por el público. La tragedia resulta un medio aleccionador en tanto que enseña los valores establecidos.

Unidad de acción, tiempo y espacio

Otra de las cualidades de la tragedia griega es que se circunscribe al denominado sistema de las tres unidades: *unidad de acción, tiempo y espacio*.

Se denomina unidad de acción al tratamiento de un solo hecho principal que rige el desarrollo de la historia, es decir, no se tratan más situaciones de forma paralela o alterna. La unidad de acción es citada y recomendada por Aristóteles en su *Poética*.

La unidad de lugar se refiere al desarrollo de la acción dramática en un solo espacio. Así, por ejemplo, en el caso de *Edipo Rey* toda la historia se lleva a cabo en un sitio: frente a palacio.

Los trágicos griegos consideraban que el tiempo de la historia (diferente al de la representación) no debía exceder el transcurso de un día. A esto se le conoce como unidad de tiempo.

Manos a la obra

1. Lee el siguiente fragmento de *Edipo Rey*, de Sófocles, y responde.

(Entra el anciano pastor acompañado de dos esclavos).

EDIPO.— Si he de hacer yo conjeturas, ancianos, creo estar viendo al pastor que desde hace rato buscábamos, aunque nunca he tenido relación con él. Pues en su acusada edad coincide por completo con este hombre y, además, reconozco a los que conducen como servidores míos. Pero tú, tal vez, podrías superarme en conocimientos por haber visto antes al pastor.

CORIFEYO.— Lo conozco, ten la certeza. Era un pastor de Layo, fiel cual ninguno.

EDIPO.— A ti te pregunto en primer lugar, al extranjero corintio: ¿Es de ese de quien hablabas?

MENSAJERO.— De este que contemplas.

EDIPO.— Eh, tú, anciano, acércate y, mirándome, contesta a cuanto te pregunte. ¿Pertenece, en otro tiempo, al servicio de Layo?

SERVIDOR.— Sí, como esclavo no comprado, sino criado en la casa.

EDIPO.— ¿En qué clase de trabajo te ocupabas o en qué tipo de vida?

SERVIDOR.— La mayor parte de mi vida conduje rebaños.

EDIPO.— ¿En qué lugares habitabas sobre todo?

SERVIDOR.— Unas veces, en el Citerón; otras, en lugares colindantes.

EDIPO.— ¿Eres consciente de haber conocido allí a este hombre en alguna parte?

SERVIDOR.— ¿En qué se ocupaba? ¿A qué hombre te refieres?

EDIPO.— Al que está aquí presente. ¿Tuviste relación con él alguna vez?

SERVIDOR.— No como para poder responder rápidamente de memoria.

MENSAJERO.— No es nada extraño, señor. Pero yo refrescaré claramente la memoria del que no me reconoce. Estoy bien seguro de que se acuerda cuando, en el monte Citerón, él con doble rebaño y yo con uno, convivimos durante tres periodos enteros en seis meses, desde la primavera hasta Arturo. Ya en el invierno yo llevaba mis rebaños a los establos, y él, a los apriscos de Layo. ¿Cuento lo que ha sucedido o no?

SERVIDOR.— Dices la verdad, pero ha pasado un largo tiempo.

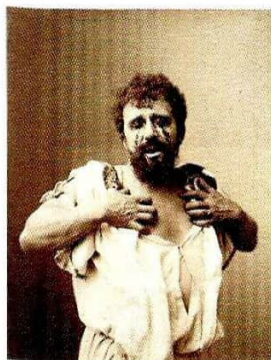
MENSAJERO.— ¡Ea! Dime ahora, ¿recuerdas que entonces me diste un niño para que yo lo criara como un retoño mío?

SERVIDOR.— ¿Qué ocurre? ¿Por qué te informas de esta cuestión?

MENSAJERO.— Este es, querido amigo, el que entonces era un niño.

SERVIDOR.— ¡Así te pierdas! ¿No callarás?

» El tiempo de la representación, que suele durar una o dos horas en el teatro actual, no coincide con el tiempo de la historia, que siempre resulta más amplio que el del espectáculo.



EDIPO.— ¡Ah! No lo reprendas, anciano, ya que son tus palabras, más que las de este, las que requieren un represor.

SERVIDOR.— ¿En qué he fallado, oh el mejor de los amos?

EDIPO.— No hablando del niño por el que este pide información.

SERVIDOR.— Habla, y no se sabe nada, sino que se esfuerza en vano.

EDIPO.— Tú no hablarás por tu gusto, y tendrás que hacerlo llorando.

SERVIDOR.— ¡Por los dioses, no maltrates a un anciano como yo!

EDIPO.— ¿No le atará alguien las manos a la espalda cuanto antes?

SERVIDOR.— ¡Desdichado! ¿Por qué? ¿De qué más deseas enterarte?

EDIPO.— ¿Le entregaste al niño por el que pregunta?

SERVIDOR.— Lo hice y ¡ojalá hubiera muerto ese día!

EDIPO.— Pero a esto llegarás, si no dices lo que corresponde.

SERVIDOR.— Me pierdo mucho más aún si hablo.

EDIPO.— Este hombre, según parece, se dispone a dar rodeos.

SERVIDOR.— No, yo no, pues ya he dicho que se lo entregué.

EDIPO.— ¿De dónde lo habías tomado? ¿Era de tu familia o de alguna otra?

SERVIDOR.— Mío no. Lo recibí de uno.

EDIPO.— ¿De cuál de estos ciudadanos y de qué casa?

SERVIDOR.— ¡No, por los dioses, no me preguntes más, mi señor!

EDIPO.— Estás muerto, si te lo tengo que preguntar de nuevo.

SERVIDOR.— Pues bien, era uno de los vástagos de la casa de Layo.

EDIPO.— ¿Un esclavo o uno que pertenecía a su linaje?

SERVIDOR.— ¡Ay de mí! Estoy ante lo verdaderamente terrible de decir.

EDIPO.— Y yo de escuchar, pero, sin embargo, hay que oírlo.

SERVIDOR.— Era tenido por hijo de aquel. Pero la que está adentro, tu mujer, es la que mejor podría decir cómo fue.

EDIPO.— ¿Ella te lo entregó?

SERVIDOR.— Sí, en efecto, señor.

EDIPO.— ¿Con qué fin?

SERVIDOR.— Para que lo matara.

EDIPO.— ¿Habiéndolo engendrado ella, desdichada?

SERVIDOR.— Por temor a funestos oráculos.

EDIPO.— ¿A cuáles?

SERVIDOR.— Se decía que él mataría a sus padres.

EDIPO.— Y ¿cómo, en este caso, tú lo entregaste a este anciano?

SERVIDOR.— Por compasión, oh señor, pensando que se lo llevaría a otra tierra de donde él era. Y este lo salvó para los peores males. Pues si eres tú, en verdad, quien él asegura, sábetelo que has nacido con funesto destino.

EDIPO.— ¡Ay, ay! Todo se cumple con certeza. ¡Oh luz del día, que te vea ahora por última vez! ¡Yo que he resultado nacido de los que no debía, teniendo relaciones con los que no podía y habiendo dado muerte a quienes no tenía que hacerlo!

Sófocles, *Edipo Rey*, disponible en <http://www.ciudadseva.com/textos/teatro/sofocles/ediporey.htm>, fecha de consulta: 25 de marzo de 2013.

2. Reúnete en equipo. Comenten a qué elemento de los estudiados en este apartado (peripecia, anagnórisis, *hybris* o detonador de la catarsis) corresponde el fragmento.
3. Localicen el texto completo de *Medea*, de Eurípides, y señalen los elementos de la estructura externa e interna de la tragedia.
4. Empleen cuadros como los siguientes para concentrar sus apreciaciones y escriban un comentario con citas textuales para apoyarlas.



Medea y sus hijos

Estructura externa

Prólogo	[Ejemplo] Diálogo inicial de la nodriza, el ayo y Medea, en que se exponen los orígenes de la protagonista y sus acciones previas. También se da a conocer la traición de Jasón a los lazos nupciales contraídos con Medea y sus posibles consecuencias.
Párodos	
Episodios	
Estásimon	
Éxodo	
Antítesis	

Estructura interna

Peripecia	[Ejemplo] El cambio de fortuna de Medea ocurre cuando Jasón decide casarse con Glauce, hija de Creón (rey de Corinto), y romper su relación marital con Medea. Además, ella es desterrada del reino en el que habitaba junto con sus hijos.
Anagnórisis	
<i>Hybris</i>	
Catarsis	

Lo que has estudiado hasta ahora, te permitirá tener una mejor idea de los distintos elementos, tanto culturales como estéticos, involucrados en las producciones dramáticas de la Grecia antigua, que dieron origen al teatro occidental. Comenta con tus compañeros cómo se relacionan las tragedias griegas con otro tipo de experiencias teatrales que conozcas.

Tragedia isabelina

Te invitamos a seguir la trayectoria de la tragedia. Conozcamos una de las etapas en que este subgénero dramático evolucionó, a veces para entrelazarse con otros subgéneros y otras para redefinirse. Asimismo, tendrás la oportunidad de acercarte a la obra de uno de los más grandes dramaturgos de la historia: William Shakespeare (Inglaterra, 1564-1616).



La reina Isabel I de Inglaterra (1558-1603) consiguió un periodo de gran prosperidad para su nación al producirse el importante despegue del capitalismo industrial, apoyado en un fuerte incremento de la población.

Al igual que ocurre con otras expresiones artísticas, la estética, temática e ideología del teatro isabelino están unidas al contexto histórico, social y cultural en el que se produjo; los grandes artistas son hijos de su tiempo. El Renacimiento y el humanismo marcaron el surgimiento del periodo moderno de la humanidad; determinaron el inicio de un periodo cultural que transformó a la sociedad. Es en esta época cuando surge el teatro isabelino, el cual comprende de 1558 a 1625, comenzando durante el reinado de Isabel I de Inglaterra (de allí la denominación de *isabelino*) y concluyendo en el reinado de Jacobo I.

Algunas figuras representativas de este teatro fueron John Lyly (1554-1606), Thomas Kyd (1558-1594) y el gran Christopher Marlowe (1564-1593), quien cultivó con incomparable vigor el género dramático a la par de una extraña fuerza poética.

La muerte temprana de Marlowe coincide con la aparición de William Shakespeare, el mayor de los dramaturgos ingleses, quien, además de cultivar otros subgéneros, revitalizó la tragedia. Definió con nuevos y sólidos elementos la construcción dramática desde su propia ficcionalidad, pues consiguió capturar en ella todos los matices de este espíritu de conocimiento, de esta nueva era de la ciencia, de esta refrescante percepción de la historia revestida de un profundo sentido de lo humano que caracterizaron el inicio de la edad moderna.

Características

La relectura de los textos clásicos grecolatinos en el periodo isabelino trajo consigo una serie de innovaciones en los ya milenarios relatos con los que se exaltaban las cualidades universales de grandes personajes históricos o legendarios. Shakespeare tomó como argumento preferido la historia de su propia nación. Con otro estilo y técnica, **los temas** sociales e históricos se trataron en toda su complejidad psicológica, y se rompieron antiguos tabúes, como el sexo, la muerte, el canibalismo y la locura, entre otros.

No obstante, Shakespeare no se limitó a crear una representación dramática para hacerla espejo de la historia. Logró dramas conmovedores que propician constantemente el cuestionamiento de las razones, de los hechos. Si bien la sociedad isabelina heredó la concepción política medieval, en que las clases sociales y sus funciones estaban determinadas por la naturaleza y que colocaba al monarca en la cima, con poderes delegados por Dios, en la tragedia shakesperiana el respeto y la obediencia al monarca tienen sus límites. El dramaturgo denunció las intrigas que se acostumbraban para alcanzar ilegítimamente el poder o para conservarlo.

A diferencia de la tragedia griega, donde los personajes son figuras de la mitología, en este drama los personajes son de cualquier estatus social, no siempre responden a intereses divinos y sus conflictos se centran en lo humano. El dramaturgo inglés juega con la ficcionalización de los elementos históricos para darle mayor fuerza dramática e intensidad a la línea argumental, ganando así verosimilitud en las situaciones llevadas a la escena.

La galería de reyes ingleses que nos presenta Shakespeare (Ricardo II, Ricardo III, Enrique IV, Enrique V, entre otros) se convierte en una dramática radiografía del poder, retrato de comportamientos que bien podían corresponder a sus contemporáneos. En este contexto, incluso las tragedias de ambientación romana (*Tito Andrónico*, *Julio César*, *Coriolano* y *Antonio y Cleopatra*) podían ser interpretadas como parábolas de su presente.

Otro tipo, más libre, de las creaciones trágicas del escritor inglés lo constituyen las leyendas o textos antiguos que retomó para elaborar sus esquemas de acción. Con su recreación logró el éxito que ha convertido a *Otelo*, *Macbeth* o *Hamlet* en auténticos hitos dramáticos a lo largo del tiempo.

Manos a la obra

1. Lee el siguiente fragmento de *Macbeth*, de William Shakespeare, y responde.

Macbeth, acto I, escena III

(Un páramo). (Tres brujas, Macbeth y Banquo).

BRUJA 1ª.— ¿Qué has hecho, hermana?

BRUJA 2ª.— Matar puercos.

BRUJA 3ª.— ¿Dónde has estado, hermana?

BRUJA 1ª.— La mujer del marinero tenía castañas en su falda, y estaba mordiénolas. Yo le dije: "Dame alguna", y la asquerosa, harta de bazofia, me contestó: "Vade retro, condenada bruja". Su marido se fue a Alepo, mandando al Tigre. Yo, como rata sin cola, navegaré en una tela de cedazo, donde cabe bien mi cuerpo. Así lo haré, así lo haré.

BRUJA 2ª.— Yo te ayudaré con un viento desfavorable.

BRUJA 1ª.— Gracias.

BRUJA 3ª.— Yo, con otro.

BRUJA 1ª.— De los demás yo soy señora. ¿Qué puerta quedará segura, cuando de todos los puntos de la rosa soplen los vientos? Ni una vez podrá conciliar el sueño. Su vida será la del precito, y las tormentas agitarán sin cesar su nave. ¡Ved!

BRUJA 1ª.— ¡Salud, Macbeth, señor de Glamis!

BRUJA 2ª.— ¡Salud, Macbeth, señor de Caudor!

BRUJA 3ª.— ¡Salud, Macbeth, tú serás rey!

BANQUO.— ¿De qué nace ese terror, amigo Macbeth? ¿Por qué te asustan tan gratas nuevas? Decidme: ¿Sois fantasmas o seres reales? Habéis saludado a mi amigo con títulos de gloria y anuncio de grandezas futuras y pompas reales. Decidme algo a mí, si es que sabéis qué granos han de germinar o morir en la serie de los tiempos. No temo de vosotras ni odio ni favor.

BRUJAS.— ¡Salud!

BRUJA 1ª.— Serás más grande que Macbeth y menos.

BRUJA 2ª.— Más feliz y menos feliz.

BRUJA 3ª.— No rey, pero padre de reyes. ¡Salud, Macbeth y Banquo!

BRUJAS 1ª y 2ª.— ¡Salud!

MACBETH.— No os vayáis, oscuras mensajeras. Ya sé que soy señor de Glamis por muerte



de Sinel, pero ¿cómo he de serlo de Caudor, si el señor vive próspera y felizmente? Tan absurdo es llamarme señor de Caudor como rey. ¿Quién os dio esas noticias? ¿Por qué me habéis venido a sorprender en este desierto con tales presagios?

BANQUO.— Son sin duda espíritus vaporosos que engendra la tierra, como los produce también el agua. ¿Por dónde habrán desaparecido?

MACBETH.— Los cuerpos se han disuelto en el aire, como se pierde en el aire la respiración. ¡Ojalá se hubieran quedado!

BANQUO.— ¿Será verdad lo que hemos visto? ¿O habremos probado alguna yerba de las que trastornan el juicio?

MACBETH.— Tus hijos han de ser reyes.

BANQUO.— Los serás tú mismo.

MACBETH.— ¿Y también señor de Caudor? ¿No lo dijeron así?

BANQUO.— ¿Quién llega?

(Entra Ross).

William Shakespeare, *Macbeth*, México, Porrúa, 1990, pp. 4-5.

2. Elabora en tu cuaderno un breve cómic basado en la escena anterior; considera las características físicas de los personajes que aparecen en esta y ten en cuenta el espacio y la época en que se desarrollan las acciones.
3. De acuerdo con lo que aprendiste en la secuencia didáctica anterior, responde.
 - ¿Qué función cumplen las brujas en la obra *Macbeth*?
 - ¿Qué relación encuentras entre las brujas de la escena anterior y el oráculo griego?

Estructura formal de la tragedia isabelina

Como estudiaste en el bloque anterior, la manera tradicional de dividir la obra dramática, en cuanto a su forma, es mediante actos y escenas. Según mencionamos, en el teatro griego no se establecían estas divisiones, sino que la segmentación de la obra estaba marcada por las intervenciones del coro que dividían los episodios, cuyo número oscilaba entre dos y seis. Según Aristóteles, el drama debía tener unidad: presentar una sola acción divisible en partes orgánicamente relacionadas.

La estructura de las obras dramáticas evidenciaba la segmentación conforme a las unidades del relato clásico: exposición, nudo y desenlace. Sin embargo, este modelo variaría a lo largo de la historia del teatro, ya que, por lo general, la división externa en actos y escenas no coincide con las fases de la trama, es decir, con la relación de los hechos en la forma en que el autor los presenta, según sus relaciones y sus consecuencias para los personajes.

A partir de los autores latinos, y sobre todo de los teóricos del Renacimiento, se tiende a darle mayor complejidad a la trama, y el número de actos pasa de tres a cinco. En los actos I y II se desarrolla la intriga y se asegura el paso entre la exposición y el clímax; en el acto IV se prepara el desenlace, se incorporan cierta expectativa y una esperanza de solución que se desvanecen rápidamente. Ya en Séneca aparecen los cinco actos; esta estructura se convertiría en una norma en el teatro francés del siglo XVII, época en que la estructura dramática se uniformó.

Las obras de Shakespeare, en su mayoría, están divididas en cinco actos y estos, a su vez, en varias escenas.

Manos a la obra

1. Busca la tragedia *Macbeth*, de William Shakespeare. Te sugerimos los siguientes sitios:
 - <http://books.google.com.mx/books?id=_qUY915qqjQC>
 - <<http://espanol.free-ebooks.net/ebook/MacBeth>>
2. Una vez que hayas ubicado la obra, describe en tu cuaderno su estructura externa.
3. Posteriormente, léela y redacta la trama (sucesión de acciones) de cada uno de los actos.

Estructura interna de la tragedia isabelina

La tragedia isabelina, de la que Shakespeare es el mejor representante, omitió las unidades de lugar y tiempo de la preceptiva clásica. A diferencia de la tragedia griega, donde las tres unidades resultan indispensables y la obra comienza en el momento crítico del conflicto (cuando vamos a presenciar la catástrofe, como en caso de *Edipo Rey*), la tragedia isabelina emplea estas unidades para contribuir a la verosimilitud o a lo que podría llamarse “realismo escénico”.

El teatro del Siglo de Oro español y el isabelino —como el de la escuela romántica— pretenden relatar toda la historia, mostrar el desarrollo completo de la fábula (es decir, el relato de los hechos en orden cronológico). Por lo tanto, este estilo necesita de todo el tiempo que ocupa lógicamente la acción, requiere cambios de lugar y no puede evitar la inserción de otras historias y limitarse a una sola acción. En consecuencia, no resulta extraño que algunas obras de la época contaran con acotaciones de este tipo.

(Tiene usted Asia a un lado, y África al otro, y tantos reinos inferiores que al llegar el actor, ha de comenzar por decir dónde se encuentra; de no ser así, no se entiende la historia. Ahora encontramos a tres damas que caminan juntas cogiendo flores, por lo que debemos pensar que el escenario representa un jardín. A continuación nos dicen que ha ocurrido un naufragio en el mismo lugar y, entonces, caeremos en falta si no convenimos que aquello es un arrecife).

Sin embargo, el espectador del teatro isabelino no encontraba difícil seguir todos estos desplazamientos de la acción. Para el dramaturgo contaban más la poesía y la historia desarrollada por los personajes que el lujo extremo de la escena, cosa que siempre entendió el auditorio.

Manos a la obra

1. Lee con atención la escena II del segundo acto de *Macbeth*.

Macbeth, acto II, escena II

(Patio en el castillo de Macbeth). (Lady Macbeth y Macbeth).

LADY MACBETH.— La embriaguez en que han caído me da alientos. ¡Silencio! Es el chillido del búho, severo centinela de la noche. Abiertas están las puertas. La pócima que administré a los guardas los tiene entre la vida y la muerte.

MACBETH.— (Dentro). ¿Quién es?

LADY MACBETH.— Temo que se despierten, antes de que esté consumado el crimen, y sea peor el amago que el golpe... Yo misma afilé los puñales... Si su sueño no se hubiera parecido al de mi padre, yo misma le hubiera dado muerte. Pero aquí está mi marido...

MACBETH.— Ya está cumplido. ¿Has sentido algún rumor?

LADY MACBETH.— No más que el canto del grillo y el chillido del búho. ¿Hablaste algo?

MACBETH.— ¿Cuándo?

LADY MACBETH.— Ahora.

MACBETH.— ¿Cuándo bajé?

LADY MACBETH.— Sí.

MACBETH.— ¿Quién está en el segundo aposento?

LADY MACBETH.— Donalbain.

MACBETH.— ¡Qué horror!

LADY MACBETH.— ¡Qué necedad! ¿Por qué te parece horrible?

MACBETH.— El uno se sonreía en sueños, el otro se despertó y me llamó: "¡Asesino!". Los miré fijo y con estupor; después rezaron y se quedaron dormidos.

LADY MACBETH.— Como una piedra.

MACBETH.— El uno dijo: "Dios nos bendiga", y el otro: "Amén". Yo no pude repetirlo.

LADY MACBETH.— Calma ese terror.

MACBETH.— ¿Por qué no pude responder "amén"? Yo necesitaba bendición, pero la lengua se me pegó al paladar.

LADY MACBETH.— Si das en esas cavilaciones, perderás el juicio.

MACBETH.— Creí escuchar una voz que me decía: "Macbeth, tú no puedes dormir, porque has asesinado al sueño". Perder el sueño, me desteje la intrincada trama del dolor, el sueño, el descanso de toda fatiga: alimento el más dulce que se sirve a la mesa de la vida!

LADY MACBETH.— ¿Por qué esa agitación?

MACBETH.— Aquella voz me decía alto, muy alto: "Glamis ha matado al sueño: por eso no dormirá Caudor, ni tampoco Macbeth".

LADY MACBETH.— Pero ¿qué voz era esa? ¡Esposo mío! No te domine así el torpe miedo, ni ofusque el brillo de tu razón. Lava en el agua la mancha de sangre de tus manos. ¿Por qué quitas de su lugar las dagas? Bien están ahí. Vete y ensucia con sangre a los centinelas.

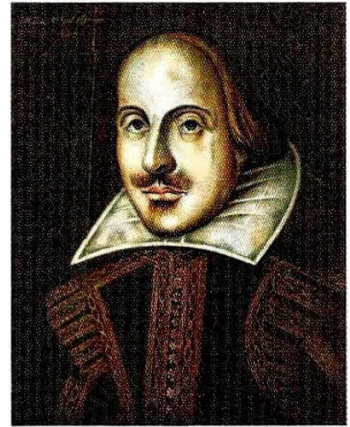
MACBETH.— No me atrevo a volver ni a contemplar lo que hice.

LADY MACBETH.— ¡Cobarde! Dame esas dagas. Están como muertos. Parecen estatuas. Eres como el niño a quien asusta la figura del diablo. Yo mancharé de sangre la cara de esos guardas. *(Suenan golpes)*.

MACBETH.— ¿Quién va? El más leve rumor me horroriza. ¿Qué manos son las que se levantan, para arrancar mis ojos de sus órbitas? No bastaría todo el Océano para lavar la sangre de mis dedos. Ellos bastarían para enrojecerle y mancharle.

LADY MACBETH.— También mis manos están rojas, pero mi alma no desfallece como la tuya. Lllaman a la puerta del Mediodía. Lavémonos, para evitar toda sospecha. Tu valor se ha agotado en el primer ímpetu. Oye... Siguen llamando... ponte el traje de noche. No vean que estamos en vela. No te pierdas en vanas meditaciones.

MACBETH.— ¡Oh, si la memoria y el pensamiento se extinguiesen en mí, para no recordar lo que hice! *(Siguen los golpes)*.



William Shakespeare, *Macbeth*, México, Porrúa, 1990, pp. 12-13.

2. Según tu interpretación de la obra, responde.
 - ¿Qué importancia tiene el personaje de Lady Macbeth en la toma de decisiones de Macbeth?
 - ¿Por qué te imaginas que Shakespeare recurrió a un personaje femenino para detonar las pasiones de Macbeth?
3. Lee nuevamente la primera escena del acto quinto de Macbeth y responde.
 - ¿Cuál es el estado físico y psicológico de Lady Macbeth?
 - ¿Por qué motivo este personaje se encuentra en tal situación?
 - ¿Qué diagnóstico brinda el médico a Lady Macbeth?
4. Relee completa la obra Macbeth y responde qué elementos de la obra la identifican como tragedia.
5. Redacta un comentario sobre el tema de la traición y la ambición en Macbeth.

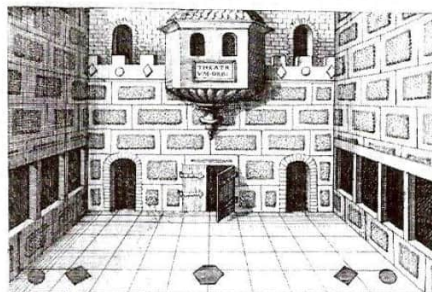
Ahora es momento de que identifiques las diferencias entre la tragedia griega y la isabelina. Observa las imágenes siguientes, corresponden a los espacios escénicos donde se desarrollaban las representaciones. Enlista los puntos en común y las diferencias entre ambos tipos de representación a partir de elementos tales como el escenario, los espectadores, los actores, los decorados, la escenografía, el vestuario, etcétera.



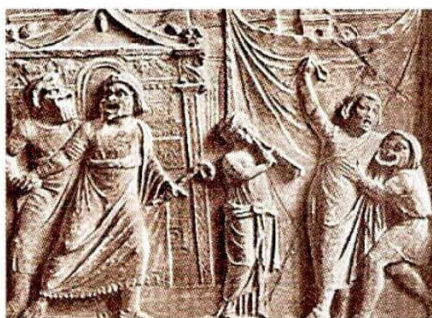
El teatro de Epidauro fue construido en el s. IV a.C. Se conserva en perfecto estado y en verano se celebra el Festival Anual de Teatro Heleno. La orquesta tiene 20 metros de diámetro y cuenta con una capacidad de 15 000 espectadores.



Exterior e interior del teatro El Globo, lugar de representación de las obras de William Shakespeare. Fue construido en 1599.



Los personajes de la tragedia griega utilizaban un color de túnica acorde a su jerarquía.



Actores griegos con máscaras



EN concreto

LA TRAGEDIA

Surge en Atenas de una manifestación religiosa dedicada al dios Dionisos. Esta celebración se consolida en el siglo VI a. C. por medio del ditirambo, una combinación de cantos, música y danza. Otro elemento primordial de este ritual fue el coro, el cual al paso del tiempo se dividió en estrofa y antiestrofa.

El protagonista de la tragedia transgredía el orden divino (cometiendo un error trágico), lo cual lo llevaba a recibir un castigo de los dioses, ejemplar.

El espectador experimentaba el fenómeno de la catarsis, especie de empatía dolorosa respecto al protagonista de la obra.

Sus temas se relacionan con los grandes problemas universales de la humanidad, los cuales son tratados en un tono serio y solemne. El lenguaje de la tragedia es elevado y recurre al uso de figuras retóricas.

El personaje principal es complejo, es decir, multifacético.

LA TRAGEDIA GRIEGA

una estructura externa formada por prólogo, párodos, episodios, estásimon y éxodo.

está integrada por

una estructura interna donde se identifican los siguientes elementos: peripecia, anagnórisis, *hybris* y catarsis.

LA TRAGEDIA ISABELINA

una estructura externa de cinco actos subdivididos en escenas.

está integrada por

una estructura interna, que, a diferencia de la tragedia griega, no considera las unidades de acción, lugar y tiempo.

PONTE a prueba

1. Elabora en tu cuaderno un cuadro como el siguiente.
2. Reúnete en equipo y respondan ampliamente lo que se solicita; argumenten sus apreciaciones.
3. Al finalizar, expongan sus respuestas en plenaria.

Diferencias entre la tragedia griega y la tragedia isabelina

Elemento	Tragedia griega	Tragedia isabelina
----------	-----------------	--------------------

Número de actos

Número de escenas

Número de personajes
(aproximado)

¿Los personajes son
simples o complejos?

¿Existe un coro?

Temáticas que trata.

¿Se tratan situaciones
mitológicas?

¿Se tratan situaciones
históricas?

¿Hay unidad de acción,
espacio y tiempo?

FUTBOL: LA TRAGEDIA GRIEGA de nuestros días

La popularidad de un deporte depende de su capacidad de ser espejo y de crear identificación. En estas últimas fechas del calendario español, pocos acontecimientos han logrado enganchar a tanta gente y suscitar tal interés de los medios de comunicación de todo el mundo como la epopeya protagonizada el martes por los jugadores del modesto Alcorcón al vencer al todopoderoso Real Madrid. ¿Por qué el balompié suscita una curiosidad, sino un interés, generalizada?

Los futbolistas encarnan la indomable violencia de las fuerzas primitivas del mundo de los instintos: la juventud, la lucha sin freno contra todo lo que se le pone delante. La gente se empuja, se arrastra para tocarles, [...] **El fútbol es un acontecimiento épico, y el futbolista, la glorificación del héroe luchador y la ejemplificación de la sabiduría de los instintos vitales. El ídolo es un dios reducido a la medida del hombre.**[...]

La masa de espectadores pierde la conciencia de su propia conciencia. Todos juegan y disfrutan del primer plano. Cada individuo se siente uno con el todo. Se borran los límites y se rompen las barreras del ser que hacen de cada persona alguien diferenciado en nuestra sociedad. La sociedad amenazadora y seductora de lo oscuro y lo monstruoso se desborda. Triunfan las pasiones. Es el momento de la disolución, el éxtasis, de la embriaguez, de lo orgiástico que busca la liberación y la creación de espacios de desahogo. Las masas prefieren a los apasionados, a los que no conocen medida, a los aventureros de espíritu y de acción antes que a los pacientes y moderados, porque **el placer nunca se encuentra en la claridad y la prudencia, sino en la exaltación y el delirio.**[...]

Tal vez se podría hablar de lo que los griegos llaman *hybris*, que supone siempre una toma parcial de conciencia de la situación o una toma de conciencia en penumbra. Nadie pretende saber nada, sino vivir, dejarse llevar. **“La intemperancia engendra a los tiranos;** la intemperancia que cuando se halla cebada más de lo justo en afectos que son ilícitos y perniciosos, remóntase insolente hasta lo más alto, pero de allí se despeña en angustiosos aprietos donde no puede dar un paso en libertad” (*Sófocles*, Edipo Rey).

A la *hybris* se opone la *phronésis*, la respuesta y la actuación de la inteligencia prudencial, apropiada a la complejidad de la situación y al carácter contradictorio de las determinaciones legales o sobrenaturales. En el partido de fútbol, el árbitro personaliza la racionalidad, el sentido común, la *sindéresis*, la buena educación frente a los instintos incontrolados de las masas de las gradas. Por eso es denostado e injuriado, él y sus ancestros hasta la tercera generación.

Manuel Mandianes, *Tribuna Libre* [en línea], Zaragoza, 30 de octubre de 2009, disponible en <<http://digital.csic.es/bitstream/10261/37100/1/Mandianes-2009-Tribuna%20Libre.%20futbol-la-tragedia-griega-de-nuestros-dias.pdf>>.

» Lean el texto. Comenten las ideas resaltadas en color y reflexionen al respecto.



Diferencias las características de la comedia y el drama



En este bloque harás un recorrido fugaz a lo largo de varios siglos para seguir la huella de un par de subgéneros dramáticos. El bloque está integrado por dos secuencias didácticas:

1. La comedia
y 2. El drama.

Dicen que la tragedia de unos es la comedia de otros, es decir, que un estado lamentable para algunos significa un beneficio palpable para otros. ¿Te has preguntado por qué hay situaciones que provocan risas o carcajadas, no obstante que estén cimentadas en la denostación o en el ridículo de algún personaje?

Esto puede ocurrir en la vida real, aunque al representarlo en un teatro se tiene una mejor oportunidad de analizarlo. ¿Cómo te imaginas que los autores de teatro consiguen motivar la risa en los espectadores? ¿Serán acaso la burla y el sarcasmo las materias primas de los comediógrafos? Te invitamos a descubrirlo en este bloque.

1. Lee los siguientes fragmentos de Eric Bentley.

La tragedia es un prolongado lamento. Un lamento no restringido ni elegiático, sino vibrante y a voz de cuello, que nos transmite toda la piedad y el terror de la vida. El poeta cómico no expresa sus sentimientos de un modo directo, sino que los disimula, los contradice con extravagancias o primores. No son precisamente los sentimientos los que diferencian la comedia de la tragedia, sino más la forma en que son encubiertos. La comedia es indirecta, irónica. Habla en broma cuando se refiere al dolor. Y, cuando deja a la vista el sufrimiento, es capaz de hacerlo trascender de júbilo. [...]

El poeta trágico escribe a partir de un sentimiento de crisis. No se hace difícil creer, respecto de cualquier tragedia, que ha sido motivada por una crisis particular en la vida de su autor. El poeta cómico se halla menos capacitado para escribir con motivo de una crisis particular que a causa de ese firme sentimiento de dolor que en la vida humana es aun mucho más común que la crisis y, por ello, también, un problema mucho más apremiante. Cuando nos levantemos mañana por la mañana, podremos prescindir, durante una hora o dos, de nuestra conciencia trágica, pero tendremos necesidad, desesperadamente, de nuestro sentido de lo cómico. [...]

Por último, la tragedia y la comedia persiguen un mismo propósito heurístico: el autoconocimiento. Lo que la tragedia logra en este sentido, mediante su manera increíblemente directa de suscitar simpatías, la comedia lo consigue por medio de la ambigüedad, la dualidad, la ironía...

Eric Bentley, *La vida del drama*, México, Paidós, 1990, pp. 279-285.

2. Reúnete en equipo y responde.

- ¿Cualquier tema puede ser tratado de manera trágica o cómica en un texto teatral?
- ¿Existen temas específicos para cada subgénero dramático?
- ¿Qué obras de teatro identificas claramente como comedias o tragedias?
- ¿Recuerdas alguna obra que mezcle elementos trágicos y cómicos?

3. Argumenten sus apreciaciones y expónganlas al resto del grupo.

¿TE acuerdas de...?

1. Lee la primera escena de la obra *En el espejo 2*, de Emilio Carballido (México, 1925-2008).

En el espejo 2

(Sugerencia de recámara. Un saco en una silla, colgado. Él está en un sillón, languideciendo, envuelto en un cobertor. Entra ELLA. Trae un abrigo puesto, carga una maleta).

ELLA.— *(Al público).* Somos las víctimas eternas de los hombres, esa es la verdad. Se nos engaña siempre, se nos miente. Se nos maltrata en las más diversas formas. Una sale de viaje, y al volver a su hogar puede tener muy dolorosas sorpresas. Por ejemplo, puede ocurrir esto. *(Sale un momento, vuelve a entrar, muy decidida ya, y furiosa).*

Él la ve, con ojos de moribundo. ELLA lo fulmina con la mirada, suelta la maleta.

ÉL.— *(Desfalleciendo).* Mi vida, ya volviste.

ELLA.— Sí. ¿Te sorprende?

ÉL.— Hace ya una semana te esperaba. He estado muy enfermo. ¿Por qué tardas tanto?

ELLA.— No trates de cambiar el tema. Dime quién es esa mujer que tienes aquí en la casa.

ÉL.— ¿Mujer, aquí? ¿Dónde?

ELLA.— La acabo de ver cruzar, desbordando lujuria por los poros. De la sala corrió a la cocina cuando me vio.

ÉL.— Ah, es la criada que nos consiguieron.

ELLA.— Criada, ¿no? ¿Y pretendes que te lo crea?

ÉL.— Pero si tiene más de setenta años.

ELLA.— A ti siempre te han gustado las mujeres maduras. *(Se queda oyendo. Va de puntitas al otro lado).* Y estoy oyendo que acá también... *(Sale un momento, exclamación).*

Esto me faltaba. *(Vuelve).* ¡Otra! ¡Otra! Una mujer de blanco, aficionada a las drogas. Estaba preparando una jeringa.

ÉL.— ¡Pero si es la enfermera!

ELLA.— ¡Todos los vicios en esta casa, todos! Mira qué cara tienes. Se nota bien lo que has hecho mientras no estuve. *(Suena un claxon fuera).*

ÉL.— Te estoy diciendo que tuve tifoidea. ¡Tengo todavía!

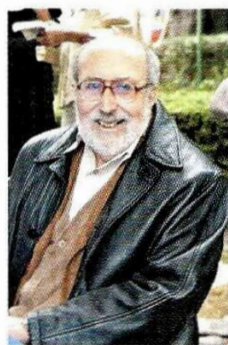
ELLA.— *(Recoge la maleta).* Te doy una semana de plazo para deshacerte de tus concubinas y volver a la vida normal. Si yo vuelvo y tú sigues en esta vida, habrá sido el fin de todo. *(Claxon, ELLA empieza a irse).*

ÉL.— Pero ¿adónde vas?

ELLA.— Me regreso a Acapulco. Por fortuna, no se había ido el coche de mis amigos. *(Sale).*

ÉL.— ¡Te juro que soy inocente! *(Sale casi arrastrándose, tras ella).*

Fragmento de Emilio Carballido, *En el espejo 2*, recuperado de <http://es.scribd.com/doc/55493899/CARBALLIDO-Emilio-El-Espejo-2-Sketch>,
fecha de consulta: 19 de junio de 2013.



Emilio Carballido escribió novelas, cuentos, piezas para ballet, óperas y guiones cinematográficos, sin embargo, su obra más conocida es la que llevó a cabo como dramaturgo.

2. Discute en plenaria las diferencias entre este texto y las tragedias del bloque anterior.

La comedia

La risa es inherente al ser humano y lo que lo motiva a reír es muy diverso. Existe la risa nerviosa, la delatadora, la burlona, la hiriente, la compasiva y un larguísimo etcétera. Los comediógrafos cifran su esfuerzo en revitalizar esta necesidad de esparcimiento del público, claro está, cada uno con su estilo particular. Así, el efecto hilarante es uno de los motores que permiten el desarrollo de la comedia. Te invitamos a descubrir cuáles son los secretos del dramaturgo para construir uno de los subgéneros dramáticos más populares: la comedia.

Origen y desarrollo

La comedia, al igual que la tragedia, surge en Grecia alrededor del siglo V a. C. Su nombre proviene de la palabra *komos*, que significa "fiesta popular y bulliciosa". En esta celebración se intercalaban cantos, música y danza, y con el paso del tiempo derivaron en desfiles-rituales en honor a Dionisos. La primera comedia se incorporó a los festivales dionisiacos en el año 486 a. C. Tradicionalmente, se ha dividido el estudio de la comedia griega en tres fases: media antigua, media y nueva.

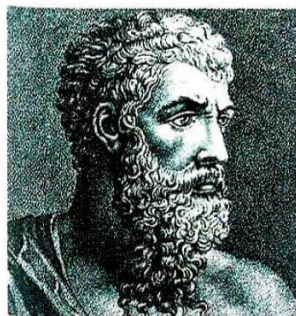
La **comedia antigua** fue representada en Atenas en el siglo V a. C. De todas las obras escritas en esta etapa solo se han conservado las de Aristófanes (450-385 a. C.); sus once comedias son *Los acarnienses*, *Los caballeros*, *Las nubes*, *Las avispas*, *La paz*, *Las aves*, *Lisístrata*, *Las tesmoforiantes*, *Las ranas*, *Las asambleístas* y *Pluto*. La aceptación que tuvo este dramaturgo entre sus contemporáneos se evidencia en los premios que se le otorgaron. Cuatro veces ganó el primer premio, tres el segundo y una el tercero. Esta fama perdura hasta nuestros días.

Durante esta etapa el tema primordial de la comedia fue el político, de interés general para la comunidad; de ahí que en ella se presente frecuentemente una sátira violenta contra personajes públicos o instituciones. El humor radica en la exageración, la parodia y la crítica mordaz a los nuevos movimientos del pensamiento y la cultura.

Para poner en escena una comedia se requería de tres o cuatro actores y de un coro de veinticuatro integrantes (todos varones). El coro tenía gran importancia, pues muchas obras se titulaban haciendo referencia a la forma en que se caracterizaba a los elementos de este; es el caso de las comedias *Las avispas* y *Las aves*, de Aristófanes. El atavío de los actores se basaba en una deformación de la realidad, llevaban máscaras grotescas, el cuerpo cubierto con una especie de almohadillas y los personajes masculinos posiblemente un gran falo. La vestimenta era acorde con la naturaleza tosca de la comedia antigua, en la que los diálogos estaban muy relacionados con el sexo y se expresaban en un lenguaje sin tapujos, a menudo vulgar.

De igual manera que la tragedia, la comedia griega tenía una estructura externa, compuesta por los siguientes elementos:

1. Un prólogo dialogado, en el que se presentaba el conflicto inicial. Era más amplio que el de la tragedia, puesto que en esta el tema era mítico y conocido por el espectador, mientras que en la comedia la historia era novedoso y el espectador requería de mayor información.
2. Párodos: entrada del coro a la orquesta, de tono burlesco y desenfadado.
3. Agón: parte en que los dos protagonistas discuten el tema central de la obra.



Aristófanes, máximo representante de la comedia griega

4. Parábasis: comentario que el coro dirige al público —a manera de paréntesis del autor, quien a través del coro transmite su opinión a los espectadores—.
5. Episodios: en estos se desarrolla la trama de la obra, con algunas intervenciones del coro.
6. Éxodo: marca el término de la comedia, en este intervienen los personajes protagonistas y el coro, que es el último en abandonar la orquesta.

La **comedia media** ateniense fue creada entre los años 400 y 323 a. C., de esta etapa no queda prácticamente nada. Las obras de este periodo experimentaron nuevas fórmulas, situación que hizo que perdieran su colorido.

La **comedia nueva** se produjo entre los años 323 y 263 a. C. El acontecimiento que marcó la forma decisiva de este tipo de comedia fue la batalla de Queronea, en el año 338 a. C., que acabó con la independencia de Atenas. Así, en la comedia, los temas políticos perdieron relevancia, ya que todo estaba controlado por los macedonios. Ahora importaban únicamente los temas privados y se tendió a la creación de *personajes tipo*, por ejemplo, el joven enamorado, el soldado fanfarrón, etc. De esta época se conserva la obra *Misántropo* de Menandro (341-292 a. C.).

Tras la conquista romana sobre Grecia (mediados del siglo II a. C.) la comedia nueva fue absorbida e imitada por los **autores latinos**, especialmente por Plauto (254-184 a. C.), a quien se le adjudican desde 21 hasta 130 obras teatrales. Siglos después, algunas composiciones de este comediógrafo fueron motivo de inspiración para Molière y Shakespeare. Aunque la acción de las obras de Plauto tiene lugar en Grecia, los personajes hacen alusiones al Capitolio o al Velabro (espacios romanos) y juran por divinidades latinas. Otras veces se mezclan argumentos, escenas e incluso personajes de distintos originales (fenómeno que se conoce como *contaminatio*). También se añaden el canto y la mímica (ya no en intermedios independientes, como sucedía en la comedia media y nueva áticas), y cantos relacionados con la acción (al modo de la comedia antigua), incluso a lo largo de la escenificación, creando así una verdadera ópera cómica, en la que el elemento musical predomina sobre el coreográfico y el recitado.



Representación moderna de *Las aves* de Aristófanes

Manos a la obra

1. Lee el siguiente fragmento de la comedia *Lisístrata* de Aristófanes y responde.

Lisístrata

CINESIAS.— ¿Por qué me abandonas, malvada, siguiendo el ejemplo de otras mujeres, con gran pena tuya y mía? (*Intenta abrazarla*).

MYRRINA.— Quietas las manos.

CINESIAS.— Todo lo que hay en casa se está perdiendo.

MYRRINA.— Poco me importa.

CINESIAS.— ¿Te importa poco que las gallinas desgaren tus telas?

MYRRINA.— Sí, por cierto.

CINESIAS.— ¡Tanto tiempo como hace que no hemos celebrado las fiestas de Venus! ¿No quieres venir?

MYRRINA.— No, mientras no hagáis la paz y concluyáis la guerra.

CINESIAS.— Bien; si ese es tu gusto, lo haremos.



Representación de
Lisístrata de Aristófanes

» En la Edad Media se celebraban festivales de inversión en el que los roles de los poderosos eran tomados temporalmente por los miembros más humildes de la sociedad.

MYRRINA.— Cuando lo hagáis, volveré a casa; pero hasta entonces estoy comprometida por un juramento.

CINESIAS.— Al menos acuéstate un ratito conmigo.

MYRRINA.— No, no... Y sin embargo, no puedo negarte que te quiero mucho.

CINESIAS.— ¿Tú me amas? Entonces, ¿por qué no quieres acostarte conmigo, Myrrinita mía?

MYRRINA.— ¡Pero estás loco!... Delante de nuestro niño...

CINESIAS.— ¡Por Júpiter! Niño, vete a casa... Ya ves: el niño se ha marchado. ¿Quieres que nos acostemos?

MYRRINA.— Pero, desgraciado, ¿dónde vamos a hacer la cosa?

CINESIAS.— ¿Dónde?... La gruta de Pan es magnífica para eso.

MYRRINA.— Pero, ¿cómo me purificaré para poder entrar otra vez en la ciudadela?

CINESIAS.— Muy sencillo: te lavarás en la Clepsydra.

MYRRINA.— ¡Y tú quieres que después de haber prestado juramento sea perjurá!

CINESIAS.— Que la responsabilidad caiga sobre mí. No te preocupes de eso.

MYRRINA.— Siendo así, voy en busca de una cama.

CINESIAS.— Es inútil. Nos basta con el suelo.

MYRRINA.— No, ¡por Apolo!... ¡Qué idea! Nunca te permitiré hacer eso en el suelo.

CINESIAS.— ¡Ah, cómo me ama esta mujer!

MYRRINA.— Si tú tienes empeño... sea. Vamos, acuéstate pronto mientras yo me desnudo.

Pero al menos nos hace falta una estera.

CINESIAS.— ¿Una estera?... Para mí no.

MYRRINA.— ¡Por Artemisa! Sería vergonzoso acostarte sobre la misma tierra.

CINESIAS.— Dame un beso.

MYRRINA.— Tómallo. Voy en busca de la estera.

CINESIAS.— ¡Oh, vuelve pronto!

MYRRINA.— (*Volviendo a aparecer*). He aquí la estera. Acuéstate mientras yo me desnudo...

Pero nos hace falta una almohada.

CINESIAS.— Yo no la necesito.

MYRRINA.— ¡Por Júpiter! Yo sí que la necesito.

CINESIAS.— ¡Cuánta espera!... A mi miembro le ocurre lo que a Hércules, que le hacían esperar mucho la comida prometida, divirtiéndose con su apetito.

MYRRINA.— ¿De qué te quejas, cuando vas a conseguir lo que deseas?

CINESIAS.— Es verdad... Ven, tesoro mío.

MYRRINA.— Voy a desabrochar mi cintura, pero acuérdate de que me has prometido trabajar por la paz. Cumple tu palabra.

CINESIAS.— Lo juro por mi vida,

(*Se acuestan en la estera*).

MYRRINA.— Pero no has traído una manta.

CINESIAS.— ¡Por Zeus! No veo la necesidad de ella para que hagamos el amor.

MYRRINA.— (*Levantándose*). Tranquilízate; tú lo harás. Vuelvo en seguida.

CINESIAS.— (*Solo*). Esta mujer me va hacer morir de impaciencia con su manta.

MYRRINA.— (*Apareciendo*). Vamos... levántate.

CINESIAS.— ¿Para qué? (*Mostrando su miembro*). Esto ya está a punto.

MYRRINA.— Ven, para que te perfume.

CINESIAS.— ¿Para qué? (*Mostrando su miembro*). Esto ya está a punto.

CINESIAS.— ¡Por Apolo! No veo la necesidad.

MYRRINA.— Sí, ¡por Afrodita! Debo perfumarte, que tú quieras o no.

CINESIAS.— ¡Quiera el cielo que aparezcan todos los perfumes!

MYRRINA.— Tiende las manos... Toma; frótate.

CINESIAS.— Este perfume no es agradable, al menos que no resulte más grato al frotar. No tiene olor a lecho conyugal.*

MYRRINA.— ¡Ay, tonta de mí! Me he equivocado y he traído ungüento de Rhodas.**

CINESIAS.— No importa: acabemos. Me conformo con él, querida mía.

MYRRINA.— ¿Bromeas acaso?

CINESIAS.— ¡Qué hedor! La peste surge de ese vaso. ¡Qué maldito perfume!

MYRRINA.— Me llevo el vaso.

CINESIAS.— No; no te vayas. Yo tengo un perfume mío y te lo doy a servir. Vamos, acuéstate, no seas mala.

MYRRINA.— Voy en seguida, ¡por Artemisa! Déjame que me descalce... Pero acuérdate, querido mío, que me prometiste votar por la paz.

CINESIAS.— Reflexionaré sobre esto. (*MYRRINA se va*). Esta mujer me ha matado, me ha aniquilado, me ha desollado vivo con sus frotaciones, ¡y ahora se marcha! ¡Ay, cómo sufro!... ¿Y con quién podré yo hacer el amor ahora que la hermosa entre las hermosas se ha burlado de mí? (*Contemplando su miembro*). ¡Pobre hijito mío! ¿Cómo podré darte lo que deseas?... ¿Dónde encontraré a Cynalopex para pedirle que me procure inmediatamente una nodriza para ti?

CORO DE ANCIANOS.— ¡Infeliz!... Engañado en tus ardores, ¡qué suplicio te devora!... Me da lástima verte. ¡Ay, qué riñones, qué dureza, qué testículos! ¿Qué flancos de mujer podrían resistirte?... ¡Tu miembro está hinchado hasta estallar, y sin embargo te ves en la imposibilidad de hacer el amor por la mañana!

Fragmento de Aristófanes, *Lisístrata*, México, EMU, 2000, pp. 37-39.

2. De acuerdo con la lectura del fragmento, responde.

- ¿Qué tema se trata?
- ¿Qué características tienen los personajes?
- ¿Qué vicio de carácter denuncia Aristófanes mediante el personaje de Cinesias?
- ¿Qué opinas acerca de la actitud de ambos personajes? ¿En qué coincides y en que difieres?
- Respecto a la tragedia que estudiaste en el bloque anterior, ¿qué diferencia identificas en el uso del lenguaje?

Lo cómico al igual que lo serio tienen en la **literatura medieval** diferentes manifestaciones: en el caso de la península hispánica encontramos los misterios de clerecía y de juglaría, cada uno con sus propias reglas, tópicos y tonos; son diferentes, pero no contradictorios. Ambos modos de expresión son de origen culto y clerical, se influyen mutuamente y tienen manifestaciones en la literatura y en otras formas de arte. "Como afirma Ernst Curtius, el dualismo entre lo cómico y lo trágico es, desde la antigüedad tardía, un esquema ideológico y formal,

* Cinesias quiere decir que no es un perfume afrodisíaco

** Conocido por su hediondez.

» La improvisación en la comedia del arte requería de actores con un amplio repertorio de diálogos estereotipados y de chistes de diversas clases, para intercalarse en la trama, y con habilidades físicas para llevar a cabo sus tareas escénicas.

y en la Edad Media 'la mezcla de los dos elementos era una de las normas estilísticas bien conocidas por el poeta medieval, aun cuando no la encontrara formulada expresamente en ninguna parte'".¹

La imagería sexual y escatológica medieval nos ha llegado en contextos religiosos; la literatura burlesca, paródica y escatológica se transmitió, frecuentemente en latín, por la vía culta y clerical, prueba de que la Iglesia, o al menos una parte de ella, la utilizó conscientemente.

Si bien la Edad Media fue el momento de mayor fervor del cristianismo, también fue el periodo de las celebraciones irreverentes de los *Locos* y del *Asno* o del *Obispoillo*, y la representación de misterios y los sermones burlescos del domingo de Pascua. En este momento, la seguridad de los creyentes en su religión era tal que las cosas serias se distinguían tan claramente que no les afectaba la vecindad de las burlas. Posteriormente, a finales del Medievo, la ambigüedad de las cosas serias no soportó la vecindad de las burlas.²

La comedia del arte surge en el siglo xvi en Italia y se basa en la improvisación alrededor de una trama sencilla, donde cada actor contaba con un repertorio de frases y bromas a partir de las cuales daba vida a su personaje. Las obras se dividían en tres actos, tenían una trama sencilla y sus personajes eran arquetípicos. Los temas más recurrentes solían ser los enredos amorosos, los celos, las picardías de sirvientes, etc. Los personajes masculinos usaban medias máscaras que cubrían sus ojos y nariz. Los femeninos (salvo *Colombina*) no usaban máscaras, tampoco los actores que representan a los enamorados, ni *Pedrolino* (Pierrot).



Arlequín, uno de los personajes de la Comedia del arte

La **comedia del arte** tiene sus orígenes en una sociedad mayormente rural, en la que los campesinos organizaban grandes reuniones, donde algunos autores del nuevo humanismo de la época exponían sus relatos y obras, quienes basándose en los dialectos de las distintas regiones de Italia crearon diferentes personajes. Las máscaras y gran parte del vestuario procedían de las fiestas de carnaval, y los intérpretes se apoyaban más en los movimientos, la burla y la improvisación.

Se identifican tres grupos de personajes: los criados o siervos, de origen campesino, pobres que llegan a la ciudad y tratan de sobrevivir con su astucia, quienes deciden estar con el amo que más comida les brinde; los amos: viejos que representan el poder que se critica en esa época; así como personajes para cada ámbito: el militar, el comerciante, el catedrático, etc.; y los enamorados, que suelen ir sin máscara, puesto que deben mostrar dignamente sus sentimientos, por superficiales que estos sean.

Manos a la obra

1. Investiga el nombre y las características de los personajes de la comedia del arte.
2. Reúnete en equipo. Elaboren una máscara de yeso o de papel para cada integrante y decórenla como las de los personajes de la comedia del arte.

En Francia, durante el siglo xvii surge una de las figuras de la comedia más emblemáticas de la historia: Jean-Baptiste Poquelin (París, 1622-1673), más conocido como Molière, considerado el padre de la **comedia francesa**.

Ante un público agobiado por frases pomposas y metáforas difíciles, emerge un lenguaje bien armado, colorido y cercano al pueblo. De la pluma experimentada del comediógrafo francés

¹ González Montañes, "Teatro profano y popular" en <http://www.xenemundo.com/juliomonta/profano.htm>, fechas de consulta: 19 de junio de 2013.

² Aurelio González, *Introducción a la cultura medieval*, México, UNAM-IT, 2006, p. 93.

se materializan las expresiones populares y las palabras de todos los días adquieren una sonoridad inesperada, un calor comunicativo, se convierten en arte.

Molière, influido por la comedia del arte italiana, consigue un equilibrio casi perfecto entre la caracterización de sus personajes y el ingenio de sus tramas. Historias teñidas por el color de la picardía y la crítica profunda, que dan como resultado la risa y la reflexión. Obras como *Las preciosas ridículas*, *El médico a palos*, *El enfermo imaginario*, *La escuela de las mujeres*, *El avaro* y *Tartufo*, por citar algunas de una amplia lista, dejan ver desde el título mismo el tratamiento irónico, ácido y corrosivo que en sus diálogos se da a los temas en boga en la Francia de Luis XIV, el Rey Sol.



Molière, además de dramaturgo, fue director y actor. Tuvo una vasta producción bajo el auspicio, en numerosas ocasiones, del Rey Sol, quien incluso interpretó algunos pequeños papeles en los espectáculos molierescos.

Características

Como pudimos observar en el apartado anterior, la comedia tiene una amplia variedad de manifestaciones, pero tradicionalmente se le ha clasificado en dos variantes principales: la comedia de enredo y la comedia de caracteres. Los rasgos que distinguen este género dramático son los siguientes:

1. Los temas se refieren a las debilidades humanas del ámbito cotidiano. En la comedia de enredo se señalan estas debilidades para conseguir el simple entretenimiento del público, es decir, para pasar un buen rato; en tanto que en la comedia de caracteres se pretende que el espectador haga un cuestionamiento crítico sobre las causas del comportamiento humano.
2. El tratamiento que el comediógrafo da al tema es burlesco, al señalar las debilidades humanas no con una sentencia condenatoria o enérgica acusación, sino de una manera ligera y amable que provoca la risa y la reflexión del público.
3. En la comedia de enredo la acción avanza por las situaciones; así, cuanto más confusiones o malos entendidos se desarrollen, la obra será más hilarante. Por lo que respecta a la comedia de caracteres, la personalidad del protagonista es la que dinamiza la obra, sus vicios son el motor de la acción dramática.
4. En las comedias de enredo los personajes son simples, mientras que en la de caracteres los personajes principales son complejos y tienen, además, un vicio de carácter que los lleva a recibir un castigo ejemplar, que generalmente es el ridículo y el escarnio público.
5. En la comedia de enredo, al aclararse la confusión que motivó la acción se devela el secreto que generó el enredo y se produce un final feliz. En la de caracteres, el personaje principal, al quedar en ridículo, reconoce su vicio de carácter y promete enmendarse.
6. Emplea un lenguaje sencillo y cotidiano, en consecuencia, el ritmo es más ágil que el de otros géneros, por ejemplo, la tragedia o el drama.

Lee la obra *La escuela de las mujeres* de Molière y en equipo comenten el tema, el subgénero dramático al que pertenece, el tipo de personajes (simples o complejos) y el efecto de sentido que te provocó la lectura. Recuerda argumentar tus apreciaciones.

El drama

En el siglo **xx** se acentúa el papel del arte como arma de denuncia de los vicios de la sociedad. Con el drama, el hecho escénico trasciende el nivel de simple divertimento y se intenta que el público tome conciencia del contexto en que vive. Así, los dramaturgos comienzan a explorar diferentes formas de transmisión de mensajes, para que el lector-espectador reflexione sobre las problemáticas cotidianas y los ámbitos existenciales del ser humano. Te invitamos a descubrir cómo algunos dramaturgos consiguieron este difícil propósito.

Origen y desarrollo

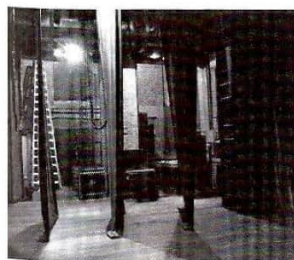
A partir del siglo **xvii** se da un marcado juego intergenérico que resulta en la combinación de elementos de la tragedia y la comedia en una misma obra. Así, en un texto teatral podemos encontrar escenas solemnes alternadas con acciones chuscas. Este fenómeno se aprecia en algunas composiciones de los dramaturgos españoles del Siglo de Oro.

Algunos teóricos han llamado a este tipo de manifestación *tragicomedia*; no obstante, otros tantos han dado a este tipo de obras el nombre de *drama*. Si bien esta combinación de géneros se manifiesta desde el Renacimiento en la península ibérica, es hasta fines del siglo **xix** y principios del **xx** —con la aparición de algunas obras de autores rusos y nórdicos que no pueden considerarse ni comedias ni tragedias (las de Antón Chéjov y Henrik Ibsen, por ejemplo)— que se les da el nombre de *dramas*. Otra forma de denominar esta clase de obra dramática es *pieza*, y aunque tal acepción no se acostumbra en Europa, resulta muy familiar en América Latina.

El drama surge ya avanzada la segunda mitad del siglo **xix**, crece en el seno de dos tendencias literarias: el realismo y el naturalismo. Así pues, este subgénero teatral presenta un lenguaje cotidiano y familiar y sus personajes no solo hablan en forma natural, sino que poseen una psicología de seres humanos comunes; sus acciones se asemejan en todo, cuanto es posible, a las acciones de la gente real. La representación de este tipo de obras implica conseguir un efecto dramático sin perder la sensación de naturalidad. El vestuario y la escenografía están apegados rigurosamente a la realidad, y la *cámara negra* (un telón de fondo oscuro y opaco) por escenario ayuda a proporcionar esta sensación ilusoria de estar contemplando algo que sucede realmente.

Con el naturalismo como tendencia literaria, los dramas tratan temas como las leyes de la herencia y la influencia del medio; cada hombre o mujer es lo que es debido a su herencia biológica y al medio en que se desenvuelve. Sin libertad y sometido a las leyes naturales, ningún ser humano puede alcanzar la felicidad. Tanto en la narrativa como en el teatro, la obra naturalista no es sino el intento de presentar parte de la realidad observada, con frialdad y a distancia.

Henrik Ibsen (1828-1906), autor noruego y uno de los máximos representantes del drama, convierte el teatro en una lucha de ideas, sin perder por ello su valor poético. Utiliza la propia realidad como un símbolo, como un medio de expresión de las ideas. Plantea los problemas del matrimonio y el divorcio, del feminismo, la herencia, las apariencias y la verdad, de la educación de la juventud. La prosa sustituye al verso y de este modo compone sus dramas sociales, en los cuales los personajes discuten una tesis.

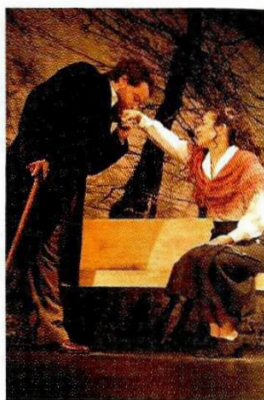


El conjunto de cortinajes con el que se viste una caja escénica en un teatro es comúnmente conocido como *cámara negra*.

Uno de los dramas más representativos de Ibsen es *Casa de muñecas*. En este, la protagonista de la obra, Nora, es la encarnación de las ideas feministas, quien afirma el derecho a vivir plenamente su individualidad y, por encima de sus deberes de esposa y madre, reivindica sus derechos como ser humano. La obra fue estrenada en Alemania en 1879 y motivó enconadas discusiones, sobre todo debido al desenlace, en el que Nora abandona el hogar y a sus hijos.

Por lo que respecta a Antón Chéjov (Rusia, 1860-1904), este dramaturgo legó una extensa obra literaria, de la cual las novelas cortas y los cuentos han tenido una amplia difusión, aunque lo que lo encumbró fue su producción dramática.

En las composiciones de este escritor, un tema que está casi siempre presente es el de la Rusia zarista, con su opresión, miseria y crueldad, lo mismo que el de la realidad agobiadora del hombre que se asfixia en el materialismo. Su drama más conocido, *El jardín de los cerezos*, es la historia de una hermosa finca que, al ser comprada por gente adinerada y poseída por el sentido práctico, es destrozada sin piedad. La propiedad y su jardín caen en tal fealdad que apenas se vislumbra su antigua belleza.



Representación de *Casa de muñecas*, una de las obras emblemáticas de Ibsen, considerada modelo del drama.

Manos a la obra

1. Localiza en bibliotecas o en Internet la obra *Un enemigo del pueblo* de Henrik Ibsen y léela.
2. Reúnete con alguno de los cinco equipos de trabajo en los que se dividirá el grupo, para responder las preguntas y llevar a cabo las actividades.
 - Equipo 1
 - » ¿Cuáles son los antecedentes que plantea el dramaturgo en el primer acto?
 - » ¿Qué personajes se confrontan?
 - » ¿Con qué acción termina el primer acto? ¿Qué importancia tiene para el desarrollo posterior de la obra?
 - Equipo 2
 - » En el segundo acto se presenta una serie de confrontaciones, identifiquen el conflicto que consideren más intenso y señalen por qué se origina.
 - Equipo 3
 - » En el tercer acto, Aslaksen y el alcalde tienen una conversación, ¿cuál es el tema central de esta y cómo influye en el desarrollo de la obra? ¿Cuál es la actitud del doctor Stockmann al terminar el tercer acto?
 - Equipo 4
 - » Elaboren un cuadro comparativo de las propuestas que los personajes plantean en el cuarto acto respecto al cierre del balneario. ¿Cuál es su postura en torno a los argumentos de cada personaje? ¿A favor de qué propuesta se inclinan?
 - Equipo 5
 - » ¿Cómo actúa la sociedad con los Stockmann al inicio del quinto acto? ¿Qué opinan sobre el trato que recibe esta familia?
3. Compartan las respuestas de cada equipo en plenaria. Reflexionen sobre las últimas palabras del doctor Stockmann: "...el hombre más poderoso del mundo es el que está más solo".
4. Finalmente, redacta un comentario de una cuartilla con tu punto de vista sobre el tema desarrollado en la obra. Entrégalo a tu profesor para su revisión.

Características

En el drama las acciones parecen lentas, densas, como si la decadencia vivida por los personajes los fuera debilitando, como si no tuvieran fuerza para luchar o deseos de enfrentar la adversidad.

La vida es solo un transcurrir monótono, sin aliciente, donde se repiten los mismos gestos, las mismas palabras, los mismos disgustos, para después, recomenzar en la repetición. Hay una mezcla de melancolía y desesperación, como si se esperara que el cambio estuviese en la vida misma y no en el propósito de luchar por esa transformación hacia lo mejor o lo peor.³

La anécdota en el drama es intrascendente, son las circunstancias y los sucesos mostrados los que provocan el descontento y la desadaptación de los personajes para que estalle la crisis y salgan a relucir sus conflictos.

El drama presenta las siguientes características:

1. La reacción primordial que el dramaturgo espera del lector-espectador es la reflexión. En la obra, aquel pudo considerar el sentido de la función social del individuo y su lucha por no ser absorbido por el sistema social, o por el contrario, su búsqueda de integración en este.
2. Trata asuntos o problemáticas particulares o locales, por ejemplo, la corrupción de un país, la violencia en el seno de una familia, etc. No obstante, en algunas ocasiones, aborda problemas universales.
3. La forma en que el dramaturgo desarrolla el tema es seria, aunque pueden dejarse ver algunos elementos cómicos.
4. El dramaturgo genera un ambiente realista, crea un contexto cotidiano en el que ubica al personaje, el cual provocará el desarrollo de la acción dramática.
5. Los protagonistas son personajes complejos. "Son seres grises, con sus pequeños egoísmos y sus grandes mezquindades a cuestas, negándose a sucumbir y también a cambiar, aferrados a sus principios y sin posibilidad de aceptar una transformación radical para sus vidas"⁴.
6. Los personajes son conocedores de sus conflictos. Algunos sucumben ante la vorágine del sistema en el que viven, otros más libran una batalla consigo mismos.
7. El lenguaje utilizado es coloquial, aunque puede contener algunas expresiones más elaboradas que encierran reflexiones de carácter filosófico.



August Strindberg (Suecia, 1849-1912) fue un dramaturgo cuyas obras fueron precursoras del teatro de la crueldad y del teatro del absurdo.

Manos a la obra

1. Lee esta escena de *El gesticulador*, de Rodolfo Usigli (México, 1905-1979) e identifica la temática.

El gesticulador, acto primero

(Los Rubio aparecen dando los últimos toques al arreglo de la sala y el comedor de su casa, a la que han llegado el mismo día, procedentes de la capital. El calor es intenso. [...]).

CÉSAR.— ¿Estás cansado, Miguel?

MIGUEL.— El calor es insoportable.

CÉSAR.— Es el calor del norte que, en realidad, me hacía falta en México. Verás qué bien se vive aquí.

³ Carlos Cervantes Hernández, *Tras la huella del teatro*, México, Edére, p. 79.

⁴ Carlos Cervantes Hernández, *op. cit.*, p. 78.

JULIA.— (*Bajando*). Lo dudo.

CÉSAR.— Sí, a ti no te ha gustado venir al pueblo.

JULIA.— A nadie le gusta ir a un desierto cuando tiene veinte años.

CÉSAR.— Hace veinticinco años era peor, y yo nací aquí, viví aquí. Ahora tenemos la carretera a un paso.

JULIA.— Sí... podré ver pasar los automóviles como las vacas miran pasar los trenes de ferrocarril. Será una diversión.

CÉSAR.— (*Mirándola fijamente*). No me gusta que resientas tanto este viaje, que era necesario. (*Elena se acerca*).

JULIA.— Pero ¿por qué era necesario? Te lo puedo decir, papá. Porque tú no conseguiste hacer dinero en México.

MIGUEL.— Piensas demasiado en el dinero.

JULIA.— A cambio de lo poco que el dinero piensa en mí. Es como en el amor, cuando nada más uno de los dos quiere.

CÉSAR.— ¿Qué sabes tú del amor?

JULIA.— Demasiado. Sé que no me quieren. Pero en este desierto hasta podré parecer bonita.

ELENA.— (*Acercándose a ella*). No es la belleza lo único que hace acercarse a los hombres, Julia.

JULIA.— No... pero es lo único que no los hace alejarse.

ELENA.— De cualquier modo, no vamos a estar aquí toda la vida.

JULIA.— Claro que no, mamá. Vamos a estar toda la muerte. (*César la mira pensativamente*).

ELENA.— De nada servía quedarte en México. Alejándote, en cambio, puedes conseguir que ese muchacho piense en ti.

JULIA.— Sí... con alivio, como en un dolor de muelas ya pasado. Ya no le doleré... y la extracción no le dolió tampoco.

MIGUEL.— (*Levantándose de una caja de libros*). Si decidimos quejarnos, creo que yo tengo mayores motivos que tú.

CÉSAR.— ¿También tú has perdido algo por seguir a tu padre?

MIGUEL.— (*Volviéndose a otro lado y encogiéndose de hombros*). Nada... una carrera.

CÉSAR.— ¿No cuentas los años que perdiste en la universidad?

MIGUEL.— (*Mirándolo*). Son menos que los que tú has perdido en ella.

ELENA.— (*Con reproche*). Miguel.

CÉSAR.— Déjalo que hable. Yo perdí todos esos años por mantener viva a mi familia... y por darte a ti una carrera... también un poco porque creía en la universidad como un ideal. No te pido que lo comprendas, hijo mío, porque no podrías. Para ti la universidad no fue nunca más que una huelga permanente.

MIGUEL.— Y para ti una esclavitud eterna. Fueron los profesores como tú los que nos hicieron desear un cambio.

CÉSAR.— Claro que queríamos enseñar.

ELENA.— Nada te dio a ti la universidad, César, más que un sueldo que nunca nos ha alcanzado para vivir.

CÉSAR.— Todos se quejan, hasta tú. Tú misma me crees un fracasado, ¿verdad?

ELENA.— No digas eso.

CÉSAR.— Mira las caras de tus hijos: ellos están enteramente de acuerdo con mi fracaso.



Representación de *El gesticulador*, de Rodolfo Usigli.

Me consideran como un muerto. Y, sin embargo, no hay un solo hombre en México que sepa todo lo que yo sé de la revolución. Ahora se convencerán en la escuela, cuando mis sucesores demuestren su ignorancia.

MIGUEL.— ¿Y de qué te ha servido saberlo? Hubiera sido mejor que supieras menos de revolución, como los generales, y fueras general. Así no hubiéramos tenido que venir aquí.

JULIA.— Así tendríamos dinero.

ELENA.— Miguel, hay que llevar arriba ese cajón de libros.

MIGUEL.— Ahora ya hemos empezado a hablar, mamá, a decir la verdad. No trates de impedirlo. Más vale acabar de una vez. Ahora es la verdad la que nos dice, la que nos grita a nosotros... y no podemos evitarlo.

CÉSAR.— Sí, más vale que hablemos claro. No quiero ver a mi alrededor esas caras silenciosas que tenían en el tren, reprochándome el no ser general, el no ser bandido inclusive, a cambio de que tuviéramos dinero. No quiero que volvamos a estar como en los últimos días en México, rodeados de pausas. Déjalos que estallen y lo digan todo, porque también yo tengo mucho que decir, y lo diré.

MIGUEL.— Sí, pero ¿por qué? Porque nunca lo vimos a él poder nada, y porque él nunca tuvo nada. Cada quien sigue el ejemplo que tiene.

JULIA.— ¿Por culpa nuestra hemos tenido que venir a este desierto? Te pregunto qué habíamos hecho nosotros, mamá.

CÉSAR.— Sí, ustedes quieren la capital; tienen miedo a vivir y a trabajar en un pueblo. No es culpa de ustedes, sino mía por haber ido allá también, y es culpa de todos los que antes que yo han creído que es allá donde se triunfa. Hasta los revolucionarios aseguran que las revoluciones solo pueden ganarse en México. Por eso vamos todos allá. Pero ahora yo he visto que no es cierto, y por eso he vuelto a mi pueblo.

MIGUEL.— No... lo que has visto es que tú no ganaste nada; pero hay otros que han tenido éxito.

CÉSAR.— ¿Lo tuviste tú?

MIGUEL.— No me dejaste tiempo.

CÉSAR.— ¿De qué? ¿De convertirte en un líder estudiantil? Tonto, no es eso lo que se necesita para triunfar.

Fragmento de Rodolfo Usigli, *El gesticulador*, México, EMU, pp. 22-27.

2. Lee la obra completa y menciona a qué subgénero dramático pertenece. Considera cada uno de los aspectos estudiados que caracterizan las categorías dramáticas.
3. Redacta un comentario con tu punto de vista sobre la idiosincrasia de los personajes.

Elijan alguna escena de una de las obras leídas a lo largo del bloque. En equipos, reléanla en voz alta, usen la entonación y los matices adecuados según el personaje que deban representar. Busquen un espacio donde ensayar la escena (puede ser la sala de su casa o un pasillo de su escuela). Finalmente, ayudados de su teléfono celular o de una cámara de video, graben la escena (de tres a cinco minutos de duración es suficiente). Muéstrenla a su profesor para su revisión. Luego, decidan la forma de compartir su trabajo.

EN concreto

La **comedia** es un subgénero dramático en que el autor intenta que el espectador reflexione acerca de cierta problemática mediante la risa. Existen dos tipos: la de enredos y la de caracteres. En la primera, las confusiones provocan situaciones jocosas; y en la de caracteres, el protagonista, que encarna los vicios y defectos humanos, es el motor de la acción dramática. Surge en Grecia en el siglo V a. C., su estudio se divide en tres etapas: comedia antigua, media y nueva. Su máximo exponente fue Aristófanes, a quien se le ubica en el primer periodo. Tras la conquista romana sobre los helénicos (mediados del siglo II a. C.), la comedia nueva fue imitada por los autores latinos, uno de ellos fue Plauto.

En la Edad Media, contrario a la creencia generalizada, también existió literatura burlesca, paródica y escatológica. Aunque en esta etapa de la historia se vivió el mayor fervor del cristianismo, también se llevaron a cabo celebraciones irreverentes, la representación de misterios y de los sermones burlescos del domingo de Pascua.

La comedia del arte surge en el siglo XVI en Italia, tuvo influencia en autores renacentistas como Shakespeare, Lope de Vega y Molière. Las compañías llevaban a cabo representaciones basadas en la improvisación. Los diálogos o guiones eran esquemas escuetos de acción, en los que se insertaban situaciones de actualidad.

En la Francia del siglo XVII ubicamos a uno de los más grandes comediógrafos de la historia: Molière, quien con audacia consigue un equilibrio casi perfecto entre la caracterización de sus personajes y el ingenio de sus tramas.

El **drama**, también llamado pieza, se caracteriza por tener personajes tanto comunes como complejos, que se enfrentan a situaciones límite y que terminan por reconocer, aunque esto no necesariamente genera un cambio interno en ellos.

Es uno de los subgéneros más representados en el teatro contemporáneo, entre otros aspectos, por su contenido social y porque trata temas de actualidad. Nace ya entrada la segunda mitad del siglo XX y es producto de dos tendencias literarias: el realismo y el naturalismo.

Uno de los máximos representantes del drama es el escritor noruego Henrik Ibsen, quien convierte el teatro en una lucha de ideas, sin que pierda por ello su valor poético. Sustituye la prosa con el verso y de este modo compone sus dramas sociales, en los cuales los personajes discuten una tesis.

Antón Chéjov es uno de los dramaturgos que cultivaron este subgénero. En su obra denuncia hechos acaecidos en el contexto de la Rusia zarista.

En México, Rodolfo Usigli es uno de los escritores que más cultivaron el drama. En su obra *El gesticulador* denuncia, de manera magistral, la corrupción con la que nace a través de unos políticos la Revolución Mexicana. Además, en sus textos se evidencia la búsqueda de identidad del mexicano.

PONTE a prueba

1. A partir de los conocimientos adquiridos en este bloque, elabora en el cuaderno un cuadro comparativo de los subgéneros dramáticos: comedia y drama. Apóyate en el esquema y en los aspectos que se presentan a continuación.

Aspectos	Comedia	Drama
----------	---------	-------

Intención del dramaturgo

Tema

Tratamiento del autor

El conflicto se desarrolla gracias a

Comedia de enredos
Comedia de carácter

Nivel de los personajes principales

Conciencia de la problemática del personaje

Lenguaje

2. Cita un ejemplo de dos obras teatrales o películas que consideres que pertenecen a los subgéneros dramáticos estudiados. Argumenta tu selección.
3. Comenten en parejas el producto de las dos actividades anteriores. Después, entréguenlas al profesor para su revisión.



LOS EFECTOS TERAPÉUTICOS del humor

Humor

El libro *Anatomía de una enfermedad*, publicado en 1979 por el fallecido editor de revistas Norman Cousins, fue el primero en exponer ante el público una correlación entre el humor y la salud. Cousins describe cómo se recuperó de una enfermedad de los tejidos conjuntivos, que normalmente suele ser irreversible, mediante un tratamiento que incluyó, entre otras terapias, películas cómicas de los hermanos Marx.

El humor “sirve como una válvula interna de seguridad que nos permite liberar tensiones, disipar las preocupaciones, relajarnos y olvidarnos de todo”, afirma el doctor Lee Berk, profesor de patología en la Universidad de Loma Linda, en California, y uno de los principales investigadores, en el mundo, de la salud y el buen humor. En una serie de estudios, entre ellos uno publicado en el número de diciembre de 1989 de la revista *American Journal of Medical Science*, examinó las muestras de sangre de sujetos antes y después de que vieran videos cómicos, y las comparó con las de un grupo que no vio los videos. Berk descubrió importantes reducciones en las concentraciones de hormonas de la tensión y un incremento en la respuesta inmune de quienes vieron los videos.

Risa

Los niños están mucho más dispuestos a reírse que los adultos. Un pequeño se ríe un promedio de 300 veces al día, mientras que un adulto lo hace entre quince y cien.

La risa es una potente herramienta curativa. Una buena carcajada fortalece el sistema inmunológico del cuerpo y reduce las hormonas que pueden causar tensiones.

La risa provoca una tremenda liberación de hormonas, las endorfinas conocidas merecidamente como las hormonas de la felicidad. Además, liberamos serotonina, dopamina y adrenalina. La explosión de carcajadas provoca algo muy parecido al éxtasis: aporta vitalidad, energía e incrementa la actividad cerebral. Cuando nos invade la risa, muchos músculos de nuestro cuerpo que permanecían inactivos se ponen en funcionamiento. [...] La risoterapia no se basa en sonrisitas, ni siquiera en carcajadas normales. Hay que aprender a reír con todo el cuerpo. Las sesiones parten de un cuerpo completamente relajado. Se necesita liberar las tensiones musculares y las preocupaciones para sumergirse plenamente en la medicina de la risa. Uno de los métodos más efectivos para desbloquear el cuerpo y la mente es la danza. Otra forma de motivar la risa es haciendo muecas delante del espejo. Reflejarse haciendo el payaso seguro motivará las carcajadas. Tratar de ver programas y películas cómicas.

Si aún no ha brotado la risa, se fuerza. Je, je, je... Ji, ji, ji... Ja, ja, ja... Quizá se sienta como algo absurdo, pero... el absurdo siempre provoca la risa y ¿no es ese el fin de la sesión de risoterapia?

Beatriz Vera Poseck, disponible en <http://www.psicologia-positiva.com/humor.html>, fecha de consulta: 25 de marzo de 2013.

» Comenta en plenaria este escrito.



Representas el arte teatral en tu comunidad



En este bloque haremos una recapitulación de lo aprendido en los bloques correspondientes al género dramático, así como un recorrido por algunas etapas más importantes del arte teatral. Además, estudiaremos los elementos que intervienen en una puesta en escena. Las secuencias didácticas que conforman este bloque son las siguientes:

1. El arte teatral: del teatro antiguo al moderno, y
2. Elementos del montaje escénico.

¿Has pensado en la cantidad de recursos humanos y materiales que se necesitan para que una representación teatral se lleve a cabo? Los ensayos, iluminación, vestuario y escenografía que previamente revisa el director de escena, para que, al abrirse el telón, todo se desarrolle según lo planeado; las horas de lectura y análisis que los actores invierten. En las siguientes páginas conocerás los distintos elementos que componen las puestas en escena.

1. Lee el siguiente fragmento de Antonin Artaud (Francia, 1896-1948).

EL ESPECTÁCULO. En todo espectáculo habrá un elemento físico y objetivo, para todos perceptible. Gritos, quejas, apariciones, sorpresas, efectos teatrales de toda especie, belleza mágica de los ropajes tomados de ciertos modelos rituales, esplendor de la luz, hermosura fascinante de las voces, encanto de la armonía, raras notas musicales, colores de los objetos, ritmo físico de los movimientos cuyo crescendo o decrescendo armonizarán exactamente con la pulsación de movimientos a todos familiares, apariciones concretas de objetos nuevos y sorprendentes, máscaras, maniqués de varios metros de altura, repentinos cambios de luz, acción física de la luz, **que despierta sensaciones** de calor, frío, etcétera.

LA PUESTA EN ESCENA. El lenguaje típico del teatro tendrá su centro en la puesta en escena, considerada no como el simple grado de refracción de un texto en escena, sino como el punto de partida de toda creación teatral. Y en el empleo y manejo de ese lenguaje se disolverá la antigua dualidad del autor y director, reemplazados por una suerte de creador único, al que incumbirá la doble responsabilidad del espectáculo y la acción.

EL LENGUAJE DE LA ESCENA. No se trata de suprimir la palabra hablada, sino de dar aproximadamente a las palabras la importancia que tienen en los sueños. Hay que encontrar además nuevos medios de anotar ese lenguaje, ya sea en el orden de la transcripción musical, o en una especie de lenguaje cifrado.

En cuanto a **los objetos ordinarios, e incluso al cuerpo humano, elevados a la dignidad de signos**, uno puede inspirarse, evidentemente, en los caracteres jeroglíficos, no solo para anotar tales signos de una manera legible, de modo que sea fácil reproducirlos, sino para componer en escena símbolos precisos e inmediatamente legibles. [...]

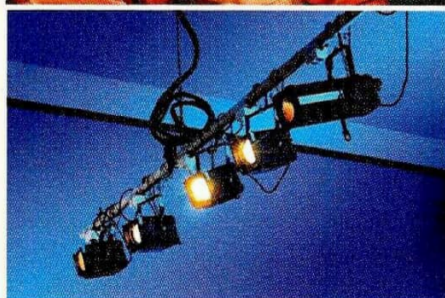
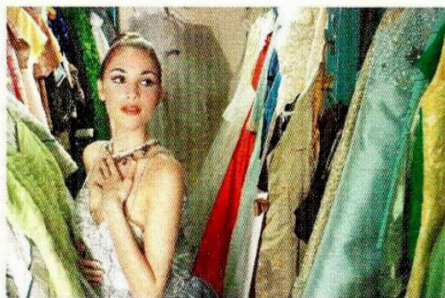
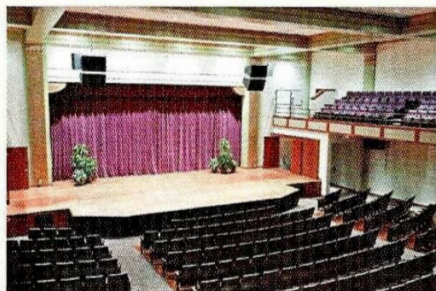
Asimismo, las diez mil y una expresiones del rostro reproducidas en forma de máscaras podrán titularse y catalogarse, de modo que participen directa y simbólicamente en el lenguaje concreto de la escena, independientemente de su utilización psicológica particular.

Fragmento de Antonin Artaud, *El teatro y su doble*, México, Hermes, 1992, pp. 106-107.

2. En equipos, reflexionen sobre las ideas resaltadas en el texto.
3. Argumenten sus apreciaciones y expónganlas al resto del grupo.
4. ¿El texto dramático cumple con su razón de ser si no se representa en un escenario?

¿TE acuerdas de...?

1. Observa con atención las fotografías siguientes y comenta en plenaria qué elementos de la puesta en escena identificas, toma nota en tu cuaderno.
2. Recuerda alguna representación que hayas visto, rememora cómo eran algunos componentes presentes en el escenario y comparte tu experiencia.



El arte teatral: del teatro antiguo al moderno

Según el filósofo Georg W. F. Hegel (Alemania, 1770-1831), “el arte está reconocido como una creación del espíritu. Puede, pues, preguntarse qué necesidad tiene el hombre de producir obras de arte. ¿Esta necesidad es accidental, es un capricho o una fantasía, o bien, una tendencia fundamental de nuestra naturaleza?”¹ Te invitamos a responder esta pregunta durante las actividades de esta secuencia didáctica.

El valor del arte en la humanización del ser

El arte es la objetivación de la esencia humana, es decir, de las ideas, sensaciones, apreciaciones y emociones del hombre que se materializan en la obra artística. Esta ha de ser original, única e irrepetible, independientemente de la disciplina en la que se exprese.

¿Por qué es importante el arte? El arte vuelve trascendental el uso práctico de sus sentidos, le da un sentido humano al hombre; así, donde el hombre utilitario ve una docena de rosas que puede vender en treinta pesos en el mercado de su colonia, el hombre que ha desarrollado su sentido humano puede apreciar la belleza infinita que la naturaleza brindó a doce doncellas que se despojan de su capa carmesí y en cada prenda al aire dejan parte de su vida.

Como afirma el pensador francés Jaques Maritain, “el arte es una virtud en el sentido más amplio y filosófico que los antiguos daban a esta palabra; es un *habitus* o estado de posesión, una fuerza interior desarrollada en el hombre, que lo perfecciona, de acuerdo con sus modos de obrar y lo hace, en la medida en que el hombre emplea tal fuerza, siempre igual en una actividad dada”². Por lo tanto, no solo la creación, sino también la contemplación del objeto artístico, produce en el individuo un goce superior e incompatible con los placeres pragmáticos de los sentidos, pues eleva el alma más allá de la esfera habitual y cotidiana de sus pensamientos.

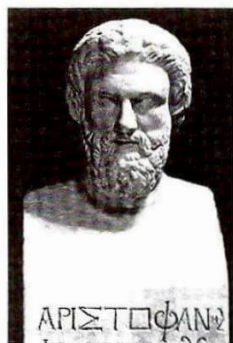
En síntesis, podemos decir que todo arte debe su existencia a la necesidad que tiene el ser humano de apropiarse de la belleza, como una dimensión esencial, ya que lo estético está donde se da la verdadera existencia humana y la actividad creadora del hombre, que se lleva a cabo mediante la vida social.

Disciplinas que integran el arte teatral

Durante mucho tiempo se ha convenido en la existencia de seis disciplinas artísticas diferenciadas, llamadas también *bellas artes*. Nos referimos a la arquitectura, escultura, pintura, literatura, danza y música. Algunos teóricos de la estética han considerado al cine como el séptimo arte.

En el arte teatral, incluso en un análisis superficial, encontramos los elementos que constituyen las siete bellas artes. El teatro es quizá el único lugar en que podemos encontrar todos los elementos artísticos unidos:

...el movimiento corporal y los gestos de la danza; el ritmo, la melodía y la armonía de la música; la métrica y las palabras de la literatura; y la línea, la masa y el color de las artes espaciales, la escultura, la pintura, el dibujo y la arquitectura. No cabe duda, pues, de que el teatro es una síntesis de todas las artes. Gracias al acento que se pone actualmente en la totalidad de la producción teatral y en la unificación de todos sus elementos, el teatro



Aristófanes, máximo representante de la comedia griega

¹ *De lo bello y sus formas (Estética)*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1946, p. 36.

² *La poesía y el arte*, Buenos Aires, Emecé, 1955, p. 66.

—ya sea un arte separado o una síntesis de todas las artes— está sujeto a las pruebas de la unidad, el ritmo, el equilibrio, la proporción, la armonía y la gracia, que consideramos son las columnas o pilares que sostienen las bellas artes.³

Así pues, el arte teatral no se identifica solo con la representación o con el texto, y tampoco con la escenografía y la danza, sino que es una fusión de todos los elementos que lo componen: de acción, que es el espíritu de la representación; de palabras, que forman el cuerpo del texto; de líneas y de color, que son el corazón de la escenografía; de ritmo, que es la esencia de la danza.

En entrevista, Gordon Craig, director y escenógrafo inglés de legado invaluable para el teatro contemporáneo, al cuestionarle sobre cuál era el elemento más importante para el arte teatral, respondió: “ninguno es más esencial que el otro, como un color no es más importante que otro para el pintor o una nota no es más que otra para el músico. Bajo un cierto aspecto, quizá la acción tiene prioridad. Ella es para el arte del teatro lo que el dibujo es para la pintura o la melodía para la música. El arte del teatro nació de la acción, del movimiento, de la danza”.⁴

» En la actualidad, en un buen número de obras teatrales se utiliza la proyección de videos o cintas cinematográficas para generar diversos efectos de escenografía.

Manos a la obra

1. Observa con detenimiento las fotografías siguientes. Haz un listado de los elementos que identificas y clasifícalos según la disciplina artística a la que pertenecen, por ejemplo: el uso de la iluminación se vincula directamente a la pintura. Haz tus anotaciones en una tabla como la que se presenta.



Elemento identificado

Disciplina artística

³ Edward A. Wright, *Para comprender el teatro actual*, México, RCE, 1988, p. 67.

⁴ *El arte del teatro*, México, UNAM-GESSA, 1987, p. 184.

Teatro antiguo y moderno

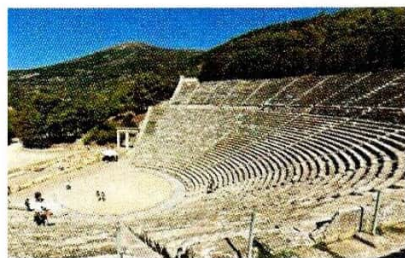
En este y en cursos anteriores ya has hecho un recorrido por diferentes etapas del teatro, y si bien es cierto que no nos hemos detenido en detalles históricos debido a que se estudiaba el género dramático y sus subgéneros, sí hemos expuesto las nociones básicas de los periodos más representativos de este.

A continuación presentamos una serie de datos que nos darán una idea clara de la evolución del arte dramático. Esta información se acompaña de ilustraciones de los lugares donde se representaba el drama, pues consideramos que pueden darnos luz respecto a cómo se montaban las escenas es el espacio de su representación. No olvidemos que el espacio escénico es resultado de las diversas necesidades sociales, culturales y dramáticas a lo largo del tiempo, y que en función de ellas se desempeñan distintas funciones tanto para los espectadores como para el desarrollo de las artes y la cultura.

Teatro griego

El teatro entero era de piedra. La separación entre los actores y el público no era considerable, pues, por el sentido religioso de la representación, era necesaria la comunión entre estos dos elementos. No había telón. El lugar llamado *skene* (escena) era el más alejado de los espectadores, y conformaba el muro posterior de la totalidad del teatro.

El drama clásico griego, tanto la tragedia como la comedia, era estatuario. Los actores entraban a la *skene* e iban directamente hacia los espectadores, precisamente al centro, cerca de ellos. En realidad, sus diálogos no se dirigían al personaje con el que compartían la escena, sino al espectador. Las acciones eran reducidas, ya que se privilegiaba el texto sobre el movimiento actoral. Además, el uso del coro hacía que la representación fuera preponderantemente narrativa.



Teatro romano

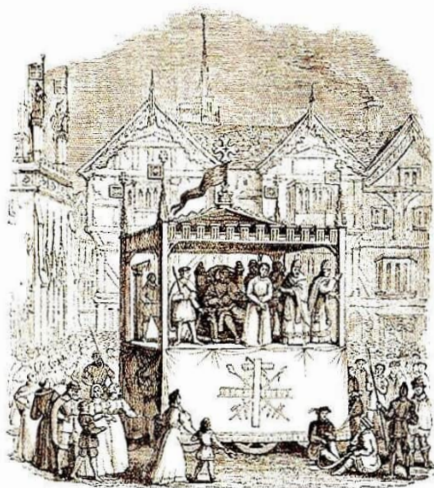
El teatro romano presenta varias características que lo hacen distinto al griego:

- El lugar del coro (*orchestra*) se incorporó a la escena, junto a los actores, perdiendo su importancia gradualmente hasta que desapareció.
- El graderío se limitó a la formación de un semicírculo exacto y no se extendía por los laterales como el griego.
- El teatro romano podía cubrirse, en ocasiones, con un lujoso toldo sujeto por mástiles de madera, llamado *velarium*, para resguardar a los espectadores y actores de la lluvia o de los rayos del sol.



- A diferencia del teatro griego, en el que se utilizaban laderas para la construcción de las gradas, los romanos recurrían a su ya avanzada técnica de arquitectura e ingeniería. El más imponente anfiteatro romano que aún se conserva es el Flavio de Roma, conocido como Coliseo, el cual data del año 80 d. C., y tiene capacidad para cincuenta mil espectadores.

Teatro medieval



» Los autos sacramentales fueron recursos valiosos para la evangelización de los pueblos conquistados en América por los españoles.

En este periodo, las iglesias fueron teatro y escenario, lugar para actores y espectadores, que juntos eran adoradores fervientes de algo trascendental. La Iglesia católica utilizó la actividad teatral como instrumento ideológico, con el propósito de atraer a un gran sector de la población y conquistar nuevos fieles.

“Sus obras —los misterios, los milagros, los autos de fe [autos sacramentales] y los dramas de la liturgia pascual y del *Corpus Christi*— representadas en latín por los propios clérigos, en el interior de las iglesias, debían inspirar a los fieles a través del ejemplo de los santos. Como había ocurrido entre los griegos, la expresión dramática medieval se resume a la escenificación del mito religioso, con su función educativa y moral”⁵.

Con el paso del tiempo —no olvides que el Medioevo duró diez siglos—, la ruptura entre lo escénico y lo propiamente litúrgico se acrecentó. Así, una vez que se empiezan a introducir elementos no religiosos y cómicos (a partir del siglo x), las representaciones abandonan el espacio sagrado de los templos y encuentran abrigo en los pórticos de las iglesias y catedrales.

A partir de entonces, las representaciones medievales se caracterizaron por no tener un espacio escénico fijo. Además de las calles, también podían tener lugar en residencias, posadas, tabernas, salones parroquiales y patios de palacios, espacios pobremente adaptados para la labor teatral.

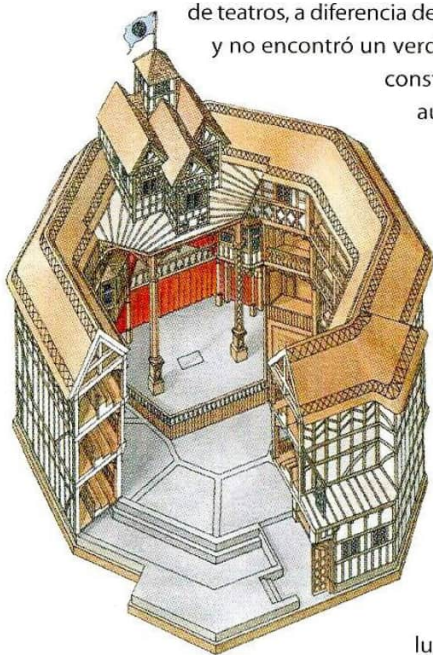
Finalmente, los espectáculos recorren las ciudades, y los temas de la vida de los santos y sus milagros ceden su lugar a los personajes de tipo cotidiano. Como consecuencia de esta libertad aparece el uso de tramoyas, escotillones y cortinillas, para impedir que el público observara ciertas escenas, o bien, para dar posibilidad a los actores de hacer cambios de vestuario.

» El escotillón, también conocido como *trampilla*, es una abertura en el piso del escenario para permitir entradas o salidas de los personajes.

⁵ Marina Díaz, “El espacio a escena. De la Antigüedad al teatro moderno”, en *Arquitectos*, São Paulo, Vitruvius, diciembre de 2010, año 11, núm. 127.

Teatro isabelino

Los arquitectos ingleses no tuvieron ni el tiempo ni el modo de interesarse en la planeación de teatros, a diferencia de lo que sí ocurrió en Italia. Shakespeare llegó de repente y no encontró un verdadero teatro, ante tal situación, el trabajo de algunos constructores le dio un armazón de madera, excelente, pero austera, parecida al patio de una posada.

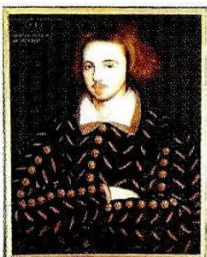


El escenario constaba de una entrada central donde se esbozaba algún paisaje, suficiente para generar en el espectador la ilusión del espacio en el que situaba el drama, no obstante que, comúnmente, un actor-narrador enfatizaba este hecho. A los costados, un par de puertas y una serie de balcones adonde, de vez en vez, se trasladaba la acción. Los elementos escenográficos y de utilería eran mínimos; se hacía una gran apuesta al vestuario, excelentemente cuidado, pero sobre todo era la palabra la encargada de dar vida al espacio, creando imágenes que el público realmente percibía.

Las funciones se llevaban a cabo con iluminación natural —en los meses de verano— y eran abarrotadas por cientos y en ocasiones miles de espectadores. El lugar que ocupaban correspondía a su posición social: frente al escenario y de pie los desposeídos, y en la parte más alta los adinerados. A pesar de esta división, el espacio ofrecía cierta proximidad para todos los asistentes, ya que los actores se encontraban muy cerca del público.

Cabe señalar que, a la par de las manifestaciones populares del teatro isabelino, existió también el teatro de la corte, en el que la realeza apreciaba diversas obras llevadas a cabo, bajo encargo, en el interior de los palacios. Obviamente, el acceso a estas manifestaciones dramáticas estaba restringido a las clases sociales más altas.

» Christopher Marlowe (Inglaterra, 1564-1593) es considerado el gran predecesor de William Shakespeare.



Teatro del Siglo de Oro español

A mediados del siglo XVI surgen los llamados *corrales de comedia*, que eran patios interiores de casas en los que se colocaba un tablado sobre el que se representaban obras de Lope de Vega, Tirso de Molina, Calderón de la Barca (sobre todo sus comedias de enredos), entre otros.

La representación se efectuaba de día, el espacio carecía de techo y solo se protegía con algunas telas. El escenario contaba con algunas cortinas en el fondo, que ocultaban los corredores y los vestuarios. Al no existir telón, se avisaba al público el inicio mediante un ruido inicial o música.

“El escenario presentaba tres niveles utilizables durante la representación: al fondo, arriba, se situaba un balcón al que asomaban los personajes, que simulaban estar en el de una casa; en segundo lugar estaba el tablado, en el que se desarrollaba normalmente la acción; por último, el foso del que salían, a través de escotillones o trampillas, los actores que encarnaban a Satanás o a otras criaturas infernales.”⁶

Lope de Vega escribe en 1609 *El arte nuevo de hacer comedias*, en el que expone los principios teóricos de su producción dramática. Cabe señalar que el término *comedia* abarcaba cualquier género teatral, y que las obras de capa y espada fueron de las más populares en esa época.



Manos a la obra

1. Localiza en la biblioteca o en Internet la obra teatral *Fuente Ovejuna* de Félix Lope de Vega y Carpio.
2. Posteriormente, comenta en equipo la temática que aborda y su relación con el contexto en que fue escrita.

Teatro neoclásico

Un escenario más fastuoso que el de esta época no sería concebible. Los mejores arquitectos, pintores, poetas e ingenieros de todas partes de Italia fueron invitados por la nobleza a participar en su creación; y si el príncipe residía en Francia, como Enrique IV (1553-1610), eran llamados desde Italia.

En esta época, plenitud del Renacimiento, el desarrollo de la pintura en perspectiva fue muy importante para la implementación de grandes telones de fondo en el teatro. La fascinación por la perspectiva dejó huella, fue un primer intento de búsqueda de la tridimensionalidad.



⁶ Lourdes Domenech y Ana Romeo, “El corral de comedias”, recuperado de: http://www.materialesdelengua.org/LITERATURA/HISTORIA_CORRALYTEATROBARROCO/, fecha de consulta: 20 de junio de 2013.

» En el teatro de cámara se hace una gran apuesta a la calidad actuarial, de tal suerte que elementos como el maquillaje y las suntuosas escenografías pasan a segundo término.

Bocaescena: espacio comprendido entre el muro del proscenio y la línea imaginaria sobre la que descansa la base del telón, es decir, desde el muro del proscenio hasta el punto medio y la línea transversal del mismo.

Otra aportación del teatro renacentista es la referente a las cuestiones técnicas, por ejemplo, la iluminación de la escena (con grandes candelabros), el cuidado de la isóptica (visibilidad del espectador desde cualquier punto en que se ubique), el elaborado vestuario, la supresión de las máscaras en los actores y el uso de la música. A todo este cúmulo de innovaciones se le conoce como la *escena italiana* o el *teatro a la italiana*.

A partir del siglo xvii, la posición del público quedó delimitada por el uso de una cortina frontal, el telón, que se hizo cada vez más común y contribuyó a la demarcación y “sacralización” del lugar en que tomaba lugar la ficción.

Teatro de cámara

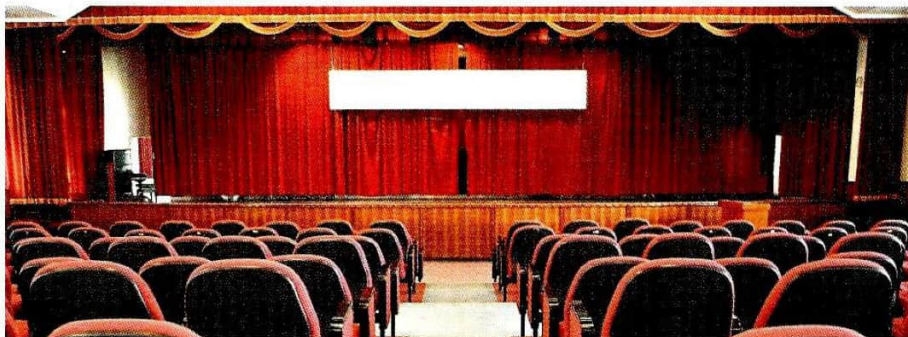
La creciente popularidad del drama y de la ópera en la Europa del siglo xviii y xix impulsó, como nunca antes, el desarrollo de la arquitectura teatral y el perfeccionamiento de los mecanismos que dieron mayor realismo a los efectos escenotécnicos, además de ofrecer una iluminación más adecuada (mediante el uso de la energía eléctrica) y favorecer la visión de los espectadores, configurando un nuevo y moderno espacio de representación teatral.

El teatro a la italiana se instauró como la mejor opción para la producción de efectos visuales, en tanto que “optimizaba el encuadramiento de la acción, a través de la utilización de la **bocaescena**, y ponía los acontecimientos en perspectiva, privilegiando la frontalidad entre la escena y la sala: es el triunfo de lo visual, de la ilusión y del espectáculo”⁷.

A finales del siglo xix y principios del xx, los directores tienden a llevar a cabo una representación más realista e incluso naturalista. Esto implicó una producción teatral mucho más detallada y cercana al contexto de los espectadores.

El arte de la actuación también se ve involucrado en esta evolución y comienza a avanzar por los senderos del método vivencial y la expresión de las emociones más profundas. El método vivencial consiste en un trabajo actuarial emotivo basado en la recuperación de experiencias personales propias del ejecutante, que permiten la construcción de su personaje. Esta escuela de actuación surge en contraposición a los modelos rígidos de los siglos anteriores, que derivaron en la creación de verdaderos clichés, personajes faltos de naturalidad e incluso de verosimilitud.

En este contexto, los teatros fueron cada vez más íntimos, ya no de grandes dimensiones, logrando así una vinculación más intensa entre lo que sucedía en la escena y el público. A este tipo de teatro se le ha denominado *teatro de cámara* y es uno de los que más proliferan hasta nuestros días.



⁷ Marina Díaz, *op. cit.*

Teatro de vanguardia

El teatro de vanguardia rompió con el teatro convencional, realista, psicológico, de tesis o presentación de un problema, y lo sustituyó por un teatro que a menudo se olvida del argumento o de la historia; que simplifica o simboliza mucho a los personajes; que emplea temas abstractos; un teatro cuyo diálogo es sencillo, o bien, no existe; que utiliza el soliloquio, los apartes y el coro o crea recursos similares.

Se abandonan "las escenografías realistas, eliminando la 'cuarta pared'; expone los efectos técnicos a la vista del público; en todo momento obliga al público a estar consciente de que se encuentra en el teatro; insiste en el aspecto ilógico, irracional y carente de sentido de las cosas; coloca poco acento en cualquier foco".⁸ De tal suerte, el propósito de los creadores del teatro vanguardista es que el espectador no se entregue emotivamente a los hechos representados, sino que experimente racionalmente la totalidad del espectáculo.

Las tres formas de vanguardia teatral que vieron la luz en el siglo pasado son las que se mencionan a continuación: el teatro épico de Bertolt Brecht; el teatro intelectual y filosófico de Luigi Pirandello y Jean Paul Sartre; y el de la crueldad y del absurdo, creado por Antonin Artaud y continuado por Eugène Ionesco, Samuel Beckett, Jean Genet y Harold Pinter.

En lo que se refiere al espacio de la representación, el actor irrumpe en el lugar que ocupa el espectador, o bien, lo incluye en la actuación misma, es decir, se rompe con la delimitación tradicional entre espectadores y actores, de modo que toda la sala se convierte en escenario. Por si esto fuera poco, se innova con representaciones en los lugares menos imaginados, por ejemplo, en fuentes de plazas públicas, en el servicio de transporte colectivo, en el interior de departamentos de uso habitacional, etcétera.

Manos a la obra

1. Investiga cuál fue el contexto en que se desarrolló el teatro de vanguardia. Investiga qué sucedía en el mundo en aquella época.
2. ¿Cuál es la finalidad de las obras del teatro de vanguardia?
3. Lee la obra teatral *La cantante calva*, de Eugène Ionesco.
4. Elabora un comentario sobre la relación entre el contexto de producción de la obra y el tema desarrollado por el dramaturgo.
5. ¿Qué tipo de situaciones presenta este autor en su obra?

Reúnete en equipo. Investiguen sobre las etapas del arte teatral y elaboren una línea del tiempo. Posteriormente, expónganla en plenaria.



» En el teatro realista y naturalista se consideraba al prosenio abierto como la *cuarta pared* de una habitación, ignorándose así la presencia del público.



El uso de mojíngangas fue característico del teatro callejero.

⁸ E. Wright, *op. cit.*, p. 147.

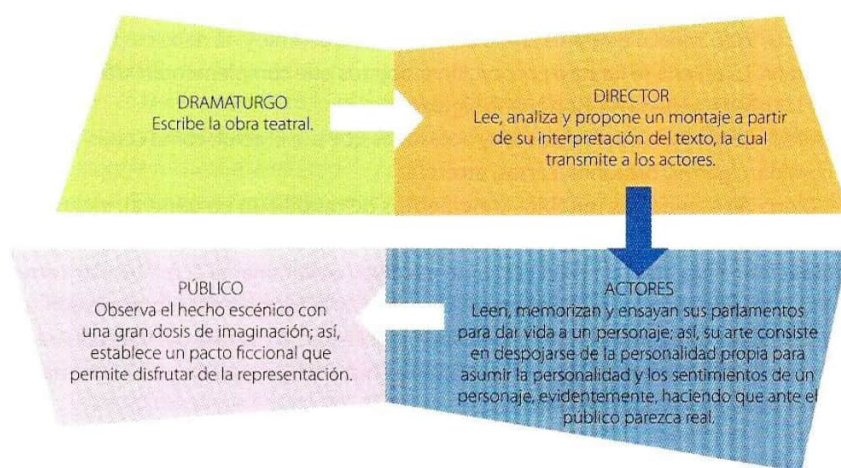
Elementos del montaje escénico

En esta secuencia conocerás los elementos que integran la puesta en escena y experimentarás, mediante trabajo cooperativo, el diseño y la elaboración de los recursos que te permitirán proponer un montaje escénico.

Creadores e intérpretes

El texto dramático cumple su función a plenitud una vez que es representado. Por la mente del dramaturgo jamás pasa la idea de que su obra sea únicamente leída, su deseo principal es que una compañía teatral lleve al escenario su trabajo.

Para que una obra sea puesta en escena se requieren los siguientes recursos humanos:



Elementos que integran la puesta en escena (aspectos técnicos)

A continuación te invitamos a conocer los aspectos técnicos que conforman la representación teatral.

Escenografía: “La escenografía proporciona el marco adecuado para la acción, marco que responderá a las exigencias físicas de la obra —situación geográfica, social, época del año, hora del día, etc.—⁹. En otras palabras, la escenografía sugiere el espacio de la acción-dramática, crea la ilusión de un lugar determinado, por ejemplo, un bosque, un manicomio o un taller mecánico.

Vestuario: es otro elemento de suma importancia en la representación teatral, son los trajes o prendas que contribuyen a establecer el carácter del personaje. La buena elección del vestuario apoya no solo el trabajo del actor, sino que enriquece el ambiente de la escenificación. Cada una de las épocas del teatro ha tenido un vestuario que la distingue; en algunas ocasiones solo tiene la función de caracterizar la época y en otras tiene un sentido simbólico. Actualmente, observamos en diversas representaciones que todos los actores utilizan vestuarios similares y solo se distingue a un personaje de otro mediante algún tocado o prenda. Muchos montajes, sobre todo en la actualidad, prescinden de escenografía costosa,

» Hasta el siglo XVI, los actores solo podían ser varones, pues se consideraba inadecuado que una mujer actuase en un escenario. Así, por ejemplo, en la época de Shakespeare, los papeles femeninos eran interpretados por hombres o por muchachos jóvenes.

⁹ Fernando Wagner, *Teoría y técnica teatral*. México: UNAM, 1990, p. 248.

apostando por vestuarios bien diseñados que generan la ilusión de una época o lugar de la acción. De una forma u otra, el vestuario siempre es un complemento de la historia que se representa.

Música: es un auxiliar de la puesta en escena; su empleo consiste en insertar piezas o fragmentos musicales, grabados o en vivo, con el fin de ambientar y crear estados emotivos en el actor y el espectador.

Maquillaje: la principal función del maquillaje es hacer visibles los rasgos de expresión faciales del actor para lograr la caracterización de un personaje. El maquillaje teatral ayuda a que el aspecto físico del actor sea más acorde con el tipo de personalidad que interpreta. Gracias al maquillaje se evidencian aspectos como la edad, el estado de ánimo, la salud, etc. El maquillaje, por lo general, debe ser exagerado (salvo algunas excepciones), por el hecho de que el actor se encuentra expuesto a la proyección intensa de iluminación y además ello ayuda a acentuar la gesticulación facial.

Utilería: es todo aquello que sirve como accesorio en la escena, y no debe confundirse con la escenografía. La utilería se limita a proporcionar objetos que complementan la decoración. Dentro de la utilería podemos distinguir lo siguiente:

- Utilería de mano: todos los objetos y accesorios que usa el actor, como copas, pistolas, comida, cigarros, bastones, cartas, etcétera.
- Utilería de escena: los muebles y elementos de mobiliario en general, incluyendo cortinas y lámparas de adorno, así como los objetos que, sin ser reales, los imitan.

Iluminación: el objetivo de este elemento escénico es iluminar al actor, revelar correctamente la forma de todo lo que está en escena, ofrecer la imagen del escenario con una composición de luz que cambie tanto la percepción del espacio como la del tiempo. Gracias a la luz se pueden inventar espacios y desarrollar las historias proporcionando información en una atmósfera creada para cada situación.



El maquillaje es uno de los elementos fundamentales de la caracterización de personajes.

Manos a la obra

1. Reúnete con tus compañeros en equipos de cinco integrantes. Comenten qué representa cada una las imágenes siguientes, qué saben acerca de ese elemento y cuál es su función en el escenario.



2. Al finalizar, definan con sus palabras cada uno de los elementos. Escriban los conceptos en su cuaderno.
3. Ahora que conoces las características básicas de algunos elementos de la puesta en escena, lee la siguiente obra teatral. Puedes hacerlo de manera grupal y en voz alta.

El tercer Fausto

Acto I

(Un estudio, la noche. Alberto en bata y pantuflas, parece nervioso. Detrás de él, el diablo, en actitud humilde. Alberto no lo ha visto. Fuma y mira la hora de su reloj pulsera. Se vuelve y se sorprende al percibir al diablo. Con gesto nervioso se levanta, da algunos pasos. Se adueña por fin de sí y le indica al diablo un asiento).

ALBERTO.— Tenga la bondad de sentarse.

DIABLO.— Muchas gracias. No me siento nunca. Prefiero escucharle de pie. Supongo que será cuestión de dinero. Para proporcionárselo no necesito tomar asiento. ¿Cuánto necesita?

ALBERTO.— No. No es dinero lo que necesito. Para procurármelo no habría acudido al extremo terrible de invocarle a usted con todas las fuerzas de mi alma; de esta alma atormentada que le ofrezco.

DIABLO.— Entonces no sé. Muy pocas cosas más está en mi mano disponer. Los siete pecados capitales, ustedes se arreglan muy bien para cometerlos sin mi intervención.

ALBERTO.— Pero usted es omnipotente. La prueba es que ha entrado aquí sin anunciarse.

DIABLO.— También lo es Dios, y hace muy pocas cosas, que yo sepa. Tan pocas, que yo me veo precisado, a veces, a suplantarlos. Los hombres le rezan constantemente y le piden esto, y aquello. Él tiene santos, especializados en determinados milagros. Ustedes les piden a los santos que se encarguen de sus asuntos, y les ofrecen pequeñas remuneraciones tarifadas. Y sus asuntos se arreglan. Pero no son los santos quienes lo hacen. Por razón de su especialidad, los santos tienen un sentido moral muy estrecho, y sus peticiones les ofenden. ¡Qué quiere usted! ¡Ellos viven en una atmósfera tan distinta de la tierra! Y luego, no les gusta este agradecimiento en especie que les testimonian los hombres. Lo que los santos quieren es una nutrida inmigración en masa a su reino. ¿Y qué mejor medio de obtenerla que el de frustrar precisamente los deseos más caros de los hombres; de todos esos bienes que ellos les piden constantemente y que obtienen a veces; no de los santos, sino de mí? Soy yo quien atiende las solicitudes que los hombres formulan a los santos. Esto no lo saben, por supuesto, y no me agradecen nunca. *(Con tristeza)*. No importa. Me queda la vaga esperanza de que estas condiciones injustas se alteren, y de que un día, algún lejano día, se me canonicen. *(Pausa)*. Pero veamos: ¿de qué se trata?

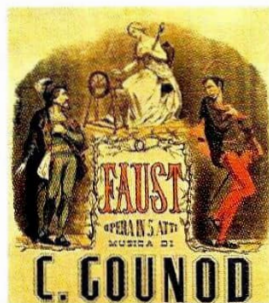
ALBERTO.— Es un poco largo, si usted quiere escuchar los antecedentes. *(Nervioso)*. ¿Si nos sentáramos?

DIABLO *(Mirando su reloj)*.— Como quieras. *(Se sientan)*.

ALBERTO.— Le he llamado a usted para ofrecerle mi alma a cambio de un milagro que habrá de realizarse en mi persona.

DIABLO *(Examinándolo)*.— ¿Has consultado algún doctor? Mi opinión es que gozas de perfecta salud. Estás joven, vivirás todavía largo tiempo...

ALBERTO.— No es eso. Este cuerpo mío estaría muy bien... si el alma que aloja... fuera normal.



Fausto ha sido uno de los personajes más socorridos en la literatura.

DIABLO.— ¿Qué quieres decir?

ALBERTO.— ¡Oh, pero yo pensé que usted lo adivinaría todo en seguida! ¡Es verdaderamente bochornoso explicar mi caso a un desconocido como usted!

DIABLO.— Te pido mil perdones por mi ignorancia en tus asuntos personales. Pero yo estoy solo, ya te lo he dicho. No tengo santos, como Dios. Explicadme tu caso, te lo ruego. Trataré de ayudarte.

ALBERTO.— Ahorraremos tiempo si le declaro mi deseo sin explicarle las causas. Es esto: quiero transformarme en mujer. Y el precio es la condenación de mi alma.

DIABLO (*Lo mira con sorpresa*).— ¿Está usted seguro de su deseo?

ALBERTO.— Absolutamente seguro. Y el precio es la condenación de mi alma.

DIABLO.— Querido joven, no insista usted en el precio. No recuerdo haber objetado al que usted fija tan persuasivamente. Ya lo discutiremos más tarde. Me interesa, ante todo, conocer la razón de su extraordinario deseo.

ALBERTO.— Ya que insiste... Pues bien: estoy enamorado... de un hombre.

DIABLO.— ¿Y el hecho le molesta? ¿Por qué no me pide que quite ese amor de su corazón? Puedo hacerlo en un santiamén, y no tendrá usted que adquirir hábitos que desconoce por completo.

ALBERTO.— No. Dejar de amarlo sería como dejar de existir. Quiero ser suyo totalmente, y que él me pertenezca por completo. Usted sabe bien que en mis actuales condiciones, esto es imposible.

DIABLO.— ¿Han tratado ustedes el asunto?

ALBERTO.— ¡Cómo sería posible! Él debe ignorar siempre mi amor culpable. ¿Tengo yo la culpa? Educación, herencia, perversidad... qué se yo. ¡Su amor me haría tan dichoso! Pero es preciso que él lo ignore. Yo perdería, estoy seguro, hasta el triste consuelo de su amistad: de esos instantes fugitivos en que estrecho su fuerte mano, en que miro sus amplios ojos, en que mi corazón se llena de íntimo llanto al contemplar su dulce boca...

DIABLO.— ¿Tiene su amigo inclinaciones literarias?

ALBERTO.— ¿Por qué me lo pregunta?

DIABLO.— ¡Qué sé yo! Podrían emprender juntos algunas lecturas provechosas... desde el punto de vista de usted. Justificarse con los clásicos es siempre elegante, y está al alcance de todo mundo hacerlo. Podría usted invocar a Sócrates, a Epaminondas, a Alcibiades, a Patroclo y Aquiles... Parto de Grecia porque su ejemplo es siempre irrefutable. Roma disgusta un poco a los espíritus imprevistos. Sin razón alguna, se lee menos a Petronio que a Platón, y se adultera siempre a Virgilio.

ALBERTO.— ¿Y qué ganaría yo con demostrárselo? Además, no creo que lo ignore. Pero eso no se hace ya comúnmente ¡Ah! La humanidad confunde el amor con la vil procreación, y los hombres aman a las perras prolíficas.

DIABLO (*Un tanto turbado*).— ¿Quiere usted escucharme, y no interrumpirme con sus explosiones líricas? Comprenda que estoy aquí para ayudarle. Para eso he venido, y no deseo perder un tiempo que puedo consagrar a ayudar a otras personas menos inclinadas a la dialéctica que usted. Confieso que carezco de experiencia personal en el ramo de su dedicación. (*Más calmado*). Pero me ha ocurrido, en el mismo instante en que usted formulaba su raro deseo, el sistema que comencé a exponerle. ¿Quiere que siga?

ALBERTO.— Siga usted. (*Se nota que no ha de convencerlo*).

DIABLO.— La primera objeción que él pondría a su amor sería sin duda su naturaleza inmoral, y el hecho de que un afecto semejante, y cuanto él implica, va contra lo lícito y lo moral. Usted entonces le envolvería en un sutil diálogo. Y acabaría por hallarse de acuerdo en una definición de la moral por el estilo de esta: lo moral es lo que no daña a nadie, a ningún tercero. Inmoral, lo contrario. ¿Perjudica a alguien nuestro amor? No. Luego, nuestro amor es irrefutablemente moral, desde el más elevado de los puntos de vista.

ALBERTO.— Imposible, no me atrevo. Él me diría que nuestras costumbres suponen una definición menos elástica de lo moral.

DIABLO.— Ciertamente que usted hoy subordina los postulados cósmicos a sus juicios pasajeros, y están convencidos de que las leyes naturales deben ajustarse a las que ustedes se dan por normas de pasajera existencia. El mundo rechaza hoy usos en otro tiempo sagrados. (*Insinuante*). Pero, en compensación, ¿no se ha logrado, al ocultar el pecado, hacerlo más íntimo y dulce? La influencia de los santos, al oponerse en la tierra a la mía, ¿no la ha dotado de mayores encantos, y no ha centuplicado sus méritos y su calidad? Pero sigamos con el método. Saltan ustedes de una literatura a otra, de un arte al otro, en busca de apoyos sólidos a su exposición particular de motivos. ¿Cómo va su amigo a desconocer la superioridad de Miguel Ángel, pongamos por caso? Pero acaso los ejemplos modernos tengan para él mayor valor. No caiga usted en especímenes populares, como Barba Azul o como Wilde, Proust, Whitman o Verlaine, tiene más peso. A menos que no prefiera a Frank Harris, o a Gide... Propóngale que lean un diálogo juntos, y emprenda la lectura de Corydon. Que él haga la parte del incrédulo. Usted leerá, con el énfasis conveniente, el papel de Corydon. Al final del cuarto acto, sino es que antes, estarán el uno en brazos del otro.

ALBERTO.— Gracias por su método; pero no lo encuentro aplicable. Si los libros le pudieran inducir a amarme, yo ya no le amaría. Quiero ser suyo totalmente y por mí mismo; sin explicaciones, sin discusiones. Usted comprenderá que, en mis condiciones actuales, esto es imposible. ¿Qué le aparta de mí, tal como es, con los prejuicios de nuestra civilización; con ese gusto (aunque yo le probara que es adquirido y postizo) innoble por las mujeres? Estos pantalones, esta barba que hay que segar a diario. Pues bien. Téngame como he de satisfacerle: carne fofa y prolífica, rostro pintado y flácido, pies ridículamente empinados...

DIABLO.— Todavía otro medio. Váyase a Europa. Hágase depilar, cambie su voz, sométase a mutilaciones científicas: ¿Sabía usted que ha empezado a lograrse ya, con animales inferiores?

ALBERTO.— No se burle de mí. Si le he llamado, si recurro a usted, es porque desprecio el arte y la ciencia, y solo conservo fe en el milagro. Mi alma...

DIABLO.— Su alma no me interesa. Dispongo ya de cuantas variedades he menester para una que otra conversación. Puede usted guardarla, ofrecerla a los santos. A san Agustín, por ejemplo...

ALBERTO.— ¿Quiere decir que no lo hará? ¿Qué no acepta usted?

DIABLO.— Lo haré, ya que parece irle tanto en ello. Pero no se esfuerce en retribuirme. No vale la pena. Quedará pagado con presenciar, si usted lo permite, la escena, sin ser visto. Y de esto último yo me encargo.

ALBERTO.- ¡Dios lo bendiga! ¡No sabe cuán feliz me hace! ¡Ah, Armando, Armando! ¡Si supieras lo que hago por ti! (*Al diablo*). ¿Qué debo hacer?

DIABLO.- Usted nada. Mañana, al despertar, todo habrá cambiado. Su guardarropa mismo, yo me encargo. Puede tirar su Gillete desde ahora.

ALBERTO.- ¡Gracias! ¡Gracias! (*El diablo se levanta, aburrido*). ¿Ya se va usted? ¿No va a darme —no necesito— algunos consejos sobre mi nuevo estado?

DIABLO.- Creo que ya lleva usted adelantado bastante. Debo irme. Tengo que instruir a una recién casada.

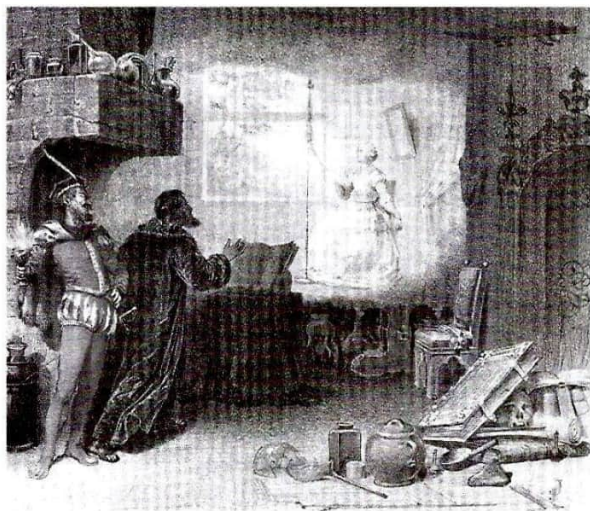
ALBERTO.- ¿No volveré a verle?

DIABLO.- Cuando guste. Pero estoy cierto de que no ha de necesitarme. La felicidad hace olvidadizos a los hombres.

ALBERTO.- ¿No quiere usted una taza de té? ¿Algún pequeño recuerdo mío? ¿Un anillo antiguo? ¿Un libro nuevo?

DIABLO.- No, gracias. El té me quita el sueño. Y no leo nunca libros. Sé lo que dicen todos ellos desde antes de que los escriban sus autores. Yo les doy las ideas, y no quiero darme el disgusto de comprobar lo mal que lo han hecho después. Buenas noches.

(*Alberto avanza como para decir algo. El diablo ha desaparecido. Alberto toma un espejo, se deja caer en un sillón y se contempla*).



Acto II

(*El despacho de Armando. Día. Armando sostiene una cortina para dejar pasar a alguien*).

ÉL.— Pase, señora. (*Examinándola*). Tenga la bondad de sentarse. ¿En qué puedo servirla?

ELLA.— Gracias. Temía tanto que no me recibiera. ¿No tiene prisa?

ÉL.— No... es decir... En fin, estoy a sus órdenes. ¿Con quién tengo el honor de hablar?

ELLA.— ¡Qué importa el nombre! Lo he olvidado. Y luego, ¿es verdaderamente necesario, cuando un hombre y una mujer tienen que hablarse así... tan cerca...? (*Él la mira con asombro*).

ÉL.— ¿En qué puedo servirla?

ELLA.— ¡Oh, Armando! No has cambiado. ¡Si supieras qué terror he experimentado esta mañana! El mundo entero me pareció transformado. Me sentía lejos de las cosas, sin derecho a tocarlas, sin...

ÉL.— Pero, ¡señora!

ELLA.— Mírame con dulzura, Armando. Extraño tu sonrisa, lúcela para mí. Aquella sonrisa que tienes ante las cosas, como si las vieras vivir, como si para ti las cosas palpitaran e hicieran inocentes travesuras... O bien, esos ojos de asombro, como cuando es más tarde de lo que pensabas, y levantas la mano y la cierras al bajarla, como para saludar...

ÉL.— ¿Cómo sabe usted?

ELLA.— Aquella vez, ¿te acuerdas? Te caíste del caballo y te torciste un pie. ¡Cómo cojeabas graciosamente, al sonreír, con tus ojos grandes! Un buen rato saltaste en un pie, y luego comenzaste a marchar con fuerza, y fuiste a cambiarte de traje...

ÉL.— Señora, es verdaderamente extraño. Yo no la he visto nunca antes. ¿Vive usted en el campo? ¿Cómo conoce ese accidente?

ELLA.— No me pidas explicaciones. ¡No comprenderás nunca, nunca!

ÉL.— Pero le juro que...

ELLA (Con desesperación).— ¡Armando! ¡No me comprenderás nunca! (Ahora con valor). Pero no pido ya tu amor. ¡Dame solamente tu boca, Armando, tu boca, una sola vez, una sola!

ÉL (Se levanta).— ¡Señora! ¿Está usted en su juicio? ¿O pretende burlarse de mí? ¿De dónde le viene esta pasión súbita, y cómo llega usted sin nombre siquiera a proponerme que la ame? ¿No se da cuenta de que esta escena es ridícula? No toleraré que se burle de mí.

ELLA.— (Con desesperación).— ¡Armando! ¡Tú no me comprenderás nunca! (Ahora con valor). Pero no pido ya tu amor. ¡Dame solamente tu boca, Armando, tu boca, una sola vez, una sola!

ÉL.— Lo que usted necesita, señora, es un poco de aire fresco. (Va hacia la puerta).

ELLA.— ¡No! ¡Un beso, un beso tuyo! Tu boca, tu aliento, tus brazos... Partiré en seguida, lejos, ¿qué importa lo que ocurra después? ¡Armando, ten piedad de mí!

ÉL.— ¿Y de qué serviría mi beso? Yo puedo dárselo, si usted tanto se empeña. Pero sin una sombra de amor. Besaría su boca sin mayor efusión que su mano. Exactamente igual. No la amo y usted no tiene razón alguna para amarme.

ELLA.— No se ama nunca por razones.

ÉL.— Al contrario; no se ama nunca sin ellas.

ELLA.— ¡Qué sabes tú de amor!

ÉL.— Lo suficiente para no confundirlo con la pasión instantánea.

ELLA.— ¿De modo que yo podría esperar...?

ÉL.— No. Llega usted demasiado tarde en mi vida, y en circunstancias inadmisibles. No pide usted amor, sino abrazos.

ELLA.— Pido siquiera abrazos.

ÉL.— Solo lo son verdaderamente aquellos que inspira el amor, no el deseo. Amor, fin en sí mismo, sin consecuencias.

ELLA.— Tú no sabes, Armando, lo que es amar sin esperanzas. Vivir los largos años de un secreto que no se debe confesar... vivir para una estatua que se podría animar si quisiera y hacernos dichosos... llorar en un lecho demasiado amplio, en una noche infinita en que él... dormirá profundamente, inocente de todo... escribir muchas cartas, con mano trémula, y dispersarlas luego... besar apasionadamente un retrato inasible...

ÉL.— Vamos. Cálmese. Me da usted pena así...

ELLA.— Es todo, ¿verdad? Bien sabía yo que si algún día me atrevería a revelar mi horrible secreto, eso, pena, sería lo más que obtuviera de usted. Veo ahora el terrible error de mi vida. Usted no puede amar a nadie.

ÉL.— Qué sabe usted.

ELLA.— No. A nadie. Vive usted para sí, contento con ser bello y amable a todos, sin dudas, sin problemas. Pero es eso mismo lo que me ha hecho amarle hasta este punto. Sé bien que hay muchos otros hombres a quienes entregar mis caricias, y que me seguirían de rodillas por alcanzarlas. Pero es a ti a quien quiero, únicamente a ti, Armando, mi amor...

ÉL.— Me da usted pena. No sabe cuánta pena. No sabe lo semejante que somos.

ELLA.— No. Nada nos une. Bien lo veo.

ÉL.— Más, mucho más de lo que imagina. ¡Si yo tuviera su valor! Pero no. (*Ríe*). ¡Qué absurdo pensamiento!

ELLA.— ¿Luego usted ama?

ÉL.— Amo sí, y con menos esperanza que usted. Solo que de un modo menos abrupto. Yo sé bien que podría apagar mi sed en un abrazo. Pero, ¿y después? ¿Qué quedaría sino el amargo recuerdo de una felicidad apurada groseramente, de un solo sorbo? Yo conozco también la íntima tortura de una pasión que no ha de realizarse nunca. Y el sabor del llanto, cuando el destino aparta de nosotros los labios únicos. Y el triste consuelo de estrechar una mano que quisiéramos incrustar en nuestro pecho... (*Se rehace*). Ya ve usted, señora, que no soy una estatua insensible. Pero no es usted. ¿Qué le voy a hacer?

ELLA.— ¡Luego usted ama! ¡Y sufre! ¡Y ella ha sido incapaz de comprenderlo!

ÉL.— Sí. Pero no le reprocho nada. ¿Cómo podría reprochárselo?

ELLA.— Hablaba usted de ahogar la pasión en el placer. Triste consuelo. Yo también aspiro a él, no como un fin, sino como el único medio. Por su amor, Armando, hágame usted feliz una vez, una sola vez. Haré cuanto pueda por agradecerse. Buscaré a esa mujer...

ÉL.— Imposible. No sabe usted lo que dice.

ELLA.— ¿Ha muerto?

ÉL.— No. Vive, y no sabrá nunca que le amo.

ELLA.— Dígame su nombre.

ÉL.— ¿Para qué? Nada ganaríamos, ni usted ni yo.

ELLA.— Su nombre, Armando. Se lo suplico.

ÉL.— No le conoce usted. Nadie le conoce. Nadie le conocerá nunca.

ELLA.— Armando, dígame su secreto. ¿Quién podría comprenderlo mejor que yo? Aunque se me destruya el alma, dígame, ¿a quién ama?

ÉL. (*Ha ocultado su rostro en sus manos, con tono grave y confidencial*).— Amo apasionadamente, secretamente, a mi amigo Alberto.

TELÓN

Fragmento de Salvador Novo, *El tercer Fausto*, disponible en <http://es.scribd.com/doc/63454311/El-Tercer-Fausto-Edicion>,
fecha de consulta: 19 de mayo de 2013.

4. Comenta con tu equipo cuáles son tus impresiones de la obra. Luego, respondan.
- ¿Les es conocido el personaje de Fausto?
 - ¿Dónde lo habían escuchado o visto antes?
 - ¿Qué opinan sobre el siguiente diálogo de la obra?

DIABLO.— La primera objeción que él pondría a su amor sería sin duda su naturaleza inmoral, y el hecho de que un afecto semejante, y cuanto él implica, va contra lo lícito y lo moral. Usted entonces le envolvería en un sutil diálogo. Y acabaría por hallarse de acuerdo en una definición de la moral por el estilo de esta: lo moral es lo que no daña a nadie, a ningún tercero. Inmoral, lo contrario. ¿Perjudica a alguien nuestro amor? No. Luego, nuestro amor es irrefutablemente moral, desde el más elevado de los puntos de vista.

5. Organicen un debate a partir de las siguientes preguntas.
- ¿Qué pensarían los espectadores de mediados del siglo pasado del personaje de Alberto?
 - ¿Consideras que el trato a las personas con preferencia sexual distinta a la mayoría es el adecuado en el contexto en que vives?



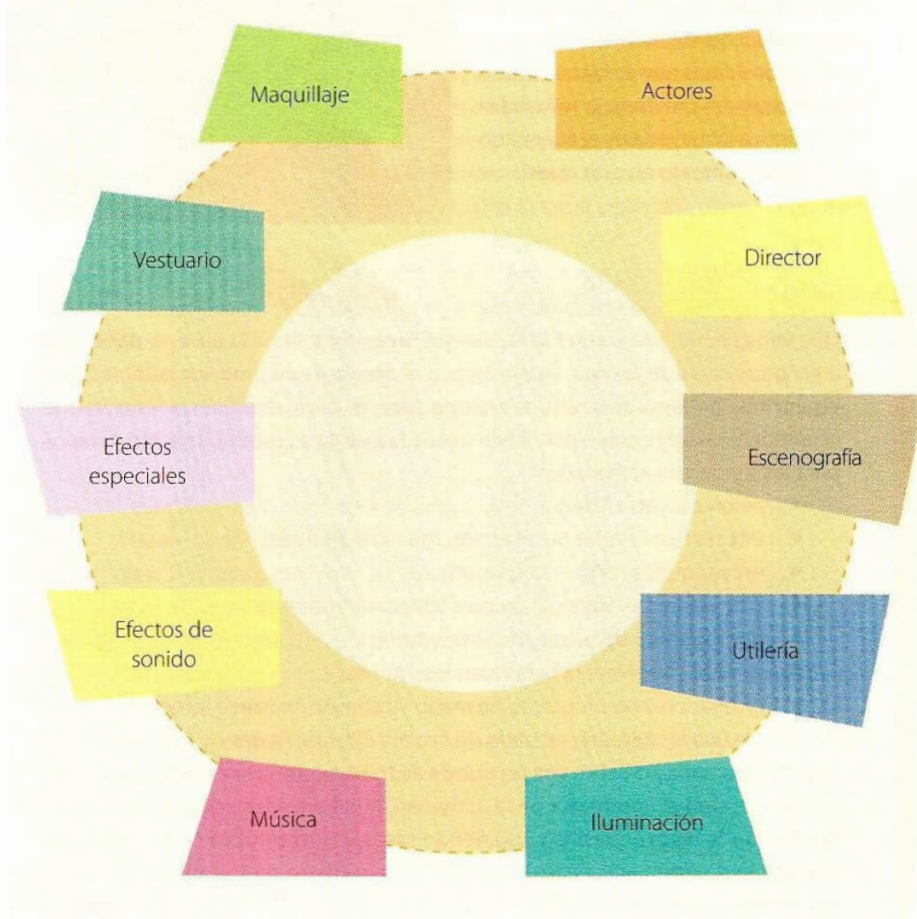
1. Una vez que han analizado los elementos anteriores, llegó la hora de darle vida a los personajes de la obra. Para ello, con el apoyo de su profesor, establecerán equipos de trabajo con una función específica, es decir, definirán la función que desempeñará cada equipo para llevar a cabo la puesta en escena. Integren equipos para las siguientes actividades:
- actores (cuatro integrantes),
 - director y asistente de dirección (tres integrantes),
 - escenógrafos (cinco integrantes),
 - iluminadores y musicalizadores (cinco integrantes),
 - tramoyistas y utileros (cinco integrantes),
 - vestuaristas y maquillistas (tres integrantes),
 - diseñadores de programa de mano y promoción (cinco integrantes).
2. A partir de una lectura dramatizada de la obra *El tercer Fausto* de Salvador Novo, cada equipo trabajará sobre una propuesta de trabajo para la tarea que se le asignó.
3. El profesor será el conductor de la actividad, auxiliará a los equipos de trabajo supervisando las propuestas y sugiriendo ideas según el rubro o elemento que trabajarán. Pueden apoyarse en las tablas de registro que se presentan en el material fotocopiable.

EN concreto

El arte teatral es una síntesis de diversas disciplinas (entre ellas, la arquitectura, la pintura y la escultura) que pueden ser materializadas mediante la escenografía, el trazo escénico, el diseño de iluminación, entre otros elementos. La literatura es la base del espectáculo escénico y se manifiesta en el texto dramático, y qué decir de la música y la danza, recurrentes en montajes diversos.

Tras 2500 años de registro del género teatral se han clasificado varias etapas o épocas, entre las cuales tenemos las siguientes: teatro griego, romano, medieval, isabelino, del Siglo de Oro español, neoclásico, realista-naturalista y vanguardista.

Elementos de la puesta en escena. Aunque cada montaje escénico puede dar mayor peso a ciertos elementos, o bien, prescindir de algunos otros, en general, todo texto dramático que trasciende el ámbito de la representación cuenta con lo siguiente:



PONTE a prueba

1. Lleven a cabo la presentación de la obra teatral ante un público integrado por personas distintas a sus compañeros de clase.
2. Reproduzcan la siguiente lista de cotejo y entréguenla a los espectadores y pídales que la contesten.

Lista de cotejo para evaluar la representación teatral				
Aspectos	Indicadores	E	MB	S
Conocimiento del contenido	Los estudiantes demuestran conocimiento del contenido de hechos y situaciones.	5%	4%	3%
Diálogos	Los estudiantes aprendieron su parlamento. Demuestran preparación al dar seguimiento al diálogo.	5%	4%	3%
Uso de música y escenografía	La escenografía evidencia preparación, esfuerzo y uso de recursos creativos. Efectos de audio adecuados para ambientar.	5%	4%	3%
Uso del lenguaje	Expresión oral clara, así como adecuado uso de la voz (volumen, tono, dicción).	5%	4%	3%
Organización	Demuestran orden, preparación, compromiso y responsabilidad. La puesta en escena dio inicio de manera puntual.	5%	4%	3%
Difusión y programa de mano	Contiene una breve sinopsis, integrantes del equipo y sus funciones. Diseño creativo del programa de mano. Cuidado en la escritura (redacción y ortografía). Se entregó al público oportunamente.	5%	4%	3%
Calificación máxima: 30%	TOTAL: _____			

3. Revisen las listas de cotejo, coméntenlas con su profesor y compartan su experiencia en el escenario, o bien, en el montaje.
4. Elaboren una lista de elementos positivos del montaje y una de los que pueden corregirse.
5. Elabora una conclusión personal de tu participación.



LA EDUCACIÓN MORAL EN LOS AUTOS SACRAMENTALES del siglo xvi en Nueva España

Uno de los procesos culturales más significativos desarrollado en la primera década de la conquista de Nueva España (1531) fueron los autos sacramentales; estos consistían en representar temas bíblicos con actores indios y en lengua de los naturales, para tener mayor influencia en el público de aquella época. [...] los autos se definen como una representación religiosa que se utilizó con efectos de manipulación y dominación ideológica y cultural, que se comunicó por intermedio de las imágenes actuadas, los gestos y las palabras. Su finalidad era demostrar un concepto moral diferente, hablando en términos religiosos, al que tenían los mexicas, e introducir, por medio de las representaciones, una nueva concepción moral que mezclaba conceptos cristianos e indios. Se le denominaba *teatro de evangelización* precisamente porque los religiosos utilizaron esta herramienta para cristianizar a los naturales de Nueva España. La educación que se transmitía en los autos era moral, pues su contenido estaba fundamentado en las creencias religiosas de los católicos, considerados por estos como las más adecuadas. [...]

Después de que cayera derrotada la capital mexicana, Tenochtitlan, comenzaron a llegar los primeros frailes desde España; en 1523 llegaron los tres primeros religiosos, uno de los cuales era el flamenco fray Pedro de Gante. Posteriormente, en 1524, llegaron los 12 religiosos franciscanos que iniciaron de una manera más sistemática el proceso evangelizador, aunque de una u otra forma fray Pedro de Gante ya lo había iniciado. La llegada de "los doce" inició la evangelización de manera político-religiosa, pues con esto, la Iglesia dio inicio al proceso evangelizador de manera formal. Precisamente, fue Pedro de Gante el que comenzó a practicar un método de enseñanza diferente con los indios de Nueva España: el canto y el baile, pues se había dado cuenta de que a los naturales les llamaba la atención todas las actividades que se desarrollaban en torno a aquellos elementos. Fue así que casi una década después del arribo de este y otros frailes se comenzaron a desarrollar en Nueva España las primeras representaciones masivas y con temática bíblica. La materia tratada en los autos estuvo ligada a la educación moral, pues los guiones, aunque en esencia eran extraídos de la Biblia, se relacionaban con problemáticas sociales, familiares, religiosas, etc. Todo esto, desde luego, contextualizado en las situaciones de la época, es decir, por medio de los autos sacramentales, los frailes mostraban ejemplos que conducían a los indios hacia un comportamiento más cristiano, que los alejara de sus antiguas prácticas religiosas. [...]

El primer auto en desarrollarse en Nueva España fue *El juicio final*, en Tlatelolco, en 1531, y la última representación que se desarrolló en esta década fue en el año de 1539, en Tlaxcala, y se llamó *San Jerónimo en el desierto*.

Jesús Lara Coronado, *Perfiles educativos*, México, UNAM-IISUE, 2012, vol. xxxiv, año 11, núm. 136, p. 80.

- » Después de leer el texto, discutan en forma grupal las ventajas y desventajas de la educación por medio de puestas en escena.



Bread and Puppet Theatre es una compañía de teatro de marionetas estadounidense fundada en 1963. Utiliza en sus espectáculos marionetas gigantes y tiene una actitud crítica respecto a las decisiones de la clase política de Estados Unidos.



GLOSARIO

Acción dramática: la acción que tiene lugar dentro de una obra teatral, lo que le sucede a los personajes de esta.

Acento métrico: tipo de acento que, al colocarse de manera regular a lo largo de un verso, provoca un efecto sonoro armonioso.

Acróstico: composición poética integrada por versos cuyas letras iniciales, al ser leídas verticalmente, forman una palabra o frase.

Acto: conjunto de escenas o cuadros que forman un momento de la obra teatral, puede responder a una etapa del desarrollo del tema global del drama. También se le ha llamado jornada.

Aforar: cubrir el foro teatral con ayuda de escenografía o telas para evitar la distracción del espectador con elementos que no deben ser vistos en la escena, por ejemplo: luces, parrillas, utilería, etcétera.

Antagonista: personaje que se opone al protagonista de la obra.

Aparte: palabras que pronuncia un actor en voz baja, en complicidad con los espectadores, que no son escuchadas por los otros actores que participan en la escena.

Arte mayor: versos compuestos por nueve o más sílabas.

Arte menor: versos que se integran de dos a ocho sílabas.

Auto sacramental: género teatral de corte religiosos, difundido ampliamente en España

y Nueva España en el siglo **xvi**, cuyo propósito consistía en transmitir pasajes bíblicos para reforzar o convertir a los espectadores a la doctrina católica.

Bambalina: cortina corta (horizontal) colgada sobre el escenario para aforar las varas que sostienen el equipo de iluminación o las parrillas de los telones.

Boca escena: abertura en el proscenio por la que el espectador ve la escena, marco que encuadra la imagen de la representación.

Bodrio: manifestación teatral mal elaborada, por debajo de cualquier estándar de calidad.

Candilejas: conjunto de luces colocadas arriba y al frente del escenario para brindar una iluminación general al escenario.

Cesura: división o pausa que se hace en un verso, regularmente de arte mayor, cada una de las partes resultantes de esta separación se le llama *hemistiquio*.

Ciclorama: cortina restirada de gran altura ubicada al fondo del escenario.

Clímax: conflicto más alto de un drama, mayor crisis del protagonista y el antagonista, por lo general se da al final.

Comedia musical: obra teatral de trama sencilla y diálogos ligeros en la que se intercalan bailes y canciones.

Comedia del arte: forma teatral popularizada en la Europa del siglo **xv** que apostaba por la pantomima o un drama carente de texto

dramático, en tanto que se privilegiaba la improvisación de los actores.

Conflicto: enfrentamiento de dos fuerzas contrapuestas.

Contexto: elementos periféricos a la obra (datos biográficos del autor, aspectos sociales de la época, corriente literaria, entre otros), pero que sirven para comprenderla.

Cuadro: es semejante en estructura y función a la escena, aunque con la diferencia de que se muestra un cambio de espacio donde se desarrolla la acción.

Cuarta pared: se dice de la ilusión que generan los actores en escena al considerar que el prosenio es una pared invisible a través de la cual el espectador es un testigo de la acción. Así, los actores jamás hacen referencia a la presencia de los espectadores, pues de ocurrir, se rompería esta cuarta pared. Esta técnica se utiliza en el teatro realista y naturalista.

Denotación: sentido recto de un mensaje, uso del lenguaje sin ningún tipo de desviación.

Deus ex machina: intervención de un dios en la resolución de un conflicto que regularmente aparecía al final de las tragedias griegas. Con frecuencia la aparición de este dios se daba con ayuda de una grúa o máquina que permitía dar la ilusión de que el personaje volaba sobre el escenario.

Diablas: cajones largos que alojan una serie de lámparas (en colores rojo, azul y amarillo) colgados en la parrilla del escenario. Este elemento permite un efecto de iluminación de luz de día.

Drama: término que hace referencia al género literario en el que se privilegia el uso del dis-

curso directo, es decir, la trama se desarrolla gracias al intercambio de diálogos entre los personajes de la obra.

Encabalgamiento: ruptura de la pausa final de un verso que permite el enlace con el siguiente.

Escena: conjunto de diálogos y acciones que desarrollan un tema específico de la obra de teatro, una serie de escena conforman un acto.

Escenario: área de la representación teatral, comúnmente delimitada por los elementos escenográficos.

Escotillón: hueco en el piso del escenario que permite el acceso o salida de personajes.

Estilística: estudio de la obra literaria mediante la explicación de sus particularidades expresivas, por ejemplo: los usos de la lengua característicos de un escritor.

Estrofa: conjunto de versos que según su disposición o tamaños reciben un nombre específico. Se puede identificar porque está delimitada por líneas en blanco, por el uso de sangrías o por la regularidad numérica de los versos que la compone.

Ferma: pieza recortada que se integra a la escenografía, por ejemplo: rocas, colinas, arbustos, etcétera.

Figura retórica: desviación consciente del lenguaje con respecto al sentido literal o el orden habitual de las palabras para efecto de enfatizar una idea o sentimiento del escritor.

Géneros literarios: se dice de las categorías en que se han clasificado las obras literarias según características afines, a saber: narrativa, lírica, dramática y ensayo.

Happening: improvisación escénica basada en un acontecimiento o problema de actualidad. Con frecuencia sus realizadores no utilizan palabras, pues optan por la música y los sonidos, comúnmente no se sujetan a una estructura dramática tradicional.

Improvisación: representación escénica en la que los actores carecen de un libreto memorizado y ensayado previamente, ya que las palabras y las acciones son creados en el momento mismo de la ejecución, de manera espontánea.

Métrica: refiere al conjunto de reglas para elaborar la medida de los versos (metro).

Onomatopeya: imitación de los sonidos de la naturaleza que puede derivar en la construcción de una figura retórica.

Polisemia: pluralidad de significados de una palabra o de una frase.

Proscenio: espacio sobre el escenario que queda delante del telón de boca, área más cercana a los espectadores.

Protagonista: personaje principal de la obra, quien sufre una ruptura del equilibrio y lucha por recobrar su estado inicial.

Repertorio: conjunto de obras teatrales que una compañía tiene disponibles, es decir, producidas y ensayadas, para ser representadas.

Retórica: disciplina que se ocupa de estudiar y sistematizar procedimientos y técnicas de uso del lenguaje, en otras palabras, las reglas necesarias para estructurar discursos.

Rima: repetición sonora que se presenta al final de los versos, a partir de la última vocal acentuada.

Rima asonante: se refiere al tipo de rima en el que solo coinciden las vocales.

Rima consonante: es la rima donde coinciden vocales y consonantes.

Ritmo: sucesión regular de sonidos en el verso y la estrofa, es decir, la especial distribución de acentos intercalados con regular frecuencia a lo largo del poema.

Sílaba métrica: es semejante a la sílaba gramatical, aunque está sujeta a las reglas de la métrica y las licencias poéticas como la diéresis y la sinéresis.

Soliloquio: diálogo de un personaje cuando está solo en el escenario; también llamado monólogo.

Teatro comercial: producciones teatrales realizadas a un público poco crítico, que busca en el hecho escénico, sobre todo, un divertimento y no valores literarios o estéticos del drama.

Telón de fondo: superficie plana puesta al fondo del escenario utilizada para sugerir el espacio donde se lleva a cabo la escena.

Timbre: sonido que produce la rima en sus dos tipos, al final de los versos y en el conjunto de la estrofa.

Verso: cada una de las líneas que integran una estrofa.

Verso blanco: se dice del verso que no cuenta con rima, pero sí con metro y ritmo.

Verso libre: es aquel que no cuenta con rima, pero tiene ritmo.

Yo lírico: expresión del poeta al interior de su composición.

Literatura 2. Bachillerato.



Se terminó de imprimir en julio de 2013 en Quad/Graphics Querétaro, S. A. de C. V.,
Fracc. Agro Industrial La Cruz, El Marqués
Querétaro, México.



Nuestros autores:



Ysabel Gracida Juárez Egresada de Letras Hispánicas, profesora de tiempo completo en el área de Lenguaje y Comunicación del bachillerato del Colegio de Ciencias y Humanidades (UNAM).

Es coordinadora y autora de diversos materiales didácticos para la enseñanza de la lengua y de la literatura. Su labor académica ha sido reconocida con la Distinción Universidad Nacional para Jóvenes Académicos (1991), la Cátedra especial "Rosario Castellanos" en el CCH (1996-1997) y el reconocimiento Sor Juana Inés de la Cruz en 2011.

Es co-directora de la revista *TEXTOS. Didáctica de la lengua y de la literatura*, reconocida publicación internacional que, entre otros temas, aborda los relacionados con Currículo y educación lingüística, Lectura y escritura de textos académicos, La evaluación de competencias comunicativas, La educación literaria en el bachillerato, Textos e hipertextos, Investigar para aprender, Intertextualidad.

En el 2012, publicó el cuadernillo *¿Cómo se leen los textos continuos. La competencia lectora desde PISA*, editado por el Instituto Nacional de Evaluación Educativa (INEE).



Carlos Guerrero Ávila Es licenciado en Literatura Dramática y Teatro por la UNAM y Maestro en Docencia para la Educación Media Superior en el campo de conocimiento correspondiente al Español. Ha impartido cursos y talleres a profesores de nivel medio superior acerca de la aplicación didáctica de las tecnologías de la información y la comunicación, teoría y análisis de géneros literarios, metodología de la investigación educativa y para la formación de lectores y escritores. Actualmente es profesor de asignatura en el Colegio de Ciencias y Humanidades encargado de las asignaturas del campo de lengua y comunicación.



Guido Peña Reyes Es licenciado en Lengua y Literatura Hispánicas por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM y licenciado en Ciencias de la Comunicación. Es candidato al grado de maestro en Docencia para la Enseñanza Media Superior, en el área de español. Actualmente es jefe de la Academia de las asignaturas lingüístico-literarias y profesor de Lengua Española, Literatura Universal y Literatura Mexicana e Iberoamericana en la Preparatoria de la Universidad Panamericana. Ha combinado la labor docente con el periodismo en diarios de circulación nacional y fue editor de la revista cultural *Tierra Prometida*, premiada por CONACULTA con la beca Edmundo Valadés.

conect@sm.com.mx



Educación es todo. Al adquirir cualquiera de nuestras obras colaborarás en el crecimiento educativo y cultural de muchas personas con menos oportunidades para desarrollarse.

SM pertenece a la Fundación SM quien, a través de sus diversos programas educativos y sociales, asume la responsabilidad de retornar a la sociedad una parte de los beneficios que genera el trabajo editorial, contribuyendo así a extender la cultura y la educación a los grupos más desfavorecidos.

La educación es un derecho de todos.

¡Gracias por contribuir con SM a llevarla a todas partes!



www.fundacion-sm.org.mx



ISBN 978-607-24-0750-3