

LITERATURA II



INDICE

BLOQUE 1

EL GENERO LIRICO EN LA LITERATURA UNIVERSAL 4

- 1.1 Contextualización histórico-literaria..... 4
- 1.2 Elementos comunicativos de una obra lírica de la literatura universal..... 6
- 1.3 Origen y desarrollo del poema lírico 10
- 1.4 Características y modalidades del poema lírico..... 15

BLOQUE 2

EL TEXTO LÍRICO DESDE LA PERSPECTIVA DE LA POESÍA HISPANOAMERICANA Y MEXICANA 17

- 2.1 Contextualización histórica, geográfica, social y política de los países hispanoamericanos..... 17
- 2.2 Textos líricos hispanoamericanos desde el nivel fónico-fonológico 20
- 2.3 Textos líricos hispanoamericanos desde el nivel morfo-sintáctico 24
- 2.4 Contextualización histórica, geográfica, social y política de México 29
- 2.5 Textos líricos mexicanos desde el nivel léxico-semántico 31

BLOQUE 3

EL GÉNERO DRAMÁTICO A TRAVÉS DEL TEATRO GRIEGO..... 36

- 3.1 Elementos que integran la comunicación dramática..... 36
- 3.2 Origen, desarrollo e importancia del teatro griego..... 39
- 3.3 Características del género dramático 43
- 3.4 Los subgéneros dramáticos: estructura y características 45

BLOQUE 4

EL TEXTO DRAMÁTICO A TRAVÉS DEL TEATRO MEDIEVAL Y EL SIGLO DE ORO 52

- 4.1 Contextualización histórica, cultural y geográfica del teatro medieval y del Siglo de Oro 53
- 4.2 Modalidad del género dramático 56
- 4.3 Estructura del texto dramático. 58
- 4.4 Elementos del texto dramático..... 60

BLOQUE 5

EL CONTEXTO DE LA OBRA DRAMÁTICA EN EL TEATRO DEL RENACIMIENTO ... 67

- 5.1 Contextualización histórica, cultural y geográfica del Renacimiento..... 67

5.2	Elementos intratextuales de la obra dramática	69
5.3	Elementos contextuales de la obra dramática.....	70
5.4	El subgénero del género dramático según su estructura y características	72

BLOQUE 6

EL TEATRO CONTEMPORÁNEO Y LA PREPRESENTACIÓN DE UNA OBRA DEL GÉNERO DRAMÁTICO 74

6.1	Modalidad del género dramático	74
6.2	Elementos para la realización de un montaje escénico.....	75



BLOQUE 1

EL GÉNERO LÍRICO EN LA LITERATURA UNIVERSAL

UNIDAD DE COMPETENCIA

Ubica las características del género lírico para establecer diferencias con diversos géneros literarios en los cuales se recrea con el pensamiento y sentir de diversos autores de la literatura universal.

Edel Juárez

Edel Juárez (México, 1975) joven poeta urbano quien acostumbra presentar sus poemas en foros que suelen destinarse a la música. De esta manera el escritor experimenta con la respuesta inmediata del lector/oyente. En 1998 publicó su primer libro *Poemas de Soledad y Soldaditos*, con gran aceptación entre quienes disfrutan la poesía contemporánea. En 2001 se edita su primer CD de poemas, *Títeres de tú*, que comparte con varios invitados de la nueva trova mexicana. Edel Juárez ha llevado su poesía a espacios públicos y universidades, lo cual resulta más idóneo para acercarse a los jóvenes.



1.1 Contextualización histórico-literaria

La poesía lírica es una de las tres categorías genéricas básicas en las que suele agruparse la literatura actualmente: discursos narrativo, dramático y poético.

La poesía lírica surge desde las primeras experiencias humanas como una de las necesidades inherentes de expresión. Su nacimiento suele situarse junto a las primeras experiencias religiosas y actos rituales para alabar a las divinidades, cantar los sentimientos, lamentar la muerte, entre otras funciones sociales, comunicativas y estéticas.

Las primeras manifestaciones poéticas iban acompañadas de instrumentos de cuerda, principalmente el arpa y la lira, de donde proviene su nombre.

En la antigüedad griega, la lírica cantada se producía por medio de un coro o de una sola voz. También se empleaba para acompañar las representaciones trágicas. Una cierta conciencia por parte del poeta con respecto a la composición lírica permitió que ésta dejara de ser un mero acompañamiento para convertirse en una forma autónoma de la literatura.

Entre las características de la poesía lírica, que han ido variando a través de los tiempos, podemos referirnos a las siguientes:

- Se ajusta a ciertos cánones de medida silábica (o métrica).
- Implica componentes del lenguaje como el ritmo y la rima.
- Se sujeta a cierta extensión.
- Escrita en verso, desde el siglo XIX puede escribirse también en prosa, manteniendo los principios rítmicos y melódicos de las lenguas.
- Al principio, la poesía lírica se escribía en primera persona, pero se han empleado también las formas de la segunda y tercera persona, e incluso el estilo impersonal.

A partir del Renacimiento, la lírica dejó de ser un tipo de acompañamiento musical para constituirse en una creación de la que el poeta tiene plena conciencia. Entonces, el escritor se preocupa por escribir sus composiciones para un público determinado. Sin embargo, el componente musical sigue siendo imprescindiblemente destacado, según las potencialidades sonoras de cada lengua.

Dulce María Loynaz



Poetisa nacida en Cuba (1903-1997), es la primera mujer nominada por la Real Academia de la Lengua Española (1984); además, recibió el Premio Cervantes (1992). En 1985 se publica en La Habana, *Poesías Escogidas* y su libro de poemas *Bestiarium*, que muestra gran imaginación y sentido del humor. Su obra literaria manifiesta su espléndido manejo del idioma, la decantación del lenguaje, la capacidad de síntesis, la claridad, sencillez y sobriedad en la expresión lírica. *Fe de vida* fue la última obra de la escritora, también reconocida como la «gran dama de América», quien estuvo profundamente unida al destino político y a la cultura de su país.

El arte de la poesía

A partir de los recursos del lenguaje, aprovechando la materialidad expresiva de éste, y mediante el ritmo y la **musicalidad**, que son atributos genéricos de las lenguas, el poeta los convierte en esenciales para este género al revelar sonoridades inadvertidas del lenguaje y como portadoras de emociones inusitadas pero naturales e íntimas al ser humano. A través de cualquier época, el poeta transforma los sonidos en significados, los convierte en creación estética al tomar las reglas fónicas y fonológicas de su lengua y construye con ellas un nuevo universo de sentido y sensibilidad humana.

El problema de definir a la poesía se mantiene hasta nuestros días. Sin embargo, no requerimos conocer su desarrollo histórico o reconocer inmediatamente como lírica a una composición literaria por el solo hecho de estar escrita en verso, sino que importan fundamentalmente los criterios lingüísticos y estéticos que nos permiten explorar la creación poética de acuerdo con el funcionamiento particular del lenguaje con que el

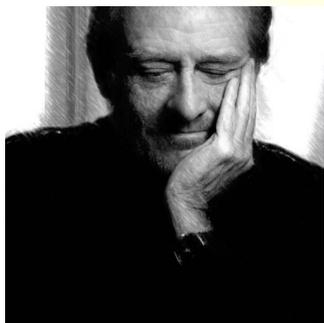
poema organiza su significación en cada caso específico.

En los «Preliminares» a su Obra poética II, Octavio Paz señala:

«La poesía, el arte de escribir poemas, no es natural: a través de un proceso sutil, el autor, al escribir y muchas veces sin darse cuenta, se inventa y se convierte en otro: un poeta. Pero la realidad de sus poemas y la suya propia no es artificial o deshumana; se ha transformado en una forma a un tiempo hermética y transparente que, al abrirse, nos muestra una realidad más real y más humana. Los poemas son confesiones y revelaciones».

Quizá el valor estético de la poesía radica esencialmente en las revelaciones que cada poema comunica al lector. A partir de ellas, el lector vive el mundo del poema como si fuera el suyo propio, como si emergiera de su interior, de sus emociones más recónditas: en ello radica la profunda humanidad que irradia la poesía. Tal vez, en ese momento de unión plena del lector con el texto poético, el poeta desaparece para cederle toda su plenitud al universo recién recreado: el poema íntimamente habitado por el lector. Este es el momento que toda creación poética prevé; incluso, es el propósito comunicativo fundamental que guía el proceso creativo de cada poema.

Luis Eduardo Aute



Creador originario de Filipinas (1943), se ha destacado como pintor, poeta, cantautor y cineasta. Prolífico y disciplinado, combativo, reservado en la mayoría de sus asuntos, en cambio, las letras de sus canciones manifiestan su fino gusto por el erotismo. Aute ha transitado durante varias décadas a través de universos de vinos y licores del cuerpo y del alma, del amor y la muerte, de la vida y la duda, como podemos observar en varios de sus poemas-canciones.

En 1999 se publica, bajo el título *Luis Eduardo Aute, Cuerpo del Delito*, una recopilación de todas sus canciones, escritas desde 1966 hasta 1999. En ese texto se refieren sus trabajos para cine, teatro, televisión y para otros artistas.

1.2 Elementos comunicativos de una obra lírica de la literatura universal

Los elementos comunicativos del texto lírico están conformados por el conjunto de las condiciones, circunstancias y ámbitos del autor y del lector del poema, en tanto el primero es el productor, destinador o emisor y el segundo es el receptor o destinatario de la obra.

El contexto del escritor corresponde a las condiciones y circunstancias históricas, políticas, sociales, económicas, estéticas de la época en que vivió el poeta. También los rasgos psicológicos y morales de la personalidad del autor en conjunto con sus

condiciones y circunstancias forman el contexto de producción del texto lírico.

Sujeto lírico

Frente al poema particular que lee e interpreta, el lector plantea una dimensión de **comunicación interna** según la cual un sujeto lírico, que se manifiesta desde el interior del texto poético, expone sus emociones, ideas, sentimientos o conceptos del mundo, de los seres humanos o de las cosas. En la mayoría de los poemas, *la presencia del sujeto lírico se manifiesta a través de la primera persona, cuyo mensaje se plantea a un potencial destinatario poético.*

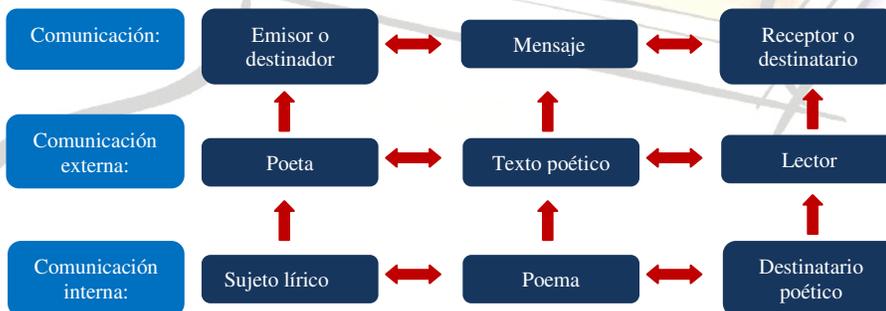
El poema

Con respecto al poema como **texto lírico**, como una *clase específica de discurso o tipología textual*, distinguimos una comunicación externa, comprendida por el poeta, el texto poético y el lector; de una comunicación interna, integrada por un sujeto lírico, el poema y el destinatario poético.

El contenido del poema será siempre singular; su significación dependerá del reconocimiento y análisis tanto de los elementos comunicativos internos y externos ya descritos, como del juego de relaciones que cada poema establezca entre sus niveles de expresión y contenido.

Destinatario poético

El otro sujeto que hace presente y posible la comunicación literaria y su contenido específico es el **receptor o lector**, más concretamente, **el destinatario poético**, desde la perspectiva de un tipo de comunicación interna, específica al poema. En el siguiente recuadro, planteamos las diferentes denominaciones que reciben los elementos de esta comunicación estética, partiendo de un esquema general para arribar a las formas de comunicación externa e interna que caracterizan propiamente al texto lírico.



De acuerdo con el esquema anterior, se distingue una comunicación general, cuyos componentes básicos son el emisor o destinador de un mensaje enviado a un receptor o destinatario.

Expresión y contenido

El poema adopta, a través del verso, la métrica, el ritmo y la musicalidad, una forma de expresión característica de ese género o tipo de discurso, lo que nos permite, en la mayoría de los casos, reconocer la forma externa del poema. Tal forma de expresión es la base material, es decir, gráfica y sonora a través de la cual se manifiesta el significado o contenido del poema. Dicho significado es tan diverso como las emociones humanas a través de distintas épocas de la historia, depende de cada poema, de la intencionalidad estética que el poeta construye a través del sujeto lírico, voz emotiva del poema, hablante delegado por el poeta para comunicarnos una significación específica que se realiza en cada acto de lectura, para cada lector.

Miguel Hernández

(España, 1910-1942). Ha sido considerado como el poeta de la patria, el amor y la muerte. Su vida transcurrió en la etapa más aguda de la Guerra Civil española. Hernández participó con el frente republicano que se oponía al dictador Francisco Franco. Sus poemas fueron emblemas para sus compañeros de lucha y vivió en la cárcel hasta su muerte. En su poesía cantó el enorme amor que tuvo por Josefina, su mujer, quien le dio dos hijos, de los cuales el primero murió a los pocos meses de nacer. Hernández padeció enormemente este acontecimiento y la miseria en que vivía su esposa. Escribió un poema dedicado a su segundo hijo: *Nanas de la cebolla*. Otros textos del poeta manifiestan la opresión que han de heredar los hijos si los padres no luchan por cambiar su mundo; *El niño yuntero* es testimonio de estas ideas.



Las funciones del lenguaje en el texto lírico

Dentro de las concepciones lingüísticas y literarias del siglo XX, se han elaborado diversos esquemas y teorías que explican los componentes del lenguaje en la interacción verbal. En este contexto, el lingüista ruso Román Jakobson propuso, retomando a lingüistas que le precedieron, seis componentes del lenguaje, a los que corresponden otras tantas funciones de la comunicación.

Los componentes de toda comunicación son: *el hablante, el mensaje, el oyente, el código lingüístico (el idioma o la lengua), el canal de comunicación y el contexto o mundo al que refiere el mensaje.* Cada uno de estos componentes remite a una función lingüística y comunicativa.

La función poética

En este caso del esquema, el mensaje lo comunica el hablante (función emotiva) a un oyente-hablante (función conativa o apelativa). El contenido del mensaje puede tener entonces un referente o contexto.

En cambio, al activarse la función poética a través de un texto como el siguiente:

Yuria(1967) A Rosita y Carlos Biseca

Yuria no quiere decir nada. Es todo: es el amor, es el viento, es la noche, es el amanecer. Podría ser también un país: ustedes están en Yuria. O bien una enfermedad: hace tiempo que padecen Yuria.

Yuria es una copa en la que podrían caber otros poemas. Pero es ésta, con este licor maltratado, la que les ofrece, Jaime.

Jaime Sabines

Podemos observar que «Yuria» no tiene un significado fuera del poema, es decir, carece de una función referencial; en cambio, el mensaje halla su sentido al interior del mismo texto lírico. En ello consiste la **función poética estética**, que es la tendencia hacia el mensaje como tal, puesto que en ella el mensaje artístico se refiere en primer lugar a sí mismo, es decir, su referencia inmediata no remite al contexto o mundo real, sino que el mensaje constituye un universo autónomo de sentido. A partir de esta concepción Jakobson y otros investigadores se propusieron fundar una disciplina del arte verbal, a la cual llamaron **poética**, cuya misión principal consistió y consiste en indagar qué hace que un mensaje verbal sea una obra de arte.

La **poética** tiene por objeto de estudio el análisis y conocimiento de los rasgos que caracterizan al lenguaje de la poesía, con el fin de identificar la esencia de lo estético.

Esencialmente, la función poética consiste en utilizar la estructura de la lengua, es decir, su sistema de reglas, combinaciones y posibilidades transgrediendo de manera intencional la norma estándar o convencional que le es propia, así como trasponiendo sistemáticamente el lenguaje literario instituido.

El análisis de la función poética en textos específicos ha revelado que cada poema responde a principios de construcción singulares y complejos, cuyo efecto constitutivo principal es el de un discurso sobreelaborado.

Vicente Huidobro

Poeta latinoamericano (Chile, 1893-1948) expone algunos de los principios teóricos poéticos fundamentales del Creacionismo, vanguardia que él funda. Tal es el caso de su idea del «poeta como un pequeño Dios» que ha dado la vuelta al mundo. Curiosamente, en un ensayo de estética, «La creación pura», que publica en 1921, Huidobro revela el origen de esa concepción, que parece vincularse más que con la tradición



poética occidental, con la tradición precolombina: «Esta idea del artista como creador absoluto, del Artista-Dios, me la sugirió un viejo poeta indígena aimará de Sudamérica que dijo: 'El poeta es un dios; no cantes a la lluvia, poeta, haz llover'». En España publicó *Poemas árticos y Ecuatorial*, que trata sobre las guerras europeas. La principal obra poética de Huidobro es *Altazor*.

La función emotiva

Esta función se ha llamado también **expresiva** en tanto se encuentra estrechamente vinculada al hablante o destinador del mensaje. El contenido emotivo de esta función se transmite al producir expresiones que caracterizan a la primera persona, es decir, al «yo» hablante.

Mientras el hablante asume o enuncia su discurso, podemos advertir diversos rasgos que lo caracterizan, particularmente todos aquellos que hablan, de viva voz, de sus emociones, sentimientos y puntos de vista sobre lo que constituye el contenido de su mensaje.

Esta función es particularmente relevante en la poesía, cuyo destinador o hablante suele ser un yo poético al que identificamos ya como **sujeto lírico**.

Juana de Ibarbourou



Poetisa nacida en Uruguay (1895-1979); se distingue por la sencillez de su expresión poética, al tiempo que manifiesta los más profundos y sensuales sentimientos. Sus poemas han sido muy leídos dado su lenguaje y su estilo capaces de ser interpretados por el público no académico. En la mayoría de sus libros, la poetisa expresa la alegría de vivir entrelazada con la melancolía, la naturaleza de la vida en el campo y los juegos de iniciación sexual de su juventud. La importancia de Ibarbourou para las letras hispanas le ha dado el nombre de Juana de América.

Sus obras más conocidas son *Las lenguas de diamante*, *Raíz salvaje*, *La rosa de los vientos*, *Poemas en prosa* y *El cántaro fresco*.

1.3 Origen y desarrollo del poema lírico

Poesía lírica clásica

En la época clásica griega, se distinguía a la poesía en épica, lírica y dramática. Se le llamó **poesía lírica** porque se acompañaba de instrumentos musicales, sobre todo de la lira, de donde toma su nombre. La poesía, vinculada con la danza, constituyó, al principio, un espectáculo más que una forma de recitación frente al público.

Los poetas eran compositores de versos y éstos se adaptaban a la melodía, que se convertía en el fondo musical de diferentes composiciones. Según el instrumento con el que se acompañaba, se distinguieron desde la antigüedad dos variedades de poesía:

Citarodia, si la poesía se acompañaba de la cítara o la lira, fue la más general y antigua.

Aulodia, de aulós «flauta», si era la flauta el instrumento que acompañaba a la poesía.

Entre los poetas griegos uno de los más antiguos cultivadores del género lírico fue **Arquíloco de Paros**, quien vivió en el siglo VII a. C.; otro poeta posterior fue **Terpandro**, muy admirado por los antiguos griegos. Se le atribuye el uso de la lira de siete cuerdas en lugar de la de cuatro, que era la que se empleaba en su época. Sus cantos rituales (o nomos) fueron muy celebrados en la antigüedad griega; sin embargo, ninguno de esos cantos y poemas llegaron hasta nuestra época.

Posteriormente a estos poetas líricos, tuvieron mucha difusión otros tres grandes: **Píndaro** (Tebas, Grecia, 521-466 a. C.), **Safo** (Isla de Lesbos, Grecia, 612-595 a. C.) y **Anacreonte** (Grecia, 572-497 a.C.).

Anacreonte de Teos

(Teos de Lidia, actual Grecia, S. VI al V a. C.). Es uno de los principales poetas líricos de la antigua Grecia. Su obra se ha conservado fragmentariamente. En sus poemas se manifiestan los placeres de la vida, el amor y el gozo físico de la juventud.

Poesía Medieval

Durante la Edad Media la **poesía lírica** que se produjo provenía de los trovadores del siglo XI, aunque fue en la Provenza (Francia) de los siglos XII y XIII donde la poesía lírica alcanzó su mayor desarrollo. Esta poesía estaba escrita en un lenguaje enigmático y difícil, de tema amoroso y de refinados códigos de valores.

El más antiguo trovador medieval que se conoce es el conde **Guillermo de Poitiers** y data del siglo XI. En el siglo XII se difundió profundamente a **Marcabrú**. Posteriormente, **Bernart de Ventadorn** (1150-1180, aproximadamente) escribió lírica amorosa muy sencilla en contraste con los estilos artificiosos de la época.

En España, la poesía lírica se escribía en lengua romance (castellano antiguo muy permeado por el latín). Más antiguas aún son las jarchas, es decir, canciones cantadas por los poetas mozárabes que vivían en Andalucía; su forma era breve y de tema cristiano. Los poetas árabes más cultos se interesaban en estas jarchas, las cuales se reconocieron hasta 1948.

Estas constituyeron una de las primeras composiciones líricas medievales en lengua romance. Su procedencia es árabe y hebrea, y se fueron incorporando durante el siglo XI poemas más largos. Su tema es amoroso o de lamentación.

Otros estilos de la lírica medieval española son el **Mester de Juglaría** y el **Mester de Clerecía**. Este último es el estilo culto que empleaban los clérigos medievales más disciplinados. Mientras que el **Mester de Juglaría** es el estilo de imágenes populares, es decir, más cercano a la gente de los pueblos en su vida cotidiana. Éste es el género en que está escrito. El Cantar del Mío Cid

Bajo la forma de la **cuaderna vía** se escribieron *El Cantar del Mío Cid*, *los siete Infantes de Lara*, *Poema de Fernán González*, *el Libro de Alexandre* y *el Libro de Apolonio*. Todos estos poemas se atribuyen a autores anónimos.

De esta época data uno de los primeros poetas castellanos conocidos, **Gonzalo de Berceo** (1180-1246), autor de obras en el estilo culto del Mester de Clerecía.

Lírica del Renacimiento y del siglo XVII

En España se da un primer Renacimiento hacia el siglo XV el cual desarrolla su forma más plena durante el siglo XVI, llamado el «Siglo de Oro», a partir de la obra de **Gracilaso de la Vega** (Toledo, España, 1505-1536), a través de quien más claramente se identifica el espíritu renacentista español. El Siglo de Oro se extiende hasta la muerte de **Pedro Calderón de la Barca** (Madrid, 1600-1681).

Durante el Siglo de Oro destacan varios poetas virtuosísimos, además de Garcilaso de la Vega, los poetas místicos **Fray Luis de León** (Cuenca, España, 1527-1591), quien incorpora a la poesía un conocimiento filosófico y humanístico; **Santa Teresa de Jesús** (Ávila, España, 1515-1582), y **San Juan de la Cruz** (Fontiveros, España, 1542-1591). Otros poetas sobresalientes fueron **Gutierre de Cetina** (España, 1520-1554), que debió su fama al **madrigal** «Ojos claros, serenos».

Luis de Góngora y Argote (Córdoba, España, 1561-1627) marcó una de las direcciones más importantes de la lírica española del siglo XVII. Fue el principal representante del Culteranismo, estilo barroco de complicada forma sintáctica y métrica. Sus poemas más famosos están en la *Fábula de Polifemo y Galatea* y en las *Soledades*.

Félix Lope de Vega Carpio (Madrid, 1562-1635), considerado como el más fecundo poeta y dramaturgo de la literatura española. Lope de Vega se empeñó en dignificar la poesía popular adoptando la mayoría de sus temas pero en forma culta. Su obra lírica está compuesta por *Soliloquios*, *Rimas sacras*, *Rimas divinas y humanas de Tomé Burquillos*.

Al lado de Lope de Vega y de Góngora, **Francisco de Quevedo y Villegas** (Madrid, 1580-1645) representa la cima de la lírica española del siglo XVII. Su obra extensa y variada abarcó casi todos los géneros y temáticas, entre ellas los temas burlescos y satíricos que también permearon su obra poética.

Sor Juana Inés de la Cruz (San Miguel Nepantla, México) constituye la cumbre del

movimiento literario barroco en México. Con enorme sensibilidad, gracia y elegancia, Sor Juana produce la lírica más perfecta del siglo XVII escrita en español. Escribió numerosos sonetos, villancicos y romances, algunas piezas de teatro y ensayos en prosa. Su estilo combina los rasgos del culteranismo de Góngora con la sencillez y el conceptismo de Quevedo, que en Sor Juana es más sutil. Destaca su obra lírica *Primer sueño*.

La poesía en los siglos XVIII y XIX

Durante el siglo XVIII, en el cual prevaleció un énfasis por la razón, algunos críticos buscan definir la naturaleza y los límites de los géneros literarios. En este contexto, se considera como poesía lírica a toda composición escrita en verso, sea de carácter amoroso, épico, ingenioso, erótico o elegíaco, siempre y cuando se trate de una composición que contenga categorías estéticas y pueda ser considerada **obra de arte**.

El desarrollo temático de la poesía escrita en español puede adoptar el siguiente orden, a partir del surgimiento de la poesía épica representada por *El Cantar del Mío Cid*:



La poesía moderna y contemporánea

Se considera como **poesía moderna** a aquella que se escribió durante los últimos años del siglo XVIII y durante todo el siglo XIX. Durante este periodo la poesía europea se impregna de un movimiento que ya había dejado su rastro en la narrativa y el teatro. Se trata del Romanticismo, escuela literaria que tendrá una gran influencia en las manifestaciones líricas hispanoamericanas.

Durante el **Romanticismo**, la poesía representó un medio de afirmación de la individualidad. Proclama la libertad con respecto a las reglas convencionales, defiende el lirismo, la libertad creadora, aunque también reclama el dominio de los estados oníricos, del misterio y el lenguaje de la fantasía.

El Romanticismo europeo

El Romanticismo tuvo su mayor esplendor en la poesía. La forma lírica romántica es nueva, cálida, refinada y de estilo armonioso. Las diferentes lenguas de cada país se encuentran nutridas de nuevos vocablos, matices y formas descriptivas, todo ello para habitar la lírica de sentimientos y sensaciones excepcionales.

Un grupo de poetas románticos europeos constituyen la segunda generación del movimiento. Se trata de **Lord Byron** (1788-1824), **Percy Bysshe Shelley** (1792-1822) y

John Keats (1795-1821), en Inglaterra; **Alfonso Lamartine** (1790-1869), **Víctor Hugo** (1802-1885) y **Alfred Musset** (1810-1857), en Francia y **Heinrich Heine** (1797-1856), en Alemania.

En España, **José de Espronceda** (1810-1842) representó la lírica romántica exaltada y liberal que antepone la pasión a la razón, invocando los derechos supremos del artista. **Gustavo Adolfo Bécquer** (1836-1870), a través de sus rimas, dejó testimonio de su exaltado espíritu romántico.

El Simbolismo

El Simbolismo es la estética de la poesía cultivada en Francia durante la segunda mitad del siglo XIX. Heredero del espíritu romántico, el Simbolismo representa un modo intuitivo de conocimiento, una experiencia de lo absoluto y un tipo de emoción que se realiza a través del símbolo. El origen del Simbolismo lírico está en las «Correspondencias» de Charles Baudelaire (1821-1867). Para los simbolistas, la poesía y el poeta aspiran a la reunión de espíritu y naturaleza para convertir a la poesía en una metafísica «experimental». Los principales poetas simbolistas son Mallarmé, Nerval, Baudelaire y Rimbaud. Este movimiento se consolida hacia 1886. La estética simbolista influirá decisivamente a la poesía del siglo XX.

El Surrealismo

Se trata de un movimiento estético que conforma, dentro de la vanguardia, una de las corrientes de mayor duración e influencia hasta la poesía contemporánea. El término se debe a **Guillaume Apollinaire** (Francia 1880-1918). **El Surrealismo** busca la realización positiva de los seres humanos liberándolos de la alienación social; se basa en la creencia de una realidad superior a través de ciertas formas de asociación que proclama la libertad completa de la imaginación: sueños o estados alucinatorios que se expresan a través de un lenguaje «automático», libre de cualquier atadura que imponga el racionalismo. André Breton (1896-1966), autor de un segundo manifiesto surrealista, confirmará en su obra poética la vigencia de este movimiento ya en pleno siglo XX.

En España, el Surrealismo absorbe y sustituye movimientos vanguardistas como el **Ultraísmo** y el **Creacionismo**. Los más grandes representantes españoles de tal estética son **Rafael Alberti**, **Federico García Lorca**, **Vicente Aleixandre**, **Luis Cernuda**, **Emilio Prados**, **Gerardo Diego** y **Dámaso Alonso**.

Konstantino Kavafis

Kavafis (Alejandría, 1870-1933), nacido de padres griegos, empieza a escribir poesía hacia 1882, cuando tenía sólo doce años, y no abandona este oficio durante toda su vida. Kavafis es uno de los más grandes poetas de todos los tiempos. Entre los poemas más famosos que publicó están «Oh amigos, cuando yo estuve enamorado...» e «Ítaca».



1.4 Características y modalidades del poema lírico

Modalidades de presentación del poema

Las formas básicas de presentación que ha tenido el texto lírico son el verso y la prosa. Al comienzo de su historia, en la época clásica, la lírica surge como un género caracterizado por el verso, es decir, una forma poética marcada por ciertas regularidades sonoras. En tanto que, a lo largo de esta tradición, comenzaron a diversificarse las formas versificadas hasta llegar a lo que se conoce como **poemas en prosa o prosa poética**.

Verso

La modalidad de presentación del **poema en verso** consiste en cierta unidad de lenguaje dispuesta de acuerdo con las reglas rítmicas y melódicas de la composición poética. Los versos pueden ser **regulares**, cuando tienen la misma cantidad de sílabas o medida e **irregulares**, cuando dicha medida silábica es variable dentro de una misma composición. Suele llamarse **verso libre** o blanco a aquel que escapa de las reglas de la composición lírica, entre ellas la rima, aunque el verso conserva siempre una musicalidad propia.

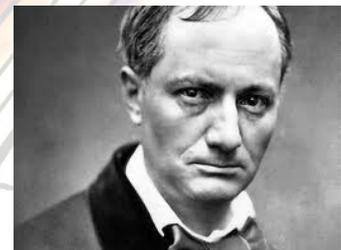
Prosa

El **poema en prosa** conserva la melodía y el ritmo del lenguaje; únicamente prescinde de la medida silábica de los versos (métrica), lo cual también le da otra forma visual al poema. Veamos el efecto sonoro y melódico que tienen las prosas poéticas.

El poeta francés **Charles Baudelaire** es uno de los primeros poetas conocidos que crea poemas en prosa y no en verso.

Charles Baudelaire

Baudelaire (Francia, 1821-1867) escribió sus primeros poemas al regreso de un viaje por el Caribe; antes se había dedicado a la crítica artística (Los Salones). Escribió algunos de los poemas más sugestivos de la literatura francesa. Por ejemplo, su poema «Correspondencias» expresa un mensaje de estética innovadora que influyó poderosamente a los poetas parnasianos y simbolistas. El famoso soneto de «Las vocales», de Arthur Rimbaud, y las formulaciones estéticas y técnicas de Mallarmé, el promotor de toda la nueva poesía simbolista y de vanguardia hasta nuestro tiempo, tuvieron como fundamento la teoría de la imagen poética esbozada por Baudelaire.



Valor estético y comunicativo del poema

En un sentido mucho más social y humano del arte, el poema es esencialmente comunicación. En la dimensión de comunicación y revelación de lo humano radica el valor estético del texto lírico, además conformado por las reglas de expresión poética que hacen del poema un arte. Para Cesare Pavese (Italia, 1908-1950), «todo el problema de la vida es cómo romper la soledad, cómo comunicarse con los otros». En ese sentido, para el poeta, su obra es la manera de dirigirse a los otros y ejercer el oficio de vivir, al parecer bastante más complicado que otro del que nuestro autor fue pleno dueño: el oficio de poeta.

Sobre la necesidad de comunicación que es tan fundamental a los seres humanos y de la cual participa la obra literaria, Pavese nos deja las siguientes ideas:

«Es extraño que se tenga que estar mejor comunicado con otro que solos. Acaso sea sólo una ilusión: la mayoría del tiempo estamos estupendamente solos. Gusta de vez en cuando tener un odre en el que verterse y después beberse a sí mismos: dado que a los otros les pedimos lo que ya tenemos en nosotros. **El misterio es que no nos baste escrutarnos y bebernos a nosotros mismos, y necesitemos recobrarlos en los otros**».

Estas nociones nos remiten al quehacer del poeta y al quehacer recíproco que cada poema solicita en el proceso de lectura: la interpretación pertinente del texto como un regalo del sentido, lo cual trasciende al tiempo y a las formas físicas de la comunicación cotidiana. De tal modo que el valor estético, del poema específico, podemos definirlo y caracterizarlo de acuerdo con su forma de expresión, soporte material que le permite al texto lírico comunicar un contenido determinado, es decir, el significado esencialmente humano que porta cada poema.

En nuestro idioma, un escritor extraordinario de poemas en prosa es Jaime Sabines.

Jaime Sabines

Sabines (México, 1926-1999) es uno de los principales y más significativos poetas de nuestro país y de nuestro idioma en el mundo. Su poesía, llena de sugerencia, erotismo y humor, ahonda en las más esenciales emociones humanas para manifestarlas con una nítida claridad a cualquier lector. Sabines tiene la genial virtud de hacernos sentir que el poema que leemos lo pudimos haber escrito perfectamente uno de nosotros. Su principal obra poética está formada por *Horal*, *La señal*, *Tarumba*, *Diario semanal* y poemas en prosa, *Yuria*, *Algo sobre la muerte del mayor Sabines*, *Mal tiempo* y *Nuevo recuento de poemas*.



BLOQUE 2

EL TEXTO LÍRICO DESDE LA PERSPECTIVA DE LA POESÍA HISPANOAMERICANA Y MEXICANA

UNIDAD DE COMPETENCIA

Interpreta el texto dramático a partir del contexto socio-cultural del teatro del Renacimiento con la finalidad de adquirir elementos de reflexión y crítica que le permitan valorar la obra dramática como creación literaria.

Mario Benedetti

La amplia producción de Benedetti (Uruguay, 1920-2009) abarcó todos los géneros, incluidas letras de canciones. Antes de su fallecimiento tenía cerca de 70 libros publicados. Sobresalen sus antologías poéticas *Inventario* e *Inventario Dos*, los cuentos de *La muerte y otras sorpresas*, *Con y sin nostalgia* y *Geografías*; las novelas *Gracias por el fuego*, *Primavera con una esquina rota* y la novela en verso *El cumpleaños de Juan Ángel*. En 1987 recibió el premio Llama de Oro de Amnistía Internacional.



2.1 Contextualización histórica, geográfica, social y política de los países hispanoamericanos.

Se considera como **Hispanoamérica** al conjunto de países americanos que comparten la lengua española o castellana. Todos estos países fueron tomados como colonias de España tras el descubrimiento de América en 1492. Geográficamente, los **países hispanoamericanos** se extienden desde México hasta Centro y Sur América

La mayoría de los países hispanoamericanos logran sus luchas de independencia como colonias de España a mediados del siglo XIX, exceptuando a Cuba y Puerto Rico, que la consolidan hasta 1898. En este marco, la lucha de Independencia de México, al ser la primera en proclamarse en 1810, constituye un contexto propicio, así como un modelo para los demás países hermanos del mismo bloque geográfico, político y económico, con las diferencias regionales y políticas que son específicas a cada país.

La mayoría de las naciones hispanoamericanas sobreviven tras sus diferentes luchas de independencia entre estallidos sociales, situaciones de sobresalto político que en algunos países como México, en 1910, derivarán en procesos revolucionarios. Así, en la mayoría de países de Hispanoamérica las etapas democráticas son quebrantadas por continuos

golpes de Estado a manos de militares (Argentina, Uruguay, Chile), y proliferan tanto los movimientos revolucionarios (Cuba) como las guerrillas (Nicaragua, Colombia, México).

Los problemas económicos y agrícolas, así como la inestabilidad política, caracterizan a los países hispanoamericanos. La sucesión de revoluciones y guerrillas, la frecuente presencia de dictadores que emanan de la clase dominante, entre otros procesos, marcan la historia reciente de Hispanoamérica, que cuenta apenas con sus dos primeros siglos de historia independiente de Europa, tras liberarse sus destinos como colonias de España.

Tras las guerras de independencia, las tensiones políticas derivan en problemas sociales, a partir de los cuales se conforman las distintas clases sociales representativas de las grandes desigualdades en la pirámide social: en su cumbre, la oligarquía, es decir; el grupo económico-político aliado a los intereses de las grandes potencias extranjeras que explotan las inmensas riquezas naturales; en la enorme base de población, las peonadas de las grandes haciendas, los obreros de las poderosas compañías agroindustriales, petroleras, pesqueras, entre otras, masas y pueblos enteros sumamente empobrecidos y sin acceso a la educación elemental.

En este escenario, una clase todavía más oprimida es la de los pobladores indígenas, que habitan grandes extensiones de pueblos hispanoamericanos. Estos pobladores originarios, hasta la fecha, aún hablan sus lenguas maternas: son los casos de México, Guatemala, Bolivia, Perú, Chile, Colombia y Ecuador, que suelen ser los más empobrecidos de la pirámide social.

La utopía de libertad y la unión de los pueblos de Latinoamérica, que ha sido un ideal común a todos los países hispanoamericanos, y el hecho de concentrarse enormes recursos naturales en todas estas naciones, no les han permitido generar condiciones favorables. Nuestros países no han logrado consolidar su desarrollo económico y social; por el contrario, han arrastrado una enorme dependencia de las empresas transnacionales desde el siglo XIX cuando alcanzaron su independencia, durante todo el siglo XX y hasta el actual.

La mayoría de los países latinoamericanos, tanto de habla castellana como portuguesa ha tenido una difícil y condicionante dependencia de Estados Unidos, país que por su liderazgo económico en el mundo presta dinero a los países en desarrollo en calidad de **deuda externa** para inversión en infraestructura. Así, el país del norte, bajo la presión que ejerce a causa de tal deuda, puede incluso intervenir en la política interna y la economía de cada país, según convenga a sus intereses. Esta situación ha mermado el desarrollo de la mayoría de los países hispanoamericanos, que permanecen sumergidos en el **subdesarrollo**, sin lograr un abastecimiento interno de alimentos, vivienda, servicios y fuentes de empleo.

En contraste, nuestros países continúan con sus riquezas saqueadas o explotadas por las potencias extranjeras, quienes emplean mano de obra nacional, en el mejor de los casos, al brindar al menos fuentes de empleo nacionales para extraer el petróleo o los productos mineros, agropecuarios y pesqueros, entre otros, y transportarlos para su comercialización a los países desarrollados de Norteamérica, Europa y Asia.

Los países hispanoamericanos se debaten a lo largo del siglo XX entre la explotación ajena de sus riquezas agrícolas, minerales y marítimas y la pobreza extrema de muchos de sus habitantes dominados por una minoría nacional y extranjera en la que se concentra la riqueza y su explotación, así como el poder político y económico emanado de ésta.

En este marco, la voz de los escritores y poetas hispanoamericanos suele ser, en múltiples ocasiones, de reclamo, dolor e incluso de escaso optimismo:

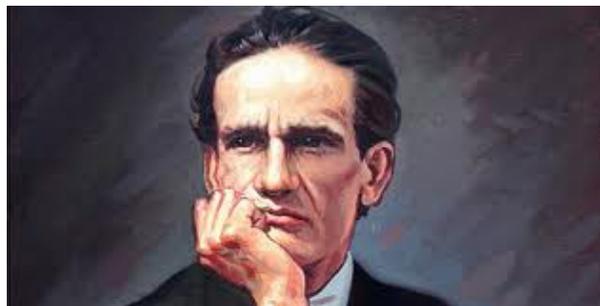
Los nuevos monstruos (Fragmento)

¡Jamás, hombres humanos,
hubo tanto dolor en el pecho, en la solapa, en la cartera,
en el vaso, en la carnicería, en la aritmética!
¡Jamás tanto cariño doloroso,
jamás tan cerca arremetió lo lejos,
jamás el fuego nunca
jugó mejor su rol de frío muerto!
¡Jamás, señor ministro de salud, fue la salud
más mortal
y la migraña extrajo tanta frente de la frente!
Y el mueble tuvo en su cajón, dolor,
el corazón, en su cajón, dolor,
la lagartija, en su cajón, dolor. [...]
¡Cómo, hermanos humanos,
no deciros que ya no puedo y
ya no puedo con tanto cajón,
tanto minuto, tanta
lagartija y tanta
inversión, tanto lejos y tanta sed de sed!
Señor Ministro de Salud, ¿que hacer?
¡Ah! desgraciadamente, hombres humanos,
hay, hermanos, muchísimo que hacer.

Cesar Vallejo

César Vallejo

Nació en Santiago de Chuco, Perú, en 1892. Es una de las figuras de mayor relieve en las letras hispanas del siglo XX. En 1918 publica su primer libro de poemas: Los heraldos negros. En 1920 es acusado injustamente y encarcelado durante 112 días. En 1922 publica



Trilce. Sus poemas crean un lenguaje propio de libertad temática y estética, de gran fuerza lírica. Su poesía suele ser **intimista** como en el caso del poema «Lluvia». Vallejo es el poeta de los temas sociales e históricos; escribió sobre la Guerra Civil española el poema «España, aparta este cáliz de mí». Muchos poemas de Vallejo son una protesta abierta contra la deshumanización y la injusticia social. Murió en París en 1938. En 1939 se editan, de manera póstuma, sus Poemas humanos.

2.2 Textos líricos hispanoamericanos desde el nivel fónico-fonológico

Los **componentes básicos** que integran la expresión sonora del poema son el ritmo, la rima y la métrica. A continuación, explicaremos cada una de estas dimensiones y analizaremos cómo se presentan en cada texto específico.

Nivel fónico-fonológico

Incluimos en este nivel la métrica, el ritmo y la rima, en las cuales se basa la expresión del poema para afianzar y articular su significado.

La métrica

La **métrica** es la medida que se aplica a las palabras cuando se organizan en versos. Lo que se cuenta o «mide» es la cantidad de sílabas que hay en las palabras que integran cada verso.

No siempre el número de sílabas del verso coincide con las sílabas gramaticales (las que comúnmente separamos en las palabras), pues la métrica implica algunas reglas y licencias que permiten un conteo distinto de acuerdo con la sonoridad de las palabras y el ritmo con que se dicen; en ocasiones una coma a mitad del verso, hace un ritmo más lento y por ello puede sumarse una sílaba más, si es necesario ajustar una medida regular, es decir, el mismo número de sílabas por verso en una estrofa. Pero en los casos en que la medida de un verso es regular, puede dejar de sumarse la sílaba de la coma para no romper o desajustar esa regularidad. Toda regla se utiliza si sólo permite regularizar el patrón métrico que es dominante en un poema.

Se conoce **como licencias poéticas** al conjunto de libertades que se toma el poeta al componer sus creaciones. Tales licencias pueden afectar el significado, la forma de expresión y la estructura general del poema.

En el caso de la métrica, las libertades del poeta se centran en la forma de expresión. En la poesía en español, en relación con la disposición de las sílabas, un procedimiento frecuente para ajustar la medida silábica del verso es la sinalefa.

La **sinalefa** consiste en la unión de dos sílabas en una, cuando la vocal final de una palabra se asimila a la vocal inicial de la siguiente; por ejemplo,

Dime qué pasos te trajeron **a es**-tas tierras,
cómo abandonaste tu gracia **de e**-legido,
tu ministerio de hu-mildad;
qué suplicios te a-gobian des-**de en**-tonces

Elsa Cross. «Amor el más oscuro 1».

Otras libertades poéticas que se aplican respecto de la métrica son sumar una sílaba más, si la sílaba final del verso está acentuada; y restar una sílaba si ésta no es la acentuada. La idea que se sigue aquí es que la fuerza del sonido se duplica en sílabas acentuadas y se reduce en sílabas átonas (no acentuadas). Estos ajustes permiten apreciar una regularidad métrica en la estrofa, donde podrían apreciarse versos de medida semejante o regular.

Podemos tener, básicamente, dos clases de versos según su medida silábica (métrica). Dependiendo del número de sílabas por verso, se llama **versos de arte mayor** a los que tienen nueve o más sílabas, y **versos de arte menor** a los que tienen ocho sílabas o menos.

Los versos de arte mayor se emplearon especialmente en la poesía en castellano durante los siglos XV, XVI y XVII; por ejemplo, los sonetos de Garcilaso de la Vega (España, 1503-1536), algunos poemas del escritor místico San Juan de la Cruz (España, 1542-1591), los sonetos de Lope de Vega (España, 1562-1635) y Francisco de Quevedo (España, 1580-1645), entre otros más. Sin embargo, en esa época se escriben abundantemente los poemas en versos de arte menor; por ejemplo, las «Coplas a la muerte de su padre», de Jorge Manrique (España, 1440-1479), y la poesía de Santa Teresa de Jesús (España, 1515-1582), entre otros.

Los versos de arte mayor, según el número de sílabas que los integran, se denominan:

- **Eneasílabo:** verso de nueve sílabas.
- **Decasílabo:** verso de diez sílabas.
- **Endecasílabo:** verso de once sílabas
- **Dodecasílabo:** verso de doce sílabas
- **Tridecasílabo:** verso de trece sílabas
- **Alejandrino:** verso de catorce sílabas
- **Pentadecasílabo:** verso de quince sílabas.

Los versos de arte menor son los siguientes:

- **Octosílabo:** verso de ocho sílabas.
- **Heptasílabo:** verso de siete sílabas.
- **Hexasílabo:** verso de seis sílabas.
- **Pentasílabo:** verso de cinco sílabas.
- **Tetrasílabo:** verso de cuatro sílabas.
- **Trisílabo:** verso de tres sílabas.
- **Bisílabo:** verso de dos sílabas.

Jorge Luis Borges

Escritor argentino (1899-1986). Es uno de los más grandes escritores de nuestro idioma. Cuentista, ensayista, poeta, traductor. Como poeta, en algunas de sus composiciones combinó los giros porteños (argentinos) del español con expresiones cultas; fusionó el rigor formal en la forma de expresión del poema con un sentimiento profundo y luminoso, revelador para el lector. Consideró a la metáfora como el recurso esencial de la poesía y empleó fecundamente el soneto. Entre sus libros de poemas se cuentan: Luna de enfrente, Elogio de la sombra, El oro de los tigres y Los conjurados.



El ritmo

El ritmo es un concepto que viene de la música y se aplica al lenguaje en tanto éste se manifiesta a través de su materialidad sonora.

En música, el ritmo se refiere a la organización de los tonos musicales en el tiempo. Implica aspectos como compás, medida, tiempo y precisión de medida (métrica), así como las estructuras de notas largas y cortas. La palabra ritmo se deriva de una expresión griega que significa «fluir», porque su efecto es justamente crear una suerte de fluctuación de la música.

Nicolás Guillén

Escritor cubano (1900-1989). Es la figura nacional de la poesía cubana contemporánea. En 1931 publica *Sóngoro cosongo*; poemas mulatos, un libro de gran valor estético y reflexivo sobre la cultura cubana. En sus viajes por distintos países establece vínculos con los más destacados artistas e intelectuales de América Latina. Entre sus obras más importantes están *El son entero*, *Elegía a Jesús Menéndez* (homenaje al líder obrero cubano, con quien había mantenido amistad y colaboración), *La paloma de vuelo popular*, *Prosa de prisa*, recopilación de sus textos periodísticos, crónicas, comentarios, etc., *La rueda dentada* y *Diario que a diario*.



En la poesía lírica, el **ritmo** se establece mediante la **rima** (semejanza entre los sonidos finales de los versos), la **métrica** (o medida del número de sílabas por verso) y la **ubicación de los acentos** dentro del verso. El ritmo es un elemento básico del texto poético en sus dos formas de presentación en tanto contribuye a conformar la melodía del poema como rasgo estético.

La prosa también tiene su ritmo evidente en la prosa poética y más aún en la poesía en verso.

La rima

Básicamente, la **rima** resulta de una combinación que alterna sílabas iguales o semejantes al final de los versos. Esta semejanza de sonido se establece a partir de la última **vocal tónica** de cada verso. La rima puede ser consonante o perfecta cuando coinciden todos los sonidos de la última sílaba de los versos; y asonante o imperfecta cuando sólo coinciden las vocales de tales sílabas.

Por lo tanto, la rima consiste en la repetición significativa de sonidos, la cual adopta la forma de un modelo métrico/rítmico en cada poema. Tal repetición consiste en la ocurrencia periódica de sonidos equivalentes en la sílaba final del verso a partir de la última vocal acentuada.

Las combinaciones de rima que pueden aparecer en cada poema son muy variadas; sin embargo, podemos referirnos a las tres formas siguientes.

Rima pareada: los versos riman de dos en dos; por ejemplo:

A este ruido, un huérfano de **pádre**
no voy a permitirle que taládre
[...]
este pez ya no muere por tu **bóca**
este loco se va con otra **lóca**.

Joaquín Sabina

Rima abrazada: los versos de una estrofa riman el primero con el cuarto y el segundo con el tercero, por ejemplo:

Tuércelo el cuello al cisne de engañoso plumáje
que da su nota blanca al azul de la fuénte;
el pasea su gracia no más, pero no siénte
el alma de las cosas ni la voz del paisáje.

Enrique González Martínez

Rima alterna o cruzada: donde riman el primer verso con el tercero y el segundo con el cuarto, o bien, cuando las rimas se alternan por parejas, por ejemplo:

A las aladas almas de las rósas
de almendro de nata te requiéro,
que tenemos que hablar de muchas cósas,
compañero del alma, compañéro.

Miguel Hernández

Rima continua: donde los versos riman igual (son monorrimos), es decir, se siguen sin interrupción, por ejemplo:

La tarde brilla en el vino
y en el mantel mojado
en palabras que sabernos
y no decimos.

Elsa Cross

La importancia de la rima se extiende del nivel fónico-fonológico en que se ubica a una influencia en la distribución sintáctica y semántica de las palabras dentro del verso y en la selección de los vocablos que deben rimar. Así, la rima necesariamente influye en el significado, en tanto su búsqueda puede orientar al poeta a la creación de nuevas imágenes. De este modo, la rima cumple también un sentido de organización en el texto lírico, pues conforma un marco que revela las relaciones expresivas y de significado que constituyen a cada poema.

2.3 Textos líricos hispanoamericanos desde el nivel morfosintáctico

El nivel morfológico refiere a la forma de las palabras en la estructura del verso y la oración. Porello se habla de un nivel morfo-sintáctico, que afecta tanto a cada verso como a la estrofa en la que se integran estos versos. A continuación explicaremos a detalle estos conceptos y niveles del poema.

Verso

Nos hemos referido ya a tres de los principales rasgos que caracterizan la forma de expresión del poema en verso: ritmo, rima y métrica.

El verso, como ya has identificado, es cada una de las líneas de la estrofa. Está compuesto por sílabas, y el número de éstas determina su medida (bisílabo, trisílabo, etc.). Según el verso termine en palabra grave, aguda o esdrújula, recibirá la misma denominación de acuerdo con el acento: versos graves, agudos, esdrújulos.

Estrofa

La estrofa es cada conjunto de versos que conforman las partes del poema. En relación con la prosa escrita, que se organiza en párrafos, el equivalente a éstos en el poema es la organización del texto en estrofas.

La estrofa conforma una **unidad rítmica**, la cual presenta un número de versos determinados con cierta regularidad métrica (número de sílabas por verso) y conforma, aunque no obligatoriamente, agrupaciones de rima.

De acuerdo con el número de versos que componen una estrofa, ésta puede recibir denominaciones específicas como las siguientes:

- Estrofa de dos versos: **dístico**.
- Estrofa de tres versos: **terceto**.
- Estrofa de cuatro versos: **cuarteto**.
- Estrofa de cinco versos de arte mayor: **quinteto**.
- Estrofa de cinco versos de arte menor: **quintilla**.
- Estrofa de seis versos de arte mayor: **sexteto**.
- Estrofa de seis versos de arte menor: **sextilla o sextina**.
- Estrofa de ocho versos de arte mayor: **octava real**.
- Estrofa de ocho versos de arte menor: **octavilla**.
- Estrofa de diez versos: **décima**.

A continuación, abordaremos las características anteriores del texto lírico en el estudio de un poema modernista, corriente literaria de la cual te daremos las referencias necesarias.

El Modernismo

El Modernismo es un movimiento literario que abarca los años de 1880 a 1890 en **Latinoamérica**. Influída por el Romanticismo, la tendencia modernista define una etapa nueva de la sensibilidad poética, cuando los países latinoamericanos recién se habían liberado del Imperio español y ya tenían encima los intereses norteamericanos. Los poetas buscan nuevas formas alternativas de su arte frente a los eventos históricos.

El Modernismo conforma una nueva etapa de conciencia y sensibilidad que surge como una respuesta a la imaginación positivista y empirista que dominaba hacia fines del siglo XIX. La influencia de este movimiento inundó la poesía latinoamericana del siglo XX. Este movimiento afectó mucho más a la poesía que a la narrativa.

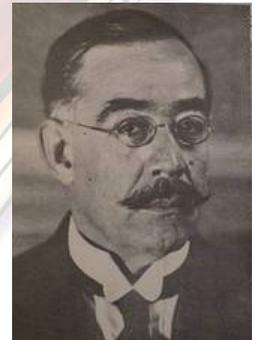
En sentido estricto, el Modernismo es un movimiento eminentemente estético y renovador que supone, fundamentalmente:

- Recobrar la belleza.
- Conformar la unidad de un arte espiritual.
- Una actitud de cambio y renovación de la creación poética.
- El cultivo de una poesía sensual, elegante, exótica y misteriosa.
- Plasmar efectos imaginativos, cromáticos y sonoros.
- La valoración de la instantaneidad, de los momentos.
- La poetización de lo erótico.
- La adopción del soneto como forma recurrente del poema.

Los principales poetas modernistas fueron **Ramón López Velarde**, quien inicia el movimiento en México, el cubano **José Martí**, los mexicanos **Manuel Gutiérrez Nájera** y **Amado Nervo**, el nicaragüense **Rubén Darío** y el argentino **Leopoldo Lugones**, entre varios más.

Leopoldo Lugones

Lugones (Argentina, 1874-1938) es uno de los principales poetas del Modernismo. Su amistad con el nicaragüense Rubén Darío le abrió las puertas del movimiento y sus conceptos estéticos. El autor reconoce en su poesía y en los variados géneros de sus obras la influencia de figuras como Homero, Dante, Víctor Hugo y Walt Whitman, entre otros. Iniciado en el Modernismo, la poesía de Lugones tendió a la sencillez, la sensualidad, el erotismo y el color local. Empleó el soneto, la quintilla, el verso alejandrino y el verso libre. Entre su obra poética más destacada figuran *Las Montañas de oro*, *Los crepúsculos del jardín*, *Lunario sentimental*, *Odas seculares*, *El libro de los paisajes* y *Romances del Río Seco*.



Nivel morfo-sintáctico del poema

El componente del léxico (las palabras) y su combinación (gramática o sintaxis) es lo que integra el nivel morfosintáctico del lenguaje. La **morfología** refiere a la forma de las palabras, y la **sintaxis**, a la relación o combinación de ellas en las frases y oraciones.

Las categorías gramaticales

Ya has estudiado en varios ciclos escolares las clases de palabras o categorías gramaticales y seguramente reconoces la función que cada una de éstas tiene en la oración. De cualquier forma, repasaremos algunas ideas básicas para que puedas entender qué es lo que el poeta sabe sobre el sistema de la lengua y cómo valiéndose de éste o quebrantando sus reglas crea, incluso, nuevas formas gramaticales.

Básicamente, una oración simple está compuesta por un sujeto (de quien se habla) y un predicado (lo que se dice del sujeto). Las frases son partes de la oración; por ejemplo, el sujeto suele ser una frase nominal en tanto la palabra central o nucleares un nombre o sustantivo. El predicado puede estar conformado por una frase verbal (su núcleo es un verbo) y otras frases complementarias (nominales, verbales o prepositivas —si la preposición es el núcleo—). Por ejemplo, la siguiente oración simple:

Los libros tienen su propio destino

Núcleo nominal	Núcleo verbal	Frase nominal (objeto directo)
Frase nom. suj.	Frase verbal predicado	
SUJETO	PREDICADO	

Las clases de palabras fundamentales respecto de la oración son los nombres o sustantivos (comunes y propios) que suelen integrar el **sujeto**, y los verbos, que expresan acciones y estados en el **predicado** de la oración.

El nombre o sustantivo puede ser modificado mediante artículos y adjetivos a través de los cuales se caracterizan: personas, elementos de la naturaleza, entidades de cualquier clase, etc. En el lenguaje de la poesía los adjetivos son elementos muy valiosos, como veremos.

El verbo recibe complementos, que se denominan directos e indirectos, y circunstanciales, según si se relacionan con el verbo directamente o mediante nexos preposicionales. Los complementos directos suelen ser sustantivos, mientras que los circunstanciales son adverbios (calificaciones del verbo: cómodamente, infructuosamente) o nombres antecidos por preposiciones (en cama, a casa, etcétera).

En apartados anteriores nos hemos referido a las licencias poéticas o libertades que puede permitirse el poeta al crear sus textos. Señalamos que esas libertades contribuyen a generar el significado y la estructura particulares de cada creación poética. Por lo que refiere al nivel **morfosintáctico**, el poeta puede inventar palabras, usar otras con un sentido que usualmente no poseen, entre otras transformaciones que rompen o siguen de manera creativa las normas de la lengua, constituidas por las nociones gramaticales que hemos reseñado aquí.

Lenguaje denotativo y connotativo

Como una forma de simplificar los procesos de significación que presenta la poesía, particularmente a través de sus construcciones léxicas y gramaticales, se ha empleado una distinción que puede ser cómoda pero que en seguida hay que profundizar; se trata de la distinción entre el uso del lenguaje llamado denotativo o directo y el uso del lenguaje connotativo o figurado:

Lenguaje directo o denotativo

Una función primaria del lenguaje consiste en nombrar las cosas del mundo, poblándolo de etiquetas. Ciertas teorías lingüísticas suponen que hay un sentido primario de las lenguas, al que llaman denotación. Sin embargo, cada palabra, por elemental que sea su sentido, es representación, es decir, la palabra está en lugar de la cosa y la cosa está ausente de ella. Si no es así, porque al referirnos al «elefante» con esa palabra no es necesario que éste se halle presente para que podamos representarlo en nuestro pensamiento.

Leamos la siguiente idea de Octavio Paz, quien se expresa irónicamente sobre la visión «denotativa» del lenguaje, mostrándonos cómo las palabras más simples y comunes son metáfora, es decir, connotaciones, expresiones figuradas, en fin, representaciones:

Deberíamos someter el lenguaje a un régimen de pan y agua, si queremos que no se corrompa y nos corrompa. (Lo malo es que régimen -de-pan-y-agua es una expresión figurada como lo es la corrupción-del-lenguaje-y-sus-contagios.) Hay que destejer (otra metáfora) inclusive las frases más simples para averiguar qué es lo que encierran (más expresiones figuradas) y de qué y cómo están hechas (¿de qué está hecho el lenguaje? y, sobre todo, ¿está hecho o es algo que perpetuamente se está haciendo?). Destejer el tejido verbal: la realidad aparecerá. (Dos metáforas.) ¿La realidad será el reverso del tejido, el reverso de la metáfora —aquello que está del otro lado del lenguaje? (El lenguaje no tiene reverso ni cara ni lados). Quizá la realidad también es una metáfora (¿de qué y/o de quién?). Quizá las cosas no son cosas sino palabras: metáforas, palabras de otras cosas.

Octavio Paz. (1997) «El mono gramático» en Obra Poética I. (p. 471).

Lenguaje figurado o connotativo

Es el lenguaje de cualquier signo lingüístico, palabra, frase u oración; es decir, es una representación de aquello que a través de su uso nombra o describe, creando una representación para nuestro pensamiento. Esta forma de representación es la función que queremos enfocar y destacar cuando hablamos de un lenguaje figurado o connotativo respecto de la poesía. Nos referimos con ello a un efecto secundario, esto es, poético, que se produce al crear una obra de arte con la materia expresiva que es la lengua y lo que el poeta hace creativamente con esa materia.

Pablo Neruda

Neruda (Chile, 1904-1973), es uno de los poetas más destacados en lengua española. El atractivo de su obra poética se manifiesta a nivel mundial en las numerosas ediciones de sus libros y las traducciones de algunos volúmenes a más de 20 idiomas. Su trayectoria poética puede dividirse en cinco etapas fundamentales y la edición respectiva de sus obras: la primera etapa está conformada por *La canción de fiesta* y *Crepusculario*; la segunda etapa está representada por 20 poemas de amor y una canción desesperada y *Tentativa del hombre infinito*; la tercera etapa se integra de *Residencia en la tierra* (I y II). Durante la cuarta etapa, Neruda produjo *La Tercera residencia*, *España en el corazón*, *Los versos del capitán* y *Canto General*, considerada quizá su obra maestra. Finalmente, la quinta etapa está formada por *Odas elementales*, *Estravagario*, *Memorial de Isla Negra* y *La Barcarola*.



2.4 Contextualización histórica, geográfica, social y política de México

México es el país que se encuentra más al norte en el bloque regional de los países hispanoamericanos, ubicado entre la Sierra Madre Oriental, la Sierra Madre Occidental y el sistema montañoso tarasco-nahua. Limita al norte con Estados Unidos de América y al sureste con Guatemala y Belice; al este limita con el Golfo de México y el mar Caribe; al oeste y sur, con el Océano Pacífico.

México es el primer país en obtener su independencia como colonia de España. El virrey Juan Ruiz de Apodaca declara a México colonia independiente con la condición de que su corona sea ofrecida a Fernando VII, cautivo de Napoleón. Agustín de Iturbide formula el Plan de Iguala de acuerdo con el cual el país debía organizarse como monarquía constitucional; en 1822 se proclama emperador: Agustín I, para abdicar en 1823.



En 1824 un Congreso Constituyente promulga la Constitución Federal de los Estados Unidos Mexicanos. Destaca en el periodo siguiente Santa Anna, quien reconoció la independencia de Texas después de la derrota de San Jacinto (1836). Al anexionarse Texas a los Estados Unidos de América estalló la guerra

entre este país y México, que duró de 1846 a 1848, año en el que, mediante el Tratado de Guadalupe-Hidalgo, México perdió la Alta California, Arizona y Nuevo México, es decir, la mitad de su territorio. Enseguida el país atravesó por la Guerra Civil de los Tres Años provocada por la Constitución Democrática de 1857.

Después, una invasión francesa somete a casi todo el país; los conservadores proclaman la monarquía y ofrecen la corona a Maximiliano de Austria, quien es coronado emperador en 1864. Benito Juárez, que se retira a El Paso con su gobierno, acaba derrotando al bando Imperial en la histórica Batalla de Puebla. Una vez sometidos los soldados franceses, Juárez fusila a Maximiliano y entra en la capital en 1867.

De 1877 a 1910 ejerce el poder casi sin interrupción el dictador Porfirio Díaz. El movimiento contra Porfirio Díaz lleva a Francisco I. Madero, jefe opositor, a la presidencia, pero es destituido y asesinado por el general Victoriano Huerta, en 1913. Huerta, para mantenerse en el poder, promueve la intervención de los Estados Unidos en 1914.

A partir de 1910 se ubica el período reconocido como Revolución Mexicana. A Huerta lo sustituye en el poder Carranza, quien lucha contra los revolucionarios, liderados principalmente por Emiliano Zapata y Francisco Villa. En 1920 la Revolución se ha consolidado y triunfa en todo el país. A partir de esta etapa el país vivió con cierta paz hasta 1968, con la represión estudiantil por parte del Gobierno de Díaz Ordaz, y después en 1972 por Luis Echeverría, presidentes en turno.

Tras el triunfo de la Revolución Mexicana los gobiernos impulsaron la educación, la nacionalización del petróleo y la reforma agraria, la educación gratuita y nacional, entre otros procesos político-económicos logrados por la Revolución. Aunque los logros revolucionarios debían extenderse a todos los pueblos de México, los subsecuentes gobiernos olvidaron las regiones más rurales e indígenas, entre las que se concentra la mayor proporción de pobreza extrema en el país, a pesar de la enorme riqueza de recursos naturales con la que cuentan los estados, especialmente del centro y sur de México. Estas condiciones derivaron en el surgimiento del Ejército Zapatista de Liberación Nacional en 1994, en el marco de la celebración del Tratado de Libre Comercio México-Canadá-Estados Unidos con el que el presidente Salinas abrió las fronteras de México al comercio y la inversión extranjera, con lo cual se restringían las posibilidades de desarrollo del comercio y la producción nacional al no poder competir en un mismo plano con las dos potencias del norte.

José Emilio Pacheco

Poeta, narrador y ensayista; nació en la Ciudad de México en 1939. En el marco cultural mexicano se ha destacado siempre por su dominio de las formas clásicas y modernas y por la perspectiva universal de su poesía. Los reconocimientos que ha recibido son numerosos: Premio Nacional de Poesía, Premio Nacional de Periodismo Literario, Premio Xavier Villaurrutia, Premio Magda Donato, Premio José Asunción Silva. En la última década los premios que recibió Pacheco son el Premio Octavio Paz en 2003, el premio Iberoamericano de Poesía Pablo Neruda en 2004, el Premio Federico García Lorca en 2005, Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana en 2009 y el Premio Cervantes en 2010. De su obra poética se destacan: Los elementos de la noche (1963), El reposo del



fuego (1966), No me preguntes cómo pasa el tiempo (1969), Irás y no volverás (1973), Islas a la deriva (1976), Desde entonces (1980), Trabajos en el mar (1983) y El silencio de la luna, que reúne sus poemas de 1985 a 1996.

2.5 Textos líricos mexicanos desde el nivel léxico-semántico

Tipo de lenguaje

En este apartado leeremos poemas de poetas mexicanos que han marcado su huella en el panorama nacional y latinoamericano de la poesía. Apoyaremos el análisis de los textos líricos en los componentes **léxico**, **semántico** y **retórico**.

El nivel léxico del lenguaje es el de las palabras, que como ya hemos explicado en el apartado anterior extienden su significado a las frases y oraciones, dibujando imágenes que se pueden clasificar de diversas maneras, según el procedimiento que identifiquemos en su construcción, como comparaciones, metáforas, metonimias, paradojas, ironías, entre muchas más figuras retóricas.

Figuras retóricas

Comúnmente se conoce como **figura retórica** a toda expresión que en literatura, y específicamente en poesía, implica un cambio en los mecanismos lingüísticos de sentido y uso del lenguaje respecto del uso coloquial de éste, produciéndose diversas variedades estilísticas que son particulares a cada poeta.

En tanto toda forma de arte busca expresar una perspectiva particular del mundo, el lenguaje de la poesía contribuye a producir efectos de extrañamiento, de desautomatización de la realidad que nos rodea o de la que percibió el poeta.

Veamos de una manera muy simple y evidente cómo se dan estos efectos retóricos en las siguientes imágenes del poeta mexicano **José Juan Tablada**.



La Luna

La Luna es araña de plata
que tiene su telaraña
en el río que la retrata

La Carta

Busco en vano en la carta
de adiós irremediable,
la huella de una lágrima....



José Juan Tablada

Autor mexicano (1871-1945) que se distinguió como poeta y Prosista durante los últimos años del siglo XIX y casi medio siglo XX. Se destacó como crítico brillante y traductor. En la Revista Moderna publicó diversas traducciones de la literatura francesa. Hacia 1900 viajó a Japón, cuyo arte verbal conocido como la «estrofa japonesa» le inspiró algunos de sus poemas más conocidos, «los haikus». Formó parte de la Academia Mexicana de la Lengua. Por su inclinación a la literatura francesa se le ha ubicado dentro del Modernismo, aunque su singularidad como poeta se debe a sus famosos «haikus», imágenes poéticas muy breves.



Comparación

La comparación o símil es una figura retórica que consiste en destacar un elemento bajo cualquier manifestación (humana, animal, mineral, vegetal, etc.) a través de un término comparativo (como, tan o tanto como, igual que), por ejemplo:

Eres pequeña
como una estrella fugaz,
como el universo
antes de estallar.
Vuelas **como** la risa,
como el diente de león.



Ismael Serrano

Donde el rasgo humano y femenino de ser «pequeña» se asocia por las semejanzas que el sujeto lírico crea a «una estrella fugaz», al «universo antes de estallar». Algo parecido ocurre con la cualidad de volar atribuible al ser de quien habla el poema. Tal cualidad se compara con la «risa» y se dice algo sobre la ligereza de ésta al establecer la comparación con «el diente de león».

La comparación se establece entre las cualidades semejantes de ciertos seres, objetos o fenómenos puestos en relación, como hemos visto en el ejemplo; se le llama entonces **símil** o similitud; o entre los rasgos que son opuestos o contrarios, lo cual se conoce como **disimilitud** y que también es una forma de comparación.

Metáfora

La palabra **metáfora** significa «traslación», es decir, cambio de lugar, lo cual nos hace suponerla significación que se pone en movimiento. Este movimiento se realiza de una

expresión (palabra, frase u oración) explícita o implícita a otra, con lo cual se sugiere el traslado de los rasgos del primer término al segundo. Por ejemplo:

Habla soy el **eco** de todo lo que dices
En lo más alto de mi **muro** encuentas tu **nido**

Paul Eluard

En estos versos de Eluard, el sujeto lírico enunciado en el verbo «soy» se transmuta o se convierte en el eco de todo lo que alguien dice; además, el poeta se describe como un «muro» en el cual está el «nido» de quien suponemos es una persona, no un pájaro. Tal es la capacidad de conversión de un sentido básico a otro sugerido por la relación que la metáfora crea.

Esta figura es, quizá, la fundamental del nivel retórico y de la poesía en general; expresa relaciones de significación inéditas mediante palabras, frases, oraciones o símbolos que no corresponden naturalmente a la dimensión vinculada.

A través de este procedimiento, la metáfora logra ciertos efectos como nutrir, ampliar o sugerir nuevos sentidos. Estos significados pueden conformar una comparación, en términos reales o figurados. Entonces, en la metáfora no aparecen los nexos rigurosos de la comparación de manera explícita como en el símil, en cuanto al término básico y al figurado.



Paradoja

Consiste en una forma indirecta de significación y constituye uno de los rasgos fundamentales de la estructura del lenguaje poético. Básicamente, la paradoja consiste en una suerte de juicio que a primera vista parece contradictorio o falso, pero que es esencialmente verdadero, lo cual se revela en un análisis más detallado.

La paradoja consiste en la aproximación de dos ideas en apariencia absurdas, dispares, irreconciliables, pero que implican una profunda coherencia. El ejemplo clásico es el siguiente:

Vivo sin vivir en mí;
Y tan alta vida espero,
Que muero porque no muero.

Santa Teresa de Jesús

Los Contemporáneos

El grupo de «Los Contemporáneos» fue heredero del Modernismo, de la filosofía y de la obra del Ateneo de la Juventud (grupo de escritores e intelectuales mexicanos reunidos entre 1909 y 1914 bajo ese nombre) y de la obra de Ramón López Velarde. Participaron en las corrientes vanguardistas y manifestaron especial predilección por la literatura de la Nueva Revista Francesa. De manera variable, el grupo de «Los Contemporáneos» conoció obras de autores españoles, norteamericanos, franceses, ingleses, italianos e hispanoamericanos. Entre algunos de los modelos más relevantes para el grupo pueden referirse Marcel Proust, Jean Cocteau, André Gide, Guillaume Apollinaire, T. S. Eliot y Juan Ramón Jiménez.

En 1928, un grupo de jóvenes poetas mexicanos creó una revista literaria bajo el título de Los Contemporáneos y adoptó como propia esta designación; el grupo de escritores estaba formado por José Gorostiza, Bernardo Ortiz de Montellano, Carlos Pellicer, Enrique González Rojo, Jaime Torres Bodet, Xavier Villaurrutia, Jorge Cuesta, Gilberto Owen y Salvador Novo.

La obra, tanto individual como colectiva, de Los Contemporáneos constituyó una profunda renovación de la poesía mexicana. Considerados como una auténtica generación, el grupo se preocupó por el valor de la literatura y se caracterizó por:

- Una sensibilidad común.
- Una formación intelectual rigurosa.
- El interés por el nuevo arte.
- La universalidad de ciertos conceptos.
- La renovación de la poesía mexicana.
- Participar en corrientes de vanguardia.

José Gorostiza

Poeta mexicano (1901-1973) que produjo una breve e intensa obra poética, considerada como una de las expresiones más sobresalientes de la poesía en lengua española del siglo XX. Formó parte de Los Contemporáneos. Quizá la obra maestra de Gorostiza es su largo poema «Muerte sin fin»; además, la producción poética de nuestro autor está formada por Canciones para cantar en las barcas, Del poema frustrado y Poesías. Los poemas de Gorostiza despliegan múltiples sugerencias, imaginación y musicalidad.





Xavier Villaurrutia

Villaurrutia (México, 1903-1950) se particulariza por renovar continuamente los recursos del lenguaje en toda su obra poética. Formó parte del grupo Los Contemporáneos y ha constituido una influencia permanente en los poetas latinoamericanos de las siguientes generaciones. El empleo particular de recursos del lenguaje que hace el poeta puede apreciarse en «Nocturno en que nada se oye» donde, mediante sonidos semejantes, crea una polifonía de sentidos («cae mi voz/y mi voz que madura/y mi bosque madura/y mi voz que quema dura»). Quizá Nostalgia de la muerte, volumen continuado en Décima muerte y otros poemas no coleccionados, conforma su obra poética más conocida. El amor, la muerte y la noche constituyen los temas principales entorno a los que Villaurrutia creó un mundo de símbolos e imágenes inéditas.

Jaime Torres Bodet

Poeta nacido en México (1902-1974). Es uno de los renovadores del lenguaje estético en la poesía mexicana. En 1966 recibió el Premio Nacional de Letras. Su obra literaria abarca narrativa, poesía y ensayo. Su obra poética más destacada se encuentra en Fervor, El corazón delirante, Canciones, La casa, Los días, Sonetos, Frontera, Sin tregua y Poesía. A la emoción lírica de sus poemas se mezcla la transparencia musical y la plasticidad sensitiva de las imágenes.



Octavio Paz

Poeta y ensayista mexicano (1914-1998). Es considerado uno de los grandes maestros universales de la poesía escrita en español. Paz va de las raíces de la cultura nacional, por ejemplo, en ensayos sobre México como El laberinto de la soledad, a las expresiones más trascendentes que conmueven a cualquier ser humano, sea hispano o no, sobre todo en su abundante obra lírica que abarca varios tomos. A lo largo de su vida recibió diversos reconocimientos, entre los más altos el Premio Cervantes de Literatura (1981) y el Premio Nobel de Literatura (1990). Entre sus obras líricas pueden referirse Libertad bajo palabra, Salamandra, Ladera Este, Vuelta e Hijos del aire.

BLOQUE 3

EL GÉNERO DRAMÁTICO A TRAVÉS DEL TEATRO GRIEGO

UNIDAD DE COMPETENCIA

Enuncia las características del género dramático en la lectura de textos representativos del teatro griego para establecer diferencias con otros géneros literarios y que le permitan apreciar los rasgos comunicativos en éstos.

3.1 Elementos que integran la comunicación dramática

Denominamos comunicación literaria a la relación que se establece entre la obra literaria y el lector. Dicha relación ha sido entendida de manera muy diversa durante el transcurso de la historia y la crítica literaria. La literatura, y con ella sus manifestaciones, nace inscrita en un contexto, en una comunidad cultural determinada y durante un periodo histórico; por lo demás, cada género conforma de modo específico la comunicación de una obra. Para el caso del género dramático hablaremos de comunicación dramática.

La literatura siempre transmite un conocimiento y comunica algo. Se trata de un saber respecto al cual el receptor pone en juego cierta capacidad o sensibilidad, además de información y ejercicio, para tomar su lugar como lector competente, que adopta la perspectiva conveniente frente a la calidad y la cualidad del saber que la obra literaria le ofrece.

Emisor o enunciador: dramaturgo-director-destinador

Ahora nos referiremos a las funciones de quienes participan en la comunicación del texto dramático:

El autor o **dramaturgo** será quien aparezca junto al título de la obra, con la misma función que señalamos en el caso de la narrativa. Éste delega dentro del drama a un destinador, que pone en escena (mediante los diálogos y **acotaciones**) a los personajes, distribuye los momentos de su aparición y describe los escenarios en los cuales transcurre la trama. Cuando la historia es representada, la toma a su cargo un director, quien se encarga de llevar a escena, ante un público espectador, la obra del dramaturgo o autor.

El drama como género despliega su particularidad a través de la historia dramática, la cual pone en escena sus conflictos, la razón de sus antagonismos frente a un destinatario o espectador. La puesta en escena de la trama dramática se presenta de manera directa, es decir, mediante la voz y la actuación de los personajes a través de diálogos o monólogos. Tales estrategias dependen del destinador, el cual tiene, en este caso, una función semejante a la de un narrador, es decir, elegir cuáles son los mecanismos de presentación y caracterización que los personajes deben asumir en función del efecto dramático que cada obra requiere.

Receptor o enunciatario: lector-espectador-destinatario

La presencia de este destinador supone la instancia que recibe la obra dramática: se trata del destinatario o lector en el caso de la lectura y del público o espectador en las situaciones de la representación teatral.

Hablamos aquí de **destinatario** para referirnos a una función receptiva, semejante a la del narrador en el caso de los relatos. La función del destinatario es correlativa a la del destinador en relación con lo que llamamos comunicación interna. El lector se sitúa en el plano de comunicación externa: en la dimensión en la que se ubican tanto al dramaturgo como al producto de su arte, la propia obra como materialidad aún no explorada en la lectura.

Contexto de producción: el autor, entorno social y su corriente literaria

El contexto está conformado por las condiciones y circunstancias sociales, políticas, históricas y estéticas del autor. Aludimos a este contexto cuando hablamos del dramaturgo, de su producción dramática y de sus circunstancias. Se ubica aquí el periodo o corriente literaria durante el cual produjo la obra el escritor. La ubicación de un autor en una tendencia literaria o estética no siempre coincide con los valores plasmados en su obra, ni ésta pertenece exclusivamente a una sola corriente literaria.

La interpretación pertinente de una obra dramática requiere tanto del conocimiento de su estructura interna, como del contexto social, literario e histórico en el cual se produjo. Ambos tipos de información proporcionan la dimensión general de cada texto, así como los rasgos particulares que lo definen.

La crítica marxista de la literatura considera que la obra literaria muestra la realidad y sus normas tanto morales, como sociales y económicas; en ese sentido, **el arte explica la vida histórica**. Este punto fue clave para entender los movimientos realista y naturalista que Honoré de Balzac y Emilio Zola encabezaron en Francia a mediados y finales del siglo XIX. Desde esta perspectiva se entiende que el arte conduce a la «verdad» y propone al lector cierto tipo de comportamiento, cierta ética y, en ocasiones, una adhesión política.

Contexto de recepción: el lector y su entorno social

Las principales concepciones sobre el papel del lector del texto dramático se reparten en dos orientaciones básicas.

Una posición sostiene el principio de immanencia, es decir, el hecho de que la obra contiene en sí misma claves de lectura o reglas en la construcción del sentido y, por tanto, el lector ha de reconocer estas claves para construir su proceso de lectura e interpretación. Esta idea supone que no es necesario acudir a fuentes externas para comprender la obra; tales planteamientos buscan poner freno a las interpretaciones que sólo se basan en el contexto del autor para explicar o comprender los textos literarios. Entre las orientaciones que corresponden a este enfoque están, la **semiótica**, el análisis

estructural de los textos, entre otras. Dicha postura surge de algunas corrientes lingüísticas.

La crítica marxista de la literatura, así como algunas tendencias temáticas en el análisis literario como la crítica femenina, historicista, filosófica, política, sociológica, psicológica, etc., consideran que la literatura comunica y genera en el lector un conocimiento verdadero sobre el mundo.

La literatura, y con ella sus manifestaciones, nace inscrita en un contexto, en una comunidad cultural determinada durante un periodo histórico; lo mismo sucede con el proceso de lectura. El lector, desde su contexto de recepción (condiciones, circunstancia y época histórica), puede reconstruir algunos datos del contexto que le permitan entender la orientación que pudo guiar la producción de la obra.

Sin embargo, al leer debemos comparar y sopesar la información sobre el dramaturgo tanto como su adscripción a una corriente, movimiento, época o género, para decidir su lugar pertinente en la comprensión y en la interpretación de dicha obra específica, entendiendo que tal información no nos proporciona la «verdad» o «la significación» total sobre ésta. La actividad de información previa sobre el contexto de producción es complementaria al análisis de los componentes internos de cada obra.

Un modelo para escribir un guión teatral cómico.

Moliere

Molière, cuyo verdadero nombre fue Jean Baptiste Poquelin (París, 1622-1673), es una de las figuras literarias perdurables. Su actualidad puede corroborarse tanto en la crítica moderna como en la contemporánea. Quizá lo más destacable es que este gran comediógrafo del siglo XVII no resurge sólo bajo la mirada atenta del crítico, sino también ante los ojos gustosos del gran público, que se siente atraído por sus espléndidas obras, cuyo carácter cómico, poco juicioso en relación con el recato y la moral pública de su tiempo, constituye un rasgo sobresaliente de su atractivo. En este sentido, uno de los aspectos que rápidamente emerge en el teatro de Molière es el tono satírico e irónico que está presente en la mayoría de sus comedias.



Molière se caracterizó por capturar en sus obras las situaciones típicas que presentaban los ambientes de la alta sociedad francesa del siglo XVII. Ciertos vicios y defectos, algunas costumbres, la ostentación intelectual y cualquier otra carencia humana configuran todo su universo teatral. Sus personajes presentan un interesante perfil: son criaturas algunas veces grotescas, otras cínicas y viciosas; en cada caso se encuentran subordinadas a un espíritu burlón que parece caracterizarlos en función de la ironía y la caricatura. Se trata de seres cuyos rasgos son típicamente insalvables en relación con los

ejemplos reales. Este hecho despertó tremenda revuelta en su tiempo.

Todos los recursos empleados por Molière tienden a poner de relieve cierto lado flaco de la naturaleza humana. Su producción dramática abarca los siguientes títulos: El tartufo o El impostor, Don Juan o El convidado de piedra, El misántropo, El médico a palos, El avaro, El burgués gentilhomme, Las mujeres sabias, El enfermo imaginario, La escuela de las mujeres, entre las más famosas. A continuación te presentamos un fragmento de El médico a palos.

3.2 Origen, desarrollo e importancia del teatro griego

La lírica coral entre los antiguos griegos dio origen a la tragedia como expresión de sentimientos colectivos. Con motivo de las conmemoraciones religiosas dedicadas a Dionisios, dios griego de la fertilidad, la fiesta y el vino, muy pronto los cantos corales asumieron el carácter de espectáculo público.

En las grandes fiestas dionisiacas los versos primitivos fueron evolucionando progresivamente hacia el diálogo; se contaban, de esta manera, episodios de los mitos de Dionisios. Así, lo que en un principio expresaba el fervor religioso se transformó en representación dramática.

Las primeras representaciones teatrales griegas, con los rasgos que hemos mencionado, se realizaban al aire libre, frente al templo de Dionisios, que se ubicaba en la periferia de Atenas. El público contemplaba el espectáculo sentado en gradas de madera que se colocaban en forma semicircular en la pendiente de la colina. En la época de Pericles se construyó el primer edificio destinado al teatro, que también tomó la forma semicircular de graderías que se dirigen hacia la escena, en la cual se llevaba a cabo la representación. Lo que se conoce como **platea** era el espacio destinado tanto a las danzas como a las evoluciones del coro.

La importancia del teatro griego

Los orígenes probables del teatro se remontan a los siglos VI o V a. C., pues de esta época provienen las primeras manifestaciones del drama griego.

Es así como surge el teatro, de las fiestas que se celebraban en Grecia en honor a Dionisios, dios de la fertilidad, del vino y la fiesta; dios ditirambo que significa «aquel que dos veces atravesó las puertas de la vida». Dionisios, dios de la embriaguez y la locura, se levanta por encima de las ceremonias religiosas y fúnebres, estableciendo el punto de partida religioso de los géneros trágico y cómico que han propiciado la mayor parte del teatro de la cultura occidental. En este punto de partida radica la importancia fundadora que el teatro griego tiene hasta nuestra época

Aspectos míticos y religiosos del teatro griego

Las primeras obras dramáticas que se conocen están muy unidas a los ritos, pues el

teatro griego procede de un origen eminentemente religioso, ceremonial y mitológico.

Mientras algunos autores, entre los que se encuentra Aristóteles, comparten la teoría de que la tragedia surgió del ditirambo o himno coral que se entonaba en honor de Dionisios, otros autores sostienen que la tragedia griega tiene sus raíces en los ritos ceremoniales ante las tumbas de héroes y semidioses.

La mitología clásica en las ceremonias rituales y religiosas

Los mitos tienen la gran importancia de constituir las versiones que los hombres han tenido, a través de su historia, sobre sus dioses, héroes y origen. Gran parte de la mitología de la humanidad fue transmitiéndose de manera oral de una generación a otra, hasta llegar, en cada caso, al desarrollo de la escritura. La mitología tiene el gran mérito de proporcionarnos la memoria, la historia de las formas simbólicas sobre lo sagrado, lo profano o lo heroico. Una de las mitologías más fecundas de la cultura occidental está constituida por gran parte de la antigua literatura griega, en particular, la épica y la tragedia.

Ángel Ma. Garibay K. presenta en su texto *Mitología griega* (1986: XIII) una tipología breve y clara de los mitos, que pueden agruparse como:

Mitos divinos: aquellos que tratan sobre los dioses, su vida o algún momento relevante de su identidad.

Mitos heroicos: comprenden la historia o algún hecho importante de hombres cuyas vidas dejaron su marca en la memoria de una comunidad: Aquiles, Odiseo, Áyax, etcétera.

Mitos novelescos: involucran anécdotas o historias de personajes cualesquiera que por alguna razón tomaron importancia para un pueblo, por ejemplo Edipo.

Tanto dioses como héroes estuvieron presentes en toda la antigua literatura griega, nutriendo la épica, la tragedia y la comedia, así como la poesía lírica.

A continuación, presentamos una tabla con doce de los dioses griegos mayores, así como sus atributos. La tercera columna corresponde a las denominaciones que los romanos dieron a las mismas deidades:

Dioses griegos	Atributos	Correspondencia con los dioses romanos
Zeus y Hera	Zeus, hijo de Cronos, es la divinidad mayor griega; padre de los dioses y de algunos hombres, dios del rayo y del relámpago, jefe y señor del Olimpo. Hera, esposa de Zeus, es la diosa del matrimonio y de la fidelidad.	Júpiter y Juno

Poseidón y Démeter	El primero es el dios del mar; mientras que Démeter es la diosa de la agricultura y de la fertilidad	Neptuno y Ceres
Apolo y Artemis	Apolo es el dios de la poesía, de la salud y de los juegos olímpicos (originados en Grecia). Se le relacionó también con el sol. Artemis es diosa de la caza, la castidad y la fertilidad. De manera semejante a Apolo, a ella se le relaciona con la luna	Febo y Diana
Hermes y Atenea	Hermes es el nombre que los griegos dieron al dios del comercio, la moneda, los viajes y los rebaños. Se le asoció también como mensajero de los dioses. Atenea es la famosa diosa de la sabiduría, de las artes y también de la guerra.	Mercurio y Minerva
Hefesto y Afrodita	Dios del fuego, Hefesto también fue el herrero de los dioses. Afrodita es diosa del amor y de la belleza.	Vulcano y Venus
Dionisios	Fue en conmemoración de este dios del vino y el éxtasis, que se originó el antiguo teatro griego en sus versiones, primero corales, después con las trilogías trágicas y, de ahí, la derivación hacia la comedia.	Baco
Ares	Dios de la guerra y de la violencia, hijo de Zeus y Hera.	Marte

Varios de estos dioses aparecen en la obra homérica y en algunas tragedias, interviniendo en la acción humana y mezclándose con hombres y mujeres.

Para los griegos, las tradiciones y su mitología constituyeron su verdadera historia. Leyenda y mito forman el núcleo tanto de la poesía épica y lírica como del teatro. La tragedia es el primer género teatral que practicaron los griegos; derivó en la comedia. Para los griegos, el origen del universo está contenido en un mundo de dioses, semidioses y héroes que dan sentido a su esencia histórica y cultural.

Evolución del Teatro

El dilema clásico y su desarrollo

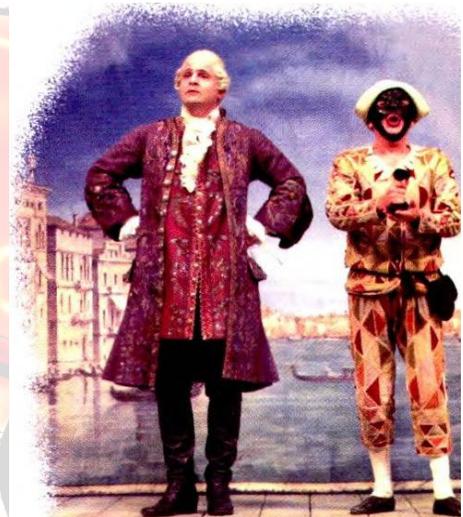
Los temas de la tragedia griega tuvieron su origen en la épica, es decir, en La Ilíada y La Odisea de Homero. Por esta razón, casi siempre el público se sabía la trama que contemplaba en escena. El interés del espectador radicaba entonces en la sorpresa producida por la manera de presentar o interpretar el tema trágico. El espectáculo ponía en escena los antiguos mitos que aparecían ante los ojos del público. Los personajes siempre eran reyes, héroes o dioses. La condición de los personajes era enfatizada por los actores mediante la máscara; ésta poseía rasgos reconocibles del personaje que actuaba en escena.

En este contexto, el héroe trágico es conducido al destino y a la muerte por voluntad propia, guiado por un deber superior y dignificador, pues aunque nada le obliga a sacrificarse, él parece desearlo para seguir así su destino individual. Tal voluntad asumida por el héroe es primordial para que surja el conflicto trágico, inmerso éste en elevados ideales éticos, religiosos, de justicia o de patriotismo.

De acuerdo con los rasgos anteriores, los estudiosos de la literatura, desde Aristóteles hasta Horacio, conciben la eficacia didáctica de la tragedia en el sentido de una **purificación de la sensibilidad del público** frente a la grandeza de los héroes en la historia trágica.

Evolución del género dramático

Podemos decir que el origen del teatro está en la tragedia griega, de la que derivó, al poco tiempo, la comedia. A través de la historia del drama, la comedia ha seguido un desarrollo que incluye desde la ironía, la ridiculización, la crítica, la burla y la comicidad, como el caso de *El médico a palos* de Moliere, hasta el grotesco cómico o tragicómico, según el caso, de las farsas contemporáneas.



Así, el **melodrama**, por ejemplo, es una versión reciente de un tipo de comedia en la que el sentimentalismo ocupa un lugar central en la construcción de su trama y en la atención del espectador.

Haciendo un recuento breve del desarrollo del teatro, desde su origen griego, pasando por sus continuadores inmediatos, los romanos, hasta llegar a las manifestaciones medievales, e incluso abarcando algunos géneros contemporáneos, podemos observar que de los dos grandes géneros definidos en la antigua Grecia, la tragedia y la comedia, derivarán casi todas las demás manifestaciones teatrales. Así, por ejemplo, *La Celestina* se identifica como una tragicomedia.

En la Edad Media, cuyo teatro nace unido también a los asuntos religiosos (germen originario del teatro griego), se produjo un género conocido como autos, versión del drama litúrgico, los cuales se representaban en ocasión de las fiestas religiosas católicas, como la Navidad, la llegada de los Reyes Magos, la Pascua de Resurrección, etc. Otras manifestaciones del teatro religioso están caracterizadas por la representación de milagros y de moralidades.

Algún tiempo después, con la aparición de los juglares, inicia el drama profano, de autores anónimos del pueblo, en oposición al drama litúrgico de la Iglesia, cuyo contenido se expresa mediante diálogos, disputas o monólogos acompañados de la actuación de personajes, cuya caracterización estaba muy delimitada.

Las representaciones juglarescas derivaron en cada país el llamado teatro nacional. Así, por ejemplo, los productos de esta etapa del género dramático se denominaron en España «Juegos de escarnio», mientras que en Francia y otras naciones se les llamó «Farsa».

Más adelante y haciendo un breve inventario de los géneros teatrales más conocidos desde la edad clásica (griega y romana) hasta las producciones contemporáneas (siglo XX), se presentarán las definiciones generales con las cuales podemos referirnos a los diferentes subgéneros dramáticos surgidos a lo largo de la historia del teatro.

3.3 Características del género dramático

Las características esenciales del género dramático o teatral son la acción dramática que se despliega en el tiempo desde el presente (de la actuación de los personajes) hacia el pasado o el futuro; el diálogo y el monólogo como modalidades de presentación directa de los personajes o actores, en el caso de la representación; los rasgos propios de la obra dramática como representación teatral, y el componente o función estética de la que participa la creación dramática en tanto que conforma una producción literaria.



Acción

La obra representada, contenida en el texto dramático, está integrada por las acciones y acontecimientos que conforman la historia que se comunica al lector o al espectador. El orden de presentación de estas acciones y acontecimientos es aquel que el destinador dramático dispuso mediante los movimientos temporales hacia el pasado o hacia el futuro. La organización básica de las acciones en el texto dramático puede ser la siguiente:

Situación inicial -> Desarrollo de la historia-> Ruptura de un equilibrio-> Presentación del conflicto-> Desarrollo del conflicto-> Resolución o desenlace.

Diálogo

El diálogo es la estrategia principal de presentación del drama; es la forma de enunciación en «estilo directo» o en «estilo de representación escénica». A diferencia del relato (que se realiza por la intervención de un narrador, al cual se subordinan el diálogo, el monólogo y la descripción), en el drama, al tratarse de una representación, a través del diálogo los personajes se presentan directamente a sus destinatarios o público espectador. De esta manera, el discurso dramático muestra mediante el **diálogo** los acontecimientos que conforman una historia, prescindiendo del narrador e introduciendo al destinatario directamente en la situación en la que se produce la interacción entre los personajes o los

actores, en el caso de la representación teatral.

Monólogo

Es otro recurso que emplea el drama como estrategia directa de presentación, que pone énfasis en el personaje que asume la enunciación, el cual hará muy pocas o ninguna alusión a la situación comunicativa: el marco de referencia se construye en el propio monólogo.

A diferencia del diálogo, el monólogo no se dirige a un interlocutor (otro personaje en escena), sino que el personaje del monólogo habla o piensa para sí mismo, revelando sus opiniones, emociones o dudas más recónditas. También la ironía, la burla y la crítica suelen ser recursos que el monólogo incorpora. Estos dependerán de cada obra en particular.

Diálogo y monólogo suelen presentar modelos psíquicos que caracterizan profundamente a un personaje en relación con sus conflictos y a los antagonismos que ponen en escena ante el lector o el espectador. El monólogo suele presentar una expresión prolongada del estilo directo, y omitir las referencias al destinatario o a la situación comunicativa del personaje de la trama dramática

Función poética

De modo semejante a como ocurre con la narrativa y con la poesía, **la función poética** en el texto dramático (la literariedad que la caracteriza como rasgo esencial al ser un producto artístico) se define por la construcción de un universo singular cuyo significado puede buscarse y hallarse en primera instancia al interior, en el marco de la propia obra dramática. De tal modo que lo imposible en la vida real es posible en el texto dramático de acuerdo con las reglas creativas y con las convenciones estéticas que la obra despliega. Por lo demás, la función poética está siempre presente en todo texto dramático al participar esencialmente de las características de una creación literaria. De tal modo que aun cuando la obra presente profundos parecidos con la realidad, podemos decir que se trata de una coincidencia, de una convención necesaria en tanto que la literatura expresa lo humano para revelarnos una verdad profunda más allá del tiempo y la época del autor, de un lector o del espectador.

Teatralidad

El texto dramático desde su origen tiene como forma de expresión la representación teatral, debido a que este género puede ser leído o representado. Sin embargo, su carácter de espectáculo teatral constituye su rasgo más esencial. Héctor Azar (1988:14) nos proporciona el siguiente esquema, que resume la esencia del teatro:

Teatro = Literatura + Espectáculo

Mediante éste se entiende que el teatro es la «transformación de las palabras en espectáculo» (Azar. Ibid.), en representación. Se trata también de que las palabras, además de oírse, se vean, y en tal proceso intervienen otras formas artísticas: la música, la danza, la pintura o la escultura, entre otras modalidades presentes en la representación teatral. Estas manifestaciones artísticas son consideradas lenguajes no verbales.

Debemos tener en cuenta que la forma literaria escrita es la que precede y origina el teatro, pues de dicha fuente proceden los personajes que serán encarnados por actores, la historia dramática que éstos habrán de asumir y representar, las acotaciones que un destinador dramático dirige a su lector, respecto a la gestualización, al espacio escénico, al ritmo de la representación, en fin, a toda la configuración teatral que implica una puesta en escena.

3.4 Los subgéneros dramáticos: estructura y características

La noción de género literario nos permite clasificar las obras literarias en grupos que comportan características más o menos comunes. Así consideramos como grandes géneros a la lírica, la épica y el drama, entre otros. Pero dentro de estos grupos encontramos obras que, a su vez, pueden formar grupos definidos que constituyen subgéneros.

Cada obra literaria es un producto único para el arte, por los rasgos estilísticos, estéticos y de significación que construye en forma individualizada. No siempre las nociones de género o subgénero por sí mismas nos permitirán hacer una caracterización de la obra artística particular.

Sucede con frecuencia que una obra nos pone en problemas para atribuirla a uno o varios géneros literarios; éste no es un inconveniente de la obra, sino de nosotros para entenderla. Es por ello que las definiciones que proponemos son muy relativas: nos permiten un primer acercamiento, una primera comprensión de lo que probablemente vamos a encontrar, pero se trata sólo de los componentes primarios, del punto de partida.

La tragedia clásica

Según Aristóteles en su Poética, la tragedia es la «representación imitadora de una acción seria, concreta, de una cierta grandeza, representada y no narrada por actores, con lenguaje selecto, empleando un estilo diferente para cada una de las partes y que, por medio de la compasión y del horror, provoca el desencadenamiento libertador de tales efectos».

De acuerdo con la tradición clásica, el organizador de la tragedia ateniense fue Téspis. Aunque no se conservan sus obras, se sabe que la innovación principal que produjo consistió en agregar al coro y al corifeo de los ditirambos un nuevo personaje que dialogaba con ambos: el **protagonista**, en quien se focalizaba la acción dramática. A este

personaje Esquilo unió otro más, al que llamó el **deuteragonista**. De esta manera, la acción se desarrollaba en escena mientras que la función coro fue reduciéndose. Sófocles añadió un tercer personaje dramático denominó **tritagonista**.

Durante este largo periodo sólo eran tres los actores que intervenían en una tragedia, no obstante cada uno de ellos podía representar varios papeles. En cuanto más complicada fuera la acción, la intervención del coro tendía a disminuir y su participación fue adoptando cada vez más la forma de un comentario lírico sobre lo que ocurría en escena.

Los griegos daban mucha importancia a este tipo de espectáculo. Así, cada año había un concurso en el que se premiaba a los poetas que presentaban la mejor trilogía (grupo de tres tragedias), y se representaba en las grandes fiestas dionisiacas. Tiempo después, se agregó un drama satírico o alguna comedia, a lo que se le llamó tetralogía, es decir, cuatro obras dramáticas: tres tragedias y una sátira, o en lugar de ésta una comedia.

Los tres tipos de obras se representaban en ceremonias de carácter religioso y cívico. En las tres había un coro que aparecía en los entreactos de la acción y frecuentemente también dentro de esta última. Todas las obras teatrales estaban escritas en verso y durante la representación se usaban máscaras.

Comedia

Esta forma teatral tiene la finalidad de divertir al espectador poniendo en escena los caprichos, las extravagancias y las debilidades humanas; busca provocar la risa del espectador, emplea con frecuencia recursos humorísticos, así como el ingenio verbal, como hemos visto ya en *El médico a palos de Molière*.

En términos generales, el efecto cómico se produce por el reconocimiento de alguna incongruencia en la acción o en el carácter de un personaje. En este sentido, la incongruencia puede aparecer solamente de manera verbal, como ocurre en los juegos de palabras; la incongruencia también puede adoptar una forma física, cuando se emplean recursos mecánicos para provocar la impresión de que las figuras son desproporcionadas, altas o gruesas.

La expresión satírica constituye otra manera de poner en escena la incongruencia; se presenta cuando el efecto producido depende de la capacidad del espectador para captar e interpretar la falta de coherencia entre lo que un personaje aparenta o supone ser y lo que realmente es en el universo de la comedia. Cuando la incoherencia aparece al nivel de los hechos, en el plano de la acción dramática, tenemos entonces personajes cómicos.

La comedia suele variar según la actitud del comediógrafo o del público. De esta manera, en términos generales, tiende a la sátira cuando recurre a la crítica de normas establecidas, y a la emoción o a la tragedia cuando recurre a la simpatía.

En la comedia de costumbres podemos citar: El avaro o El misántropo de Molière; Los pechos privilegiados de Juan Ruiz de Alarcón; El mercader de Venecia, Sueño de una noche de verano de Shakespeare; Andrómeda y el Vellocinio de Oro de Corneille y Tres hermanas de Chéjov.

En su sentido general la comedia establece una distancia entre el público respecto a la historia escenificada; bajo esta orientación, el sentimentalismo y la identificación del espectador con los personajes o actores están ausentes de la comedia. Así, los personajes se caracterizan por cierta coherencia con las situaciones posibles en el universo dramático.

Por lo regular, el desenlace de la comedia depende del tono de la obra y no requiere, necesariamente, un final placentero.

Melodrama

Se trata de una clase de comedia pero sin elementos humorísticos. Este género teatral se caracteriza por un tipo de argumento apoyado en un tema serio, pero concretado en una trama sensacionalista, que pone énfasis en las emociones que tiende a provocar en su lector o espectador.

El suspenso es un elemento nuclear en el melodrama. Por lo regular, ocurre un triunfo más o menos deliberado de la virtud moral sobre la maldad. Estos rasgos suelen idealizar ciertos puntos de vista morales que buscan establecer una identificación con el público. En este sentido, la intriga melodramática se constituye mediante la manipulación de los personajes en dirección de un desenlace acorde con las expectativas emocionales y éticas del espectador.

Cyrano de Bergerac, de Edmond Rostand, es un excelente ejemplo que pone en el nivel estético más alto al género melodramático. Un ejemplo de negación de este género es el Circo Mágico de Savary.

Tragicomedia

Esta obra dramática emplea una trama más o menos semejante a la tragedia, pero en ocasiones presenta un final feliz como en la comedia, aunque ésta no es la norma; tal es el caso de la obra de Fernando de Rojas, La Celestina.

La acción en la tragicomedia tiene un tono serio en relación con la idea central; el tono de su historia parece llevar hacia una catástrofe trágica, pero en ocasiones un giro inesperado en los sucesos puede llevar a un desenlace venturoso a los personajes principales.

Obra didáctica

La obra didáctica posee contenidos de crítica social, política y económica respecto a la manera en que se distribuyen las clases sociales. Tal crítica supone la adhesión del espectador, propuesto entonces como un juez reflexivo y justo frente al antagonismo planteado, base temática de la obra didáctica.

Este subgénero dramático tiene origen en los autos sacramentales de la época medieval. Toma mayor auge durante los siglos XVI y XVII. En España, Lope de Vega, Tirso de Molina y Calderón de la Barca produjeron obras didácticas. Perteneciente a este género se ha citado, por ejemplo, Fuenteovejuna, de Lope de Vega.

Farsa

Durante la Edad Media se constituye este subgénero, en el cual se producen obras como La farsa del maestro Ratelin y El Caldero, entre otras. La farsa es una obra teatral construida para provocar la risa del espectador. El efecto cómico suele producirse poniendo en escena personajes y situaciones ridículas; tal sentido surge de la incongruencia o del absurdo y de los juegos de palabra burdos, grotescos o sarcásticos, es el caso de Enrique IV de Pirandello.

En cuanto a la composición general de la farsa, suele tener de uno a tres actos; es episódica, más o menos esquemática; la trama alcanza su efecto mediante el desarrollo lógico que produce una situación inicial bastante improbable. La caracterización de los personajes en la farsa se basa en la exageración de rasgos mediante la caricatura, que crea personajes grotescos.

Ya en el siglo XX, La cantante calva, de Eugéne Ionesco, puede darnos un ejemplo de farsa. Se trata de dos esposos que aparentemente están conversando, pero sus diálogos están tomados de unas lecciones de inglés (idioma que ellos no hablan). Después de un buen rato, se dan cuenta, por fin, de que son marido y mujer. En ese momento llega un bombero (se preguntarán qué tiene que hacer ahí; ése es el chiste) a preguntar por una cantante ¡calva! a quien nadie ha visto y nadie conoce.

Al parecer, la pretensión de Ionesco, creador del llamado teatro del absurdo, es presentar, mediante esta farsa, una crítica extrema de una pareja, o peor, del tipo tradicional de matrimonio, donde la ausencia de comunicación llega a la caricatura y al absurdo.

Pieza

Este subgénero dramático no elige personajes extraordinarios, sino más bien seres comunes y corrientes. En ese sentido, no son héroes o villanos, sino producto de las circunstancias y tienden casi siempre a fracasar. Una obra clásica que se ha denominado pieza es la del escritor ruso Antón Chéjov, El jardín de los cerezos.

Esta forma dramática se originó a principios del siglo XIX; durante esta época, el melodrama era la forma dramática privilegiada. Más adelante, con la llegada del

Realismo, el melodrama ya no permitía al dramaturgo manifestar su visión. Como resultado, se buscaron nuevas formas que permitieran afirmar la visión realista. Esta búsqueda se inició mediante el retorno a la forma realista tradicional, la tragedia, y realizando un cambio sustancial en la composición dramática. Parece ser que al fusionarse la visión clásica griega y la perspectiva realista del siglo XIX surgió el nuevo género dramático denominado pieza.

La noción general de pieza muestra personajes altamente individualizados, pero de la vida diaria, comunes y corrientes. Son personajes que ejercen su conciencia y juzgan sus propias acciones.

En nuestro contexto contemporáneo, una autora mexicana prolifera, Luisa Josefina Hernández (1928), produjo casi todos los subgéneros del texto dramático; por ejemplo, de Pieza: *Los frutos caídos*; tragedia: *Los huéspedes reales*; tragicomedia: *Popol Voh*; teatro didáctico: *La historia de un anillo*, *La paz ficticia* y *La fiesta del mulato*; farsa: *Los duendes*, *Arpas blancas* y *Conejos dorados*.

Los grandes autores trágicos: Sófocles

La tragedia es una de las creaciones más relevantes del ingenio griego. Los hechos recitados tenían la misión de provocar emociones profundas (catárticas) en el espectador. Se supone que originalmente el Dithyrambo o himno en honor a Dionisios refería la historia de este dios, que llegó al mundo como hijo de Zeus y de una mortal. Entre los mitos de Dionisios está el que enseñó a los hombres a cultivar la vid, entre otros frutos, y que fue destruido y renació en la cabeza divina. Con el tiempo, estas versiones se sustituyeron en la tragedia por las hazañas de otros dioses héroes.

En términos muy generales, el conflicto del hombre contra lo irremediable conforma la esencia de la tragedia clásica. Los autores que representan la más alta culminación de ese género son: Esquilo, Sófocles y Eurípides.

Esquilo

Se considera a Esquilo (Grecia, 525-456 a. C.) como el primer trágico griego. Los estudiosos han inventariado su producción de la siguiente manera: setenta tragedias y veinte dramas satíricos, de las cuales se han rescatado siete tragedias: *Las Suplicantes*, *Los Persas*, *Los Siete contra Tebas*, *Prometeo encadenado* y *La Orestíada*, que está compuesta de tres tragedias: *Agamemnon*, *Las coéforas* y *Las euménides*.

La acción en las obras de Esquilo es solemne y sobria, sus temas proceden de la épica y el papel del coro es relevante como elemento diferenciador de la lírica coral, que es su antecedente.

Las trilogías mantienen siempre una estrecha unidad, de manera tal que se complementan entre sí las tragedias que la integran. En tanto, los sucesores de Esquilo componen tragedias más independientes una de otra en las trilogías, debilitando el

vínculo unificador que fue característico de este trágico.

Eurípides

Vivió entre el año 480 y el 405 a. C., y fue el último de los trágicos griegos. Creó cerca de noventa y dos obras, de las que nos han llegado íntegras sólo diecinueve, entre ellas: *Hécuba*, *Alceste*, *Medea*, *Hipólito Coronado*, *Suplicantes*, *Electra*, *Ifigenia en Táuride*, *Ifigenia en Áulide*, *Orestes*, *La locura de Heraclés*, *Baquides*, *Los Heráclidas* y *Las Fenicias*.

Eurípides es el renovador revolucionario de la tragedia; sus personajes son sumamente humanos; se destaca sobre todo por sus creaciones femeninas, como *Ifigenia*, *Fedra* y *Medea*, obras inmortales de este autor.

De entre los tres trágicos, el más cercano a la sensibilidad del drama moderno es Eurípides. En las tragedias de este autor, la función del coro es poco importante y presenta un carácter prescindible. La acción es más complicada; tiende a disminuirse el valor del destino como fuerza externa y aumenta el determinismo producido por las pasiones en juego, las cuales portan la semilla de los acontecimientos futuros.

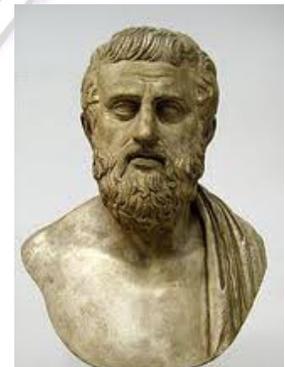
Eurípides cierra el ciclo de los grandes trágicos, pues aunque la tragedia siguió cultivándose bastante después de él, no permanecen sino fragmentos y nombres sin mayor relevancia.

Sófocles

Se considera a Sófocles como el autor que dio más perfecta forma a la tragedia clásica. Sus personajes, con menor grandeza trágica que los de Esquilo, son en cambio más humanos, pero todavía muy idealizados. El aporte de Sófocles a la tragedia consistió en añadir un tercer personaje, con lo cual propició mayor movimiento dramático a sus obras y al teatro en general.

Sófocles

Sófocles (Atenas, 496-406 a. C.) escribió teatro durante toda su vida. De los ciento veintitrés dramas que escribió, sólo han llegado a nuestra época siete tragedias: *Áyax*, *Electra*, *Edipo Rey*, *Edipo en Colono*, *Antígona*, *Las Traquinias* y *Filoctetes*. Cuando sólo tenía veintiocho años venció en un certamen sobre la tragedia a Esquilo, y años después a Eurípides.



El papel del coro en la tragedia de Sófocles es más limitado que el que Esquilo le concedió. Con este empleo del coro disminuye el tono lírico, con lo cual las tragedias de Sófocles hacen relevante el papel y el valor de la acción escénica. De tal manera que la

acción se manifiesta más viva y tensa en las obras de este autor que con su antecesor.

Respecto a los personajes de Sófocles, la mayoría de sus caracterizaciones configuran complejos modelos psicológicos que han alcanzado un alto nivel simbólico sobre la existencia humana.

Reseña de *Áyax*

Áyax es una de las tragedias más discutidas de Sófocles. Su argumento está tomado de *La Iliada* de Homero. Según *La Iliada*, *Áyax* era un valeroso guerrero que fue elegido para enfrentarse a Héctor, el más poderoso héroe troyano. Otros datos que ya no están en Homero señalan que cuando las armas de Aquiles iban a ser otorgadas y *Áyax* se siente con pleno derecho a ellas, los jueces las entregan a Ulises. *Áyax* se enfurece y blasfema contra los dioses. Atenea, en venganza, lo vuelve loco; su locura lo hace pensar que está matando argivos (guerreros de Ulises) y en realidad sólo mata bueyes y carneros. Esta es la primera parte de la tragedia.

Durante la segunda parte, *Áyax* recobra la cordura y piensa terminar con su vida, perseguido y engañado. Dice ir a buscar un sitio de reposo. Sale y se suicida en un páramo vecino a la playa. La parte que leeremos pone en escena el monólogo de *Áyax* antes del suicidio, sus razones y el hecho en sí, la expansión de la noticia de su muerte, así como el destino que tendrán sus restos. Mientras que los hermanos Menelao y Agamemnon, jefes de los átridas, disputan a Teucro, hermano de *Áyax*, la ausencia de honores al muerto, Ulises, adversario de *Áyax*, se presenta ante Agamemnon en defensa de éste, de los honores y dignidad que los restos del héroe merecen.

Como hemos descrito antes, la tragedia se puede definir como una forma dramática en la cual el héroe padece las consecuencias de una lucha, ya sea real o simbólica, en la que es vencido, frente a su incapacidad para superar las fuerzas que lo avasallan; tal es su destino.

La comedia griega: Aristófanes

De los dramas satíricos que formaban parte de las fiestas dionisiacas se originó la comedia o canto de festín alegre. Conservando los coros, la comedia introdujo en ellos la novedad de las llamadas parábasis (desvíos), mediante las cuales el poeta (destinador dramático) se dirigía, a través del coro, a los espectadores, ridiculizando o parodiando situaciones comunes a éstos y al autor.

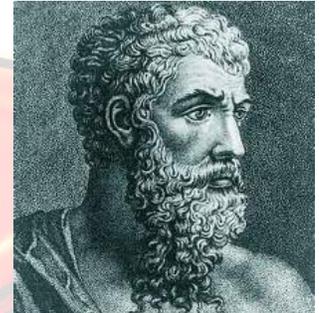
La afición de los atenienses a la comedia fue muy fuerte. Hasta el periodo de Alejandro Magno se contaban cerca de 900 títulos, mientras que el inventario de autores es numerosísimo. Al parecer es muy grande la cantidad de comedias de las que no sabemos nada, pues se han perdido casi todas las obras de la época clásica. Sólo han llegado hasta nuestro tiempo once obras completas de Aristófanes, el más genial comediógrafo griego.

Aristófanes

Entre las comedias que se conservan de Aristófanes están: Los Acarnios, Los Caballeros, La Paz, éstas de tendencia pacifista; mientras que Las Avispas, Las Nubes, La Asamblea de Mujeres y Pluto, son comedias de crítica social. Se consideran como más literarias: Las Ranas, Las Tesmoforias y Las Aves.

Aristófanes

Aristófanes probablemente vivió entre el año 450 y el 385 a. C.; se ha considerado como el mayor cómico de todos los tiempos. Las comedias de éste son contemporáneas a las tragedias de Eurípides en el teatro griego. Es autor de cuarenta y cuatro comedias, de las cuales sólo once han llegado hasta nosotros. Contrastando con la gravedad de la tragedia, sobresale el espíritu satírico de la comedia, donde el autor inventa el asunto y su trama, crea sus propios personajes y los pone en acción, a diferencia de la tragedia, que basa sus argumentos en los mitos o la tradición.



Mediante su obra, Aristófanes ridiculiza a personajes que son contemporáneos suyos: emplea los nombres reales y, además, durante la representación los actores usaban máscaras parecidas a los rostros de los personajes que estaban satirizando.

Siguiendo el patrón escénico creado por la tragedia, en las comedias de Aristófanes interviene el coro, que en este caso se dirige al público para exponerle directamente las opiniones personales del comediógrafo.

Las Nubes es una de las comedias de crítica más representativa de Aristófanes. En ella ejerce una sátira violenta contra Sócrates y los sofistas.

BLOQUE 4

EL TEXTO DRAMÁTICO A TRAVÉS DEL TEATRO MEDIEVAL Y DEL SIGLO DE ORO

UNIDAD DE COMPETENCIA

Reconoce la modalidad del texto dramático, las partes estructurales y sus elementos por medio de una selección de textos del teatro medieval y del siglo de oro para organizar su contenido y determinar las características y las partes que lo conforman.

4.1 Contextualización histórica, cultural y geográfica del teatro medieval y del Siglo de Oro

En el amplio universo que configura la literatura, se considera al drama uno de sus géneros más importantes, al lado de los géneros narrativo y poético; el género dramático y el teatro que se deriva de éste constituyen contenidos literarios.

Lo relevante es que la materia prima, el material artístico básico del teatro, es la literatura, es decir, el lenguaje escrito; por ello el teatro es un drama que puede ser representado o leído. En tanto literatura y teatro van de la mano, la historia de ambos conservan un origen y desarrollo paralelos.

El contexto del teatro de la Edad Media

El teatro medieval se desarrolla en los países europeos entre el vasto periodo histórico que va del siglo V al siglo XV; surge vinculado a las ceremonias religiosas, de modo semejante al origen del teatro griego. Durante la Edad Media se extiende y domina la religión y el pensamiento católico en la mayoría de los pueblos europeos; por ello, en las fiestas importantes para el catolicismo, como Navidad, Pascuas de Resurrección, etc., así como en los oficios de la Iglesia católica, se inicia el género dramático en los diálogos y cantos alternativos de los sacerdotes y el coro. De esta manera, se origina el drama litúrgico, donde los sacerdotes y sus ayudantes lo representan, en un principio, dentro del templo; poco después, conforme la acción se va complicando y empiezan a surgir elementos profanos la escenificación se realiza en claustros, atrios o plazas públicas; entonces los sacerdotes intervienen cada vez menos y algunas **cofradias** se dedican a preparar la **tramoya** y a organizar el espectáculo, así como el desempeño de los papeles actorales.

Las obras de la Edad Media que permanecieron hasta nuestra época generalmente están en latín, aunque con frecuencia se mezclan con cantos en lengua romance. Entre los dramas litúrgicos más antiguos están el fragmento español del Auto de los Reyes Magos (finales del siglo XII), y el germano Auto de Pascua, de Muri

Durante los siglos XIII y XIV, el drama religioso se extiende a la representación de milagros, por ejemplo, el «Milagro de Teófilo», del francés Rutebeuf, así como varias muestras de milagros de «Nuestra Señora» que se han conservado tanto en Francia como en España. Durante el siglo XV las representaciones de **misterios** tienen mucha difusión en Francia e Inglaterra. Sus temas están tomados del Antiguo y el Nuevo Testamento, así como de la vida de los santos.

También las **moralidades** fueron formas del teatro religioso medieval, aunque tuvieron un desarrollo independiente de los milagros. Mediante su carácter alegórico y didáctico, ofrecen representaciones tanto de vicios como de virtudes, personificación de clases sociales, entre otras expresiones. La intención de la representación tendía, sobre todo, hacia la enseñanza moral.

Más adelante, los juglares iniciaron una nueva clase de teatro profano. En sus representaciones mediante diálogos, disputas o monólogos se representaba un tipo de acción que formó el teatro popular, al que se llamó en España Juegos de escarnio.

En Francia y en otros países a este teatro se le denominó farsa. La farsa francesa más difundida fue El abogado Pathelin, cuya trama es la del estafador que sale burlado por sus propias mañas.

El teatro religioso y profano se va haciendo más independiente al transformarse en representaciones regionales hacia los inicios de la edad moderna. Para entonces el teatro popular ya cuenta con locales exclusivos para las representaciones.

El contexto del teatro del Siglo de Oro

Durante el siglo XVI, la Edad Media y la perspectiva religiosa cedensu lugar a una mirada antropocéntrica, es decir, centrada en el ser humano y menos en la religión. En este periodo se definen ya lasnaciones europeas con sus propios idiomas, gobiernos e identidades.

El teatro es para la España del siglo XVI uno de los géneros literarios más prolíferos e importantes. Por ello, se reconoce como Siglo de Oro al XVI, cuya literatura se desarrolla ya en pleno Renacimiento. Se le llamó así porque durante este periodo se desarrolló el teatro nacional español a partir de las obras de autores muy destacados como Lope de Vega, Tirso de Molina, Quevedo y Calderón de la Barca, quienes no sólo sobresalieron durante ese siglo sino que sus obras han trascendido hasta nuestro tiempo. Ese teatro nacional del Siglo de Oro tuvo gran popularidad entre todas las clases sociales, que encontraron en el espectáculo teatral la manifestación más plena de su espíritu nacional.

Algunas características

De acuerdo con los preceptos aristotélicos que debían regir el teatro del Siglo de Oro, las obras tenían que guiarse o ajustarse a tres unidades:

- a) **Unidad de lugar:** toda la obra dramática debía transcurrir en el mismo espacio, sin cambios en la decoración.
- b) **Unidad de tiempo:** la acción representada debía abarcar sólo un día, no más tiempo.
- c) **Unidad de acción:** tenía que tratarse sólo un tema, sin mezclarlo con otros.

Por lo demás, debía ser rigurosa la separación de lo trágico y lo cómico.

Como es lógico, tales limitaciones debían restringir las posibilidades de expresión y creatividad de los dramaturgos. Así que estos preceptos rápidamente fueron transgredidos, sobre todo por una razón: si bien tales reglas se justificaban de acuerdo

con las condiciones físicas y materiales del teatro grecorromano, no eran claras y menos necesarias las razones para mantener estas tres unidades en la escena moderna; uno de los primeros autores españoles que rompió semejantes preceptos fue Lope de Vega, iniciando así el «Teatro nacional».

Estableciendo el lazo entre el teatro medieval y el moderno, aparece Juan de Encina, cuyas Églogas del Nacimiento constituyen la continuación perfeccionada de los anteriores «Autos» religiosos medievales. Entre sus obras, el Auto del Repelón posee un enorme parecido con el teatro de tipo escolar. También escribió algunas **églogas** de asuntos profanos, cuya trama es en ocasiones algo más compleja que la de tema religioso.

Se destacan otros autores dramáticos del siglo XVI, entre los cuales cabe mencionar a Gil Vicente, Bartolomé Torres Naharro y Lope de Rueda. Este último escribió comedias basadas en el drama latino e italiano; también compuso pequeñas obras cómicas de carácter popular, las cuales mantienen vínculos con el antiguo teatro juglaresco de los Juegos de escarnio.

Sin embargo, aunque todos estos escritores recogen las corrientes estéticas en auge durante el Renacimiento, carecen de la importancia y acierto que permitiera crear la forma definitiva del teatro nacional. Tal lugar será tomado por un dramaturgo que marca, de forma brillante, la historia del teatro español: Félix Lope de Vega

Fernando de Rojas

(Toledo, España, 1465-1541). Procedía de una familia de judíos conversos. Era bachiller en leyes. Estudió en la universidad de Salamanca. En 1517 se estableció en Toledo y tuvo el cargo de Alcalde mayor. En los últimos años del siglo XV, cerrando la Edad Media, escribió una obra de gran valor e influencia en la literatura española posterior, con el título Tragicomedia de Calixto y Melibea.



A pesar de su clasificación como tragicomedia, La Celestina no es una obra de teatro propiamente dicha pues es muy extensa (21 actos). Aun cuando tiene forma dialogada, su extensión no es la adecuada para llevarla a escena de acuerdo con los tres preceptos aristotélicos de unidad que mencionamos anteriormente.

Reseña de La Celestina: Tragicomedia de Calixto y Melibea

Popularmente se conoce a esta obra como La Celestina, que es el nombre del personaje en torno al cual se teje toda la acción dramática. La trama general es la historia de Calixto y Melibea, en cuyo amor interviene la vieja Celestina para reunir a los amantes. Calixto conoce a Melibea, se enamora de ella y busca su encuentro. Celestina se encarga de concertar las citas privadas de ambos. Ellos se enamoran y consuman su amor en secreto, bajo la complicidad de Celestina. Es una historia de amor cuyo desenlace es trágico, debido a que primero muere Calixto luego Melibea se suicida tras enterarse del fin

de su amado.

Aunque el tema y el desenlace corresponden por completo al tono religioso medieval, ya que Melibea se suicida en parte a causa del pecado cometido en brazos de Calixto, el desarrollo de la tragicomedia tiene una tendencia renacentista por su concepto de la vida sensual y alegre, propio del Renacimiento, contexto en el que destacan de modo representativo el carácter de Celestina, de los criados y de los amantes.

La influencia de la Celestina perduró en el teatro y la novela del Siglo de Oro español; con esta obra se concluye la Edad Media y se inicia la Literatura Moderna del Renacimiento.

4.2 Modalidad del género dramático

La presentación escrita del drama dispone la posibilidad de ser representada por actores, quienes encarnan a los personajes ante un público espectador. En términos generales, el drama supone la presencia de ciertos rasgos o características que lo individualizan como género literario.

Texto dramático

Hemos visto anteriormente que el género dramático tiene dos formas de manifestación: la primera, como obra escrita destinada a ser leída. Dicho texto se constituye en la base de una segunda forma de expresión: la representación teatral.

Prosa y verso

Por lo general el drama suele distribuirse en **actos** y **escenas**. Actualmente, la mayoría de las obras teatrales están compuestas en **prosa**, pero en sus primeras manifestaciones, en las épocas clásicas griega y latina, en la Edad Media, el Siglo de Oro y el Renacimiento, algunos subgéneros se escribieron en **verso**. Varias de las obras del Siglo de Oro español están escritas en verso, como veremos en los siguientes apartados.

Félix Lope de Vega y Carpio

(Madrid, 1562-1635). Lope de Vega escribió en casi todos los géneros literarios: fue novelista, poeta y dramaturgo. En esta última vertiente de su sensibilidad creadora, alcanzó su mayor fama. Este dramaturgo español creó el «Teatro Nacional», que se basa en la tradición, de escena colorista y viva. Según sus propias declaraciones, compuso cerca de 1500 comedias, sin



incluir los autos sacramentales, entremeses y otras obras dramáticas de menor importancia. Aunque quizá la cantidad anterior es excesiva, las obras escénicas que se han conservado de Lope de Vega se cuentan por centenares. Muchas de estas obras se fueron perdiendo, pues los actores que representaban los dramas no conservaban el texto escrito.

Lope de Vega quiso editar su teatro completo, pero sólo llegó a imprimir una pequeña parte. Despertó una gran admiración entre sus contemporáneos, quienes se referían a él como el «Fénix de los ingenios». Practicó y defendió una forma diferente de hacer teatro, teoría que rechaza los preceptos clásicos. Expuso estas ideas en El arte nuevo de hacer comedias.



La originalidad de este escritor radica, en primer término, en que evita imitar a los autores griegos y latinos, y en lugar de ello, escribe sus comedias siguiendo los temas nacionales, como: el romancero, la lírica popular, novelas con asuntos del pueblo; en fin, la crónica y la observación cotidiana proporcionaron a Lope de Vega los temas de su producción literaria, sin necesidad de recurrir a la Literatura clásica, uso muy en boga durante la época renacentista.

Los espectadores del teatro de Lope veían en escena a sus héroes tradicionales, sus costumbres, los elementos de su folclor, sus ideas, en suma, su propia cultura. Por estas razones, se explica la gran popularidad que tuvo la obra dramática de Lope. Así, por ejemplo, en sus obras El mejor alcalde, el Rey, Peribáñez, el Comendador de Ocaña y Fuenteovejuna destaca el carácter rústico y popular frente al aristocrático.

Para la tragedia de El caballero de Olmedo se inspira en un antiguo cantar lírico, mientras que las crónicas y los romances le proporcionan los temas de La estrella de Sevilla, El rey Don Pedro en Madrid y El remedio de la desdicha.

Entre las cualidades más destacadas de Lope de Vega están su capacidad inventiva, su sensibilidad y originalidad, así como lo espontáneo en la manera de tratar los temas nacionales. En Lope de Vega se encuentran tanto la semilla como el desarrollo del teatro español del Siglo de Oro.

Reseña de Fuenteovejuna

Los temas de esta obra son el histórico y el legendario, tomados de los romances y las crónicas; se funda en la justicia o en la venganza, según la perspectiva que se elija, respecto al honor burlado. Históricamente, este drama ocurre unos 50 años antes de su composición.

El argumento general de la obra es el siguiente. A fines del siglo XV, Fernán Gómez de

Guzmán, comendador mayor de la orden de Calatrava, ejerce su tiránica y despótica autoridad en el pueblo andaluz de Fuenteovejuna.

Gómez de Guzmán se enamora de Laurencia. Cuando ésta se casa con Frondoso, su pretendiente, los hombres de Gómez de Guzmán raptan a la esposa y encarcelan al marido. Laurencia, sin embargo, logra escaparse después de haber sido maltratada e incita al pueblo de Fuenteovejuna a romper con su cobardía y defender, por fin, sus derechos.



El pueblo se amotina contra el tirano y uno de los hombres hiere de gravedad a Fernán Gómez. Al enterarse e intervenir la reina Isabel en la búsqueda del culpable, se enfrenta a la resistencia y solidaridad absolutas de todos los habitantes de Fuenteovejuna.

Así, aunque todo el pueblo sabe quién es el culpable, nadie confiesa a pesar de ser torturados. De tal suerte, a la pregunta del juez «Quién mató al Comendador», Sin excepción, todos responden: «Fuenteovejuna, señor».

La reina comprende que un heroísmo tan grande debe tener razones profundas y concede entonces el perdón general.

4.3 Estructura del texto dramático.

Pueden considerarse dos **formas de organización** de la obra dramática: una **interna**, que comprende el desarrollo de los momentos de la historia propiamente dicha; y una forma de **organización externa**, que consiste en separaciones gráficas en un determinado número de actos, cuadros y escenas, que dependen de la extensión de la obra.

La palabra de los personajes, puesta de manera directa en escena, constituye la primera estrategia de presentación mediante la cual el drama proporciona su historia.

Uno de los primeros rasgos del drama está dado por la presencia de un conflicto. Este involucra la dramatización o concreción de las fuerzas antagónicas en personajes, así como en la acción que ellos realizan.

Estructura interna

Respecto a su organización interna, la evolución o desarrollo del conflicto dramático convencionalmente adopta los siguientes momentos:

- **Situación inicial:** comprende la presentación del conflicto o exposición de éste.
- **Ruptura del equilibrio y desarrollo:** implica la complicación de los

acontecimientos, lo que desarrolla un ritmo de acción ascendente.

- **Nuevo equilibrio:** se manifiesta en el punto culminante o climático de la historia dramática.
- **Resolución del conflicto:** se marca en la acción descendente.
- **Desenlace:** implica los acontecimientos con los que finaliza la acción dramática.

Estos cinco momentos, considerados ya en una representación teatral ante un público espectador o simplemente en la lectura del género dramático, presentarían la siguiente evolución de la trama:

Presentación o situación inicial: propicia el tono y la atmósfera, sitúa el marco escénico, presenta algunos personajes y proporciona datos necesarios para la presentación del conflicto; puede tratarse de acontecimientos que ocurrieron en un tiempo anterior. En esta etapa suele aparecer el protagonista, así como sus intenciones frente a los obstáculos que deberá enfrentar; se reúnen así las fuerzas opuestas.

No en todos los casos aparecen los rasgos anteriores y menos aún en un orden fijo. Sin embargo, es necesario que en la etapa de presentación aparezca la ruptura de la situación inicial. Para los antiguos griegos, esta etapa constituía la **prótasis**.

Complicación o ruptura del equilibrio: genera el desarrollo conformado por la acción ascendente; consiste en la puesta en movimiento de una fuerza aceleradora (por lo general, alguna escena donde el protagonista tiene un enfrentamiento, o debe elegir entre dos alternativas). A partir de este momento, el **nudo** comienza a elaborarse. A medida que el conflicto se hace más intenso entre el protagonista y su antagonista, las posibilidades de solución tienden a hacerse más críticas.

Fase culminante o climática: muestra un **nuevo equilibrio** y una tendencia hacia la resolución del conflicto, propiciando cierto clima de suspenso en el lector o en el espectador en relación con el destino del personaje; en la terminología clásica griega se llamó a este momento **catarsis**.

A partir de la resolución que adoptan las fuerzas antagónicas se pone en marcha un cierto ritmo de acción descendente, pues la tensión ha disminuido.

Desenlace: concluye la acción dramática. Tal momento puede adoptar formas muy diversas, pues depende del género: tragedia, comedia, melodrama, farsa o cualquier otro subgénero dramático. Por ejemplo, en la **tragedia**, el desenlace, movido por una fuerza ineludible, produce la derrota o la muerte del héroe. Mientras que en la **comedia** aparece triunfante el protagonista sobre los obstáculos. Y, por ejemplo, en el **melodrama**, por efecto del énfasis patético que se da a las emociones, suele conducirse hacia un final feliz.

Estructura externa

Además de estos momentos en los cuales suele distribuirse la acción dramática, la estrategia característica del teatro la constituye el estilo directo, es decir, la acción que es representada por los personajes a través de diálogos y monólogos. Externamente, la obra dramática se organiza en:

- **Actos o jornadas:** que equivalen a los capítulos de una novela. Cada acto está formado por subapartados; a cada uno de éstos se le llama cuadro.
- **Cuadro:** implica cambios de escenario, de personajes, ambiente o de tiempo. A su vez, estos cuadros se integran de escenas.
- **Escena:** parte menor de la obra de teatro que compone los actos o jornadas.

Tirso de Molina

(Madrid, España, 1584-1648). Su verdadero nombre fue Fray Gabriel Téllez; Tirso de Molina es, en realidad, su seudónimo. Siguió en esencia la influencia de Lope de Vega, formando, al lado de Juan Ruiz de Alarcón, el llamado «Ciclo de Lope de Vega». Se le considera como un magnífico creador de caracteres; incluso se le ha comparado con Shakespeare. A él corresponde la autoría de la figura universal conocida como Don Juan, protagonista de su obra *El burlador de Sevilla*. Otras obras suyas son *El condenado por desconfiado*, *La mejor espigadora*, *El mayor desengaño* y *Santa Juana*, entre otras. La producción de este escritor fue muy fecunda. Escribió entre 300 y 400 comedias, de las que sólo se conservan unas 80.

Quienes consideran a Tirso de Molina uno de los mejores dramaturgos del siglo XVI lo hacen tomando en cuenta la profundidad psicológica con la cual caracterizó a muchos de sus personajes. Tal es el caso, además de Don Juan, de una serie de personajes femeninos, los cuales ponen en escena una personalidad enérgica, resuelta, combinada con cierto matiz de divertida astucia.

La obra dramática de Tirso de Molina puede dividirse en tres grupos principales: de carácter religioso, de tema histórico, *La prudencia en la mujer*, por ejemplo; y de intriga amorosa, *El vergonzoso en palacio*. Otras obras arriba citadas dan muestra de estos temas.

4.4 Elementos del texto dramático.

Se considera que el texto dramático se manifiesta, en primera instancia, bajo la materialidad de la escritura, por lo que comparte por ese hecho los recursos propios al relato: también cuenta una historia. Incluso, el drama suele clasificarse como un tipo de relato (Beristáin, 1997: 161).

Así, el texto dramático, por una parte, mantiene características estructurales semejantes al relato, como la diégesis, las dimensiones espacial y temporal, la caracterización de personajes, entre otros elementos.



Discurso dramático

Los acontecimientos relatados en el drama son muy semejantes a los del relato; éstos solamente se diferencian porque en la representación dramática el escenario teatral impone ciertas limitaciones espaciales, así como por el número de personajes que pueden caber simultáneamente en el escenario.

Por otra parte, el drama presenta rasgos que lo individualizan como género, por ejemplo, las estrategias de presentación de los personajes a través del discurso directo: diálogo o monólogo; así como la función de las acotaciones que, podemos decir, sustituyen de alguna manera el lugar de la descripción en el tipo de relato que no se representa: cuento o novela, por ejemplo. Otra diferencia que establece el drama con otras formas de relato consisten en que los acontecimientos del drama «no son narrados, sino representados».

Como puede advertirse, el nivel de enunciación establece una forma de mensaje destinado probablemente al director o al lector de la obra, sujetos de la comunicación externa. Cuando la finalidad es representar la obra, el director se encargará de elegir a los actores que habrán de asumir los personajes, según lo crea adecuado y de acuerdo con las indicaciones que el destinador dramático señala en su texto.

Toda esta información que proporciona el nivel de enunciación dramática a través de las acotaciones se transmite de manera escrita y es material de lectura para la imaginación, se trate de un lector o de un director.

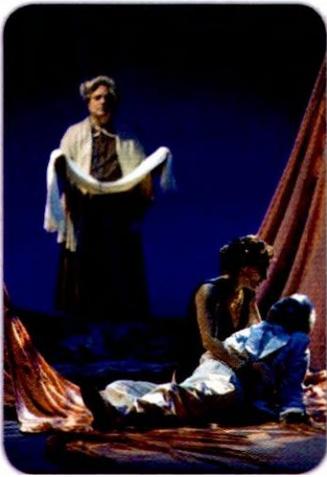
Diálogo

El diálogo, como ya se mencionó, es la modalidad principal de presentación del texto dramático, sea por la lectura o por la representación escénica. El diálogo es la forma de lenguaje directo por medio de la cual los personajes o actores, según sea el caso, presentan la historia dramática, sus conflictos y desenlaces.

Acotaciones

En el lenguaje dramático aparece tanto el discurso directo de los personajes a través del diálogo como el de las acotaciones. Mientras que los parlamentos de los personajes se encuentran ceñidos a las necesidades temáticas y de acción, el discurso de las acotaciones proporciona el marco escénico, el universo en que habitan y actúan los personajes. De modo tal que las acotaciones contribuyen a la creación de la atmósfera y

propician la carga emotiva necesaria a cada obra teatral.



En el nivel del discurso se sitúan entonces, bajo la forma de acotaciones, los recursos y las indicaciones que el destinador dramático elige para presentar a los personajes. Dicho destinador precisa, además, las características espaciales y temporales, así como el ambiente y el ritmo dramático que deberá presentar la acción. Como el drama está destinado a la representación, entonces, a nivel del discurso (la enunciación) se describen los elementos que han de intervenir en la puesta en escena, así como el tiempo de representación aproximado que tomará la obra.

En términos más técnicos y generales, las acotaciones tienen la función de proporcionar indicaciones al lector, al actor o al director sobre los personajes, la escenografía, la música o la

acción dramática.

Lenguaje artístico

Cuando la obra es representada, lo que el espectador ve es el resultado, la interpretación del director y los actores, así como el trabajo de producción y puesta en escena. Ahí, el nivel de enunciación se transforma en un efecto visual que proporciona el contexto de actuación; es decir, el espacio escénico de las connotaciones y elementos simbólicos que complementan y conforman la significación de la obra dramática.



Historia o diégesis

Identificamos como **diégesis dramática** al nivel de la historia. Ésta se organiza en escenas que pueden estar constituidas por secuencias accionales (de acciones dramáticas), diálogos (relación intersubjetiva y verbal de los personajes) o monólogos (cuando el personaje habla para sí mismo, no se dirige a un interlocutor).

Los temas de la historia dramática son tan variables como la visión particular de cada dramaturgo. En términos generales, lo que podemos decir sobre la historia dramática es que ésta puede verse desde dos planos de lectura y análisis.

Las acciones que forman la diégesis dramática pueden describirse de acuerdo con la disposición que presentan en un drama, es decir, conforme al orden en que el destinador dramático decide dar a los acontecimientos. Este es el orden de la intriga.

En relación con la intriga, pueden recuperarse eventos que ocurrieron antes del momento

en el que transcurre la historia; se les llamadas retrospectivas. También pueden adelantarse hechos que aún no han sucedido, de acuerdo con el avance de la diégesis dramática; estos sucesos se denominan prospectivas. De esta forma, en relación con la intriga, tenemos dos clases de alteraciones en el tiempo de la historia.

Llamamos **fábula** al orden **lógico y causal** bajo el cual establecemos o recuperamos la sucesión lineal (es decir, la historia sin rupturas temporales) en que ocurrieron los acontecimientos.

En este sentido, podemos oponer el nivel de la intriga al de la fábula: en una dimensión se pueden dar alteraciones temporales (**intriga**); en la otra, se establece el orden posible en que ocurrieron las situaciones o acontecimientos dramáticos (fábula).

Podemos representar, de modo esquemático, el contraste entre la intriga y la fábula como sigue:

Intriga

Donde tenemos avances (→), rupturas temporales (∖) y regresos (←) disponiendo los efectos accionales en la intriga dramática.

Fábula o Historia

Donde el desarrollo de la historia dramática toma una forma lineal, ordenando las rupturas temporales al recuperarlas en una perspectiva de conjunto sobre el texto completo, ya concluido en la lectura o en la representación.

Espacio

Los espacios representan los lugares donde se desenvuelve la acción de los personajes, o donde se les sitúa. Los movimientos espaciales (cambios de escenario) de los personajes de un lugar a otro suelen conducirnos a reconocer cómo avanza o se dinamiza la historia dramática. En esta última, los cambios espaciales están señalando más directamente cambios a nivel de la historia, de los conflictos y avances respecto a la problemática que los protagonistas enfrentan.

En el caso del texto dramático, y más precisamente en la representación teatral, durante la presentación de la obra se dispone el ambiente, la atmósfera y se sitúa el marco escénico. Al presentarse los personajes, suelen disponerse referencias temporales, datos necesarios para la comprensión de la historia, como hechos que, se infiere, sucedieron anteriormente, o quizá el protagonista nos revele alguno de sus planes futuros mediante el planteamiento de sus objetivos o intenciones.



Tiempo

Si consideramos los acontecimientos del mundo literario

como **procesos**, entonces diremos que cada proceso es un cambio, una evolución que presupone por ello una sucesión determinada en el tiempo. Por lo demás, las situaciones del universo textual transcurren durante ciertos periodos y suceden en cierto orden (que puede alterarse en la **intriga**).

Concebimos las alteraciones temporales de la obra dramática de acuerdo con la intriga. Estas pueden ser, como ya vimos, de dos tipos: **retrospecciones**: las que señalan un giro hacia el tiempo pasado, ya sea en forma de recuerdos, evocaciones, etc.; y **prospecciones**: se refieren al tipo de situaciones o eventos que conforman un movimiento temporal hacia el futuro, respecto al momento de avance que los acontecimientos presentan hasta determinada etapa en la que se desarrolla la historia dramática.

Personajes en el texto dramático

Los personajes constituyen la caracterización humana más visible tanto en los relatos como en los textos dramáticos, pues casi siempre se presentan enseguida al lector. Los personajes son el medio simbólico a través del cual se materializan las situaciones y los acontecimientos humanos representados.

Los personajes pueden asumir caracterizaciones muy diversas y alcanzar una complejidad similar a la de la vida humana, la cual simbolizan encualquiera de las esferas: histórica, ética cognitiva o pasional hacia las que se oriente su existencia en el universo literario. Roland Barthes los ha caracterizado como «seres humanos de papel».

En el caso de la representación teatral, los personajes dejan de ser sólo «seres de papel» para convertirse en actores físicos y sensibles que representan una existencia literaria y una visión de la vida.

Puede caracterizarse a estos seres literarios, aproximadamente, de la siguiente manera:

Protagonista

Se destaca entre los demás personajes por aparecer como figura integradora en la organización general de los acontecimientos. Por esta razón, los personajes principales están presentes en la mayoría de los momentos de la intriga, en el recuento de la historia y en la configuración totalde la obra. Este personaje es el eje central de la historia.

Antagonista

Representa la fuerza opuesta al protagonista. Dicha fuerza puede manifestarse como una característica del propio protagonista, una debilidad, deseo o creencia, por ejemplo, en su interioridad. Este antagonismo también puede estar representado por una fuerza exterior



que se opone al protagonista o por otro personaje antagónico.

Personaje secundario

Se trata de un tipo de personaje que tiene una presencia constante en el desarrollo de la historia; sin embargo, no constituye una figura central que impulse o desencadene el avance central de los acontecimientos.

La función de este personaje secundario consiste en relacionarse con las figuras protagónicas para revelar rasgos necesarios para la historia de éstos. La actuación del personaje secundario sólo se requiere para conformar algunas etapas en la historia del protagonista o de su antagonista.

Personaje incidental

Constituye una figura esporádica de la cual la historia no proporciona antecedentes ni avances. Su función en la disposición de la trama puede consistir en ordenar, exponer o retardar los acontecimientos mediante la expansión de la historia. La intervención del personaje incidental es limitada o accesoria y se localiza intermediando a otros personajes.

Personaje testigo

No interviene directamente en los acontecimientos. Se encarga de observar, sin actuar durante algunos o todos los momentos de la historia, para luego referirlos a un posible receptor o destinatario dramático.

Pedro Calderón de la Barca

(Madrid, 1600-1681). La importancia de su teatro se basa, sobre todo, en la renovación que este autor hace del Auto sacramental, género heredado de la tradición medieval, el cual llega hasta el Renacimiento y el Barroco, debido a las profundas raíces religiosas que porta para la cultura española. Calderón es el mayor representante, en el siglo XVI, de los Autos religiosos, a los que convirtió en una manifestación mística, algo más abstracta que el espectáculo colorido y popular propio de las manifestaciones medievales.



Calderón de la Barca creó para sus Autos personajes alegóricos, que representaban conceptos e ideas como la gracia, la culpa, la naturaleza, la rabia, el alma, el cuerpo, la muerte, etcétera.

Entre sus títulos más famosos figuran *La dama duende*, *El mágico prodigioso*, *El alcalde de Zalamea*, además de la más conocida: *La vida es sueño*. Entre los Autos están: *El*

gran teatro del mundo, La cena del rey Baltasar y El pleito matrimonial del alma y el cuerpo.

A partir de la forma dramática iniciada por Lope de Vega, Calderón incorpora en sus dramas elementos muy característicos tanto de su estilo como de los asuntos que compone. Tal es el caso del tema del honor que, a diferencia de Lope, en Calderón se vuelve más abstracto. Así, sentimientos, conceptos y valores toman una dimensión simbólica muy peculiar en este autor. Otra de sus cualidades es el fecundo lirismo de muchas obras, de las que podrían desprenderse fragmentos que son auténtica poesía. Calderón produce la mayor parte de su obra en pleno ambiente barroco, donde Góngora había dejado ya su marca.

La escenografía y la tramoya, hasta ese momento puestas en segundo término, cobran importancia en el teatro de Calderón, dándole un énfasis espectacular. Así, pintura, música, danza y arquitectura aparecen en el primer plano del decorado en los efectos del teatro de Calderón.

Reseña de La vida es sueño

La obra representativa e históricamente más destacada, entre la enorme producción de Calderón es *La vida es sueño*. Su argumento, a grandes rasgos, es el siguiente:

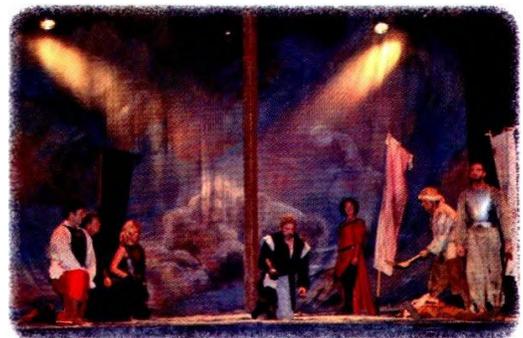
El rey Basilio de Polonia ha sido advertido sobre el nacimiento de un hijo malvado, quien será la causa de grandes desgracias: primero la muerte de su madre al nacer él, el destronamiento de Basilio y los motines en Polonia.

Cuando nace el niño Segismundo, en efecto, muere la madre. Entonces el padre lo recluye en una torre del castillo bajo la custodia de Clotaldo, quien tiene prohibido comunicar a Segismundo su origen.

Cuando la obra comienza, Segismundo ya es un adulto, aparece encerrado en la torre y vestido con pieles de animales, y está encadenado como si fuera un animal peligroso. Se duele y maldice su condición. Aparece entonces Rosaura, hija de Clotaldo, a quien éste no conoce aún y que llega a Polonia para delatar a su prometido Astolfo, duque de Moscovia. Rosaura logra entrar al lugar donde está Segismundo, quien queda profundamente conmovido de lo que significa un ser humano.

Mientras esto ocurre, Basilio revela al Senado la existencia de su hijo. Propone suspender el cautiverio y darle la oportunidad de reinar: si se muestra bueno y justo, será nombrado rey; de lo contrario, se le recluirá definitivamente en la torre y el trono será para Astolfo, sobrino de Basilio.

Clotaldo duerme a Segismundo con un narcótico y lo conduce al palacio. Cuando despierta y el primero le revela su origen, maldice contra su custodio y contra su padre, el rey. En su arrebatado mata a un sirviente y



sólo calma su ira la presencia de Rosaura, a quien admira y desea por esposa. Ante los acontecimientos, el rey ordena que nuevamente sea recluido. Vuelven a dormirlo y al despertar en su celda cree haber tenido un espléndido sueño.

Como Basilio decide dejar el reino a Astolfo y Estrella, el pueblo en desacuerdo se amotina, pone en libertad a Segismundo y lo nombra su rey legítimo.

De esta manera, Basilio es castigado por transgredir las leyes de la vida, de acuerdo con las cuales el hijo debió crecer entre seres humanos y ser educado como tal. De cualquier forma, Segismundo perdona al padre y le ofrece su apoyo. El padre lo proclama rey. Segismundo da muestras de ser un hombre justo y sensible, pero sobre todo leal con su pueblo.

BLOQUE 5

EL CONTEXTO DE LA OBRA DRAMÁTICA EN EL TEATRO DEL RENACIMIENTO

UNIDAD DE COMPETENCIA

Interpreta el texto dramático a partir del contexto socio-cultural del teatro del Renacimiento con la finalidad de adquirir elementos de reflexión y crítica que le permitan valorar la obra dramática como creación literaria.

5.1 Contextualización histórica, cultural y geográfica del Renacimiento

Europa ha sido el continente de más larga tradición cultural conocida y difundida desde la época clásica hasta la Edad Media, así como durante los siglos XVI y XVII. Por esta razón, abordaremos en forma breve el curso histórico de su teatro. Hacia 1492, con el descubrimiento de América, comienza a conocerse y a observarse en el Viejo Mundo una nueva cultura, la indígena, totalmente ajena a la europea. Posteriormente, van dándose ciertas mezclas de lo europeo y lo americano. Sin embargo, los enormes prejuicios culturales europeos no ceden sino de manera muy tenue hasta los siglos XVIII y XIX, cuando comienzan a darse manifestaciones criollas y mestizas de la literatura del Nuevo Mundo.

En 1906, Menéndez Pidal publica *Los romances tradicionales de América*. Este texto tiene el mérito de ser la primera recopilación en el género romance que se realiza en Hispanoamérica ya en pleno siglo XX. Se trata de una forma poética que en un principio adopta la forma métrica y las ideas de los romances españoles; sin embargo,

paulatinamente «desecharon todos los originales y compusieron romances suyos para celebrar sus propias proezas».

Dada esta situación y siguiendo el desarrollo teatral europeo —que, además, sólo el Viejo Continente produjo en términos de una evolución del género, pues aún en las primeras etapas de los siglos XVI al XIX el teatro en América era incipiente—, trataremos los otros periodos literarios que se dieron entre los siglos XVI y XIX. Durante este último siglo, la literatura hispanoamericana toma tal auge que parece relacionarse estrechamente con los movimientos modernos europeos, como el Romanticismo, Naturalismo y Realismo, así como con las vanguardias literarias de ese continente.

El Renacimiento

Al auge y esplendor de la cultura clásica griega y latina, así como el gozo por esas formas estéticas que resurgían hacia finales del siglo XV y se prolongaron hasta inicios del siglo XVII, se llamó Renacimiento. Este movimiento, iniciado en Florencia, Italia, muy pronto se extendió a Inglaterra, Francia, Alemania, Holanda y, finalmente, España.

El Renacimiento es un amplio movimiento cultural, ideológico, social, intelectual y artístico que trajo consigo una renovación completa de la visión del mundo y de las ideas. Durante esta etapa se produjeron obras de enorme dimensión para la cultura universal y en particular para el género dramático; por ejemplo, en esta época se desarrolló la importantísima y monumental obra de William Shakespeare, quien pertenece al Renacimiento inglés de mediados del siglo XVI.

En términos generales, el Renacimiento es una reacción contra el oscurantismo, de raíces religiosas, que dominó más de diez siglos durante la Edad Media. Además de ser un fenómeno cultural, tiene implicaciones políticas, económicas y sociales. Toda esta etapa significó una lenta transformación de los valores medievales y la consolidación política de las naciones europeas casi como las conocemos hasta ahora.

Sobre todo, la visión religiosa medieval desde la cual se observaba la vida como unapreparación para el mundo ultraterreno, según se planteaba en la concepción cristiana fue la causa que desencadenó el Renacimiento y contra lo que se manifestó principalmente este movimiento de arte, ciencia y pensamiento. Así, los hombres más destacados de este periodo se llamaban humanistas, que en sentido estricto se aplica a los estudiosos de las letras humanas clásicas, en oposición con las letras divinas (Sagradas Escrituras, vidas de santos, beatos y padres) que tuvieron un auge casi dominante durante la Edad Media.

El Renacimiento se perfiló como un largo periodo humanista o antropocentrista debido a que el hombre se sitúa en el centro del pensamiento, la ciencia y las artes, así como la admiración por la obra individual, la unidad formal de los elementos literarios, de la escultura y la pintura, como el equilibrio y la serenidad de tonos, entre otros aspectos que nutrieron, a grandes rasgos, el espíritu renacentista.

En el ámbito literario, el poeta italiano Francisco Petrarca (Arezzo, 1304-1374) es el precursor de este movimiento. Petrarca propuso el retorno al mundo antiguo en busca de los clásicos con el fin de recuperar las virtudes de los personajes históricos, modelos de aquella época, siguiendo, por ejemplo, las Vidas de Plutarco o la filosofía de Cicerón. La lírica amorosa de Petrarca tuvo una influencia decisiva durante el Renacimiento.

5.2 Elementos intratextuales de la obra dramática

Básicamente los elementos que conforman la estructura interna de la obra dramática son la estructura de la historia, integrada de las acciones narradas o representadas a través de las cuales el texto dramático plantea sus temas, así como los conflictos sociales, económicos y políticos, entre otros. A continuación trataremos brevemente cada uno de estos aspectos, de los cuales la mayoría ya fueron abordados.

Estructura de la historia

La estructura de la historia dramática está compuesta por los siguientes momentos, ya explicados en el bloque anterior.

Situación inicial: es la presentación del conflicto o su exposición inicial.

Ruptura del equilibrio y desarrollo: comprende la complicación de los acontecimientos para el desarrollo de la trama. Podríamos decir que durante el desarrollo de la trama la acción se intensifica.

Nuevo equilibrio: se expresa como un punto culminante de la acción que da lugar a una nueva situación de estabilidad para los personajes de la historia dramática.

Resolución del conflicto: es cuando la acción decae en cuanto a su intensidad, pues las fuerzas en pugna han llegado a un nuevo punto de estabilidad.

Desenlace: acciones que dan cauce final a la historia.

Acciones

Las acciones son las que dan movilidad a los personajes de la historia dramática y conforman el inicio, desarrollo, complicación, reequilibrio y desenlace de la acción dramática. Podemos decir que tanto en la lectura como en la representación las acciones son el movimiento que los personajes o actores encarnan al asumir sus papeles en la historia o diégesis dramática.



Temas

Los temas susceptibles de abordarse por el texto dramático son tan amplios como los de la literatura en general, en la cual se expresan los conflictos existenciales, ideológicos, culturales y estéticos del ser humano a través del tiempo, según la época, corriente literaria y estética a la que el escritor desee o no adscribirse.

Conflictos social, económico y político en la historia dramática

El teatro y el texto dramático a través de su historia se han centrado en distintos conflictos humanos que se expresan más directamente en la representación, creando así una estrecha comunicación con el lector o el espectador, según sea la modalidad desde la cual se manifieste este género.

Así, los temas centrales del teatro griego retomaban la relación conflictiva entre los seres humanos y sus deidades, o la historia trágica de los héroes griegos como Áyax, Edipo, Electra o Prometeo; los problemas del destino y los desafíos humanos para interpretar sus señales a tiempo o justo a destiempo para convertirse en una tragedia, lo cual expresa la condición humana predominante de la Edad Clásica.

Durante la Edad Media la humanidad estuvo sumergida por más de diez siglos en la visión teológica del cristianismo. Entonces el conflicto humano que se desarrolló durante este amplísimo periodo fue la relación entre Dios y los seres humanos, cuyas existencias buscaban apegarse a los preceptos y coerciones religiosas para alcanzar la salvación del alma, no tanto en la vida, sino después de la muerte, siempre que la vida hubiera sido del todo ejemplar, un desafío para los seres humanos de cualquier época. El teatro en este largo periodo era eminentemente religioso, escrito por clérigos y sacerdotes, quienes no es difícil que hayan etiquetado el teatro que surgió del pueblo como teatro pagano.

Hemos visto ya cómo el Renacimiento se vuelca contra el Medievo atacando sus dogmas de fe y el oscurantismo en el que se sumergió al pensamiento, las ciencias y las artes y con ello a la mayor parte de las naciones. El Renacimiento no fue sólo una revolución cultural, sino también significó drásticos cambios políticos, económicos y sociales, pues representó una lenta transformación de las creencias y las costumbres medievales, así como la consolidación política y económica de los pueblos europeos.

5.3 Elementos contextuales de la obra dramática

Nos referimos al contexto cuando hablamos del autor y sus datos biográficos, de su producción dramática y circunstancias, espacio, periodo o corriente literaria durante el cual produjo su obra. La ubicación de un autor en una tendencia literaria no siempre coincide con los valores de su obra, ni ésta pertenece, en ocasiones, a una sola corriente literaria.

La interpretación más o menos adecuada de una obra dramática requiere tanto del conocimiento de su estructura interna, como del contexto social, literario e histórico en el cual se produjo. Ambos tipos de información nos proporcionan la dimensión general de cada texto, así como los rasgos particulares que lo definen.

Contexto de producción: biografía del autor y corrientes literarias

A fines del siglo XVI, en el ámbito literario del Renacimiento se destacó una figura extraordinaria, de inigualable genialidad: William Shakespeare (Stratford, 1564-1616). Como dato curioso, al parecer falleció el mismo día que Miguel de Cervantes Saavedra, autor de El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha, primera gran novela escrita en español en pleno Renacimiento, durante el Siglo de Oro.

Durante esta época el teatro, que en la Edad Media se limitó casi exclusivamente a representar autos sacramentales, esto es, escenificaciones de vidas o milagros de santos, tuvo en la Inglaterra renacentista la obra única y espléndida de Shakespeare, en abierto contraste con la fecundidad española del Siglo de Oro donde destacaron Quevedo, Lope de Vega, Tirso de Molina, Calderón de la Barca y Cervantes entre los escritores de mayor influencia en Europa.

Shakespeare se inició muy joven como apuntador en una compañía de cómicos que recorrían los pueblos ingleses. Se involucró entonces como autor y actor al mismo tiempo y fundó más tarde un teatro llamado «El Globo». Su vida fue muy exitosa desde sus primeras obras, consolidando fama y honores en Inglaterra y más tarde en Europa y el mundo. Sus obras conocidas suman más de treinta y cinco, las cuales abarcan tragedias, comedias y dramas históricos. Entre sus tragedias más famosas se cuentan Hamlet, Romeo y Julieta, Otelo y Macbeth. Enrique IV y Ricardo III se consideran obras de tema histórico nacional. Entre sus comedias famosas tenemos Las alegres comadres de Windsor, Sueño de una noche de verano, La Tempestad y El mercader de Venecia

Aspectos social, económico, político, ideológico y cultural de una obra

El impacto social, político, económico, cultural y estético que el teatro ha legado a la humanidad a lo largo de su historia se ha ido mostrando a través de los distintos bloques de este libro, desde el teatro griego hasta el de los siglos XVI y XVII, pasando por la producción dramática medieval, del Siglo de Oro español, así como por otras manifestaciones del Renacimiento.

En esta vertiente histórica que nos permite representar ampliamente el contexto en el cual surgieron las obras abordaremos en el último apartado el teatro producido por Shakespeare durante el Renacimiento, incluyendo las dimensiones estéticas, políticas, ideológicas y culturales que caracterizaron este movimiento de renovación y resurgimiento del espíritu artístico que exploró todas las dimensiones del conocimiento, la ciencia, las artes y la literatura.

Aunque Inglaterra estuvo bastante alejada de la Italia renacentista y su evolución política e histórica fue poco influida por el movimiento italiano, no obstante en el siglo XIV Godofredo Chaucer, que había viajado por Italia como paje de Eduardo III, escribió una obra que imitaba al Decamerón de Boccaccio; se trata de Los cuentos de Canterbury.

Durante el siglo XVI y parte del XVII España conoció su máximo esplendor y el comienzo de su ruina en el transcurso de su fecundo Siglo de Oro. Los imperios de Carlos I y Felipe II se habían extendido por todo el mundo. Sus nombres y el de España eran respetados y temidos. En cambio, durante el siglo XVIII inició el periodo de franca decadencia para España, que dejó de ser temida y respetada bajo el mando de Carlos II, el último de los Austrias. A consecuencia de su paulatina pérdida de fuerza y poderío, los buques ingleses, franceses y holandeses, por primera vez en muchos años, hicieron huir a los barcos españoles impidiéndoles su posterior resurgimiento. A partir de la batalla de Rocroy los tercios españoles podían ser vencidos. El esplendor y poderío español coincidió con una expresión cultural sumamente fecunda que no se ha vuelto a dar en España con las dimensiones del Siglo de Oro. Las ciencias, la arquitectura y las artes tomaron un impulso portentoso. Nombres ilustres de las letras, el arte y el pensamiento conformaron expresiones humanistas y artísticas originales.

La conjunción de la vasta obra de artistas y escritores dio origen a la expresión Siglo de Oro, aunque el lapso que duró este auténtico Renacimiento español casi alcanzó los doscientos años, por lo que se escucha incluso hablar en plural, de los Siglos de Oro. Cuando la decadencia política y las dificultades sociales y económicas se agravaron en España, aún seguían en franco ascenso el pensamiento, la literatura y el arte, que no cesaron sino hasta entrada el siglo XVIII. La influencia que estos movimientos literarios y artísticos sostuvieron en toda Europa fue considerable.

Así, durante el Renacimiento iniciado en Florencia, hasta su culminación y fecundo impacto en el Siglo de Oro español, se destaca hasta nuestra época la prodigiosa genialidad de William Shakespeare, quizá única figura literaria del renacimiento inglés.

5.4 El subgénero del género dramático según su estructura y características

Drama

Durante el Renacimiento, e incluso actualmente, el término drama parece haber sustituido al de la tragedia clásica; con frecuencia se les toma como sinónimos. En esta acepción el drama sería un subgénero del género más amplio, designado como teatral o dramático. Por otra parte, también se toma esta palabra para referir el uso genérico del texto dramático cuando se enfoca desde la lectura de las obras y no desde su representación.

En este bloque abordaremos la lectura de una tragedia de William Shakespeare, quizá la más clásica de todos los tiempos: *Romeo y Julieta*.

William Shakespeare

William Shakespeare (Stratford-Upon-Avon, Inglaterra, 1564-1616).



Es una de las figuras más grandes de la literatura universal. Sus obras poéticas y su teatro han perdurado hasta los tiempos actuales. La etapa más intensa de su producción dramática se ubica aproximadamente entre los años 1590 y 1610. En el periodo de mayor fama se retiró a Stratford, donde terminó apaciblemente su vida. Shakespeare compuso numerosos sonetos, así como los poemas «Venus y Adonis» y «El rapto de Lucrecia». Pero sobre todo fue importantísima su producción teatral.

Shakespeare compuso 37 obras, las cuales se han agrupado de la manera que a continuación presentamos:

Tragedias: Romeo y Julieta, Otelo, Macbeth, El rey Lear y Hamlet, cuyas historias se basaron en las crónicas medievales o en cuentos italianos; otras obras del mismo género son: Coriolano, Julio César, Marco Antonio y Cleopatra, estas últimas de tema latino.

Dramas históricos nacionales: Ricardo III, Enrique IV y Enrique VI.

Comedias: Las alegres comadres de Windsor, El mercader de Venecia, Sueño de una noche de verano, Como gustéis, La Tempestad, etc. Las dos primeras son de carácter realista, mientras las demás son fantásticas.

La grandeza de Shakespeare, creador de la tragedia moderna, permanece sobre todo en la sensibilidad cálida con la que muestra la interioridad psicológica de los personajes. De modo tal que hasta los protagonistas más despreciables, como Ricardo III y Shylock, se encuentran en contextos cuya motivación puede aflorar comprensivamente y justificarlos.

Mientras que en la tragedia griega el destino conducía al héroe a un desenlace inevitable, los personajes de Shakespeare parecen definirse por un determinismo interior, el cual surge tanto del carácter como de las circunstancias, pero, sobre todo, de la pasión. Así, por ejemplo, Hamlet es la tragedia del sentimiento de venganza confrontado con la duda interior; Macbeth representa el camino inevitable de la ambición; Otelo constituye ya un símbolo de los celos, del impulso ciego de ese sentimiento: mientras que El rey Lear es el drama de la ingratitud dolorosa que ocasiona la crueldad de los hijos.

También las caracterizaciones cómicas de Shakespeare presentaron rasgos profundos; es el caso de Falstaff, popular personaje de sus dramas históricos.

El dominio de la técnica teatral para lograr el interés sostenido del público es otra de las grandes características shakespereanas. Con frecuencia, en la mezcla de lo trágico y lo cómico suele surgir una idea profunda o alguna escena de lirismo delicado: algunas veces estas manifestaciones aparecen en el contexto de una situación grotesca, o al lado de un chiste.

En los dramas de este autor se alternan los versos de diferentes clases y medidas, en contraste con la unidad métrica tan recomendada por los preceptistas clásicos.

Shakespeare tuvo en su época una gran popularidad que se prolonga hasta nuestros días, pues sigue representándose con éxito, y no únicamente en los teatros de lengua

inglesa, sino en los de todo el mundo: por ejemplo, en Alemania la figura de Shakespeare tuvo influencia decisiva en la renovación escénica que se desarrolló durante el siglo XVIII; mientras que en Francia su nombre se convirtió en el estandarte de los románticos en oposición con la tragedia neoclásica. Shakespeare es uno de los contados escritores cuya obra mantiene su vigencia a través de la historia literaria.

BLOQUE 6

EL TEATRO CONTEMPORÁNEO Y LA PRESENTACIÓN DE UNA OBRA DEL GÉNERO DRAMÁTICO

UNIDAD DE COMPETENCIA

Reconoce y analiza los elementos que conforman la representación teatral seleccionando obras del teatro contemporáneo para producir y representar sus propias obras dramáticas de acuerdo a su contexto socio-cultural.

6.1 Modalidad del género dramático

El género dramático tiene básicamente dos modalidades de expresión o manifestación: la lectura del texto dramático y la representación teatral. La representación debe incluir necesariamente la lectura y el análisis del texto por parte de un director, antes de considerar su puesta en escena como espectáculo teatral. Mientras que en la lectura el destinatario es el propio lector, quien puede acercarse a la obra meramente por el interés de la historia o para convertirse, a partir de la lectura, en el director de ella para montarla como espectáculo. En este caso, el destinatario de la obra dramática representada es un público al que debe tener en consideración el equipo que pone en escena una obra de teatro.

Debemos tener en cuenta que la forma literaria escrita es la que precede y origina al teatro, pues de dicha fuente proceden los personajes que serán encarnados por actores, la historia dramática que éstos habrán de asumir y representar, las acotaciones que un destinador dramático dirige a su lector y potencial director artístico respecto a la gestualización, al espacio escénico, al ritmo de la representación, y en fin, a toda la configuración teatral que implica una puesta en escena.

La representación teatral

La obra de teatro considerada para su puesta en escena o montaje ante un determinado

público da lugar a la representación teatral. Dicha representación incluye elementos como:

Equipo artístico: integrado por: dramaturgo: escribe la obra; director: interpreta y organiza los elementos de la representación conforme al contenido artístico del texto dramático y crea un concepto, es decir, una idea artística acerca de cómo va a ser representada la obra y a qué elementos les va a dar énfasis; asistente de dirección: apoya al director en todas las tareas de organización de los elementos de la representación; libro de dirección: es el guión teatral (el diálogo de los actores) con una hoja blanca al lado, donde el director anota todos los detalles de la escenografía, las entradas y salidas de los actores, los efectos de luz y sonido, entre Otros.

Equipo de actores: encargados de encarnar a los personajes de la obra teatral conforme a la interpretación que el director artístico hace de ésta.

Equipo de producción: integrado básicamente por un productor y sus ayudantes. El productor es quien se encarga de conseguir los recursos necesarios para realizar la representación. Por ello, debe poder comunicarse con el equipo de dirección, con los actores y con sus ayudantes en función del proyecto teatral.

Este equipo es el responsable de reunir todos los recursos para el montaje de la obra, entre los que están:

- Conseguir locales de ensayo y representación.
- Organizar las reuniones de los actores y los ensayos.
- Encargarse de la publicidad mediante carteles y los medios de comunicación a su alcance.

Equipo para montar la escenografía: formado por quienes se encargan del decorado, ambientación, sonido, música e iluminación.

6.2 Elementos para la realización de un montaje escénico

Los elementos básicos para la realización de una representación teatral son el texto, que es fundamentalmente un conjunto de diálogos y acotaciones, el actor o los actores que encarnan la historia y el público.

Hemos señalado antes, con el siguiente esquema de Héctor Azar (1988:14), lo que consideramos la esencia del teatro:

Teatro = Literatura + Espectáculo

Mencionamos entonces que el teatro es la «transformación de las palabras en espectáculo», en representación. Se trata de que las palabras, además de oírse, se vean, y tal proceso deriva en el montaje escénico, donde intervienen otras formas artísticas: música y sonido, danza, pintura o escultura e iluminación, que se consideran como lenguajes no verbales y que conforman la escenografía.

El director

Entre la obra escrita y su representación tenemos los siguientes momentos:

Escritura artística → **Literatura** → **Espectáculo**

Cuando leemos una obra dramática, lo que en realidad hacemos es verla con la imaginación. Tal mirada es la que puede propiciarnos un juicio sobre qué tan buena, mala o excelente puede ser en función de la fuerza dramática o cómica de la historia. Pero si nuestra intención es elegir una obra para ser representada entramos al proceso de dirección.

Emilio Faguet (1976) nos dice respecto de la lectura de obras dramáticas:

«Así como el verdadero dramaturgo escribe su obra viendo de antemano las entradas y salidas de los personajes, las actitudes, los gestos, los ademanes de cada uno de ellos al dirigirse a los demás, y así como esta condición le es necesaria para triunfar en escena, del mismo modo el lector tiene que ver a los actores y tiene que oírles durante la lectura».



Este es el proceso particular de la lectura que el director artístico debe realizar. El predominio de la figura del director es una de las características del teatro actual. En un principio, el director se situaba como coordinador de las condiciones y exigencias teatrales, como responsable del resultado de la representación. La puesta en escena, de acuerdo con la función de un director, debía ser fiel transcripción del texto dramático escrito; es decir, representación de la época histórica, ya sea pasada o presente, incluso futura, que ambienta la historia dramática.

Estos rasgos que caracterizan a un director constituyen una concepción de la dirección como ilustración directa y fiel del texto.

Una nueva modalidad de la dirección se opone a la anterior. En ésta, se trata ahora de adecuar e incluso de crear la obra en relación con parámetros internos del propio espectáculo. Desde este punto de vista, sólo determinada clave justifica la coherencia de cada elemento, de cada recurso o símbolo que el director elige.

En este sentido, el director es cada vez menos intérprete fiel de la obra y más creador, para lo cual se da plena colaboración entre los actores, los músicos y el escenógrafo. Pero el trabajo de todas estas personas queda enteramente subordinado a la idea del director, quien asume la responsabilidad de la realización. Así, el espectáculo, tal como se presenta al público es, por derecho, creación del director.

La preparación de una obra por parte del director puede llevarse años y cubrir las investigaciones más completas o profundas, así como la búsqueda de teorías sobre creatividad y compromiso. Como quiera que se dé todo esto, tiende exclusivamente hacia el momento de la representación ante el público espectador.

La compleja puesta en escena vivirá realmente sólo hasta el momento en que se presenta a un público. En esta situación final toma sentido todo el trabajo grupal y de dirección que le precede.

El actor

En la representación teatral, la ilusión dramática supone la aceptación y el seguimiento de ciertas convenciones, como la ficción de que un ser humano real, es decir, un actor, es por el momento y para el caso un personaje del drama representado; y el escenario es el espacio físico y geográfico en el que ocurre la acción.

Un actor es el núcleo indispensable y en ocasiones suficiente para la representación teatral. A tal grado es imprescindible, que podríamos decir que todo puede excluirse en el teatro menos este sujeto, que directa o indirectamente actúa para ser mirado.

El actor como intérprete de la obra literaria atraviesa, durante su historia, un largo camino desde la máscara (del teatro griego), hasta la cara descubierta. Mientras que la libertad de expresión del actor debe ceñirse al marco estricto de su papel, a la función que la palabra escrita le delimita y la que delega en él para la realización más fiel de sus atributos en la historia dramática.

Por su parte, actores, directores y escritores han definido el arte de actuar, refiriéndose a la expresión de la «sinceridad emocional controlada por la intuición», como distanciamiento o despersonalización controlada...

Así, Paul Claudel considera que «el objetivo de un intérprete no es el de hacer entender un texto. sino hacer vivir un personaje». (Referido por Giusti, 1977). Nos gusta esta idea: el hecho de que un actor nos transmita, nos entregue de manera directa la vida, la emoción, los pensamientos, sensaciones e intenciones, en fin, la materialidad de un ser, antes sólo de papel. En este sentido, no importa demasiado entender la significación más profunda de lo que se actúa, sino colaborar con nuestra intuición a la recepción de las pasiones, acontecimientos, mofas, ironías, etc., puestas en escena.

Diderot fue un escritor y filósofo francés (1713-1784) que dijo acerca del actor o

comediante y respecto a su propia percepción: «La sensibilidad, la emotividad deben ponerse al servicio de la actuación. El actor debe desprenderse de sí mismo y emplear las formas (de caracterización) para los fines de su creación» (Referido por Giusti, 1977).

De esta manera, el actor como intérprete va llenando los escenarios de todos los países, despertando los fantasmas de sus predecesores, pues la paradoja de un personaje literario es que sólo vive un momento en aquel actor que lo encarna.

Para el espectador, el actor es la confrontación con una ilusión que es materializada brevemente y después se convierte en mero recuerdo o en la reflexión enriquecedora de la propia identidad.

Vestuario y caracterización

En el proceso de caracterización del personaje se tiene en cuenta la aplicación de técnicas de peluquería, implantes y maquillaje, así como los cambios que permitirán adaptar la fisonomía del intérprete a las características del personaje que interpreta. Para ello, deben considerarse la relación congruente con la producción y la ambientación escénica.

El vestuario entonces se define conforme a las etapas de ajuste, de acuerdo con las necesidades de planeación general de las escenas y a los rasgos de caracterización.

Los personajes literarios en tanto son encarnados por los actores obligan a éstos a presentarse mediante una descripción o caracterización. Esta caracterización puede ser:

Física: define al personaje por su aspecto físico, su constitución y atuendo o vestuario.

Psicológica: implica una descripción emocional y psicológica del personaje atendiendo a su comportamiento y opiniones.

Mixta: es una mezcla de las dos anteriores y se le conoce como retrato.

Según la intención o importancia de los distintos personajes de acuerdo con cada historia, se tipifican y caracterizan en: principales o protagonistas, secundarios y narrador o portavoz.

Escenografía

El espacio escénico constituye el lugar en el que se desarrolla la acción dramática. En virtud del carácter público de la representación teatral, el escenario se presenta al espectador en una distribución doble: la configuración interna, espacio donde se realiza el espectáculo, y la articulación externa, espacio desde donde se observa la representación. Así se crea una línea de sombra que separa al actor del espectador, línea que proyecta sobre el público el límite de la escena, y sobre la escena, el espacio de la recepción.

Nos ocuparemos aquí del espacio interno que se viste para la representación, es decir, de la escenografía, que es la forma visual que director y escenógrafo seleccionan para configurar el mundo de la historia dramática. Así, la organización espacial del drama debe preverse de acuerdo con los movimientos accionales, con la distribución de los actos y las escenas que conforman la obra; y en particular, la escenografía debe permitir que el movimiento dramático se desenvuelva y se muestre al público.

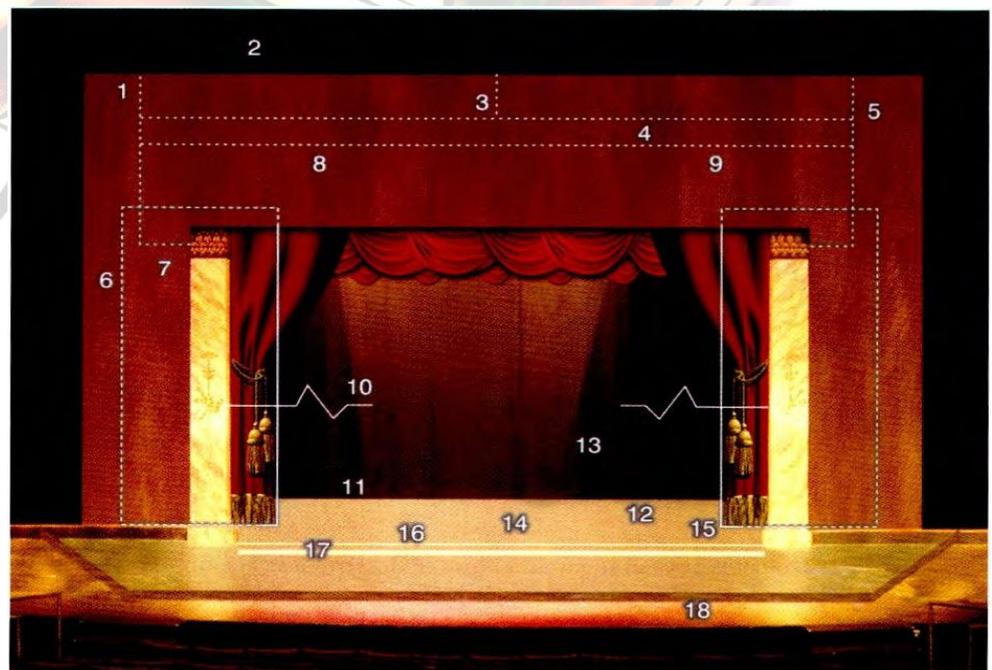
Utilería

La necesidad de crear un espacio y ambiente convincentes de acuerdo con la historia conduce al director a dar forma a los escenarios mediante recursos plásticos y no sólo pictóricos; se emplean muebles y enseres del auténtico estilo que la época requiere; mientras que los actores se conducen, en ese espacio, de acuerdo con los movimientos precisos que el ritmo dramático impone y convenientemente ataviados. La utilería está conformada por los objetos que en el escenario permiten dar veracidad al ambiente, época y entorno de los personajes-actores.

De tal manera, todos los recursos que se incorporan a una escenografía (muebles, entramados, ropajes de habitaciones, vegetación, diseño de la arquitectura, piezas escultóricas u obras pictóricas, etc.) están ahí para lograr un efecto central, introducir al espectador al ambiente y atmósfera de cada uno de los momentos que componen la obra teatral.

A continuación presentamos un esquema en el que aparece la distribución más común que puede adoptar un escenario. Al margen izquierdo de éste aparecen los nombres con los que se refieren las partes del mismo.

El escenario: 1, cuerda; 2, desván de bambalinas; 3, cuerda; 4, soporte de la bambalina fija; 5, cuerda; 6, bastidor fijo; 7, abertura del proscenio; 8, doselera; 9, bambalina fija; 10, embocadura; 11, pared de fondo; 12, fondo de la escena; 13, primer término derecha; 14, primer término centro; 15, primer término izquierda; 16, proscenio; 17, candilejas; 18, borde del escenario.



Aunque varían los tamaños, hay términos descriptivos que definen casi cualquier escenario. Primer término quiere decir la parte más cercana al público, y fondo es el lado contrario. El espacio que hay arriba de la escena se llama telar. La abertura por la que el espectador presencia la obra se llama embocadura. Sus límites conforman el proscenio o arco del proscenio. En fin, estos términos, así como el diagrama anterior, pueden ser de utilidad tanto en la precisión de los términos a los que recurre el dramaturgo como para los estudiantes que deseen ejercitarse con la puesta en escena de una obra.

Música, sonido e iluminación

Por su parte la iluminación, el sonido y la música en la representación teatral contribuyen a crear dentro de la historia el ritmo, el tono e incluso el dramatismo o la risa, así como el ambiente de la representación, sea éste festivo, trágico o burlón.

Los efectos de luz y sonido, así como la música, son vehículos altamente efectivos para propiciar un estado anímico en el espectador: el estado emocional que sea más propicio al tono de la historia, al matiz de comunicación que la obra requiere.

La música, bien elegida, así como la iluminación, contribuye a propiciar importantes efectos en la representación. Una mala selección de estos recursos, en cambio, será desastrosa, producirá efectos contrarios e incluso negativos a los efectos que se necesita producir en el espectador. Por ello, la selección de la música, el nivel de sonido y la iluminación requieren sumo cuidado y atención.

La fusión de los lenguajes teatrales en la representación

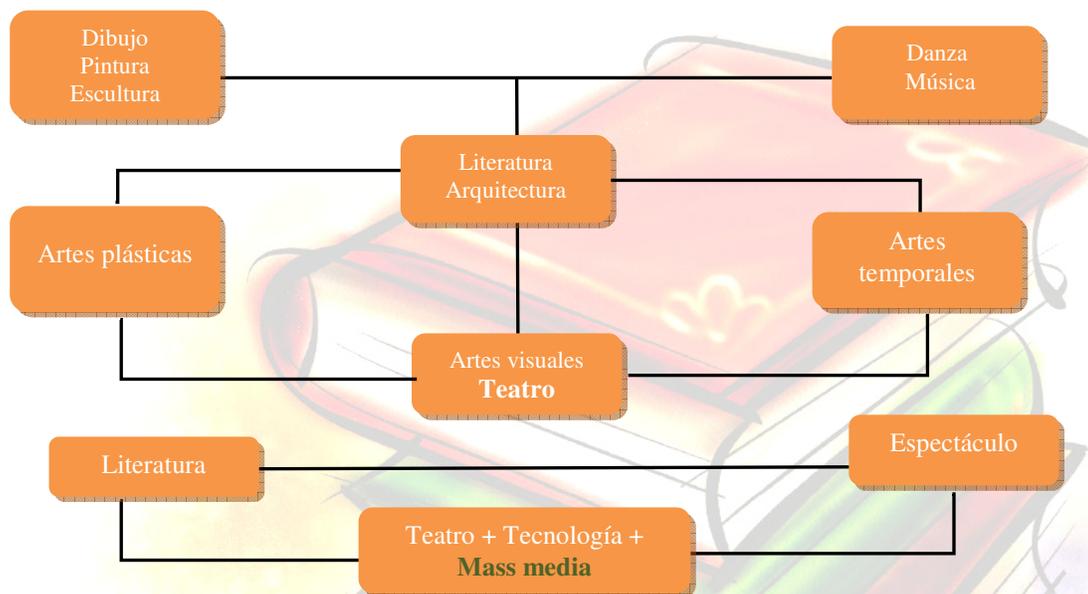
El simbolismo implícito en el vestuario, los efectos de luz y sonido, la teatralidad (cierta exageración de ademanes, potencia de voz, la modulación o vocalización de ésta, por ejemplo), la música y la escenografía como recursos básicos, constituyen lenguajes tanto verbales como no verbales que contribuyen a la ilusión teatral.

Además, la representación teatral está condicionada por las necesidades del público respecto a la duración y comprensión de la obra.

En el teatro confluyen varios lenguajes artísticos, entre los que están la literatura, la música, la danza, el dibujo y la pintura, la escultura y la arquitectura, entre otros.

Héctor Azar (1988: 61) propone un esquema en el cual se fusionan en el teatro lo que él llama artes plásticas, artes temporales y visuales. A su vez, el teatro en tanto resultado se define, como ya hemos señalado antes, como la unión de literatura y espectáculo. El esquema con estas ideas es el siguiente:

ELTEATRO COMO FUNSION ARTISTICA



Emilio Carballido

Carballido (Córdoba, Ver., 1925-2008) Inició su vida profesional en 1950, con la comedia *Rosalba y los llaveros*, estrenada en el Palacio de Bellas Artes bajo la dirección de Salvador Novo. Su trabajo más abundante se dio en el teatro, pero escribió cinco novelas y un libro de cuentos. Fue autor de una buena cantidad de películas, recibió diversos premios por algunos de sus guiones (dos Arieles, una Menorah, una Diosa de Plata). Carballido estuvo becado dos veces por el Centro Mexicano de Escritores y también fue becario en Nueva York (1950). En 1957 realizó un extenso viaje por Europa y Asia con el Ballet Nacional, que lo llevó en su primera gira mundial como compañero y asistente de relaciones públicas.

La obra teatral de Emilio Carballido

Carballido se confirmó como un autor vigente para el público hacia 1955 al recibir varios premios por su fecunda producción dramática. Las nuevas obras de este periodo fueron *La danza que sueña la tortuga* (premio El Nacional). *La hebra de oro* (premio UNAM) y *Felicidad* (premio en el Concurso Nacional de Teatro). De esta época son *El día que se soltaron los leones* y parte de *El relojero de Córdoba*. La primera se estrenó en 1978, por

la Compañía Nacional de Teatro. Antes fue puesta en Cuba en 1964. En 1963 recibió el premio Casa de las Américas por *Un pequeño día de ira*.

Los premios de la crítica a la mejor obra del año le correspondieron en diferentes ocasiones, y le fueron otorgados por diversas asociaciones, tanto civiles como oficiales. En ocasiones le coincidieron dos reconocimientos por la misma obra. *Felicidad*. *Yo también hablo de la rosa*, *Medusa*, *El relojero de Córdoba*, *Te juro Juana que tengo ganas...*. *Un pequeño día de iray* *Las cartas de Mozart* han sido sus obras más premiadas y mejor reconocidas.

