

2º Período

Introdução ao Estudo do Texto Poético e Dramático

Alai Garcia Diniz

Florianópolis, 2008.

Governo Federal

Presidente da República: Luiz Inácio Lula da Silva

Ministro de Educação: Fernando Haddad

Secretário de Ensino a Distância: Carlos Eduardo Bielschowky

Coordenador Nacional da Universidade Aberta do Brasil: Celso Costa

Universidade Federal de Santa Catarina

Reitor: Alvaro Toubes Prata

Vice-reitor: Carlos Alberto Justo da Silva

Secretário de Educação a Distância: Cícero Barbosa

Pró-reitora de Ensino de Graduação: Yara Maria Rauh Muller

Departamento de Educação a Distância: Araci Hack Catapan

Pró-reitora de Pesquisa e Extensão: Débora Peres Menezes

Pró-reitor de Pós-Graduação: José Roberto O'Shea

Pró-reitor de Desenvolvimento Humano e Social: Luiz Henrique
Vieira da Silva

Pró-reitor de Infra-Estrutura: João Batista Furtuoso

Pró-reitor de Assuntos Estudantis: Cláudio José Amante

Centro de Ciências da Educação: Carlos Alberto Marques

Curso de Licenciatura em Letras-Espanhol na Modalidade a Distância

Diretora Unidade de Ensino: Viviane Heberle

Chefe do Departamento: Rosana Denise Koerich

Coordenador de Curso: Maria José Damiani Costa

Coordenador de Tutoria: Vera Regina de A. Vieira

Coordenação Pedagógica: LANTEC/CED

Coordenação de Ambiente Virtual: Hiperlab/CCE

Projeto Gráfico

Coordenação: Luiz Salomão Ribas Gomez

Equipe: Gabriela Medved Vieira

Pricila Cristina da Silva

Adaptação: Laura Martins Rodrigues

Comissão Editorial

Adriana Kuerten Dellagnello
Maria José Damiani Costa
Meta Elisabeth Zipser
Rosana Denise Koerich
Vera Regina de Aquino Vieira

Equipe de Desenvolvimento de Materiais

Laboratório de Novas Tecnologias - LANTEC/CED

Coordenação Geral: Andrea Lapa
Coordenação Pedagógica: Roseli Zen Cerny

Material Impresso e Hiperímia

Coordenação: Thiago Rocha Oliveira
Diagramação: Jessé A. Torres
Ilustrações: Bruno Nucci, Robson Felipe P. dos Santos
Revisão gramatical: Rafael Camorlinga Alcaraz

Design Instrucional

Coordenação: Isabella Benfica Barbosa
Designer Instrucional: Felipe Vieira Pacheco

Colaboração

Amanda Pérez Montañés

*Copyright@2008, Universidade Federal de Santa Catarina
Nenhuma parte deste material poderá ser reproduzida, transmitida
e gravada sem a prévia autorização, por escrito, da Universidade
Federal de Santa Catarina.*

Ficha catalográfica

D585i
Diniz, Alai Garcia
Introdução ao estudo do texto poético e dramático / Alai
Garcia Diniz. — Florianópolis : LLE/CCE/UFSC, 2008.

111 p.
ISBN 978-85-61483-07-4

1. Lírica. 2. Teatro. 3. Cinema. I. Título.

CDU 860

Catálogo na fonte elaborada na DECTI da Biblioteca da UFSC.

Sumario

Unidad A..... 9

1. Performance..... 11

1.1 Introducción..... 11

1.2 Martín Fierro 14

1.3 Los Corridos..... 22

1.4 Poesía Anónima Popular 30

Bibliografía Complementar Comentada..... 33

2. El Concepto de Poesía, Genealogías y Rasgos 35

2.1 ¿Qué Es Poesía? 35

3. Texto Poético y su Tradición: Versificación 41

3.1 El Texto 41

3.2 Las Estrofas Más Comunes en la Lírica Hispánica 41

4. La Vanguardia Española..... 47

4.1 La Vanguardia Española..... 47

5. Las Vanguardias en Hispanoamérica 53

5.1 Conceptos 53

5.2 Tendencias en los diferentes países..... 54

Unidad B..... 59

6. Ritual y Género Dramático..... 61

6.1 El Ritual 61

6.2 ¿Qué Clase de Literatura es el Género

Dramático? Genealogía 62

6.3 ¿Cuál Es la Función del Hablante Dramático Básico? 63

6.4 Categorías de Acotaciones 64

6.5 Del Diálogo Dramático..... 65

7. El Teatro Clásico en España	69
7.1 El Arte Nuevo de Hacer Comedias	69
8. Acotaciones y Diálogo	73
8.1 Introducción.....	73
8.2 De los Espacios.....	73
8.3 De los Ámbitos Escénicos.....	74
8.4 El Teatro Medieval y sus Espacios Escénicos.....	75
8.5 Novedades en el Teatro Europeo.....	76
8.6 La <i>Commedia dell'Arte</i>	77
8.7 El Teatro de Calderón de la Barca	78
8.8 Escenario y sus Objetos en la Lectura Semiótica Teatral.....	81
8.9 ¿Cómo se Estudia un Espectáculo Teatral?	81
9. La Tragedia Griega	85
10. La Tragedia de Federico García Lorca.....	89
10.1 Introducción	89
10.2 <i>Bodas de Sangre</i> de Federico García Lorca	91
10.3 El Texto Cinematográfico: <i>Bodas de Sangre</i>	96
Unidad C.....	99
11. Lectura del Texto Cinematográfico	101
11.1 Literatura-Cine.....	101
11.2 La Enunciación en el Cine.....	102
11.3 Tipos de Narrador	103
11.4 Los Efectos Enunciativos.....	104
<i>Bibliografía sobre Cine</i>	105
Consideraciones Finales	107
Referencias	109

Presentación

Agradecimientos especiales a Raquel Cardoso; Antonia Javiera Cabrera; Ana Carolina Pinto; Marcos Roberto da Silva e Selomar Borges.

Querido estudiante:

En primer lugar te damos la bienvenida y te invitamos a conocer y a experimentar un poco más en el terreno de la literatura con algunos estudios sobre la poesía y la obra dramática. Además, discutiremos también algo del relato fílmico, en razón de que actualmente las artes visuales penetran diariamente en nuestras vidas y, en lugar de oponerse a la formación del lector, bien utilizadas, pueden también servir de estímulo a su desarrollo. En efecto, como máquina de leer el mundo (Michel de Certeau), la literatura posee herramientas para discutir cualquier producto simbólico. ¡Ojalá te podamos ayudar en eso!

Esperamos que profundices tus estudios de esas manifestaciones artísticas – poesía, artes escénicas y cine – y aproveche también para desarrollar la capacidad de lectura en lengua española, una de las habilidades fundamentales en cualquier buen curso de Español.

Alai Garcia Diniz

Unidad A

Estudios Poéticos



A dança (1950-52)
Marc Chagall

1 Performance

En este capítulo, tu aprenderás el concepto de performance, el cual te servirá como concepto unificador para los estudios del texto poético, dramático y cinematográfico, a partir de una noción de lo que puede ser la literatura en el mundo contemporáneo y particularmente en este curso.

1.1 Introducción

El arte nace de la práctica social. Vive en el cuerpo, en la voz y en las costumbres de un pueblo. En él encontramos la canción, la poesía, los instrumentos musicales, la voz y el cuerpo en una mezcla artística que podemos denominar **performance**.

Entre las diversas concepciones de **performance**, provenientes de diferentes disciplinas (Antropología, Artes Plásticas, Teatro, Literatura, entre otras), proponemos la idea de **performance** como *reconocimiento y saber*. Paul Zumthor vincula con la performance la noción de un cuerpo en presencia que emite un saber reconocido por el receptor. En la **performance**, la acción humana modifica el conocimiento colectivo a través de un comportamiento repetitivo que puede ser decodificado por una comunidad. **Al comunicar un saber, el cuerpo vivo lo marca.** (ZUMTHOR, 2000, p. 37). Ese concepto nos sirve para estudiar la literatura desde la perspectiva de que se puede leer y reflexionar sobre distintos artefactos culturales, sin limitar esa capacidad a un único soporte: el papel impreso, el cual llega a consumidores letrados o a una elite cultural con habilidad lectora asegurada por su hegemonía.

Entonces, preguntarás: desde ese punto de vista, **¿qué es literatura?**

Para comprender mejor ese concepto, le llamamos la atención a la visión de Michel de Certeau (2004), quien considera la literatura “como una máquina de leer el mundo”. En ese sentido, pensamos que es posible despertar en ustedes la habilidad para leer y ampliar su capacidad lectora de distintos artefactos culturales, como por ejemplo: poemas, obras teatrales, canciones, películas, entre otros.

Con el surgimiento de la modernidad, la elite letrada desarrolló la costumbre de leer un periódico o un libro solitariamente, sin embargo, existen otras formas de transmisión de la literatura. En los siglos XV a XVIII, época en la que se produce el pasaje de la oralidad a la escritura, en España así como en toda Europa, la gran mayoría de personas no sabían leer – la escuela no era pública –, la cultura era oral, se leían en voz alta para un gran público, las obras teatrales, los cantares, las novelas. El teatro de esa época antes de ser publicado, era representado.

Actualmente, con la revolución de los medios audiovisuales y electrónicos se ha hecho necesario repensar permanentemente el concepto de literatura, destacando como siendo manifestaciones literarias una gran profusión de géneros del área digital: *blogs, ciberpoemas, ciber cuentos, videopoemas*, entre otros. Es igualmente necesario estudiar el melodrama de las telenovelas, y también, considerar la **performance** como un concepto que nos ayuda a entender lo híbrido y los distintos soportes de la literatura (cuerpo, papel, pantalla). En fin, habrá que reflexionar sobre el arte popular como una manera de estudiar las tradiciones orales y observar las desigualdades en el campo simbólico. Ir y venir de la escritura a la **performance** y de la presencia a la virtualidad, significa comprender la heterogeneidad en el campo cultural.

Quizás nos preguntes si nos propongamos abandonar la lectura solitaria del libro o del poema impreso. ¡Decimos, no! Al contrario, es necesario desarrollar la capacidad lectora de esos distintos artefactos culturales: el poema (cantado, impreso, virtual); la obra teatral (texto, espectáculo, performance) y la película. Hoy en día con la globalización, hay novelas que se convierten en películas o en obras de teatro, y existen también escritores que suelen ser guionistas. Además, a partir del siglo XX el arte retoma el patrimonio cultural adquirido, por lo que es posible observar que esos productos culturales están contaminados por la intertextualidad, la parodia y la citación de otros libros. Y son precisamente esos aspectos los que vamos a estudiar en las lecturas de este curso. Aprender a leer no es sólo decodificar las letras o los versos, ni las figuras retóricas, sino entender los diferentes **sentidos** que cada poema puede significar para cada estudiante. Leer el mundo hoy es partir de un repertorio que cada uno de ustedes lleva internamente e intenta compartir con los demás miembros del grupo.

Aprender a leer y a disfrutar de poemas, piezas y películas que antes podían parecerles herméticas y difíciles; comprender los distintos modos de elaborar y de transmitir lo literario, lo dramático y lo imagético en forma de ejercicios, es lo que este curso intentará desarrollar en la disciplina.

El concepto de literatura que combina lo oral con lo escrito, no solamente parte de la idea de **performance**, sino que destaca la *Poética* de Aristóteles, la cual alude también a la poesía en un aspecto amplio, como es el concepto de **imitación**, empleado aquí para comprender el modo, objeto y tema de la épica, la tragedia y la comedia.

El concepto de **representación** también nos sirve para proponer la inclusión de lo vocal y de lo corporal en presencia, en la actuación ante un público o a través de la imagen (la película), como modos distintos de compartir el placer de la presencia virtual o directa en el efecto de la *catarsis* o como una clase de conocimiento distinto que posee una función lúdica. En respuesta a la pregunta si se podía enseñar la literatura, Roland Barthes contesta paradójicamente “só se deve ensinar literatura, pois a través dela se poderia abordar todos os saberes” (BARTHES, 2004, p. 336) y agrega a eso también la idea de que: “A literatura não diz a verdade, mas a verdade não está apenas nos lugares onde não se mente” (BARTHES, 2004, p. 336-337).

¿Esa concepción de lectura les permitió comprender mejor el mundo en que viven, para así poder respetar las diferencias, entender las distintas culturas, sus creencias y artefactos, desarrollando la sensibilidad de cada uno, mejorando la calidad de vida y el disfrute de los bienes culturales?

Esa pregunta ustedes la responderán al fin del curso.

A continuación, algunos ejemplos de géneros poéticos que tradicionalmente ya presuponen la performance.

1.2 Martín Fierro

Formas de representación de la **poesía popular** pueden ser encontradas de norte a sur de América Latina, donde hallamos composiciones que van desde el **corrido** mexicano hasta la copla, el romance y el verso chilenos, peruanos, guatemaltecos, así como la llamada *literatura de cordel* del noreste brasileño, o la **poesía gauchesca** del sur del continente. En estas últimas composiciones se registra el eco de la vida del *gaucho* y de la tierra americana, así como el registro de su expresión oral. El gaucho, habitante de la pampa – esa gran pradera situada al sur del continente –, es quizás el producto más original e interesante del mestizaje del indio con el español. También es el resultado de un ambiente, de un medio físico y de unas formas de vida que fueron definiendo el ser gaucho.

Se ha conjeturado que la palabra gaucho tiene bases indígenas: araucana, pampeana, guaraní, entre otras, con todo, nos parece más sugestiva la opinión de Martínez Estrada, quien considera el vocablo quechua huacho (huérfano, abandonado) como antecedente inmediato de gaucho (MARTÍNEZ ESTRADA, 1958, p. 141).

En la inmensidad de la pampa, el gaucho arraigó su vida de manera singular e inimitable, organizando su defensa con armas cuyo manejo le era propio, y a la hora del descanso, “el verso le sirvió para decir sus penas, recordar sus peligros y alimentar sus ilusiones. El payador, poeta de la pampa, era, como todos los gauchos, un hombre a caballo y sin residencia conocida, que pasaba de pulpería en pulpería dejando oír el cielito, la vidalita o el triste, cuyos versos improvisaba a su modo, interviniendo en las fiestas y exponiéndose en desafíos y amores” (GARCÍA-PELAYO Y GROSS, 1987, p. 53).

Canta el *payador*:
Palomita blanca,
vidalita,
pecho colorado,
dile que me muero,
vidalita,
porque me ha olvidado.

Pero es a partir del encuentro del gaucho con el poeta de la ciudad, cuando él estimulado por la guitarra del *payador*, compone cantos de más amplio registro, “incorporando a los elementos propiamente gauchescos otros más sabios y organizados (...) tomando presta-

do el verso espontáneo de la pampa para darle forma literaria” (*Ibid*, p. 55), además de introducir el habla coloquial del gaucho en el poema. El ejemplo más notable de esa simbiosis lo podemos encontrar en **Martín Fierro**, poema de la pampa, del gaucho *payador* y de su lucha por la libertad. En el *Canto I* de **Martín Fierro** el primer tema que aparece es el del cantor y su vocación por el canto:

Aquí me pongo a cantar
al compás de la vigüela
que el hombre que lo desvela
una pena extraordinaria
como la ave solitaria
con el cantar se consuela.
Pido a los santos del cielo
que ayuden mi pensamiento:
les pido en este momento
que voy a cantar mi historia
que refresquen la memoria
y aclaren mi entendimiento.

Vengan santos milagrosos,
vengan todos en mi ayuda,
que la lengua se me añuda
y se me turba la vista;
pido a mi Dios que me asista
en una ocasión tan ruda
Yo he visto muchos cantores,
con famas bien obtenidas,
y que después de adquiridas
no las quieren sustentar:
parece que sin largar
se cansaron en partidas.



Imagen 1: Martín Fierro

Mas ande otro criollo pasa
Martín Fierro ha de pasar;
nada lo hace recular,
ni los fantasmas lo espantan,
y dende que todos cantan
yo también quiero cantar.

Cantando me he de morir,
cantando me han de enterrar,
y cantando he de llegar
al pie del Eterno Padre;
dende el vientre de mi madre
vine a este mundo a cantar.

Hilario Ascabusi: Autor de Trovas, poemas hirientes contra las tropas federales que atacaban Montevideo, fueron firmados con los seudónimos de Aniceto el Gallo y Paulino Lucero. Su obra más destacada por su calidad fue Santos Vega o los Mellizos de la Flor (1872).

Estanislao del Campo: Admirador de Ascabusi y como él argentino, adoptó el seudónimo de Anastasio el Pollo. Su mejor obra es el Fausto, poema humorístico, escrito a raíz de su asistencia al teatro Colón de Buenos Aires para ver el Fausto de Gounod el veinticuatro de agosto de 1866.

Cuando el escritor y periodista argentino **José Hernández** (1834-1886) escribió **Martín Fierro**, no podía imaginar el enorme éxito que su obra lograría a través del tiempo, llegando a ser considerada hoy en día como uno de los clásicos de la literatura hispanoamericana. En la época de su publicación, el poema **Martín Fierro** era vendido en las pulperías junto con la yerba mate y el tabaco, por lo que la obra alcanzó una excepcional difusión popular. Se imprimieron centenares de ediciones, que se leían en torno al fuego y al mate, mientras algunos aprendían de memoria largas tiradas para después cantarlas.

Hernández nació en la pampa, de ahí su gran conocimiento sobre la vida, las costumbres y la lucha de los gauchos. Ese conocimiento del ambiente rural argentino le permitió tratar la figura del gaucho con seriedad y complejidad, evitando el tono caricaturesco y cómico elaborado por escritores como *Hilario Ascabusi* y *Estanislao del Campo*, antecesores suyos y conocedores del **género gauchesco**, corriente inscrita dentro del romanticismo hispanoamericano, propia de la Argentina, Uruguay y sur del Brasil, donde se exaltan las raíces de lo popular y se hace una idealización épica del gaucho. En las obras de esos escritores, el gaucho aparecerá mitificado, convertido en símbolo de virtudes nacionales y arquetipo del héroe. El pueblo también reconocerá su lenguaje en esas

obras, que por primera vez utilizan el habla coloquial (rural), inculta y orillera, en la obra literaria.

Rompiendo con la forma tradicional de representar al gaucho, **Martín Fierro** es, sin duda, la culminación del género. A partir de ahora, el gaucho es representado como un ser marginado de una sociedad injusta, en la que es incapaz de reconocerse. El gaucho de Hernández se convierte en uno de los grandes personajes de la literatura universal. La denuncia social engrandece los valores estéticos del poema en la medida que inserta el destino de su personaje en el destino colectivo de un pueblo. En **Martín Fierro** encontramos la unión de lo político, lo social, lo natural, lo popular, conviviendo en un mismo universo: el poema es voz y registro del lamento del gaucho. La lucha de Martín Fierro ante el sistema es total: enfrenta al ejército, al gobierno, a la justicia, a la sociedad. El telón de fondo de esa lid es el desierto, la pampa, en la que sólo sobrevive el más apto, el *gaucho matrero*, capaz de defenderse del ejército como de considerarse autorizado a dispensar justicia cuando lo cree necesario.

Escrito en versos octosílabos, el poema **Martín Fierro** es compuesto de 1193 estrofas, de seis versos (sextinas) cada una. La obra se divide en dos partes: la primera, publicada en 1872, se titula *La Ida*, y es compuesta de 395 versos; y la segunda, subtitulada *La Vuelta*, fue publicada en 1879, compuesta de 798 versos. A partir del *Canto III* de la ida, Martín Fierro cuenta como fue alistado a la fuerza en el ejército, siendo obligado a abandonar su casa, su familia, su labor:

Tuve en mi pago en un tiempo
hijos, hacienda y mujer;
pero empecé a padecer,
me echaron a la frontera,
¡y qué iba hallar al volver!
Tan sólo hallé la tapera.
Sosegao vivía en mi rancho
como el pájaro en su nido.
Allí mis hijos queridos

iban creciendo a mi lao...
Sólo queda al desgraciao
lamentar el bien perdido.

Cantando estaba una vez
en una gran diversión
y aprovechó la ocasión
como quiso el Juez de Paz:
Se presentó, y ahí no más
hizo una arriada en montón.

Juyeron los más matreros
y lograron escapar.
Yo no quise disparar –
soy manso y no había por qué –
muy tranquilo me quedé
y así me dejé agarrar

Zona limítrofe que separa la tierra de los blancos de la de los indios, la "civilización de la barbarie".

En el período de milicia, Martín Fierro es llevado en un contingente de gauchos a la *frontera* para luchar contra los indios, siendo testigo de las injusticias y arbitrariedades que el ejército cometía con ellos. Al verse despojado de su modesta paga como soldado, Martín Fierro decide desertar. Tres años más tarde regresa a su aldea y encuentra su rancho destruido y su mujer e hijos desaparecidos. Por ese motivo se vuelve un gaucho malo, se hunde en el vicio del alcohol y del juego, sin embargo, no pierde su nobleza innata. Al final se junta con Cruz, otro perseguido, y ambos cruzan la frontera, refugiándose con los indios para evitar la persecución de la justicia. En el *Canto III* de la ida, Martín Fierro describe su primer encuentro con los indios:

Una vez entre otras muchas,
Tanto salir al botón,
nos pegaron un malón
los indios y una lanciada

que la gente acobardada
quedó dende esa ocasión.

Habían estao escondidos
aguaitando atrás de un cerro.
¡Lo viera a su amigo Fierro
aflojar como un blandito!
Salieron como maíz frito
En cuanto sonó un cencerro.

Al punto nos dispusimos
aunque ellos eran bastantes;
La formamos al istante
nuestra gente, que era poca;
y golpiándose en la boca hicieron fila adelante.
Se vinieron en tropel
Haciendo temblar la tierra.
No soy manco pa la guerra
Pero tuve mi jabón
pues iba en un redomón
que había boliado en la sierra.

¡Qué vocerío, qué barullo,
qué apurar esa carrera!
La indiada todita entera
Dando alaridos cargó
¡Jue pucha!... y ya nos sacó
como yeguada metrera.

¡Qué fletes traiban los bárbaros,
como una luz de ligeros!

Hicieron el entrevero
y en aquella mescolanza,
éste quiero, éste no quiero,
nos escogían con la lanza.

Al que le dan un chuzazo
difícultoso es que sane:
en fin, para no echar panes,
salimos por esas lomas
lo mesmo que las palomas
al juir de los gavilanes.

En **Martín Fierro** podemos ver la oposición entre dos mundos, denominados “civilización y barbarie”. El mundo corrompido y violentamente injusto (“la civilización”) que empuja a Martín Fierro a elegir la marginalidad, se contrapone a un mundo idílico y rural, tierra del gaucho libre: la pampa infinita e indómita (“la barbarie”), la cual desaparece rápida y violentamente para abrir paso al “progreso”, al desarrollo económico: “la civilización”, cuyo símbolo está representado por los carriles del ferrocarril que comienzan a surcar la pampa. Es importante observar que en esta inversión de valores, José Hernández está planteando la dicotomía del pasado y del presente, colocándose a favor de un sistema puro que desaparece inexorablemente, por la idea de futuro que los políticos de su época estaban creando como un ideal de civilización.

En la segunda parte del poema, Cruz, el amigo y compañero de luchas, muere. Martín Fierro al sentirse incapaz de seguir entre los indios y aceptarlos como son, se vuelve su enemigo. En el momento en que Martín Fierro ve cómo un indio mata a un niño blanco delante de su propia madre, repudia el mundo de los “salvajes” y decide regresar a la sociedad de la cual había huido. Pero ahora, su resentimiento personal deja paso a un sentido más elevado de la justicia, el aspecto social. Eso lo podemos ver en su lucha con “moreno”, donde Martín Fierro deja clara su separación de prejuicios raciales. Al final de la obra, el héroe – ahora un viejo que recuerda y reflexiona – finalmente se reúne con sus hijos y

con el hijo de Cruz, mostrando con ello que el futuro se presenta nuevamente en el infinito de la pampa.

Ahora ya conoces un poco más de la poesía gauchesca que no respeta la frontera política porque es una práctica cultural que existe en el Río de la Plata y también en el sur de Brasil, en el Estado de Rio Grande do Sul, ¿qué tal conocer un poco más sobre las repercusiones de ese personaje que para muchas personas llega a adquirir vida propia?

Para José Luis Martínez (1984, p. 78), una de las excelencias de *Martín Fierro* es la verdad humana de su héroe: “Las desventuras lo han arrastrado al mal pero subsiste en él una incorruptible hombría de bien, un respeto profundo por un código no escrito de valor y decencia. Hay así mismo un contraste muy afortunado entre la juvenil acción de la primera parte y el tono evocador y sentencioso que domina la segunda”.

Ahora vea Ud. lo que ocurre con ese poema en el Centenario de la Independencia argentina cuando un reconocido poeta argentino expone una visión sui generis del poema *Martín Fierro*.

En 1910 Leopoldo Lugones, en su obra *El Payador* desarrolla un largo razonamiento diacrónico desde los griegos hasta *El Cid* para elegir *Martín Fierro* como el poema épico argentino. En la construcción de esa comunidad imaginada, la gauchesca representa una relación entre campo y ciudad que atraviesa siglos para traducir distintos imaginarios y la mentalidad de cada época. El poema *Martín Fierro* vuelve a surgir como obra teatral y película; a esos íconos se les suele denominar los **artefectos culturales**.

Para profundizar los conocimientos adquiridos en este apartado, se recomienda leer las siguientes obras:

1. BORGES, Jorge Luis. **O Martín Fierro**. Trad. Carmen Vera Cirne Lima. Porto Alegre: L & PM, 1985.
2. LUGONES, Leopoldo. **El payador y antología de poesía y prosa**. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1979.

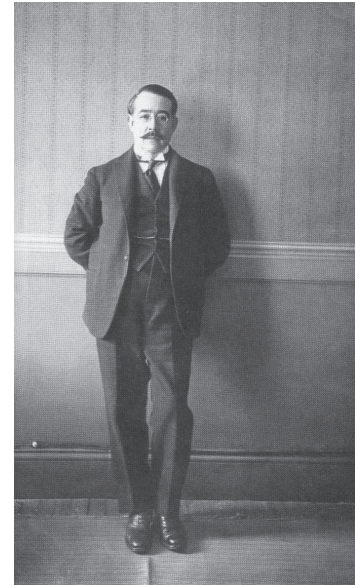


Imagen 2: Leopoldo Lugones (1874 - 1938), escritor y periodista argentino

3. LEZAMA LIMA, J. **Expressão americana**. Tradução de Irlemar Chiampi. São Paulo: Brasiliense, 1988.

4. CAMPRA, Rosalba. En busca del gaucho perdido. **Revista de Crítica Latino-Americana**, ano XXX, n. 60, p. 311-332, 2º semestre de 2004. Disponível em: <<http://www.darmouth.edu/~rcll/rcll60nave6.htm>> (Ensayo actual sobre el tema).

La biografía de Lezama Lima y referencia al ensayo lezamiano sobre la gauchesca y el corrido encontrado se puede ver en su obra A Expressão Americana, trad. de Irlemar Chiampi, São Paulo: Brasiliense, 1988.

Después de conocer un poco de la poesía gauchesca que reúne el deseo de la elite letrada de encontrar una representación simbólica del modo de vivir, relacionarse, combatir en la pampa – sufrir y cantar - con *El Gaucho Martín Fierro*, es decir en el Sur de América, vale la pena leer también el segundo volumen – *La Vuelta de Martín Fierro* y entender por qué Leopoldo Lugones apunta la obra como la épica argentina. Su carácter de poema fundacional de Río de la Plata reverbera hasta hoy en géneros y, de modos distintos, como aún veremos en ese curso.

Ahora vale la pena recordar las palabras de *Lezama Lima* sobre dos géneros líricos latinoamericanos que luego de la independencia de España, consagran desde la tradición ibérica la lírica local y plantean, de modo inequívoco, la relación entre literatura y historia, poesía y política en el momento de formación de las comunidades imaginadas (las nacionalidades) en el siglo XIX: en el Sur, la gauchesca y en América Central, el corrido. Dos prácticas culturales que pueden ser leídas como performances poéticas de raigambre popular.

*La palabra **épico** deriva del término griego epos, que significa aquello que es contado. Por eso entendemos el género "épico" como el arte de contar, de narrar acontecimientos, donde se exalta y/o glorifica los hechos históricos de un pueblo y sus héroes.*

1.3 Los Corridos

Otra de las formas de representación de la poesía la podemos encontrar en los corridos mexicanos. Géneros híbridos que presentan en sus composiciones elementos *épicos*, líricos, narrativos y musicales, han sido considerados por algunos estudiosos como una prolongación más del romancero español (siglos XV y XVI). En esas composiciones están registradas las huellas de una gesta hecha de historia y ficción, metida en

los recovecos del sentimiento y la expresión populares, al que la música dio popularidad.

También conocidos como *Romances Viejos*, el Romancero Español es un conjunto de composiciones breves, anónimas, que datan del siglo XV y XVI, de temática variada (históricos, caballerescos, amorosos, moriscos, entre otros). Compuestos de versos octosílabos, asonantados en los pares, nacieron de la fragmentación de los cantares de gesta, y se enriquecieron después con la transmisión oral y la imaginación del pueblo.

Conservados por medio de hojas sueltas coloridas, impresas en modestas casas editoriales, los corridos quedaron registrados en los cancioneros populares que eran vendidos a bajo precio en los *tianguis* y ferias, para ser transmitidos o cantados por el vulgo.

El popular **corrido** cumplió un importante papel de comunicación. A finales del siglo XIX, los **corridos** “eran materia de intenso consumo, pues para las multitudes iletradas de entonces constituía la única fuente de información de los sucesos más sobresalientes” (MENDOZA, 1985, p. 7). A través de ellos, se sabía de las catástrofes, de las hazañas de los políticos y revolucionarios de la época, de las aventuras y crímenes pasionales de los personajes, de la geografía del país, como por ejemplo en el siguiente corrido:

El Quelite

¡Que bonito es El Quelite!
 Bien haya quien lo fundó,
 que en sus orillitas tiene
 de quién acordarme yo.

Mañana me voy, mañana,
 Mañana me voy de aquí,
 el orgullo que me queda,
 que tú me quisiste a mí.

Nombre con el cual son denominados en México los mercados.

Camino de San Jacinto,
camino de San Joaquín,
no dejes amor pendiente
como me dejaste a mí.
Yo no canto porque sé
ni porque mi voz sea buena;
canto porque tengo gusto
en mi tierra y en la ajena.

Debajo de un nopalito
me dio sueño y me dormí,
y me despertó mi prieta
diciéndome: - Ya estoy aquí.

Debajo de aquel huizache
me dio sueño y me dormí,
y me despertó un gallito
cantando: ki-ki-ri-kí.

Escritos en **cuartetos de rima variable** – estrofas de cuatro versos con rimas en los versos pares –, asonante o consonante, los **corridos** son una forma literaria sobre la que se apoya una frase musical compuesta generalmente de cuatro miembros, donde se relatan sucesos trágicos que hieren la sensibilidad de la sociedad. Para Vicente Mendoza, por lo que tiene de épico, el **corrido** “deriva del romance castellano y mantiene normalmente la forma general de éste, conservando su carácter narrativo de hazañas guerreras y combates, creando entonces una historia por y para el pueblo” (*Ibid*, p. 8). Así lo podemos constatar, por ejemplo, en el **corrido** “De los oprimidos”, donde se cuenta la historia de la lucha de los indios por la independencia:

Voy a cantar un corrido
de esos que hacen padecer,
y les suplico, señores,
me perdonen por favor

Tres siglos largos, señores,
el indio, triste, sufrió,
hasta que luego en Dolores
la Libertad lo alumbró.

Del cura de Guanajuato
toditos se han de acordar,
murió como un buen soldado
por darnos la Libertad.

Pero el veintiuno, el Gobierno
la Independencia nos dio,
quedando los españoles
dueños de nuestra nación.

Toda la tierra tomaron
y al indio nada quedó,
sin pensar que por ser dueños
durante once años peleó.

Por eso el indio ha sufrido
miserias, hambre y dolor,
esperando le devuelvan
sus tierras que tanto amó.

Ya mejor le pide al cielo
que lo quite de vivir,
con eso que, mejor muerto,
ya no tiene que sufrir.

Observen que el tono de ese corrido tradicional relata la saga indígena con una carga de vitimización y conformismo con respecto a los hechos narrados, tal es la influencia religiosa en México que apuesta en soluciones extraterrenales para los conflictos étnicos y sociales. En

términos de forma, las cuartetos presentan una rima tradicional en los versos pares y hay que agregar que los **corridos** derivan de la copla y del cantar –, que son expresados en los relatos sentimentales y amorosos o en las tragedias pasionales propios para ser cantados, tal como lo podemos ver en el conocido corrido “De Cuca Mendoza”:

Pueblito de San Antonio,
distrito de Moroleón,
murió Cuquita Mendoza
por jugar una traición.
Domingo por la mañana
se fue Cuquita a bailar,
a un baile de compromiso,
a la tienda de *La Mar*.

Cuando llegó la comadre:
Cuquita, ya estás bailando,
si vieras que allí está Cleto,
seguro te está mirando.

Cuquita le respondió
con una fuerte *risada*:
-No tenga miedo, comadre,
ya conozco mi *güeyada*.
Cuquita era muy bonita,
como una rosa al cortar,
como una reata muy larga,
muy *güena pa'mangonear*.

Cuquita era muy bonita,
con su carita de cielo,
pero a toditos les daba
el atole con el dedo.

Que la vida no es alfalfa
que retoña cada mes,
cuando la vida se troncha
se acabó pa'de una vez...

Estaba Cuca Mendoza
a las puertas de un corral.
¡Mujeres desmancuernadas,
así deben acabar!

Ya con esté me despido
de Cuca Mendoza amada,
pa'que te acuerdes de mí
te dejó está puñalada.
Pueblito de San Antonio,
distrito de Moroleón,
murió Cuquita Mendoza
por jugar una traición.

Aunque se registran **corridos** desde la época de la colonia, como el **corrido** “De los oprimidos”, los del período de la Revolución Mexicana (inicios del siglo XX) son quizás los más conocidos. Esos **corridos**, escritos en su gran mayoría por *autores anónimos*, son testimonio de un acontecimiento histórico que cambió las instituciones políticas y sociales de México. En ese tipo de **corridos** se exalta el nacionalismo mexicano: sus ambientes son nacionales; sus héroes, los líderes revolucionarios, como Pancho Villa y Emiliano Zapata; los asuntos, los incidentes de la lucha armada, ya que aluden al conflicto entre villistas y federales o carrancistas, en el norte de México; o, entre zapatistas y federales, en el sur del país. Predominan sin embargo, aquellos **corridos** en los que se da preferencia a las hazañas de Villa y los suyos, como, por ejemplo, en “De la muerte de Pancho Villa”:

Sin embargo, durante el período de la Revolución existió un grupo de prolíficos autores, hoy poco conocidos, que dieron gran popularidad al género. Entre ellos se pueden destacar: Constancio Suárez, Refugio y Juan Montes, Federico Barrera, Fausto Ramírez, Claro García, quienes contribuyeron con sus composiciones, a aumentar el acervo literario y musical de los corridos de la época.



Imagen 3: Pancho Villa

¡Pobre Pancho Villa...!
fue muy triste su destino;
morir en una emboscada
y a la mitad del camino.
Iba dejando Parral
maneja su *carcacha*,
el valiente general
autor de *La cucaracha*.

*"La cucaracha, la cucaracha
ya no puede caminar,
porque no tiene, porque le faltan
las dos patas de atrás..."*

¡Pobre Pancho Villa...!

Iba dejando Parral
saliendo de una cantina,
el valiente general
autor de *La Valentina*.
*"Si porque me ves borracho,
mañana ya no me ves;
si me han de matar mañana,
que me maten de una vez..."*

¡Pobre Pancho Villa...!

Iba dejando Parral
saliendo de su casita,
el valiente general
que compuso *La Adelita*.

*“Si Adelita se casara con Carranza,
y Pancho Villa con Álvaro Obregón,
yo me casaba con Adelita,
y se acababa la Revolución.”*

¡Pobre Pancho Villa...!

Dicen que cayó diciendo:
-Ya Plutarco me amoló;
De la Huerta te lo encargó,
Dile cómo se portó.

Dicen que Villa murió
con la mano en el gatillo;
sobre su hombro descansaba
el general Miguel Trujillo.

Nada le valió que su hijo
y la llamada Austroberta
le dijera que se fuera
siempre con el ojo alerta.

¡Pobre Pancho Villa...!

En una casa alquilada
se apostaron los ladrones,
pues para matar a Villa
necesitaban... calzones.

¡Ay México está de luto,
tiene una gran pesadilla,
pues mataron en Parral
al valiente Pancho Villa!
¡Pobre Pancho Villa...!



Imagen 4: Mujer soldadera

Francisco Villa y Emiliano Zapata fueron los líderes más importantes de la Revolución Mexicana. Lucharon por la realización de una verdadera reforma agraria y por justicia social para el pueblo de México. Pancho Villa, seudónimo de Doroteo Arango, nació 1887 en San Juan del Río, Durango. En 1910, al inicio de la Revolución, apoyó a Madero, pero a la muerte de él, se juntó con Carranza y Zapata, para luchar contra la dictadura de Huerta. Como jefe de la famosa División del Norte obtuvo algunas de las principales victorias de la Revolución, distinguiéndose por su valor y sus extraordinarias dotes de guerrillero. Años más tarde, al distanciarse de Carranza, fue derrotado en Celaya por Obregón, general en jefe del Ejército Constitucionalista. Pancho Villa muere en 1923 en Parral, Chihuahua.

¿Observaste la perspectiva del cantautor chileno sobre las peripecias de Pancho Villa? Las referencias a otras canciones mexicanas son base de lo que se llama intertextualidad. Victor Jara proyecta el imaginario chileno de la época de Salvador Allende en el corrido sobre el personaje de la Revolución Mexicana. Eso fue a fines de la década de 60 en que la Revolución Cubana (1959) era todavía un marco utópico en Latinoamérica. Vale la pena acotar que actualmente el corrido se ha convertido en género hecho por encargo en la frontera entre EEUU y México, especialmente como canción de los narcotraficantes. De ese modo surge un subgénero de aquel corrido mexicano del principio del siglo XX, conocido como *narcocorridos*. Otros tiempos. ¿Se podría pensar que en ese caso el contenido épico de los corridos de la Revolución Mexicana cede el lugar a una clase de parodia?

Del náhuatl huipilli, el huipil es una blusa adornada con motivos coloridos que suelen estar bordados, y es propia de los trajes usados por las mujeres indígenas de algunas regiones de México y Guatemala.

1.4 Poesía Anónima Popular

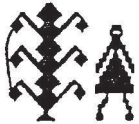
Otra de las formas de representación de la **poesía** la podemos encontrar en el siguiente poema anónimo sobre el *huipil*.



En este huipil llevo grabado
todo lo que padecí y gocé
en los primeros 40 años de mi vida.



Estas seis flores rojas son
los corazones de mis abuelas,
de mi madre y de mis tres hermanas
que ya murieron.



Estos muñequitos son mis hijos
nueve que he tenido,
y se distinguen de los que no se lograron
porque llevan una planta de maíz,
es decir, que ya se fueron
a alimentar a la tierra.



Y vea usted esta greca
para que se dé cuenta
de lo que difícil ha sido mi vida
que hasta remolinos de llanto hay ahí.



Este es mi ángel de la guarda,
y este otro es el demonio que me tienta.



Los *cocoles* son mi marido,
que como me abandonó
nómas me la paso pesando en él.

Tipo de pan mexicano.



Este es el árbol de la vida y de la muerte
y yo estoy en su centro
porque aquí ando cumpliendo mi destino.

Ya voy a labrar otro huipil
con más cosas que he vivido,
y cuando me muera me vestirán con los dos,
uno encima de otro.
Cuando suba al cielo, nomás de verlos
ya sabrá Dios de qué me ha de enjuiciar.

¿Qué le pareció ese poema “dibujado” que sirve para explicar un encaje hecho en una túnica? No sería ese un saber tan válido como la escritura, pintura, escultura reconocidos como arte en el mundo occidental? Es importante señalar que las técnicas textiles empleadas para la elaboración de los *huipiles* presentan una gran complejidad y riqueza. Son confeccionados en un telar de cintura, y a partir de uno, dos o tres lienzos, según la costumbre de cada zona, así como de la edad de la usuaria, su categoría social, su estado civil, y la circunstancia de su uso. La decoración hecha contiene el **capital simbólico** de la comunidad a la que pertenece su propietaria. Por ese motivo, se puede afirmar que el *huipil* es de alguna manera, una especie de código porque resguarda en sus diseños información cifrada. Los bordados hechos en los *huipiles* significan mucho más de lo que la elaborada decoración deja ver a simple vista: en ellos se cuentan historias sobre el pasado de un pueblo y la identidad cultural de cada grupo; quienes lo usan, se identifican y lo saben suyo. Los huipiles ceremoniales de Santa María Magdalenas (Chiapas – México), por ejemplo:

Los amuzgos son una comunidad indígena que se encuentra en los estados mexicanos de Guerrero y de Oaxaca y que hablan la lengua amuzgadel grupo otomangue, subfamilia lingüística del mixteco.

*“además de llevar dioses y seres legendarios bordados, llevan un diseño especial en el que, a modo de firma, se reconoce el nombre de la tejedora. **Los amuzgos** conocen el significado de cada bordado y saben que en ellos están mensajes que demuestran su riqueza artística y cultural” (www.uv.mx/popularte/esp).*

Y ahora ¿qué tal sería transformar ese poema en un videopoema, un poema vocalizado o en un poema cantado? Esos serían tres modos distintos de realizar una performance para hacerlo visible y de ese modo comprender a través de la práctica el concepto trabajado en este primer capítulo.

Bibliografía Complementar Comentada

Paul Zumthor (1915-1995), poeta, escritor y medievalista suizo, deambuló por distintos países y culturas en la búsqueda del estudio de las distintas formas de oralidad de la poesía cantada. Vino varias veces al Brasil para estudiar a los repentistas, el *cordel* y otras diferentes manifestaciones performáticas del país. Gracias a los esfuerzos de divulgación, promovidos por Jerusa Pires Ferreira, se pueden destacar, entre las obras publicadas en portugués: *Introdução à Poesia Oral* (1997); *A Letra e a Voz* (1993); *Performance, Recepção, Leitura* (2000).

Michel de Certeau (1925-1986), profesor y pensador francés. Influenciado por las corrientes psicoanalíticas de Freud, fue con Lacan uno de los fundadores de la Escuela Freudiana de París. Sus investigaciones han alcanzado gran proyección en el área de los estudios culturales y los procesos de recepción, especialmente, las que se refieren a la vida cotidiana, la sociedad de consumo y los usos mediático-culturales, analizando la mecánica de los comportamientos que impregnan las prácticas sociales, las modas y los hábitos de la sociedad, cuestiones esas que fueron estudiadas en su libro más importante: *L'invention du Quotidien* (1974) (Em português: *A invenção do cotidiano*).

2 El Concepto de Poesía, Genealogías y Rasgos

En este capítulo, vamos intentar responder la pregunta: ¿Qué es poesía?

2.1 ¿Qué Es Poesía?

Para Aristóteles, el tópico fundamental en que reposa el arte (Poesía) es la **imitación**, o *mímesis*: la representación de la realidad. Los objetos, medios y maneras cambian en la epopeya, en la poesía trágica, en la comedia, en el ditirambo y en la citarística, pero la base de todas esas formas artísticas es la **imitación**. Además de Aristóteles, otros filósofos o poetas han desarrollado estudios sobre la poesía. En el Brasil se destaca el estudio de Alfredo Bosi: *O Ser e o Tempo da Poesia* (1977). El poeta y crítico mexicano Octavio Paz en su libro *El Arco y la Lira* (1956), dedica varios capítulos a su estudio sobre el poema.

Para una mejor comprensión de este capítulo, recomendamos la lectura de la Poética, de Aristóteles, y el capítulo 1 de libro El Arco y la lira, de Octavio Paz

Lea el poema:

Ejemplo:

Si me quitaran totalmente todo

Si me quitaran totalmente todo
 si, por ejemplo, me quitaran el saludo
 de los pájaros, o los buenos días
 del sol sobre la tierra,
 me quedaría
 aún
 una palabra. Aún me quedaría una palabra
 donde apoyar la voz.
 Si me quitaran las palabras,
 o la lengua,

hablaría con el corazón
en la mano,
o con las manos en el corazón.

Si me quitaran una pierna
bailaría en un pie.
Si me quitaran un ojo
lloraría en un ojo.
Si me quitaran un brazo
me quedaría el otro,
para saludar a mis hermanos,
para sembrar los surcos de la tierra,
para escribir todas las playas del mundo, con tu nombre, amor mío.

Alejandro Romualdo

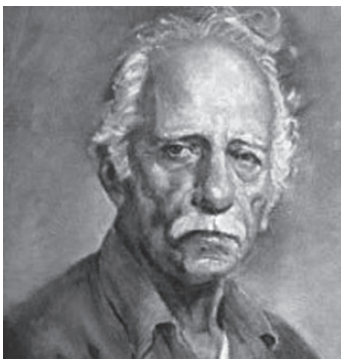


Imagen 5: Alejandro Romualdo

Alejandro Romualdo nace en Trujillo, Perú el año de 1926. Parte de la generación de los años 50 cultiva un lirismo al estilo de Rilke para luego pasar a formas más coloquialistas de la poesía de rai-gambre social con la vehemencia y vitalidad del verso oral y solidario con base en modelos de los poetas españoles de posguerra. Obras: Poesía (1954); Como Dios Manda (1957); El Movimiento y el Sueño (1971); Cuarto Mundo (1972).

Entonces, ¿te ha gustado el poema? Tal vez te preguntes ¿qué me dice ese poema? Es natural esa duda porque el arte poético comunica de modo único, distinto y discursivo un deseo del emisor. Y el poema al alcanzar un receptor cumple con su propuesta. Esa pregunta es muy difundida, sin embargo, no es suficiente reflexionar sobre el “mensaje”; lo más importante de la lectura de un poema no es pensar qué me comunica el texto porque la poesía busca huir de la discursividad común y cotidiana. Ella propone una mirada distinta sobre el discurso referencial (conocido). Hay poemas complejos y por eso muchas veces para

entender sus innumerables posibilidades de lectura hay que reflexionar sobre cómo se dice aquello. Así que como lectores de poesía, ¿qué tal pensar paso a paso para ver cómo se desarrolla el texto “Si me quitaran totalmente todo”?

2.1.1 Apuntes Sobre la Poesía en el Occidente

Desde la Antigüedad, la poesía y la música estuvieron reunidas en Grecia, con los trovadores y juglares en la Edad Media, entre los indígenas aztecas o incas, luego en Europa la poesía se separó de la música y hay quienes encuentren en eso un desarraigo o una sofisticación necesaria. Hay tratados sobre la poética en favor de la sonoridad o del carácter reflexivo del poema. Son corrientes de crítica literaria que polemizan a lo largo de los siglos y que sirven para entender las distinciones entre la lírica romántica, parnasiana o simbolista. Puedes aprovechar esa información y estudiar en distintos sitios los autores más conocidos que indican distintos modos de ver la poesía, la vida en sociedad. Con los cambios socio-económicos la cultura del campo se traslada a la ciudad y los referenciales cambian de modo significativo con la modernidad que va a convergir en distintos movimientos llamados de vanguardias al comienzo del siglo XX.

2.1.2 Denotación y Connotación

- 1) Los pájaros vuelan.
- 2) “Si me quitaran el saludo de los pájaros”.

Acá tenemos una palabra con dos sentidos distintos, ¿verdad?

En la primera frase, “pájaro” tiene sentido real u originario (Denotación). En la segunda, hay un sentido simbólico o específico de la palabra (Connotación).

La denotación es el significado primigenio y general de un vocablo, válido para todos los hablantes del mismo idioma, Connotación, en cambio, es un significado específico, que un vocablo tiene para una persona determinada o dentro de unas determinadas circunstancias.

Así se puede resumir que tanto la denotación como la connotación son imprescindibles dentro del lenguaje, ya que lo enriquecen dándole un sentido más poético y también le dan mayor significado a una palabra.

Un ejemplo más:

Cuando suena una alarma de incendios en una oficina, el sonido **denota** fuego y **connota** evacuación. Puede darse el caso que la misma denotación tenga una connotación completamente diferente para un bombero y, lo más probable, es que la connotación para un pirómano sea diferente a las anteriores.

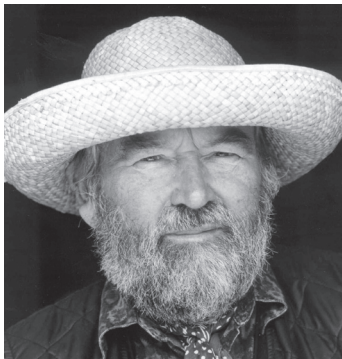


Imagen 6: Octavio Paz (1914-1998) fue poeta, ensayista y diplomático mexicano.

2.1.3 El Ritmo en la Poesía

Cuando lees el capítulo de *El Arco y la Lira* sobre el Ritmo, percibirás que Octavio Paz en su estudio sobre el **poema** afirma que hay un dinamismo del lenguaje y que “las palabras dicen esto y lo otro”. Paz reconoce que en el **poema** el verso es la unidad constitutiva, la célula de significación, y el **poema** posee un carácter complejo e indivisible. Cada célula o verso se combina entre sí por el ritmo y no como en la prosa, por el sentido.

Entonces, **¿Cómo el habla común se transforma en frase poética?**

Hay un poder mágico en las palabras que son los dobles del mundo (**imágenes**). En el fondo de todo fenómeno verbal hay un **ritmo**. El ritmo es un imán. El poeta encanta al lenguaje y en eso se parece a un mago. En ese sentido, Paz pone en el mismo plano al poeta y al mago para extraer de la magia toda la analogía necesaria entre las dos actividades, y dice que el mago desarrolla una empresa peligrosa y sacrílega porque tiene voluntad de poder. La magia busca una comunión cósmica y un poder. La tecnología tiene mucho en común con ese deseo humano (Técnica). Al fin de esa comparación, Paz concluye que el poeta no es un mago, porque el poeta despierta las fuerzas secretas del idioma, y sólo en eso se acerca a la magia porque él encanta al lenguaje por medio del **ritmo**. Como por ejemplo en el verso de Alejandro Romualdo: “Si me quitaran totalmente todo”.

El poeta encanta al lenguaje con el ritmo, y el **ritmo** al no ser medida, es tiempo original. Es por ello que *Heidegger* explica que toda medida es una forma de hacer presente el tiempo (*apud* PAZ, 1956, p. 57). Pero, ¿Cuál es la relación entre el tiempo y nosotros? Nosotros somos los que pasamos, por eso somos el tiempo.

Para saber sobre Heidegger acceda al interesante sitio de internet www.heideggeriana.com.ar

¿Por qué el poema nos envuelve de manera tan profunda?

La poesía nos hace recordar que pasamos... El **ritmo** establece una acción contraria a la de los relojes; es un permanente trascender. El **ritmo** es un rito. Rito y mito son realidades inseparables. El mito cuenta o describe al rito y el rito actualiza al mito (*Idem*, p. 58).

El **ritmo** no es medida, es visión de mundo (*Ibid.*, p. 59). Las culturas pueden tener ritmos binarios, terciarios, antagónicos, cíclicos. Los chinos oían al universo como la cíclica combinación de dos ritmos Yin – Yang.

- Yin = invierno, mujer, casa, sombra
- Yang = ley, trabajo, caza, pesca, hombre, abierto.

El **ritmo** es imagen viva del universo. El ritmo occidental es terciario: padre, madre, hijo / tesis, antítesis, síntesis; infierno, purgatorio, cielo, reinos vegetal, mineral, animal.

Uniando las ideas de Paz a las de Paul Zumthor, se puede decir: **El ritmo es inseparable de quien lo habita así como la voz.**

El **ritmo** es imagen y sentido. El mito es un pasado y es también futuro. El mito transcurre en un tiempo arquetípico. La repetición rítmica es invocación y convocación del tiempo original: arquetipo.

Todo **poema** es mito, pero no todo mito es poema. El tiempo cotidiano se convierte en ritmo. Un pasado que se reencarna: Creación, recreación (PAZ, 1956, p. 64).

Paz recuerda a Aristóteles sobre la poesía como imitación y el placer que causa esa reproducción para decir que, de hecho, “lo que hay es una presencialización de algo nunca visto ni oído.”

Entre la historia (los hechos) y la filosofía (lo necesario) hay la **poesía** que es lo optativo. Paz propone la poesía como un “Ojalá” - Deseo; hambre de realidad, deseo de imposibles. Y concluye con su célebre frase: “El ritmo poético es la actualización de un pasado que es un futuro que es un presente: nosotros mismos” (PAZ, 1956, p. 66).

3 Texto Poético y su Tradición: Versificación

*En el presente capítulo vas a conocer algunos de los elementos de versificación en castellano; también estudiarás las clases de **rimas** y las **estrofas** más comunes de la lírica hispánica hasta el siglo XIX, las cuales te van a servir para leer y analizar a los poemas tradicionales.*

3.1 El Texto

¿Qué es lo que define a la **literatura**? La connotación; la ambigüedad. Te presentamos un pequeño trecho de *El Placer del Texto* de Roland Barthes:

“Texto quiere decir Tejido, pero si hasta aquí se ha tomado este tejido como un producto, un velo detrás del cual se encuentra más o menos oculto el sentido (la verdad), nosotros acentuamos ahora la idea generativa de que el texto se hace, se trabaja a través de un entrelazado perpetuo; perdido en ese tejido – esa textura – el sujeto se deshace en él como una araña que se disuelve en las segregaciones constructivas de su tela. Si amásemos los neologismos podríamos definir la teoría del texto como una hifología (hifos: es el tejido y la tela de la araña)”

(BARTHES, 1998, p. 104).

3.2 Las Estrofas Más Comunes en la Lírica Hispánica

En la Edad Media, la retórica significaba un conjunto de preceptos bajo los cuales se escribían o se cantaban poemas. Había distinciones entre la **poesía popular** de los juglares, cuyas prácticas eran orales y recorrían los pueblos de modo itinerante, y la **poesía cortesana**, propia de la hidalguía.

Antes que nada, un estudiante de la lírica hispánica debe saber que no se cuentan las sílabas de un verso del mismo modo como se cuentan en portugués.

Como en el italiano, el conteo de las sílabas en castellano se hace **hasta una sílaba más a la última tónica**. Se toma como modelo la palabra llana que es la más común en la lengua castellana. Si un verso termina en palabra aguda, es preciso imaginar una sílaba más en su final; si es esdrújula, no se tiene en cuenta la última sílaba del verso.

Señalar el conteo de las sílabas en la canción paródica de la Guerra Civil Española:

Los cuatro generales

Para la Noche Buena

Los cuatro generales

Para la Noche Buena

Los cuatro generales

Para la Noche Buena

Mamita mía

Mamita mía

Que se han alzado

Serán ahorcados

Que se han alzado

Serán ahorcados

Tipos de poemas:

Tetrasílabo: 4 sílabas;

Pentasílabo: 5;

Hexasílabo: 6;

Heptasílabo: 7;

Octosílabo: 8;

Eneasílabo: 9;

Decasílabo: 10;

Endecasílabo: 11.

Hemistiquios: son la cesura de un verso en dos mitades, por ejemplo: *A él todo se le exige, - y nada se le otorga.*

En los siglos XV y XVI, con los Reyes Católicos de Castilla, se centraliza lo que se define como España en términos políticos. Nos interesa señalar que lo más rico de la historia de Castilla es su multiculturalidad. Desde el siglo XI, las formas poéticas más presentes son las canciones galaico-portuguesas, semejantes a la **jarcha** y el **zéjel** andaluz, pero de origen árabe e incluso judío, poemas en los cuales se manifiesta el hibridismo cultural. En el siglo XV, en nombre del Cristianismo, el poder político expulsó de España a los musulmanes, los judíos y los gitanos, quienes aportaban al conjunto de la lírica modelos multiculturales. Una cultura congrega modelos, tradiciones y, a partir de esa visión vale la pena conocer algunas formas retóricas hispánicas más conocidas.

3.2.1 Estrofas de Arte Popular

- a. El **zéjel** o **estrofa zejelesca**: Se caracteriza por el uso de una lengua vulgar, callejera. Una serie de trísticos monorrimos, seguidos de un verso más, cuya rima es igual a la de un **markaz**, o estribillo inicial que también aporta el tema a desarrollar. Un ejemplo de ello lo podemos encontrar en el siguiente verso de Lope de Vega:

¡Ay, Fortuna:

cógeme esta aceituna!

Aceituna lisonjera,

Verde y tierna por defuera

Y por de dentro madera:

Fruta dura e importuna.

¡Ay, Fortuna:

cógeme esta aceituna!

Fruta en madurar tan larga,

que sin aderezo amarga,

y aunque se coja una carga,

Se ha de comer sola una.

¡Ay, Fortuna:

Cógeme esta aceituna!

- b. La **moaxaja** de estructura semejante al **zéjel**, es un poema escrito en árabe clásico cuya característica principal consiste en que termina con una cancioncilla en lengua vulgar, en jerga o en lengua romance que se llama **jarcha**. Por eso se componía primero la **jarcha** y a su metro y rima obedecería todo el poema. Era muy común que la **jarcha** tomada fuese una ajena o reconocida como buena, en lugar de componer otra floja.

<i>Vayse meu corachón de mib.</i>	<i>Vanse mis amores, madre,</i>
<i>¿Ya, Rab, si se me tornarád?</i>	<i>Luengas tierras van morar</i>
<i>¡tan mal meu doler li-l-habib!</i>	<i>Yo no los puedo olvidar.</i>
<i>Enfermo yed, ¿Cuándo sanarád?</i>	<i>¿Quién me los hará tornar?</i>
(Jarcha de Judá Leví).	(Gil Vicente).

Algunos críticos como Dámaso Alonso, S. M. Stern y Menéndez Pidal encuentran correspondencias entre las **jarchas**, los villancicos castellanos posteriores, y las “cantigas de amigo”, que eran, en general, lamentaciones amorosas puestas en boca de una doncella.

- c. **Villancico:** En la tradición hispánica, el núcleo lírico popular es una breve y sencilla estrofa. La más común es de 6/8 sílabas. Y muchas veces se encuentra una dislocación acentual.

Sospirando iba la niña
E non por mí,
Que yo bien se lo entendí.

- d. **Endechas:** Corriente de la poesía tradicional que se vincula al llanto por la muerte de una persona querida, como por ejemplo: “¿Do te me han llevado?”, que resonará en tantos entierros españoles.

Endechas a la muerte de Guillén Peraza (anónimo):

<i>Llorad las damas, sí Dios os vala,</i>	<i>Tus campos rompan tristes volcanes,</i>
<i>Guillén Peraza quedó en la Palma,</i>	<i>No vean placeres, sino pesares,</i>
<i>La flor marchita de la su cara.</i>	<i>Cubran tus flores los arenales.</i>
<i>No eres palma, eres retama</i>	<i>Guillén Peraza, Guillén Peraza,</i>
<i>Eres ciprés de triste rama,</i>	<i>¿do está tu escudo, dó está tu lanza?</i>
<i>Eres desdicha, desdicha mala.</i>	<i>Eres desdicha, desdicha mala.</i>

e. **Seguidilla:** Es una estrofa formada, generalmente, por dos pentasílabos y dos heptasílabos, con rima asonante en los versos pares (flamenco y sefardíes).

f. **Copla:** Estrofa de cuatro versos con rima asonante en los pares:

*Riberitas del río
lava y tuerce la niña
De Manzanares,
y enjuga el aire.*

3.2.2 Estrofas de Arte Cortesana

a. **Cantares de gesta:** De carácter épico. Los versos son asimétricos. En el *Cantar del Mío Cid* encontramos un ejemplo de esta irregularidad, pues ya aparecen los dos hemistiquios que oscilan entre 11 y 18 sílabas, dominan los versos de 14 sílabas.

b. **Romances:** Es el lo más común de lírica hispánica. El verso es de 16 asonantados en hemistiquios de 8 sílabas.

c. **La cuaderna vía:** Durante los siglos XIII y XVI se escriben los poemas de tipo elevado o erudito. Cuatro versos que riman entre sí. Dos hemistiquios de 7-7, como por ejemplo, *El Libro de Buen Amor*, del Arcipreste de Hita.

d. **Arte mayor:** En los siglos XIV y XV los poetas castellanos escribían ese tipo de versos, derivados de la poesía portuguesa. Son dos hemistiquios de 6 sílabas con acento en la 2ª y en la 5ª sílaba:

*Temí la tormenta – del mar alterado
Que traga en un punto – riquezas y vida.*

e. **Redondilla:** Son versos octosílabos, cuya estrofa es compuesta por 4 versos, ora cruzados ABBA, ora encadenados ABAB.

f. **Quintilla:** Cinco versos en los que no se hallan tres rimas seguidas, y en que los últimos versos no forman pareado. A veces a las

quintillas, los poetas de los siglos XVI y XVII llamaban **redondilla**. Es un verso popular en el teatro. Lope de Vega, quien en 1597 reaccionó contra los poetas renacentistas que componían versos **endecasílabos**, como reacción a ese tipo de versos, Lope de Vega escribió en quintillas (redondillas, tal como él las llamaba), un ejemplo lo encontramos en su poema “El Isidro/sacro”. Dos quintillas componían la **copla real**, la cual modernamente se ha denominado “falsa décima”.

- g. **Décima:** La décima espinela viene de Vicente Espinel, poeta cortesano y músico, quien a finales del siglo XVI inventa una sucesión de dos redondillas de rima cruzada, a la primera de las cuales se le añade al final un verso que rima con el último, y a la segunda se le añade otro, al principio que rima con su primer verso, lo que da el siguiente esquema, fijo e inalterable: **Abbaaccddc**

Una décima espinela publicada en *Rimas* (1591)

Suele decirme la gente (a)

Luego mi lengua desliza (c)

Que en parte sabe mi mal, (b)

En lo que dora y matiza (c)

Que la causa principal (b)

Por lo que el pecho no gasta (d)

Se me ve escrita en la frente (a)

Ningún disimulo basta (d)

Y aunque hago de valiente, (a)

A cubrirlo con ceniza. (c)

4 La Vanguardia Española

Y ahora, ustedes van a conocer a un vanguardista español.

Antes que nada, hay que aclarar que hubo muchos otros escritores españoles que compartieron con García Lorca el momento transgresivo de la vanguardia, sin embargo por cuestiones de tiempo, elegimos a un poeta para nuestro estudio, no sólo por su importante rol en ese momento como por el carácter performático que tuvo en su vida, deambulando por la poesía, la música, el teatro y la tarea educativa en el período de la II República Española.

Este capítulo trata del principal autor de la Vanguardia Española, Federico García Lorca. Hubo otros grandes poetas y escritores.

4.1 La Vanguardia Española

A mediados del siglo XX surge una nueva generación de escritores en España y Latinoamérica que incursionan en el llamado “arte de vanguardia”. Herederos del modernismo latinoamericano, esa nueva generación se caracteriza por ejercer un nuevo concepto de la poesía, cuya principal característica es la innovación artística: ver el arte como juego, audacia de recursos expresivos, lo intuitivo substituye a lo racional, y lo irreal, incoherente y arbitrario, modifica la realidad habitual. En España, uno de los principales representantes de esa vanguardia es, sin duda, **Federico García Lorca**, cuya obra poética estudiaremos a continuación.

4.1.1 Federico García Lorca

Federico García Lorca es uno de los grandes poetas y dramaturgos españoles perteneciente a la llamada *Generación del 27*. Nació en 1898 en Fuente Vaqueros (Granada). Estudió Letras, Derecho en la Universidad de Madrid, y música con Manuel de Falla. En 1919 se instaló en la Residencia de Estudiantes de Madrid, donde conoció a otros vanguardistas, como al pintor Salvador Dalí y al cineasta Luis Buñuel. Fundó en 1932 *La Barraca*, grupo teatral que recorrió España representando

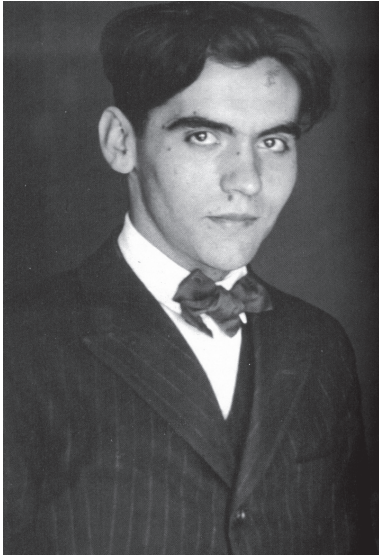


Imagen 7: Federico García Lorca

obras clásicas. En 1936, al comienzo de la Guerra Civil española, García Lorca fue asesinado por motivos políticos por los franquistas.

De su producción literaria destacan, con igual significación, su obra poética y su teatro, que caminan de la mano. En ambos géneros son marcados por una intensa carga poética, donde el tema central es la muerte, o el amor conducido por el dolor, la frustración y la muerte.

Dos etapas distinguen la poesía de García Lorca: **la primera** (1921 a 1931), se caracteriza por una estilización de las formas tradicionales y populares, mediante imágenes sensoriales donde se transmite una visión trágica del amor y la muerte de los gitanos, personajes marginados, presentes en los libros: *Canciones* (1927), *Romancero Gitano* (1928), y *Poema del Cante Jondo* (1931). Como poeta del **vanguardismo** español, García Lorca rescató en esas obras la herencia de la tradición popular española, recuperando formas estróficas tradicionales como el romance, la copla, entre otras - que ya fueron estudiadas en la unidad anterior -, además de presentar una visión idealizada de la realidad popular. Un ejemplo de esa expresión lo podemos encontrar en algunos poemas del *Romancero Gitano*, como es el caso del conocido poema *Romance de la Luna, Luna*, dedicado a su hermana Conchita García Lorca:

La luna vino a la fragua
con su polisón de nardos.
El niño la mira, mira.
El niño la está mirando.

En el aire conmovido
mueve la luna sus brazos
y enseña, lúbrica y pura,
sus senos de duro estaño.

Huye luna, luna, luna.
Si vinieran los gitanos,
harían con tu corazón
collares y anillos blancos.

Niño, déjame que baile.
Cuando vengan los gitanos,
te encontrarán sobre el yunque
con los ojillos cerrados.

Huye luna, luna, luna,
que ya siento sus caballos.

Niño, déjame, no pises
mi blancor almidonado.

El jinete se acercaba
tocando el tambor del llano.
Dentro de la fragua el niño,
tiene los ojos cerrados.

Por el olivar venían,
bronce y sueño, los gitanos.
Las cabezas levantadas
y los ojos entornados.

Cómo canta la zumaya,
¡ay, cómo canta en el árbol!
Por el cielo va la luna
con un niño de la mano.

Dentro de la fragua lloran,
dando gritos, los gitanos.
El aire la vela, vela.
El aire la está velando.

La segunda etapa (1931 a 1936), significa un cambio en la obra de **Federico García Lorca**, desde el punto de vista formal, pues incursiona en el surrealismo, rompiendo con el verso tradicional, pero continúa manteniendo la solidaridad con los seres marginados, el rechazo de la violencia y el inconformismo ante la falta de libertad. A esta etapa corresponden *Poeta en Nueva York* (1935), libro donde el autor expresa la dialéctica entre naturaleza y civilización; *Llanto por Ignacio Sánchez Mejía* (1935) y *Diván del Tamarit* (1936), donde vuelve al modo tradicional en la versificación retomando formas poéticas populares provenientes de la tradición árabe, como lo son las *casidas*, un ejemplo de ellas lo encontramos en el poema “Casida del herido por el agua”:

Quiero bajar al pozo,
quiero subir los muros de Granada,
para mirar el corazón pasado
por el punzón oscuro de las aguas.

El niño herido gemía
con una corona de escarcha.
Estanques, aljibes y fuentes
levantaban al aire sus espadas.
¡Ay, qué furia de amor, qué hiriente filo,
qué nocturno rumor, qué muerte blanca!
¡Qué desiertos de luz iban hundiendo
los arenales de la madrugada!
El niño estaba solo
con la ciudad dormida en la garganta.
Un surtidor que viene de los sueños
lo defiende del hambre de las algas.
El niño y su agonía, frente a frente,
eran dos verdes lluvias enlazadas.
El niño se tendía por la tierra
y su agonía se curvaba.

Quiero bajar al pozo,
quiero morir mi muerte a bocanadas,
quiero llenar mi corazón de musgo,
para ver al herido por el agua.

En *Poeta en Nueva York*, podemos ver imágenes visionarias del **vanguardismo** lorquiano, imprimiendo a su poesía huellas del surrealismo, tales como: **escritura automática**; mensaje hermético porque presenta una **realidad simbólica** cuyos referentes son difíciles de especificar. Las **imágenes** se caracterizan por ser casi incoherentes, surgidas sin intervención de la lógica. Además, en el poema se mezclan **elementos concretos y abstractos**, los cuales a menudo desconectan al lector de la realidad. Otra característica importante de esos poemas es el **desequilibrio en la sintaxis**, mediante impactos sensibles o impresiones intuitivas. Un ejemplo de ello puede verse en *Vuelta de Paseo*:

Asesinado por el cielo,
Entre las formas que van hacia la sierpe
Y las formas que buscan el cristal,
Dejaré crecer mis cabellos.

Con el árbol de muñones que no canta
Y el niño con el blanco rostro de huevo.

Con los animalitos de cabeza rota
Y el agua harapienta de los pies secos.

Con todo lo que tiene cansancio sordomudo
Y mariposa ahogada en el tintero.

Tropezando con mi rostro distinto cada día.
¡Asesinado por el cielo!

Al fin de esa unidad, ya has aprendido algunos conceptos sobre la lírica y ya has empezado a tener contacto con poetas canónicos de la lírica

hispanica o hispanoamericana. A partir de eso puedes empezar tu propia investigación sobre algún poeta español o de Hispanoamérica sobre el cual deseas hacer una performance en vivo memorizando el poema, construyendo un momento y un modo específico para decir el poema a todos en la videoconferencia o enviar un videopoema, o entonces crear una melodía para cantar el texto. Elige tu modo de decir el poema o de hacerlo volver a nacer en tu boca o a través de tu intención.

5 Las Vanguardias en Hispanoamérica

En este capítulo conocerás los conceptos de vanguardia y su desarrollo en Hispanoamérica.

5.1 Conceptos

La **vanguardia** es el nombre colectivo para las diversas tendencias artísticas (los llamados **ismos**) que surgen en Europa en las primeras décadas del siglo XX. El Cubismo (1907), el Futurismo (1909), la música dodecafónica y atonal (1909) de Stravinsky son el comienzo de un hondo cuestionamiento de valores heredados y de una insurgencia contra una cultura anquilosada, que abre vías a una nueva sensibilidad que se propagará por el mundo en la década de los veinte.

Otras tendencias más influyentes y perdurables: el Expresionismo alemán (1911), el Imaginismo inglés de Ezra Pound (1912), el Cubismo literario de Guillaume Apollinaire (1914) siguen caminos desconocidos que preparan la síntesis realizada por el Surrealismo en 1924.

La segunda década del siglo veinte es un período clave e imprescindible para comprender el desarrollo actual de las letras latinoamericanas.

1. Es la década en la que se descarta la suntuosa retórica preciosista del modernismo (de 1880-1910).
2. Son los años de lanzamiento de manifiestos, de proclamas y de polémicas violentas.
3. La poesía presenta una fisonomía desconcertante para el público masivo; una voluntad constructiva suplanta al orden impresionista, emotivo y espiritual del mundo. La nueva poesía rechaza la forma declamatoria y el legado musical (rima, métrica, moldes estróficos) dando primacía al ejercicio de asintactismo,

a la nueva tipografía, a efectos visuales, a una forma discontinua y fragmentada que hace de la simultaneidad el principio constructivo fundamental.

Los límites temporales del vanguardismo son de 1916 y 1935. El comienzo es marcado por Vicente Huidobro con *El Espejo de Agua* (1916) y especialmente *Ecuatorial y Poemas Árticos* (1918) en Madrid. El año clave de la eclosión es el de 1922 con una acelerada sucesión de manifiestos, polémicas, exposiciones contagiadas por la “furia de la novedad”.

A fines de 1921 aparecen la hoja mural *Prisma* de los ultraístas argentinos y la proclama volante *Actual* de los estridentistas mexicanos; irrumpen el postumismo dominicano y el diepalismo puertorriqueño.

En 1922 se celebra la Semana de Arte Moderno en São Paulo, se funda *Proa* en Bs. As., se publican *Trilce* de César Vallejo en Perú; *Veinte Poemas para Ser Leídos en el Tranvía* de Oliverio Girondo en Argentina; *Andamios Inferiores* de Manuel Maples Arce en México; *Desolación* de Gabriela Mistral en Chile. A principios de 1923 salen *Fervor de Buenos Aires* de Jorge Luis Borges y *Crepusculario* de Pablo Neruda.

5.2 Tendencias en los diferentes países

México – dos modernistas experimentan con su imagen: *Zozobra* (1919) de Ramón López Velarde y *Un Día...* (1919); *Li-po y Otros Poemas* (1920) de José Juan Tablada quien adapta el haikai/haiku japonés a la lengua española e introduce en México la poesía espacial o ideográfica.

Ej: Trozos de barro,

 por la senda en penumbra

 saltan los sapos

El **estridentismo** nace junto al arte pictórico muralista y se desarrolla en forma paralela al **ultraísmo** argentino cuyos principios se corresponden:

- Subversión radical de los cánones artísticos establecidos.
- Contra el academicismo, la solemnidad, la religión, los héroes nacionales, los patriarcas de la literatura nacional.
- Exaltación del carácter dinámico del mundo moderno con el maquinismo de la metrópoli desindividualizada.

Revistas de estridentismo: *Ser* (abril-junio/1922); *Irradiador* (1923); *Horizonte* (1926-27) que resume la historia del grupo, bajo dirección de Germán List Arzubide.

República Dominicana– El **postumismo** lanza manifiestos que exponen su credo estético, proclamas confusas con ecos dadaístas que repudian la herencia cultural. El poeta Domingo Moreno Jimenes es el más importante del movimiento.

Puerto Rico– *El Diepalismo* (1921) iniciado por Luis Pales Matos fue el primer movimiento de vanguardia de la isla. Para el poeta Roberto Fernández Retamar ese movimiento es compartido con la literatura cubana y trae “una gustación de la palabra como sonido que conduce por una vía a la onomatopeya negra...” Luis Pales Matos lo perfecciona en su poesía afroantillana recogida en *Tuntún de Pasa y Grifería* (1937) esta busca de ritmos musicales populares.

Cuba– El principal órgano de difusión del vanguardismo cubano fue la revista *Avance* (1927-30) es “el eco espiritual en América de nuestra generación” (M. A. Asturias) con colaboraciones de escritores extranjeros de renombre y poetas cubanos de la época: Mariano Brull, Emilio Ballagas y Eugenio Florit. Mariano Brull publica *Poemas en Menguante* (1928) – poesía abstracta y esteticista con sus **jitanjáforas**. Poemas gratos a los sentidos que reducen el lenguaje a efectos onomatopéyicos, aliterativos y sonoros. La máxima expresión en la revista son *Motivos de Son y Sóngoro Consongo* (1931) agregan una fuerte nota social a las características particulares de la poesía afrocubana.

Perú– La obra más perdurable de la vanguardia hispanoamericana es *Trilce* (1922) de César Vallejo. El autor rechaza la poesía como producto de una técnica. La desarticulación expresionista del lenguaje,

de la sintaxis, corresponde a una preocupación de vanguardia, a una voluntad de ruptura, a una disonancia y a la distorsión de los modelos establecidos. Vallejo no es un propulsor de las vanguardias. Todo lo contrario. Hablando de sus contemporáneos, rechaza la frivolidad lúdica e intelectual de la vanguardia, el mero juego de ingenio, la novedad formal como un fin en si mismo. La revista *Amauta* (1928) propicia el desarrollo orgánico del movimiento renovador peruano.

“*Amauta* no es una tribuna abierta a todos los vientos del espíritu.” El socialismo es la bandera y Mariátegui plantea una de las ideas capitales: la subordinación del arte a los fenómenos culturales de la época. La vanguardia constituye una de las manifestaciones de la crisis de la civilización occidental, síntoma de la conciencia de “fin de época”. De ahí la acogida a los escritores que ejercen el derecho al disparate en el arte.

Contribuciones de *Amauta* a la cultura peruana:

- La formación de un espíritu indoamericano (valores autóctonos) como el nombre de la revista (amauta < del quechua = sabio).
- La revalorización del pasado literario inmediato con un diálogo de generaciones (ejemplo: admiración por José María Eguren, simbolista).
- La promoción de tres escritores de inconfundible originalidad: Carlos Oquendo de Amat- *Cinco Metros de Poemas* (1914), Martín Adán- *Antisoneto* y César Moro, autor que más se acerca al surrealismo.

Chile- Como innovador y precursor de la vanguardia, Vicente Huidobro con sus manifiestos crea, como dijo Retamar, un nuevo género literario *Non Serviam* (1914). El **creacionismo** divulgado por una conferencia en 1916 postula la autonomía del objeto artístico; humanizar las cosas; precisar lo vago; hacer abstracto lo concreto y concreto lo abstracto; cambiar el valor usual de los objetos para crear un objeto nuevo. El poema sin elementos anecdóticos y descriptivos, efectos visuales (nueva disposición tipográfica), supresión de enlaces lógicos, desarticulación, simultaneidad, asociaciones arbitrarias.

Al llegar a París colabora en publicaciones cubistas y futuristas y se convierte en una de las figuras centrales del cubismo literario francés.

Altazor- obra definitiva, publicada en 1931, máxima revolución verbal de poesía hispanoamericana.

Pablo Neruda se distingue de Huidobro porque no ambiciona ser líder o a crear una escuela. Rara vez formula los principios de su propia estética se conoce algo en *Caballo Verde para la Poesía* (1935-36), revista dirigida por Neruda en Madrid. Después de un comienzo tradicional *Crepusculario* (1923), *Veinte Poemas de Amor...* (1924), Neruda se convierte, a partir de 1925, en un poeta vanguardista, pero de signo opuesto a Huidobro. En *Tentativa del Hombre Infinito* hay incorporación de procedimientos surrealistas. En *Residencia en la Tierra* (1933) Neruda muestra la disgregación verbal y conceptual de esta etapa.

Revistas Chilenas: *Caballo de Bastos* (1925, dirigida por Pablo Neruda); *Dínamo* (1925); *Pro* (1934); *Vital* (1934-35), *Ombbligo* (1934); *Total* (1936-38).

Argentina- El auge del vanguardismo argentino se da entre 1921 y 1927. Lo preceden Ricardo Güiraldes con *El Cencerro de Cristal* (1915) y Macedonio Fernández con su desconcertante humor conceptual, paradojas metafísicas cuya afinidad con Jorge Luis Borges es bien conocida.

Revistas - *Martín Fierro* (primeira época-1919). *Los Raros* (futurista-en enero de 1920).

En 1921 regresa Borges a Buenos Aires. Aceleran propuestas renovadoras. Borges había estudiado el expresionismo ultraísta español. Vocero del ultraísmo argentino fue *Prisma*, hoja mural. Borges escribe un manifiesto en *Nosotros* y publica también una antología de poesía ultraísta que empieza por despertar una nueva sensibilidad.

Proa (1922-1926) y *La Vuelta de Martín Fierro* (1924-1927) consolidan el movimiento de la vanguardia.

Hay dos libros con una tónica diferente: *Veinte para ser Leídos en el Tranvía* (1922) y *Calcomanías* (1925) – Oliverio Girondo – lo que hubo de más vanguardista.

Fervor de Buenos Aires (1923) y *Luna de Enfrente* (1925); *La Calle de la Tarde* (1924) de Nora Lange; *Días de Flechas* (1926) de Leopoldo Marechal, etc.

En 1928 ejercerán un influjo creciente sobre las generaciones posteriores: *No Toda la Vigilia la de Ojos Abiertos*- Macedonio Fernández y *El Juguete Rabioso* de Roberto Arlt.

El ultraísmo busca el culto a la metáfora como elemento esencial de su expresión literaria. La metáfora insólita e ingeniosa que suscita asombro. Se suprimen lo léxicos lógicos, hay un predominio del fragmentarismo. Se condensan en el ultraísmo elementos del futurismo, expresionismo, cubismo, dadaísmo, creacionismo.

Conviene recordar que el **criollismo**, tendencia que aspira a desentrañar la esencia de la argentinidad, se desenvuelve, precisamente dentro de la misma vanguardia cosmopolita. Ej: *Don Segundo Sombra* (1926) y la obra de Borges (de la época).

Uruguay- En destaque cuatro revistas: *Los Nuevos* (1919-1920); *La Cruz del Sur* (1924-31), *La Pluma* (1927-1931) y *Cartel* (1929-31).

Y una vanguardia “secreta” - de sólo un autor, ignorado en su tiempo, considerado hoy como uno de los renovadores de la narrativa hispanoamericana; Felisberto Hernández- *Fulano de Tal* (1925) y *Libros sin Tapas* (1929).

Unidad B

Estudios Dramáticos



La commedia e la tragedia (1926)
Giorgio de Chirico

6 Ritual y Género Dramático

Querido estudiante, de ahora en adelante entraremos en el área de las artes escénicas. Nuestro objetivo con algunas teorías sobre el texto dramático y el espectáculo es ayudarte a conocer ese arte tan antiguo a través de la propuesta de que sea posible desarrollar en grupo, en dupla o en forma de monólogo la experiencia de hacer una escena para presentar en el pólo como modo de internalizar la lengua castellana y crear un encuentro fértil local y entre los estudiantes de distintos pólos.

Para conocer algo de ese arte del cuerpo que hoy vuelve a encontrarse bajo el dominio de las artes audiovisuales es necesario que conozcas algunos fundamentos de la escena, verbigracia, el ritual.

6.1 El Ritual

Conviene traer a colación la idea desarrollada por Maffesoli en su obra: *O Instante Eterno – o Retorno do Trágico nas Sociedades Pós-modernas* (2003), donde muestra como el ritual posee la característica de detener el tiempo: “El ritual como tiempo suspendido permite trabajar astutamente la muerte y afirmar la vida” (MAFFESOLI, 2003, pp. 63-64).

Esa visión de Maffesoli acerca del **ritual** proporciona al ser humano una cierta serenidad. Es posible encontrar el rito en distintos contextos sociales pero en cualquier espacio el **rito** es siempre un freno a la temporalidad. Tal vez porque la vida es trágica haya necesidad de la potencia del juego. La concepción lúdica se instala cuando el tiempo no sirve para controlar o dominar al individuo. A través del uso del texto dramático, este estudio pretende instalar el saber a cambio del deleite.

En el texto dramático lo que interesa es su carácter de dramaticidad y no su literalidad. En ese sentido, el lenguaje apelativo se realiza en el **diálogo** de los personajes, en el medio en que viven y sus relaciones.

La tarea del texto dramático es crear un puente entre lo que ocurre en el escenario – a través de distintos códigos (verbal, visual, gestual, musical) –, y el espectador que es quien cumple su misión desentrañando los sentidos en el conjunto intersemiótico de la **performance**. El texto dramático conlleva la virtualidad de la representación. Es un mundo que se entrega directamente al lector, casi sin mediación (sin el narrador o *hablante básico único*).

La capacidad de leer la **performance** va a depender del repertorio del espectador y del concepto (la dramaturgia) que el director propone para que el texto dramático se convierta en obra viva.

6.2 ¿Qué Clase de Literatura es el Género Dramático? Genealogía

Desde la *Poética* de Aristóteles se ha enfatizado el carácter **apelativo** como aspecto fundamental del género dramático. La función apelativa requiere un cierto efecto en el público (la *catarsis*).

Para el estudio de la catarsis, ver el capítulo 9 de este libro.

En el siglo XX hubo distintas experimentaciones teatrales. Entre los autores y directores se puede destacar a Bertold Brecht (1898-1956) quien intentó controlar la *catarsis* a través de una propuesta de actuación crítica por parte de los actores y con un sistema de narración (lo épico) en la acción dramática: el **distanciamiento brechtiano**.

La potencialidad dramática requiere otros rasgos o elementos que sirven para acentuarla, disminuirla, o anularla.

El lenguaje de las acotaciones o **didascalias** se dirige directamente al director o a los carpinteros y se establece, en general, como texto de carácter secundario. Son recomendaciones al director o a los actores sobre las escenas o el estado de los personajes. Es un discurso del **hablante dramático básico** (o del dramaturgo ficticio).

El mundo del drama es visual, el lenguaje apelativo lo constituye sólo el diálogo. La intervención del hablante dramático básico revela la situación y los elementos no lingüísticos del diálogo; además, comple-

menta el lenguaje dramático visualizando el mundo que se limita a un escenario imaginario. El escenario es el mundo. El cosmos del drama es la cosa dicha.

6.3 ¿Cuál Es la Función del Hablante Dramático Básico?

Esa función a veces es casi inadvertida pues se limita a expresiones como: “sale”, “entra” (que en el español se opone al portugués). En obras modernas (del siglo XX) puede adquirir una otra dimensión (casi absorbente) de un “narrador omnisciente” como virtualidad teatral del texto dramático.

6.3.1 Funciones del Hablante Dramático Básico

- a. La **función primaria** del hablante dramático básico es *mostrar el mundo imaginario como espectáculo*.
- b. **Secundarias:**
 - Caracterización de los personajes;
 - Descripción del mundo físico;
 - Enunciación ideológica de comportamientos.

Hay transformaciones en ese **hablante dramático** básico después del siglo XIX. Según Ingarden (1985), toda obra dramática posee un texto primario, el dialogado, y un texto secundario, la acotación.

Las **acotaciones** que suelen ser entendidas fuera del contexto dramático, sirven de instrucción y son meras advertencias de cómo escenificar la pieza, reciben la denominación de **acotaciones denotativas**. La acotación connotativa posee carácter polisémico y sólo tiene sentido en el discurso dramático. Sin embargo, hay acotaciones literaturizadas que poseen un lenguaje opaco.

En la antigua Grecia coexistió una forma poética calificada como poema didáctico o **didascalio** que servía para memorizar y el teatro en

proceso de formación, el verbo griego sinónimo de representación teatral era didascalía, y al sujeto que organizaba la representación era didáscalos o “maestro”.

Aristóteles escribió *Didascalie* – resumen de los eventos dramáticos de la ciudad de Dionisia, hoy casi la única fuente de obras de la antigua Grecia.

6.4 Categorías de Acotaciones

Hay dos categorías de acotación:

- Las **extradialógicas**: localizadas fuera de los diálogos. Nunca mezcladas en el diálogo: el título; el listado de los personajes; la estructura dramática; descripciones escenográficas o de los personajes; especificaciones temporales de las escenas; nombres de los personajes.
- Las **interdialogicas** van dentro de los diálogos: proxémicas – de entradas; salidas y movimientos de los personajes en la escena; psicológicas y connotativas – expresan opinión o el punto de vista del hablante dramático básico.

El **tiempo teatral** está en el presente. Las **acotaciones** están en continuo presente y traen la **metateatralidad**. El elemento ficcional que únicamente vive sobre la **escena**. Valle-Inclán (1869-1936) fue uno de los dramaturgos del más alto lirismo en sus acotaciones. Hay otros dramaturgos como Roberto Arlt, prolijo al acotar porque visualizaba la escena.

A partir del siglo XX, hubo desprecio a las **acotaciones** por parte de muchos directores que desacralizaron el texto dramático al imponer su visión de la obra. El absurdo hispanoamericano favoreció las **didascalias** (Virgilio Piñera) y el teatro de Elena Garro. El teatro de creación colectiva negó las didascalias porque las obras se dirigían desde la escena con laboratorios e improvisaciones.

6.5 Del Diálogo Dramático

El **diálogo** forma parte del proceso de comunicación y su estudio valora el papel del interlocutor. El esquema semiótico indica en la comunicación lingüística y literaria:

hablante/habla oyente/autor/obra/lector

El **diálogo** es forma única y obligada del discurso dramático y es forma alternativa con el monólogo. El **dialogismo** también está presente en otros géneros artísticos pero el diálogo dramático, el discurso directo de los personajes ante el espectador, se diferencia del dialogismo general porque tiene rasgos propios. El diálogo es una interacción verbal, continuada y fragmentada según marcos de referencias, modalizaciones, repertorios, competencia de cada uno en un determinado contexto.

Exigencias: *formal* (alternancia de discursos); *semántica* (unidad) y la doble contextualización, vinculadas a dos (o más) interlocutores que actúan como emisor y receptor alternativamente. En una **obra dramática**, el autor unifica los discursos dialogados para dar un sentido general a la obra que sólo será garantizada por la presencia de un lector único o (en caso de la puesta en escena) de la representación que puede dirigirse a espectadores. Cada lector-espectador organiza en una interpretación única el sentido.

A través del **diálogo**, en la obra dramática, se construye la historia, los personajes, se maneja el tiempo y se indican los espacios. Los datos informativos aparecen de modo discontinuo.

Se dan casos de discursos segmentados e intercalados alternativamente que no pueden ser considerados propiamente diálogos, como los de Platón (discurso filosófico), o las exposiciones narrativas en que un hablante pide aclaraciones (**función fáctica o conativa** – para hacer hablar al otro o para dar testimonio de que lo escucha). En esos casos no hay diálogo porque no hay intercambio. Aportar algo, cambio del Tú y del Yo, los mismos derechos, eso es el diálogo. Las relaciones entre los

hablantes se muestran por *shifters* (*adjetivos valorativos, modalizadores verbales*) que pueden explicar actitudes irónicas, (escépticas, distanciadas, comprometidas) ante el tema o al otro.

Bobes Naves (1997) ejemplifica con *Yerma*:

Juan – Cada hombre tiene su vida.

Yerma – Y cada mujer la suya. No te pido que te quedes. Aquí tengo todo lo que necesito. Tus hermanas me guardan bien. Pan tierno y requesón y cordero asado como yo aquí, y pasto lleno de rocío tus ganados en el monte. Creo que puedes vivir en paz.

Juan – Para vivir en paz se necesita estar tranquilo.

Yerma – Y tú no estás.

Juan – No estoy.

¿Qué se nota entre ese Yo y ese Tú?

El diálogo revela una tensión entre los dos hablantes. El diálogo dramático está en el tiempo presente, en el espacio determinado pero según las convenciones escénicas, y el espectador (aunque esté en la misma sala y en apariencia en el mismo tiempo) no comparte el tiempo y el espacio de los actores. Entre el diálogo de los personajes, hay otro **dialogismo** que es entre el autor/director y el espectador.

En algunas obras de Shakespeare, o en el teatro moderno se rompe el telón al dirigirse al público directamente para comentar sobre lo que había pasado en la escena. Hoy en el **teatro posdramático** ocurre lo mismo: el personaje que es un actor se olvida momentáneamente de su funcionalidad y se sitúa fuera de la ficcionalidad de la escena. En la novela es distinto porque no hay identidad de tiempo y espacio compartido. La presencia de un observador, aunque silencioso, influye en el comportamiento verbal de los interlocutores. Un **monólogo** sólo tiene sentido ante los espectadores. El **signo escénico** tiene siempre dos receptores: uno interno que dialoga o que escucha, y el externo que sólo escucha. En los **diálogos** hay índices pragmáticos (frases de comienzo, de cierre, de rechazo, de ánimo, etc).

En el **diálogo** es posible reconocer la capacidad cognoscitiva de los hablantes, su voluntad de intercambio, deseos, acción o reacción, sumisión, poder, halago, concesión, amenaza, información, petición. En el **diálogo** puede haber silencios como respuesta. Hay turnos – estrategias conversacionales –; implicación, cooperación entre los interlocutores.

Implicaciones: carácter lingüístico y social.

Conversacionales: se hace actuar a la palabra codificada en su ser material para crear relaciones válidas.

Textuales: referidas a los personajes (credibilidad, distancia, enfoque irónico, sarcástico) para dar sentido a los discursos, turnos.

Implicaciones conversacionales: explican determinados discursos porque el espectador reconoce en los personajes sus deseos, intenciones, sentidos.

Implicaciones sociales, conversacionales y textuales: amplían el sentido de los enunciados en cada escena, según las relaciones entre los personajes y el efecto que causan en el lector/espectador.

Si en poesía las relaciones entre los versos, la polisemia y la semántica se evidencian en la composición, la base de la lectura de una obra es el **diálogo**, sus turnos, relaciones, implicaciones y la disposición de los actos o jornadas, conflictos y desenlace es el objeto del estudio de la obra dramática.

“Si las referencias de los enunciados de los hablantes no coinciden se genera un malentendido que crea situaciones de ambigüedad que sirven al teatro cómico, o que son la base de la ironía de Sófocles, o que en el teatro del absurdo ponen de manifiesto la dificultad de la comunicación humana por medio del lenguaje”

(BOBES NAVES, 1997, p. 131).

Los enunciados de los interlocutores admiten un análisis por contraste:

Cantidad (información); **calidad** (veraz); **relación** (pertinente) y **modalidad** (obscuridad; ambigüedad; brevedad, clareza).

Querido estudiante, el teatro supone texto dramático que posibilita la lectura y la puesta en escena que se da por la memorización y preparo de la performance. ¿Qué tal leer y memorizar la escena del texto breve “El propietario” de Roberto Spina? Después, vamos a estudiar el diálogo y sus implicaciones en las escenas de la obra:

¿Quieres conocer otra pieza breve?

Leer *La Vieja, la Joven y el Harapiento* de Eduardo Rovner (1942-).

Leer la obra de Osvaldo Dragún – *Los de la Mesa Diez* (1957) – de pág. 77 a 100.

7 El Teatro Clásico en España

En el presente capítulo vas a conocer cómo se desarrolló el teatro clásico en España entre los siglos XVI y XVII. También estudiarás algunos géneros dramáticos y el manifiesto de Lope de Vega, El Arte Nuevo de Hacer Comedias, que plantea su concepción dramática.

7.1 El Arte Nuevo de Hacer Comedias

En ese texto, entre otros argumentos, con el objeto de defender un teatro que asimila la tradición greco-latina sin servirse de ella como un imposición obsoleta, Lope de Vega alude a géneros teatrales, además de la tragedia y la comedia. Verbigracia el **entremés** que surge en el siglo XV a partir de otros géneros teatrales como el baile con monólogo y diálogos cuyo núcleo se constituye de música y mímica. El teatro en España a fines del siglo XVI y el XVII se constituye en un evento teatral (show) y asume un carácter popular en espacios urbanos específicos para ese fin que quedaron conocidos como **corrales**.

7.1.1 De la Sesión Espectacular

En el invierno, la representación de las piezas duraba dos horas, y en verano tres. El género que se ofrecía en medio a una obra principal y que servía de descanso - en el intervalo de un acto y otro de la comedia que, generalmente, se representaba en tres actos se conocía como el **entremés** que se distingue de otros géneros “menores” del teatro español, porque se presenta en prosa, tiene carácter jocoso y burlesco. Sus personajes actúan y la realidad no presupone límites precisos.

Por su carácter jocoso y burlesco, su intriga rudimentaria en situaciones cotidianas, el **entremés** se distingue de otros géneros dramáticos. Con el tiempo, los entremeses sufren modificaciones y las intrigas se vuelven más complejas, con acción entre los personajes. La realidad no tiene límites precisos y faltan convencionalismos o reglas.



Imagen 8: Lope de Vega
(1561-1635)



Imagen 9: Foto de un corral – Almagro

De los géneros dramáticos, el **entremés** es el que guarda mayor relación con el sainete. En su desaparición surge una obra técnicamente más avanzada. Se denominaba **sainete** cualquier obra breve intercalada en los intervalos de obras mayores, con el objeto de divertir al público. El avance ocurre en la gradación armónica de situaciones, importancia de la escenografía, mayor elaboración en el tratamiento del tiempo y del espacio, manejo más preciso de los personajes que nunca crean acciones porque son controlados por el autor. Mientras que en los **entremeses** la comicidad se produce a partir de las situaciones y los personajes pueden evolucionar; en los **sainetes**, por el contrario, el humor es exclusivamente verbal y los tipos no cambian.

Los Corrales: la Función y el Público

La temporada comenzaba el domingo de resurrección y terminaba el miércoles de ceniza. Era prohibido fumar, por el riesgo de incendio. De octubre a abril la comedia empezaba a las dos de la tarde, en primavera a las tres, y a las cuatro en el verano, para finalizar antes del atardecer. Su duración era de cuatro a seis horas.

La estructura de una función era: **Loa**, primera jornada (acto), **entremés**, segunda jornada, **jácaras** o **mojigangas**, tercera jornada y baile final.

Así, el **entremés** y el **sainete** son, en resumen, pequeñas representaciones dramáticas compuestas de un sólo acto, protagonizadas por personajes de las clases populares. En su origen los sainetes se daban con juglares o bululús enmascarados que se exhibían en las plazas públicas en ocasión de las grandes fiestas populares. Después, el término pasó a designar el entreacto lúdico de las comedias. Se distingue del entremés, otro tipo de representación antigua, breve y jocosa, porque sólo podía ocurrir después de representadas las piezas mayores. Además de eso, el sainete podía ser musicado (tomó el nombre de *tonadilla*, en España) y el entremés, no; debía referirse solamente a asuntos mundanos y podía ser más extenso que el entremez. Cultivaron el sainete autores como Miguel de Cervantes, Calderón de la Barca y Quiñones de Benavente.

Los hombres y mujeres no podían estar juntos. Los hombres ocupaban el patio (en gradas laterales, bancos en el patio y de pie) y las

mujeres en la grada de las cazuelas. El único sitio donde se les permitía estar juntos era en los aposentos de los corredores.

Los niños no podían entrar.

Los **corrales de comedias**, nombre dado a los primeros edificios de teatro españoles, surgieron en fines del siglo XVI. Antes de eso, no había edificios dedicados al teatro en España; las primeras representaciones de **comedias** se daban en el interior de casas o posadas. Según Margot Berthold, en *História Mundial do Teatro*, el teatro *corral* español, a partir de 1580, mantuvo su carácter provisorio: “A era de grande florescência do drama espanhol, o *siglo de oro*, de 1580-1680, ocorreu na modesta estrutura de um palco ao ar livre rodeado pelos muros das casas, um palco que podia ser armado num dia e desmontado no outro” (2004, p. 369).

El precio de la entrada no era un precio global como hoy lo conocemos. En aquel entonces se pagaban diferentes entradas: una a la entrada, otra para la hermandad o beneficiario y otra para sentarse. La compañía raramente llegaba al 20 % de lo recaudado.

En ciudades universitarias estaba prohibido representar entre semana para que los estudiantes no se distrajeran.

Dos de las figuras más características de los corrales eran: El mantenedor del Orden. Mozo recio del lugar que, provisto de un buen garrote, templaba los ánimos de todos aquellos que se exaltaban. El apretador. Al no existir un aforo determinado, todo el que pasaba tenía derecho a sentarse.

Según Berthold (2004, p. 370), “A grandiosidade do drama barroco espanhol está na força da palavra poética. Embora modesto, o palco-*corral* era suficiente. Alguns acessórios cênicos, um palco superior e um alçapão era tudo de que se necessitava; todo o resto – a atmosfera sugerida pela iluminação, a imaginação cênica e a troca de cenário – era criado pela palavra falada”. Alumnos, ¿Uds. conocen algunos autores del *siglo de oro* español que han escenificado en **corrales**? Lope de Vega, soberano incontestable del palco español, era llamado por sus contemporáneos de “Monstruo de la Naturaleza” y “Fenix de los Ingenios”, pues produjo nada menos que mil quinientas obras dramáticas, de las cua-

les quinientas, aproximadamente, están conservadas, incluyendo piezas para el Corpus Christi, comedias y *comedias de capa y espada*. Otros autores importantes fueron: Juan Pérez Montalbán, Tirso de Molina y Pedro Calderón de la Barca.

En los **corrales** de comedias no había baños y las condiciones higiénicas no eran las más adecuadas. A mediados del siglo XVIII, con la llegada de distintos gobiernos ilustrados se empiezan a prohibir las representaciones en éstos locales por la falta de higiene, el riesgo de incendio, los desórdenes. A ello hay que añadir el desarrollo de una burguesía que no quiere asistir a las comedias en espacios incómodos y la aparición de espectáculos metateatrales, como la ópera, que requieren de espacios cerrados con un tratamiento acústico específico.

A finales del siglo se decretó la prohibición total y los **corrales** sufrieron distintas suertes. La mayoría desaparecieron, otros se transformaron en teatros “a la italiana” (el Corral de Príncipe se transformó en el Teatro Español en Madrid) y el Corral de Comedias de Almagro se siguió utilizando como lo que siempre fue: una posada.

La recuperación de este espacio dio origen al Festival de Teatro Clásico de Almagro. De carácter internacional, que actualmente se celebra durante el mes de julio en cinco espacios distintos teniendo como referente el corral de comedias.

8 Acotaciones y Diálogo

En este capítulo, analizaremos el texto dramático y algunos de los elementos que lo caracterizan, tales como: las acotaciones, las didascalias, el diálogo y la virtualidad del texto dramático.

8.1 Introducción

Según Bobes Naves, el **texto dramático** se caracteriza por contener virtualmente su propia representación. El relato (narrativa) no dice nada acerca de dónde o cómo se ha de leer el texto; el poema lírico no impone un espacio determinado para ser recitado o leído; por el contrario, el **texto dramático** incluye lo que llamaremos de **texto espectacular** con **acotaciones espectaculares o didascalias** (indicaciones incluidas en el mismo diálogo) y el **diálogo**. Para Bobes Naves (1997, p. 10), “La abundancia o escasez de indicaciones espaciales, temporales, objetuales depende de las convenciones teatrales de la época. Hay autores que desean intervenir mucho en las representaciones de su obra y los hay que dejan un amplio margen al director de escena y apenas indican nada”.

Alumnos, la principal característica del texto dramático es la presencia del llamado texto principal, compuesto por la parte del texto que debe ser dicho por los autores en la pieza y que, muchas veces, es inducido por las indicaciones escénicas, o didascalias, texto también llamado secundario, que informa a los actores y al lector sobre la dinámica del texto principal. Por ejemplo, antes del habla de un personaje se pone la expresión: “con voz baja”, indicando cómo el texto debe ser hablado.

8.2 De los Espacios

- El **espacio escénico**: es el edificio vacío pero preparado para acoger la representación.

- El **espacio lúdico**: la conversión del espacio escénico con la presencia de los actores, sus distancias y sus movimientos en desplazamientos horizontales y verticales.
- El **espacio escenográfico**: la figuración, con un estética realista, simbolista o constructivista del espacio.
- El **espacio dramático**: donde transcurre la obra. (La plaza con una fachada de palacio, la sala amueblada para la comedia, etc).

8.3 De los Ámbitos Escénicos

A partir de ahora vamos a estudiar el ámbito escénico del teatro. Toda reflexión que tenga al **drama** como objeto necesita apoyarse en un trípode teatral: quien ve, lo que se ve y lo imaginado. El teatro es un fenómeno que existe en los espacios del presente y del imaginario, y en los tiempos individuales y colectivos que se forman en este espacio.

En la base del espectáculo hay dos tipos de actividad: el **espacio para la acción** de los actores, el **espacio para la visión** de los espectadores. El **ámbito escénico** es la unidad de la sala y el escenario en el proceso semiótico de comunicación dramática, es decir, la **unidad de la emisión** (representación) y el de la **recepción** (visión y audición). En el teatro “a la italiana” hay un esquema binario. Son opuestos, hay las candilejas, el telón de boca y en general el nivel distinto entre la sala y el escenario. En la historia del teatro, el **escenario** (lugar de la acción) y **la sala** (lugar de la expectación) se relacionaron de modos diversos. Hubo **escenario** único o múltiple, vacío o con bastidores. Hay salas en bandeja (circular) o de autobús (alargada) en distintos niveles o en un solo nivel. Las relaciones entre los dos **espacios** puede ser reducidas a dos fundamentales: el ámbito envolvente y el ámbito enfrentado.

En el **teatro griego** la orquesta interpuesta entre los actores y los espectadores crea un espacio intermedio y hace más complejo el **ámbito escénico**. El **coro**, central en el teatro griego desempeña una función ambivalente pues introduce a los personajes e incluye en la acción la perplejidad de los espectadores. Con el tiempo el **Coro** fue perdiendo

espacio y el esquema binario prevaleció a partir del siglo XVIII en las ciudades europeas con el teatro “a la italiana”.

El espacio cerrado del teatro primitivo, el rito, la revelación, la fe, del ámbito del **O**, dejan paso al **espacio abierto**: el ámbito en **U** el cual tiene mayor presencia en la historia de los teatros nacionales que el ámbito en **O**. El **griego** surge al aire libre con la orquesta. El **inglés** situado en edificios circulares o poligonales, al aire libre, tiene dos o tres galerías en una altura prudente (había espectáculos con osos). El **escenario** podía realizarse en dos pisos. El **corral** español puede ser una calle cerrada, en cuyo fondo se coloca el tablado con telones. Hay galerías o ventanas y también presenta el ámbito en **U**, aunque en disposición de autobús. Puede presentar más de un lugar de acción, como por ejemplo, el ya citado Corral de Almagro.

8.4 El Teatro Medieval y sus Espacios Escénicos

No hay una historia homogénea del **teatro** y sus espacios. Con la caída del imperio romano el teatro desaparece de la vida europea. El **teatro medieval** y las representaciones son nuevas, tienen poca vinculación con el **teatro clásico** grecorromano. El teatro romano que convivió directamente con el poder sirviendo de propaganda política, pierde sentido con la caída del Imperio. Hay espectáculos sin textos y textos sin espectáculos. La presencia física del actor (mimos y espectáculos de circo; juglares) se hace más relevante. En el **teatro romano**, las obras de Séneca y Terencio eran más destinadas a la lectura. En latín la llamada *commedia elegia* estuvo de moda entre los escolásticos, y el *mimo conviviale patricio* duró hasta el siglo IX. El texto teatral destinado a la lectura se conservará por siglos y dejará, a finales del siglo XV, ecos incluso en *La Celestina* (1499).

Es importante señalar que en la época medieval surgen las representaciones religiosas. Desde múltiples posibilidades los espacios se irán polarizando hacia las formas del **corral español**, el **teatro isabelino** y el teatro “a la italiana”.



Imagen 10: Una de las muchas versiones de portadas de *La Celestina*

El teatro isabelino (1558-1625) es una denominación que se refiere a las obras dramáticas escritas e interpretadas durante el reinado de Isabel I de Inglaterra (1533-1603), y se asocia tradicionalmente a la figura de William Shakespeare (1564-1616).

La cultura cristiana contra la obscenidad sacrifica el teatro. Se cita a Tertuliano (155-220) (BOBES NAVES, 2001, pp. 155-220) en su obra *De Spectaculis* como uno de los moralistas, quien relaciona la **tragedia** al “macho cabrío” (< *tragos*) y a las comedias (< *come* = lugar, aldea). En su obra *Sobre el Teatro*, San Agustino dice: “Teatro es el lugar donde se encuentra un escenario: tiene forma de semicírculo, y en él todos los presentes observan... Al teatro se le denomina también “prostíbulo” porque terminado el espectáculo, allí se prostituían las rameras” (*apud* BOBES NAVES, 2001, p. 227).



Imagen 11: Romeo y Julieta, cuadro de Ford Madox Brown

Hay que llegar al feudalismo y a las reformas monásticas benedictinas que potencian la liturgia (siglos IX-XII) para encontrar los indicios de interés religioso y social por el teatro. Con el surgimiento de las ciudades (siglos XII-XVI, según los países) se constata la existencia de espectáculos teatrales. Santo Tomás de Aquino (1225-1274) tendrá una opinión diferente sobre el teatro. En esta época surge un teatro medieval de **carácter religioso**, que se representa en las catedrales, o de **carácter profano** y de finalidad lúdica o didáctica con texto escrito o improvisado, en la plaza pública. Se añaden a esos espacios públicos más tarde, los palacios de los nobles en Italia, España e Inglaterra.

8.5 Novedades en el Teatro Europeo

En el siglo XVII el **teatro italiano** va a exportar sus novedades con una escenografía cada vez más complicada. La visión en ángulo, por ejemplo, donde la escena no es simplemente una habitación o una calle, sino un jardín. Surgen vidrieras, ventanas que abren hacia el interior y dan acceso a los espacios contiguos, latentes.

En el siglo XVII la representación pasará del día a la noche. La luz adquiere un protagonismo que no había tenido. Lámparas de aceite, velas, candiles. Con trucos se crean efectos espectaculares como erupciones de volcanes, incendios, llamaradas del infierno. Todo lo que tiene que ver con el fuego representa el mal y lo satánico, y la luz suave va a ser el ámbito de lo bueno, de lo divino. Hay que iluminar no sólo el escenario, sino también la sala.

8.6 La *Commedia dell'Arte*

El teatro de raigambre popular se relaciona con los mimos romanos de la región de Nápoles. En lugar de la **comedia** o la **tragedia**, la presencia del actor con un gesto o movimiento causará la risa. Hay preferencia por lo espectacular, sin obras (se reducen a guiones, o *cannevas: commedia dell'Arte*). Las compañías italianas viajan por las capitales europeas. Su etapa más brillante fue de 1550 a 1650. *Comedia buffonesca; istriónica; all'improvviso; italiana*, fueron las denominaciones que recibió este tipo de teatro. En los siglos XVII y XVIII se podían encontrar cómicos del arte italiano que representaban en Francia. Hay quienes afirman que los *cantastorie*, los *zanni* (criados, acompañan a los charlatanes) y los *saltimbanquis* (recorren las ferias) confluyen en la comedia del arte. Hay las máscaras que si en la comedia griega convertía al actor en el símbolo de un sentimiento, en la **commedia dell'Arte** lo transforma en un tipo que tiene siempre los mismos rasgos. (Pantalone; Arlequín; Colombina; Capitán Spaventa, Polichinela, etc.). El Capitán Fracasa o Matamoros tienen sus precedentes clásicos griegos: o sea, es una caricatura de héroes que empieza desde Ariosto y Cervantes.



Imagen 12: Una representación de la **commedia dell'arte** por la troupe de Gelosi (1571-1604): pintura flamenca del fin del siglo XVI y conservado en el museo *Carnavalet* de Paris.

Pulcinela es el tercer criado, de origen napolitano, lleva máscara negra sobre la nariz ganchuda. Su ideal es *il dolce far niente*. Descendencia suya son *Polichinelle* (Francia); *Punch* (Inglaterra); *Don Cristobeta* (España). Es el pícaro, burlador, burlado; necio. También existen los *enamorados*, quienes no llevan máscaras. *Isabella* es la más hermosa. Se cuenta que el arlequín *Visentini* haciendo de criado de don Juan en *Convitato di Pietra*, daba un salto mortal con un vaso de vino en la mano, sin tirar una gota. Este tipo de teatro se caracteriza por una tendencia a lo exagerado: Acrobacias, volteretas, saltos mortales. El siglo XVII produjo una escenografía con trucos e ilusionismo. Eso se va a ver en las puestas en escena de las obras calderonianas.

8.7 El Teatro de Calderón de la Barca

Es Lope de Vega el que crea un teatro español más bien renacentista con matices conceptistas, pero a Pedro Calderón de la Barca se le debe la incorporación de los más extremados recursos del **barroco**.



Imagen 13: Monumento a Calderón de la Barca (Madrid)

Pedro Calderón de la Barca nace en Madrid en el año 1600. Estudia en el Colegio de los Jesuitas en Alcalá y en Salamanca y adquiere sólida formación teológica. Sin embargo, abandona sus estudios para marcharse a Madrid donde se convierte en el dramaturgo favorito de la Corte. Logra el hábito de Santiago y guerra en Cataluña. A los 50 años se ordena sacerdote y va a vivir en Toledo. Nombrado capellán del rey se establece en Madrid donde reside hasta su muerte en 1681.

Se suele decir que hay dos modalidades estilísticas en Calderón:

1. Calderón que ordena y condensa la acción en torno a un tema central y estiliza las notas de realismo costumbrista, típicas de las comedias de capa y espada.
2. Hacia 1635 los elementos ideológicos y escenográficos adquieren una importancia enorme dejando paso a lo simbólico, fantástico y poético.

La profusión de recursos ornamentales - líricos, plásticos, musicales - adornan ahora la obra dramática en cuyo núcleo se halla un concepto filosófico. En la expresión calderoniana hay conceptismo (laconismo de la frase; ritmo nervioso y abundancia de antítesis y contrastes - Quevedo) y hay culteranismo (aristocrático, lenguaje culto, metáforas, cultismo y mitología con intensidad, neologismos e hipérbatos - Góngora).

En sus **autos sacramentales** se aplica una complicada escenografía porque a diferencia del popular teatro del corral, el de Calderón anima las “fiestas reales” de Palacio. Hay trucos de tramoyistas y efectos visuales con apariciones de seres sobrenaturales, castillos que viajan por los aires, danza y música.

Las ideas morales llevan el sello pesimista de la época. El indicio de ofensa al honor se lava con sangre. En las ideas teológicas se ve el influjo directo del neoescolasticismo de los jesuitas. El albedrío frente a la idea de predestinación. Mientras Lope es fecundo y nacionalista, Calderón se presenta culto y aristocrático, y los críticos dicen que sus obras rebasan el área nacional.

8.7.1 La Obra de Calderón

Perdiendo para Lope de Vega que posee más de 400 obras, Calderón escribe 120 **comedias**, 80 **autos sacramentales** y unas **piezas breves** (loas, jácaras, entremeses).

- **Comedias:** *El Alcalde de Zalamea* (1642) (leyenda, historia); *El Médico de su Honra* (de honor y de celos); *La Dama Duende* (de capa y espada); *La Vida es Sueño* (filosófica); *El Mágico Prodigioso* (religiosa); *La Hija del Aire, la Estatua de Prometeo* (fantástica y mitológica).
- **La vida es sueño** (1635), es considerada la obra cumbre de Calderón. *Basilio*, rey de Polonia tiene encerrado en un castillo a su hijo *Segismundo* para evitar que pueda volverse contra él, según han dicho los oráculos. Allí crece el príncipe sin conocer su origen ni ver a nadie más que a su ayo *Clotaldo*, hasta que un día el rey, para probarlo, le da un narcótico y lo lleva a la corte. Segismundo al despertarse obra bárbaramente y vuelve a ser encerrado, haciéndole creer que todo no pasó de un sueño. Enterado el pueblo se subleva y lo liberta. Segismundo vence a Basilio pero la lección recibida al verse por segunda vez en la cárcel le hace reprimir los impulsos, llevándolo a obrar generosamente. Como drama de ideas, la obra muestra una verdadera encrucijada de problemas filosóficos típicos de la existencia humana en el período barroco, centrada en el desengaño.
- **Los autos sacramentales:** Con Calderón el género se enriquecerá por la fusión de la idea teológica con los valores poéticos y dramáticos, y los fastuosos recursos de la escenografía.

El **auto** suele tener una jornada alegórica y relativa, generalmente, a la Comunión. Se representaban durante la octava de Corpus, y eran montados al aire libre. A partir del reinado de Felipe III, los municipios se encargaban de organizar a las obras.

Son autos calderonianos: *El Gran Teatro del Mundo* (1633); *Los Encantos de la Culpa* (1645); *Tu Próximo como a Ti* (1674?); *La Segunda Esposa* (1648?). A mediados del siglo XVIII, y después de mucha popularidad, la crítica neoclásica reaccionó contra Calderón y su teatro,

se prohibieron sus **autos sacramentales**. Con los románticos alemanes hubo su rehabilitación de su teatro junto con el de Shakespeare.

8.8 Escenario y sus Objetos en la Lectura Semiótica Teatral

La **función significativa** de los objetos que están en el escenario se superpone por completo al ser de esos objetos. Hay una *semiotización* de los objetos que pasan a significar en un conjunto dramático. En el escenario la significación es siempre más importante que la utilidad, si es que la tiene. Una mesa sirve, en general, para cenar. En un escenario, la mesa puede significar la clase social; una época; puede ser símbolo de disgregación de una familia, si aparece vacía, etc. y puede no tener ninguna utilidad (ser pintada en un telón). Así, según Bogatyrev, el **signo dramático** es connotativo (*apud* BOBES NAVES, 1997, p. 52).

Cualquier **puesta en escena**, al elegir objetos y su disposición, atribuye una tensión entre la **denotación** de los signos y sus **connotaciones** escénicas. La polisemia del **signo dramático** se intensifica porque están en estrecha relación con las convenciones dramáticas de la época, del autor y del espectador que puede establecer relaciones de los elementos escénicos con otros extrateatrales y sobrepasar los límites del texto literario y del texto espectacular.

8.9 ¿Cómo se Estudia un Espectáculo Teatral?

En primer lugar, para estudiar el fenómeno teatral hay que comprender que el texto dramático no significa lo mismo que el texto espectacular. Son dos dominios distintos. Además hay que desarrollar la confianza en el espectador. Todos son capaces de mirar y reflexionar sobre un objeto artístico y cuanto más se ejercita esa mirada a espectáculos más repertorio tendrá el espectador para entender una puesta en escena.

En una puesta en escena hay una complejidad específica que es el hecho de que el espectáculo se sirve de un conjunto de signos distintos (la palabra; el cuerpo del actor; la dirección; el sonido; el escenario; el figurín; el maquillaje; la iluminación; el ritmo; etc). Por eso se dice que el espectáculo teatral es intersemiótico.

Según Pavis (2003) hay tres posibilidades de análisis de un espectáculo:

1. El dramaturgico (descripción del espectáculo);
2. El semiológico: lectura del texto espectacular (Marco de Marinis) o metatexto (Pavis);
3. La desemiótica que pone especial atención a la sincronía entre los distintos signos – sistema de vectorización. Hay que sentir la energía del acto y vincular en una red dinámica los distintos signos después de “saborear el erotismo del proceso teatral” para ver cómo ellos se complementan.

Hay que comprender que, en la actualidad, la palabra ya no centraliza el espectáculo ni hay una jerarquía entre el signo verbal y los demás sistemas semiológicos utilizados. (La lámpara que tembla se vuelve personaje en el fragmento dramático de *Casas Pardas* de Maria Velho da Costa).

Hay que observar la interacción entre actor y espectador. Ambos desean y es esa simbiosis que explica la energía que la puesta en escena realiza. Por eso forma parte de esos estudios la interculturalidad y la antropología.

Por lo demás, hay que observar la relación del ritmo global de la puesta en escena (música, ruido, silencio, tiempo, etc), con el cuerpo y la presencia actoral (gestos, voz, desplazamientos, vestuario, construcción de personaje, etc); la relación entre el texto y la puesta en escena; el tratamiento del espacio (objetos, iluminación, escenografía, etc) y la recepción del espectador. Junto al análisis del hecho teatral, este cuestionario tiene en cuenta también aspectos socioculturales.

Para concluir este capítulo y estimularlos a que prueben la recepción de una obra escénica hacemos una sugerencia en forma de Cuestionario.

1. Contextualizar cultural y estéticamente el espectáculo visto.
2. ¿Cuáles son sus momentos fuertes o molestos del espectáculo?
3. En cuanto al tiempo; luz, ritmo; silencio; ruido... ¿cuál es la propuesta del espectáculo?
4. En cuanto al cuerpo del actor - los gestos, voz, desplazamientos, vestuarios, construcción de personajes, ¿cuál es la propuesta del espectáculo?
5. En cuanto al tratamiento del espacio (objetos, iluminación, escenografía), ¿cuál es la propuesta del espectáculo?
6. ¿Qué relación se establece entre los actores y el público?
7. ¿Qué aspectos socioculturales es posible observar sobre la puesta en escena y el público?
8. ¿Cuál es su recepción como espectador?

Queridos estudiantes, desde la propuesta de Patrice Pavis desarrollamos el cuestionario arriba para que Uds. experimenten un análisis de espectáculo (puede ser de tipo callejero, de formas animadas (títeres) o en ámbito cerrado del teatro). Les propongo el cuestionario a ser contestado después de asistir a un espectáculo en su ciudad. Contesten a las preguntas, según convenga por el tipo particular del espectáculo visto por ustedes. ¡Suerte!

9 La Tragedia Griega

En este capítulo estudiaremos la Tragedia Griega.

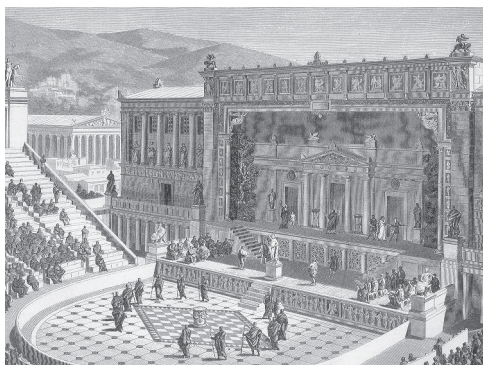


Imagen 14: El teatro de Dionisio en Atenas (ilustración de 1891).

La tragedia nació del culto a Dionisio, por esto la génesis de lo trágico está íntimamente relacionada con el mito y con el elemento satírico. En el mito el hombre dionisiaco, representado en Dionisio, se libera a través del éxtasis y el entusiasmo, de condicionamientos de orden ética, política y social. Al alcanzar el estado de éxtasis el hombre mortal se convierte en héroe (*anér*) que ultrapasó la medida de cada uno (*métron*). Así, el héroe es ipso facto un *hypocrités* (“aquel que responde en éxtasis y entusiasmo”), o sea, un Actor, un otro. La transformación del *métron* en *hypocrités* es una desmesura, una violencia contra sí mismo y contra los dioses inmortales, lo que provoca la ira divina y el castigo inmediato: todo lo que el *hypocrités* hace es realizado contra sí mismo, convirtiéndose en víctima del destino. En ese sentido, la tragedia sólo se realiza cuando el *métron* es rebasado.

Volviendo a la *Poética* de Aristóteles que Uds. ya leyeron para investigar sobre lírica en la Unidad 2, ahora vamos a conocer su reflexión estética sobre la tragedia, definida como: “imitación de una acción esforzada y completa, de cierta amplitud, en lenguaje sazonado, separada cada una de las especies [de aderezos], actuando los personajes y no mediante relato, y que mediante temor y compasión llevan a cabo la purgación de tales afecciones” (ARISTÓTELES, 2003). La anterior de-

finición, además de establecer una distinción entre la tragedia y la epopeya, señala también dos conceptos claves para el estudio de la poética que están relacionados directamente con la creación literaria, a saber: “mimesis” (imitación) y “catarsis” (purificación), separando así el arte de la moral.

La tragedia, considerada por Aristóteles como el género arquetípico por excelencia, es la imitación de realidades dolorosas ya que su materia es el mito en su forma bruta y horrible, pero el cual, en muchas ocasiones, produce placer y deleite en el espectador, a pesar de presentar un desenlace trágico o infeliz. Pero, si lo bello es orden, simetría y equilibrio, ¿cómo se explicarían en la tragedia la presencia de los asuntos dolorosos y las pasiones violentas que están muy lejos de los tipos conocidos de orden y proporción?

Según Aristóteles, todas las pasiones, todas las escenas dolorosas al ser presentadas de manera poética (sin su verdadera naturaleza trágica y brutal), no son reales: son imitación (mimesis) de la realidad, pasando así del plano real al plano mimético, artificial. Entonces, la tragedia al suscitar terror y piedad, produce la purificación de esas emociones. En ese terreno, el arte que es mimesis, no es moral o inmoral, simplemente es arte. Y las pasiones al ser arrancadas de su naturaleza bruta, alcanzan su pureza artística, convirtiéndose en una alegría sin tristeza, la cual genera en el espectador, regocijo y enseñanza.

Aristóteles en su estudio sobre las artes también establece cuáles son poéticas y cuáles no. Poéticas son las que utilizan el lenguaje, principalmente el ritmo, el verso y el canto. Para crear subgéneros dentro de las artes poéticas, recurre Aristóteles a los modos de imitación, proponiendo distinciones entre la epopeya, la tragedia, la comedia, el diti-rambo, el arte de tocar la flauta o la cítara, porque todas esas artes son imitaciones que difieren por sus medios (drama, música, danza), sus objetos (fábula, flauta, cuerpo) o en la manera de imitar.

La tragedia, que al contrario de la epopeya no se presenta como narración sino dramáticamente por los caracteres, posee seis elementos constitutivos, a saber: melodía, dicción, caracteres, fábula, pensamiento y espectáculo. Según Aristóteles, el poeta debe enriquecer todos esos

elementos para excitar piedad y temor, realizando así la catarsis propia de tales emociones.

Aristóteles al referirse a la estructura de la tragedia, distingue las siguientes partes: prólogo, episodio, éxodo y una canción coral, dividida en párodo y estásimo, estas dos son comunes a todas las tragedias, mientras las canciones de la escena sólo se encuentran presentes en algunas. “El prólogo es una parte completa de la tragedia que precede al párodo del coro; el episodio, una parte completa de la tragedia, después de la cual no hay canto del coro; el estásimo, un canto del coro sin anapesto ni traqueo; y el como, una lamentación común al coro y a la escena”.

Aristóteles señala, además, otras partes constitutivas de la tragedia que son de carácter cualitativo: “Y puesto que hacen la imitación actuando, en primer lugar necesariamente será parte de la tragedia la decoración del espectáculo, y después, la melopeya y la elocución (...) Llamo elocución a la composición misma de los versos, y melopeya, a lo que tiene un sentido totalmente claro (...)”.

Si para Aristóteles la tragedia es imitación de una acción completa y entera de cierta magnitud, ¿cómo debe ser una buena tragedia? “Es necesario que las fábulas bien construidas no comiencen por cualquier punto ni terminen en otro cualquiera”. Es decir, deben tener un principio, un nudo y un desenlace, de forma que unos hechos lleven a otros de forma lógica: “Es muy distinto, en efecto, que unas cosas sucedan a consecuencia de otras que sucedan después de ellas”. Por eso, los acontecimientos han de sucederse por razones de causa-efecto y no por simple temporalidad.

La sucesión de esos acontecimientos nos lleva a otro importante concepto para el desarrollo de la tragedia: las “peripecias”, que son como “giros” en la consecución de los actos para llegar al desenlace de la obra. En las últimas peripecias, cuando el desenlace se está ejecutando, o cuando ya lo está, el espectador protagoniza una especie de liberación en sí mismo de los males: la catarsis. Cuando las fatalidades de una tragedia han sido vengadas, o cuando el personaje ha alcanzado su destino trágico, el espectador finalmente experimenta una especie de “alivio”, al llegar al desenlace y poner fin a la tensión trágica que ha sufrido a lo largo de la representación.

¿De qué forma algunos de los elementos de la **tragedia** definidos por Aristóteles se presentan en las **tragedias** de Federico García Lorca? Es lo que estudiaremos en el capítulo siguiente al analizar *Bodas de Sangre*.

10 La Tragedia de Federico García Lorca

“(...) el teatro es la poesía que se levanta del libro y se hace humana.”

Federico García Lorca

10.1 Introducción

A partir de 1927, con la exhibición de *Mariana Pineda*, Federico García Lorca inicia una producción teatral de técnica cada vez más segura, evolucionando del predominio de lo lírico – ya estudiado en la Unidad 4 – hacia lo dramático. La pasión lorquiana por el teatro y su concepción poética de lo dramático también se harán presentes años más tarde, en su vivencia como director del grupo de teatro universitario *La Barraca*, con el cual recorrerá España, representando obras de importantes autores clásicos españoles. La dirección de *La Barraca* fue para García Lorca el taller fecundo donde se gestarían sus futuras obras.

Al igual que la poesía, la obra dramática de Lorca se caracteriza por un lenguaje poético hecho de palabras asociadas en nuevos sentidos y metáforas, con las cuales crea una serie de imágenes propias, donde se funden los elementos populares y tradicionales con los cultos y vanguardistas.

De ahí que en el teatro lorquiano se produzca una especie de transgresión del principio aristotélico según el cual, la poética del palco es la poética de la acción. Desde ese punto de vista, la poética escénica no se desarrollaría en el *logos* (espacio de la palabra) sino en el *pathos* (espacio de la acción dramática). En los dramas de García Lorca, por el contrario, se produce una especie de desplazamiento de la acción dramática para la palabra, o sea, la acción se realiza a partir de lo que se dice y no de lo que sucede o de lo que se hace. Por ese motivo, la palabra es la fuerza vital del teatro lorquiano.

1927: A este mismo año corresponde la publicación de su libro de poemas Romanceiro Gitano (Madrid: Cátedra, 1989).

Mariana Pineda: Es importante señalar que para la fecha de la presentación de esa obra, García Lorca ya poseía una cierta trayectoria teatral: en 1922 ya había comenzado a escribir o presentado algunas piezas para títeres, como: Tragicomedia de Don Cristobal y la Señora Rosita, o La Niña que Riega la Albahaca y el Príncipe Preguntón. Y, entre 1923 a 1926, inicia: La Zapatera Prodigiosa y Amor de Don Perlimplín con Belisa en su Jardín.

Una **farsa** es un tipo de obra teatral cuya estructura y trama están basadas en situaciones en que los personajes se comportan de manera extravagante, aunque por lo general mantienen una cuota de credibilidad. Se caracteriza por mostrar incidentes, historias y atmósferas no cotidianas, más allá de lo común y en apariencia irracionales. Los temas y personajes pueden ser fantásticos, pero deben resultar creíbles y verosímiles. Aunque la farsa es predominantemente un estilo, se han escrito farsas en todos los registros teatrales.

Para saber más, accedan a la dirección: <http://es.wikipedia.org/wiki/Farsa>

Según la definición griega clásica, **drama** (del griego δράμα, hacer o actuar) es la forma de presentación de acciones a través de su representación por actores y por medio del diálogo.

Lean más sobre el drama en: <http://es.wikipedia.org/wiki/Drama>

La producción dramática de García Lorca puede ser agrupada en cuatro conjuntos: farsas, comedias, tragedias y dramas. En la mayoría de los casos, “su eje fundamental será la realidad psicológica de la mujer española y sus más caracterizados determinantes: el sentimiento del honor, la pasión amorosa – fuertemente teñida de sexualidad –, el instinto maternal, las convenciones sociales – sentidas a menudo como ley inflexible o riguroso deber –.” (GARCÍA LÓPEZ, 1997, p. 703). Sin embargo, el tema central de todo su teatro es la frustración que con frecuencia desemboca en la muerte.

Como dramaturgo, García Lorca se caracteriza no sólo por ser un renovador del teatro poético, sino por dar relieve a la vanguardia escénica con una evolución hacia el Surrealismo, especialmente en obras herméticas como *El Público* (1930) y *Así que Pasen Cinco Años* (1931).

Sin embargo, lo más significativo de su obra dramática se encuentra en dos estilos diferentes: **los dramas de temática individual**, centrados en el amor imposible y cuyos personajes huyen de la realidad, como es el caso de *La Zapatera Prodigiosa* (1930), o en graciosas piezas como: *Retablillo de Don Cristóbal* (1931), el *Amor de Don Perlimplín con Belisa en su Jardín* (1931), o *Doña Rosita la Soltera o el Lenguaje de las Flores* (1935), donde el tema de la novia solterona es tratado con ironía y emoción melancólica.

Otra **vertiente dramática** de García Lorca la podemos encontrar en sus **tragedias**, obras donde el autor proyecta, desde una localización campesina, su visión trágica de la existencia: *Bodas de Sangre* (1933), *Yerma* (1934), y *La Casa de Bernarda Alba* (1936), conforman una trilogía en la cual, la represión sexual, el amor o el ansia de maternidad provocan fatalmente la **tragedia**. Sin embargo, es en *Bodas de Sangre* donde podemos encontrar una mayor fuerza trágica, porque en ella todas las pasiones se encuentran en ebullición: amor trágico, triángulo amoroso, deseos insatisfechos, odios contenidos, sexualidad reprimida, mojigatería, moral castradora, violencia reprimida, destinos inmorales, muerte y asesinato, sangre y pasión, misterio insondable que gobierna el deseo y el destino humano, y donde el amor como actitud vital es inseparable de la muerte.

10.2 *Bodas de Sangre* de Federico García Lorca

Basándose en un hecho real ocurrido el 22 de julio de 1928 en la región de Níjar, y que fue publicado en los periódicos de la época, Federico García Lorca va a construir con intensidad dramática *Bodas de Sangre* (1932), un poema lírico desgarrador, escrito en tres actos y siete cuadros, donde la confrontación entre la casualidad y el deber genera la **tragedia**, sobrecogiendo al lector-espectador e introduciéndolo en un mundo sombrío de amores, desamores, celos, emociones todas que culminan con la explosión de la **catarsis** en la persecución y el trágico final.

Con una estructura linear, objetiva y directa, García Lorca desarrolla una trama, cuya historia es muy sencilla: En el día de su boda, una novia escapa con su antiguo amor. El novio que ya se ha casado con la novia, para lavar su honra, sigue a los dos amantes hasta el bosque donde tiene lugar una pelea de cuchillos. Los rivales se apuñalan mutuamente y la única boda que se lleva a cabo es el enlace de sus destinos en la muerte. Todo ello englobado en un paisaje andaluz trágico y universal, representando mitos y leyendas donde resuena la tradición, pero donde también se conjuga y trasciende lo universal de lo andaluz. Esa universalidad en *Bodas de Sangre* brota de su concepción de lo humano como un valor espiritual dramático.

La propuesta de casamiento ya anunciada desde el inicio de la obra se convierte en tema, asunto y acción de toda la pieza. En *Bodas de Sangre*, las acciones de los protagonistas por ser transgresoras de la norma social, son castigadas de un modo ineluctable. Con ello, Lorca expone su tesis de que cuando las fuerzas instintivas, generadoras del amor, son sometidas a códigos sociales, siempre represores, la circunstancia trágica surge inexorablemente.

La expresión de los personajes se produce en el plano verbal, porque es en el espacio de la palabra, como ya señalamos, donde Lorca le inyecta vida y dimensión poética a la pieza; por eso se puede afirmar que la palabra es la fuerza vital de su teatro. Un ejemplo de ello lo podemos encontrar al final de *Bodas de Sangre*, cuando consumada la **tragedia**,

La Madre del Novio y la Novia se encuentran en el velorio. El diálogo entre las dos representa una de las escenas de la obra con mayor fuerza poética. En las palabras de la Novia, el acento lírico de la poesía de Lorca se estremece resonando en voz dramática:

“¡Porque yo me fui con el otro, me fui! (Con angustia.) Tú también te hubieras ido. Yo era una mujer quemada, llena de llagas por dentro y por fuera, y tu hijo era un poquito de agua de la que yo esperaba hijos, tierra, salud; pero el otro era un río oscuro, lleno de ramas, que acercaba a mí el rumor de sus juncos y su cantar entre dientes. Y yo corría con tu hijo que era como un niño de agua fría y el otro me mandaba cientos de pájaros que me impedían el andar y que dejaban escarcha sobre mis heridas de pobre mujer marchita, de muchacha acariciada por el fuego. Yo no quería, ¡jóyelo bien!, yo no quería. (Tu hijo era mi fin y yo no lo he engañado, pero el brazo del otro me arrastró como un golpe de mar, como la cabezada de un mulo, y me hubiera arrastrado siempre, siempre, aunque hubiera sido vieja y todos los hijos de tu hijo me hubiesen agarrado de los cabellos” (La Novia, Acto III, p. 1179).

Otro ejemplo de esa fuerza poética en *Bodas de Sangre* lo podemos encontrar en el Primer Cuadro del Acto III, momento en el que toda la tensión trágica explota al producirse una quiebra de la narrativa realista, para entrar de repente en un ambiente surrealista de bella exuberancia plástica y poética. En el bosque, lugar donde será realizado el sacrificio, surge una especie de coro griego de leñadores, cuya función, como en la **tragedia** griega, es informar y comentar la acción, mostrando tanto la inevitabilidad de los sucesos como su función sacrificial:

“Leñador 2º. Debían dejarlos.

Leñador 1º. El mundo es grande. Todos pueden vivir en él.

Leñador 3º. Pero los matarán.

Leñador 2º. Hay que seguir la inclinación; han hecho bien en huir.

Leñador 1º. Se estaban engañando uno a otro y al final la sangre pudo más.

Leñador 3º. ¡La sangre!

Leñador 1º. Hay que seguir el camino de la sangre.

Leñador 2º. Pero sangre que ve la luz se la bebe la tierra.

Leñador 1º. ¿Y qué? Vale más ser muerto desangrado que vivo con ella podrida”.

(Acto III, Cuadro Primero, p. 1156)

Y, en medio de ese ambiente sobrenatural, de repente surge la luna, representada como un leñador joven con la cara blanca recitando su poema, y la muerte, encarnada como mendiga, interviniendo las dos en la escena como símbolos de la fatalidad ya anunciada de manera premonitoria desde el inicio de la obra:

“(A las ramas)

No quiero sombras. Mis rayos
han de entrar en todas partes,
y haya en los troncos oscuros
un rumor de claridades,
para que esta noche tengan
mis mejillas dulce sangre,
y los juncos agrupados
en los anchos pies del aire.

¿Quién se oculta? ¡Fuera digo!

¡No! ¡No podrán escaparse!

Yo haré lucir al caballo

Una fiebre de diamante.

(...)

Esa luna se va y ellos se acercan.

De aquí no pasan. El rumor del río
apagará con el rumor de troncos
el desgarrado vuelo de los gritos.

Aquí ha de ser, y pronto. Estoy cansada”.

(Luna, y Mendiga, Acto III, Cuadro Primero, p. 1160)

Como se puede ver, la fuerza del lenguaje lorquiano, en el que se conjugan los influjos populares con los elementos vanguardistas, gira alrededor de símbolos medulares que en *Bodas de Sangre* adquieren un valor especial porque son signo del hombre y su tierra. La sangre, el cuchillo, el caballo, la luna, el clavel, la rosa, adoptan junto a su realidad natural, ese amplio y alto valor poético de símbolos por cuya virtud de significación se convierten en eco del aire y de la tierra andaluza tan amada por Lorca.

En *Bodas de Sangre*, el tema de la tierra aparece con mayor fuerza en la voz de La Madre, cuyo desgarrador grito en el Acto III, revela la fuerza de la tierra junto al destino y la sangre del hombre; la tierra entre vida y muerte:

“Pero ¿qué me importa a mí tu honradez? ¿Qué me importa tu muerte? ¿Qué me importa a mí nada de nada? Benditos sean los trigos, porque mis hijos están debajo de ellos; bendita sea la lluvia, porque moja la cara de los muertos. Bendito sea Dios, que nos tiende juntos para descansar” (Acto III, Cuadro Último, p. 1180).

Amar la tierra por encima de la muerte es “una aspiración universal de amor y de vida. Porque la tierra, fuente de vida, ha de devolver vida hasta de la muerte que en ella se guarda, se entierra” (CHABÁS, 1983, p. 33).

Otro de los símbolos que en la obra de Lorca aparece con mayor intensidad es el cuchillo, el puñal o la navaja, símbolos del sacrificio, surgen de manera premonitoria ya desde el Acto I cuando, por ejemplo, el hijo le pide a la madre la navaja para cortar las uvas, haciendo aflorar en ella todo el temor y el odio que siente por las armas:

“La navaja, la navaja... Malditas sean todas y el bribón que las inventó (...) Todo lo que pueda cortar el cuerpo de un hombre. Un hombre hermoso, con su flor en la boca, que sale a las viñas o va a sus olivos propios, porque son de él, heredados (...) y ese hombre no vuelve. O si vuelve es para ponerle una palma encima o un plato de sal gorda para que no se hinche. No sé cómo te atreves a llevar una navaja en tu cuerpo, ni cómo yo dejo la serpiente dentro del arcón” (La Madre, Acto I, p. 1083).

En los comentarios desesperados de la Madre, la muerte violenta del marido y de su otro hijo, anticipan la futura muerte del Novio, creando en la obra un clima de violencia y **tragedia**, el cual se repetirá en las intervenciones finales de la Novia y La Madre sobre el mismo tema:

“Novia.

Y esto es un cuchillo,
un cuchillito
que apenas cabe en la mano;
pez sin escamas ni río,
para que un día señalado, entre las dos y las tres,
con este cuchillo
se queden dos hombres duros
con los labios amarillos.

Madre.

Y apenas cabe en la mano,
pero que penetra frío
por las carnes asombradas
y allí se para, en el sitio
donde tiembla enmarañada
la oscura raíz del grito”

(La Madre, Acto III, p. 1182).

Según Álvarez de Miranda, ese himno que la Madre y la Novia repiten insistentemente al final de la obra, representa una especie de adoración al cuchillo que une en idéntico gesto a las dos rivales:

“Ya no lloran cada una a su muerto, ni execran ya cada cual al mator de éste (...) el cuchillo es la muerte y es su causa, es su misterio y su fascinación. Toda la trama de la obra es superada ya, y ‘el juego de pasiones’ se ha transfigurado en los versos de este himno final”. (ÁLVAREZ DE MIRANDA, 1998, p. 167)

10.3 El Texto Cinematográfico: *Bodas de Sangre*

La narrativa cinematográfica extrae su fuerza del infinito proceso de transposición y substitución realizado en el **guión del relato**. De esa forma, la historia de la obra puede ser contada de diferentes formas y ángulos, sin embargo, las **imágenes** y la **música** serán el núcleo emocional de la película, ellas se transformarán en los elementos necesarios para contar una historia, permitiendo en la película el desarrollo de un flujo narrativo intenso. Un ejemplo de ese proceso de adaptación de una obra literaria para el cine lo podemos ver en *Bodas de Sangre*, de la cual existen varias versiones realizadas en épocas distintas, pero una de las más conocidas y mejor realizadas es la de Carlos Saura.

En la versión de *Bodas de Sangre* para el **cine**, dirigida por el cineasta español Carlos Saura, la danza y la **música flamenca** se incorporan para sustituir el diálogo entre los personajes, o sea, la **música** forma parte de la **trama**. El cuerpo humano utiliza el lenguaje de la **danza** para contar la historia de un amor maldito. El ballet, interpretado magistralmente por Antonio Gades, lejos de ser una herramienta casual de comunicación, transmite un conjunto de emociones y de presunciones con respecto al amor y la muerte, al pecado y el castigo. Además de la belleza extraordinaria de la danza, expresada por los bailarines al ritmo del flamenco, la película va más allá al explorar y analizar este tipo de sentimientos respecto a un tema tan controversial como lo es un amor prohibido.

A diferencia de la **tragedia** de García Lorca, la película *Bodas de Sangre* es dividida en dos partes. En la primera parte, vemos los bastidores del ensayo y cómo los artistas se preparan antes de la realización de la obra. En cambio, la segunda parte, corresponde a la representación final. En esta parte, el diálogo desaparece para dar paso a la magia de la **danza**, donde a través de la música y los cantos se van expresando las emociones de los personajes. En ese momento, la canción va a formar parte de la acción dramática y el ritmo de la música va determinando el desarrollo de las imágenes.

Filmografía

Basadas en la obra de Lorca:

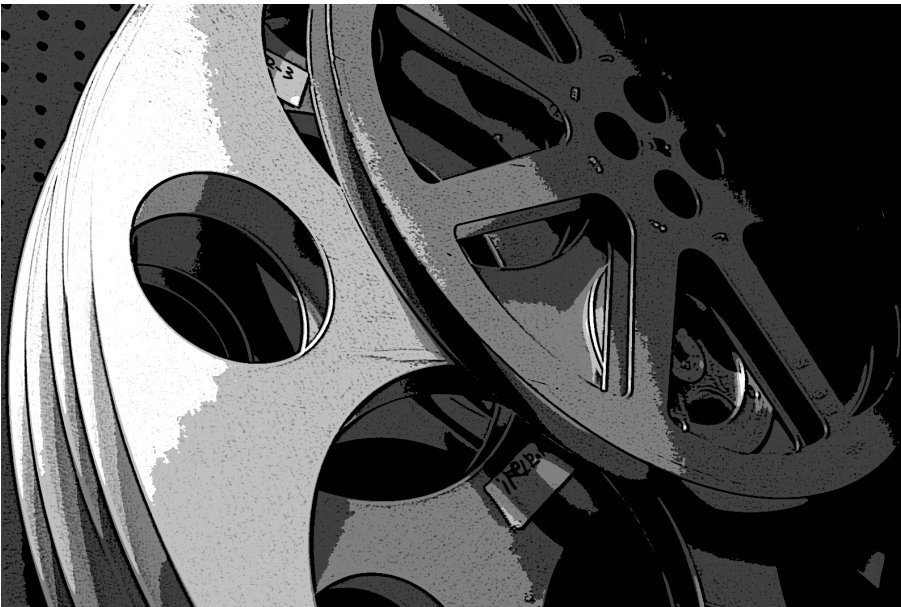
- *Yerma*, de Pilar Távara (1999);
- *Viaje a la luna*, de Frederic Amat, cortometraje (1998);
- *Proceso a Mariana Pineda*, de Rafael Moreno Alba, serie de TVE (1984);
- *La casa de Bernarda Alba*, de Mario Camus (1982);
- *Bodas de Sangre*, de Carlos Saura (1981).

Basadas en la vida de Lorca:

- *Lorca. El mar deja de moverse* (2006), documental dirigido por Emilio Ruiz Barrachina;
- *La luz prodigiosa* (2003), dirigida por Miguel Hermoso;
- *Lorca* (1998), dirigida por Iñaki Elizalde;
- *Muerte en Granada* (1997), dirigida por Marcos Zurinaga;
- *Lorca, muerte de un poeta* (1987), serie de televisión dirigida por Juan Antonio Bardem.

Unidad C

Introducción a los Estudios Cinematográficos



11 Lectura del Texto Cinematográfico

En este capítulo esbozaremos algunos aspectos teóricos para el análisis del relato cinematográfico y conoceremos algunos elementos tales como: la enunciación en el cine y los tipos de narradores.

“O cinema, arte da visão, assim como a música é uma arte da audição... deveria nos conduzir a uma idéia visual constituída de vida e movimento, à concepção de uma arte do olho... e que atinge, assim como a música, nossos pensamentos e sentimentos.”

Germaine Dulac

11.1 Literatura-Cine

El **cine** es un arte en el que se conjugan otras disciplinas y formas artísticas. De esa relación interdisciplinar, la **literatura** es quizás, una de las más importantes expresiones cinematográficas. La frontera entre el cine y la literatura es muy estrecha, pues en ellas la **creación/recreación** camina de manos dadas. Sin embargo, transponer una obra literaria para el cine revela una retextualización. Una reescritura en forma de guión convierte el tema de la obra literaria en otro lenguaje (la imagen), empresa desafiadora que plasma otro producto cultural. Muchas veces el público cambia, el interés en el tema cambia, los tiempos son otros y es por eso que se debe analizar el producto nuevo bajo otros prismas y perspectivas. De ese modo, se recomienda leer la película como una nueva propuesta, sin construir jerarquías, es decir, en lugar de buscar tan sólo comparar a las obras estableciendo diferencias entre una y otra, se pueden considerar los nuevos aportes, las posibilidades distintas encontradas en la obra cinematográfica como modo de enriquecer el primer texto.

En resumen, leer un texto, leer un filme, leer un poema o una obra dramática en su puesta en escena es el objeto de la enseñanza de la literatura como máquina de leer el mundo en el siglo XXI.

El proceso de una obra literaria exige la transposición del código verbal (la **literatura**) para el plano dinámico y del lenguaje visual (**el cine**). Pero, ¿hacer esa transposición significa perder la riqueza? No. El lector de una obra literaria hace un tipo de pacto de lectura con su narrador, es distinto del pacto hecho como espectador que asiste a una película. Además la película alcanza un público mucho más amplio. Es ese un desafío difícil de ser enfrentado, el cual lleva, en muchas ocasiones, a que el **guionista** opte por una línea temática que recorre la narración en otros aspectos no previamente desarrollados en la obra literaria. Se sacrifica la compleja estructura o los detalles más importantes del texto. Por otra parte, valiéndose para ello de la fuerza de la imagen y del manejo de la técnica, puede sorprender a veces al lector con otra mirada desde los recursos audiovisuales que crean reacciones a acciones directas o encuadres que traen otros planteamientos al desarrollo de la obra, planos y enunciaciones distintos que conforman, desde luego, una obra que exige otra lectura sobre el tema conocido.

Ya no se puede afirmar que se trata de una **versión cinematográfica**; el narrador textual es sustituido por el visual, aquel narrador que a través de imágenes recrea las diferentes expresiones poéticas o psicológicas literarias. La voz en *off*, los recursos de flash backs, el movimiento de la cámara y la luz elegida, todos los recursos invitan a que el espectador estudie el producto cultural desde otra perspectiva y sin prejuicios. Esa representación cambiará, a partir de un nuevo orden simbólico, toda la carga semántica de la obra. El lenguaje literario es traducido al lenguaje cinematográfico a partir de un **guión** donde se conjugan los elementos narrativos con los recursos cinematográficos expresivos. De esa forma, la frontera entre la literatura y el cine se traspasa para dar paso a una nueva obra, surgida de una **renarración**.

11.2 La Enunciación en el Cine

Diégesis es la palabra (ficcional) en que las situaciones y eventos narrados ocurren. Significa contar, recordar, en oposición a mostrar o actuar. De ese modo el **narrador cuenta** la historia. El narrador presenta a la audiencia o a los lectores implicados, las acciones y supues-

tos pensamientos, incluso - aunque no necesariamente - sus ilusiones y sueños personales.

En los tiempos de Platón y Aristóteles la **diégesis** se opuso a **mímesis**, bajo la diferencia entre *mostrar* las acciones de los personajes, y *contar* lo que hacen y supuestamente piensan y sienten los personajes involucrados por un tercer narrador. En las películas el **sonido** se llama **diegético** si lo que suena es parte de lo narrado. De este modo, si uno de los personajes está tocando algún instrumento musical, o reproduce un disco compacto, el sonido resultante es **diegético**. Lo opuesto, si suena música de fondo que no es escuchada por los personajes de la película, se denomina **no-diegético**, o más exactamente, **extra-diegético**. Los temas compuestos como arreglo de una película (generalmente llamados **banda de sonido**) son **no-diegéticos**.

¿Qué tal ahora conocer otra posibilidad de estudiar a una película?

Por ejemplo, es posible identificar un conjunto de procedimientos que indican la enunciación.

11.3 Tipos de Narrador

Partiendo de la tipología de G. Genette (1972), Mabel Tassara que es una investigadora argentina del relato cinematográfico, sintetiza algunas posiciones relacionadas sobre la perspectiva enunciativa en el cine:

- **Narrador heterodiegético** – aquel que no participa de la historia narrada;
- **Narrador homodiegético** – aquel que está presente como personaje;
- **Narrador extradiegético** – en primer grado, a aquel que está fuera de la **diégesis**;
- **Narrador intradiegético** - en segundo grado, que toma la palabra dentro de la **diégesis** del relato;

- **Narrador omnisciente** - detenta más saber que todos los personajes en conjunto;
- En la literatura el **narrador** es una voz que da a conocer el relato.

11.4 Los Efectos Enunciativos

En el cine podemos contar con los siguientes efectos enunciativos:

- La mirada a la cámara; la cámara subjetiva, la voz en *off*, las tomas desde ángulos “raros”, las panorámicas o *travellings comentativos* de lo que sucede en la historia;
- También hay recursos que denotan la presencia de un yo que deja traslucir su enfoque, su opinión y su punto de vista sobre los acontecimientos;
- La enunciación fílmica es del orden de lo *metadiscursivo*. Son elementos de ella, la construcción del plano, el montaje, la iluminación, los *raccords*, la música, etc. Existe una multiplicidad de lenguajes en el plano visual y sonoro. El lenguaje verbal es uno de los signos incluidos. Así el narrador es complejo;
- Lo **extradiégetico** está fuera de la historia narrada que se expande por todas las instancias de lenguaje: el lugar de la cámara. En la literatura ocurren cambios de un tipo para otro tipo de narración. En el cine, en cambio, es imposible que el narrador **intradiegético** (imagen y parlamento) reemplace al **extradiegetico**.

Esperamos haberte despertado con la introducción al estudio de la enunciación fílmica. Eso es tan solo un ejemplo de muchos otros que se pueden hacer sobre una película. Nada más que un aporte mínimo al estudio cinematográfico. Hay otros muy interesantes a tu espera. Si la discusión sobre las películas y ese estudio inicial te despertaron para un recorrido más profundo sobre el arte cinematográfico, abajo te dejamos la referencia de tres obras que seguramente te podrán ayudar mucho más.

Bibliografía sobre Cine

STAM, Robert. **Teorías del cine**. Una introducción. Barcelona: Paidós, 1999.

_____. **Bakhtin**: da Teoria Literária à cultura de massas. São Paulo: Ática, 1988.

AUMONT, J.; BERGALA, A.; MARIE, M.; VERNET, M. **Estética del cine**: espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje. Barcelona: Paidós, 1983.

Consideraciones Finales

¿Se acuerdan de la pregunta que se les hizo al comienzo de este libro? Se la vamos a recordar:

¿Esa concepción de lectura les permitió comprender mejor el mundo en que viven, para así poder respetar las diferencias, entender las distintas culturas, sus creencias y artefactos, desarrollando la sensibilidad de cada uno, mejorando la calidad de vida y el disfrute de los bienes culturales?

Si han contestado a eso con algún grado de positividad, hemos alcanzado el objetivo del curso que es la introducción al repertorio cultural de la poesía, del teatro y del cine en el mundo hispánico e hispanoamericano abriendo una puerta que, desde la perspectiva de la performance amplifica el sentido de lo que es leer las textualidades contemporáneas con menos rigidez o prejuicio.

Si ustedes han podido experimentar, crear y combinar algunas reflexiones sobre la literatura como un saber intangible que se ubica en el presente y establece un diálogo rico con el pasado, operando la conexión entre el sujeto y su comunidad (presencial o virtual), de lo local, al transnacional o global, anclado en prácticas distintas, dinámicas de la cultura en movimiento, promoviendo alguna clase de encuentro interpersonal, entonces estamos satisfechas.

Alai Garcia Diniz

Referencias

- ÁLVAREZ DE MIRANDA, Ángel. Prólogo. In: GARCÍA LORCA, Federico. **Bodas de sangre**. 13. ed. Madrid: Cátedra, 1998. (Col. Letras hispánicas)
- ARAÚJO, Alcione. A catedral de García Lorca. In: **Federico García Lorca**. Rio de Janeiro: minC-INACEN, v. 3, 1987. (Col. Exposições)
- ARISTÓTELES. **Arte retórica e arte poética**. 16. ed. Rio de Janeiro: EDIOURO, [19--].
- ARISTÓTELES. **Poética**. Trad. Eilhard Schlesinge. Buenos Aires: Losada, 2003.
- BARTHES, Roland. **El placer del texto**. Madrid: Siglo XXI, 1998.
- BERTHOLD, Margot. **História mundial do teatro**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- BOBES NAVES, María del Carmen. **Semiología de la obra dramática**. Madrid: Arco, 1997.
- BORGES, Jorge Luis; GUERRERO, Margarita. **O "Martín Fierro"**. Tradução de Carmem Vera Cirne Lima. Porto Alegre: L&PM, 2005. (Coleção L&PM Pocket ; 439)
- BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- BOURDIEU, Pierre; MICELI, Sergio. **A economia das trocas simbólicas**. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- BRANDÃO, Juanito de Souza. **Teatro grego: tragédia e comédia**. 8. ed. Petrópolis: Vozes, 2001.
- BRECHT, Bertold. **Terror y miserias del Tercer Reich**. Buenos Aires: Nueva Visión, 1970.
- CAMPRA, Rosalba. En busca del gaucho perdido. **Revista de Crítica Literaria Latinoamericana**. Lima-Hanover, ano 30, n. 60, p. 311-332, 2. sem. 2004.
- CERTEAU, Michel de. **A Invenção do cotidiano: artes de fazer**. 10. ed. Petrópolis: Vozes, 2004.
- CHABÁS, Juan. Prólogo: vida, afán y muerte. In: GARCÍA LORCA, Federico. **Poesía**. Havana: Pueblo y Educación, 1983.
- DEL COTO, María Rosa. Un acercamiento socio-semiótico a la problemática de la transposición del relato literario al cine". In: ROMERO, Alicia (dir.). **De artes y pasiones**. Buenos Aires: [S.n.], 2006.
- DRAGÚN, Osvaldo. **Los de la mesa diez**. Buenos Aires: CEAL, 1968.

FRIEDRICH, Hugo. **Estructura da lírica moderna**. São Paulo: Duas Cidades, 1991.

GARCÍA LÓPEZ, José. **Historia de la literatura española**. 8. reimp. Barcelona: Ediciones Vicens Vives, 1997.

GARCÍA LORCA, Federico. **Bodas de sangre**. 13. ed. Madrid: Cátedra, 1998. (Col. Letras Hispánicas)

GARCIA LORCA, Federico. **La casa de Bernarda Alba**. Madrid: Catedra, 1983.

GARCIA LORCA, Federico. **Obras completas: recopilación y notas de Arturo del Hoyo**. Madrid: Aguilar, 1955.

GARCÍA-PELAYO y GROSS, Ramón. **El gran saber Larousse: literatura hispanoamericana**. Santiago de Chile: Larousse, 1987. (Col. Biblioteca Temática Educacional)

HERNÁNDEZ, José. **Martín Fierro**. Barcelona: Sol 90, 2000. (Col. Biblioteca de la Literatura Universal)

INGARTEN, Roman. **A obra de arte literária**. Lisboa: Fundação Calouste, 1985.

LOPE DE VEGA. **El arte nuevo de hacer comedias**. [S.l.]:[S.n.],[19--].

LUGONES, Leopoldo. **El payador y antología de poesía y prosa**. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1979.

MAFFESOLI, Michel. **O instante eterno: o retorno do trágico nas sociedades pós-modernas**. Trad. Rogério de Almeida e Alexandre Dias. São Paulo: Zouk, 2003.

MARTÍNEZ ESTRADA, Ezequiel. **Muerte y transfiguración de Martín Fierro**. México; Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1958.

MARTÍNEZ, José Luis. Unidad y diversidad. In: FERNÁNDEZ MORENO, César (Coord.). **América Latina en su literatura**. México: Siglo XXI, 1984. (Serie América Latina en su cultura)

MENDOZA, Vicente T. **Corridos mexicanos**. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1985. (Lecturas Mexicanas, 71)

PAVIS, Patrice. **Análise dos espetáculos**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

PAZ, Octavio. **El arco y la lira**. México: FCE, 1998.

RIQUER, Martín de. **Resumen de versificación española**. Barcelona: Seix Barral, 1950.

SÁINZ DE MEDRANO, Luis. **Martín Fierro**. 9. ed. Madrid: Cátedra/Letras hispánicas, 1995.

SCHMIDHUBER, G. M. **Apología de las didascálicas o acotaciones como elemento sine qua non del texto dramático.** Disponível em: <<http://sincronia.cucsh.udg.mx/schmid2.htm>>. Acesso em: 28 ago. 2008.

SCHWARTZ, Jorge. **Las vanguardias latinoamericanas.** Madrid: Castalia, 1991.

TODOROV, Tzvetan. Las categorías del relato. In: AAVV. **Análisis estructural del relato.** Barcelona: 1966.

VERANI, Hugo. **Las vanguardias en Hispanoamérica.** Roma: Bulzoni, 1986.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura.** Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Educ, 2000.