



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COLEGIO DE LITERATURA DRAMÁTICA Y TEATRO

**LA CONSTRUCCIÓN DEL ACTOR:
MI EXPERIENCIA PROFESIONAL EN LA OBRA 3 ENTREMESSES DE CERVANTES:
LOS HABLADORES, LA CUEVA DE SALAMANCA Y LA GUARDA CUIDADOSA**

TESINA

**PARA OBTENER EL TÍTULO DE:
Licenciado en Literatura Dramática y Teatro**

**PRESENTA:
José Humberto Trejo Calzada**

ASESOR: HORACIO JOSÉ ALMADA ANDERSON

Ciudad Universitaria, Cd. Mx. 2018





Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

ÍNDICE

<i>Introducción</i>	03
I. <i>El sentido de la oralidad en el trabajo del actor: Los usos de la palabra</i>	13
1.1. Retórica: El actor orador.....	13
1.2. La palabra como suceso.....	24
1.3. La palabra como recuerdo.....	30
1.4. La palabra como acción.....	37
II. <i>Las letras del entremés: Origen del entremés cervantino y aportaciones</i>	45
2.1. La consolidación de lengua Castellana.....	45
2.2. La literatura y sus tres funciones.....	50
2.2.1. La función dramática en los antecedentes del entremés cervantino.....	52
2.2.2 La función novela en los antecedentes el entremés cervantino.....	56
2.2.3 La función lírica en los antecedentes del entremés cervantino.....	59
2.3. El origen del entremés: Los Pasos de Rueda.....	60
2.4. El origen del entremés cervantino: Circunstancias biográficas del autor.....	68
2.5. Aportación de Cervantes al género del Entremés.....	77
III. <i>Elementos del entremés cervantino apropiados por el actor: La personificación</i>	85
3.1.- El fundamento del actor de teatro clásico.....	85
3.2.- La trama.....	89
3.3.- El personaje.....	94
3.3.1 Segunda naturaleza.....	94
3.3.2 Observación.....	98
3.3.3 Ensayos.....	100
3.3.4 Caracterización.....	104
3.4.- El lenguaje.....	110
<i>Conclusión</i>	112
<i>Anexo: Entrevistas a público</i>	120
<i>Anexo: Programas de mano</i>	123
<i>Anexo: Semblanza de Horacio Almada y su compañía</i> <i>Espacio Teatro A. C.</i>	126
<i>Anexo: Fotografías</i>	129
<i>Bibliografía</i>	130

Introducción

El siguiente trabajo tiene como objetivo vincular mi formación académica en la licenciatura de Literatura Dramática y Teatro con la experiencia profesional de trabajar como actor en la obra *3 entremeses de Cervantes*¹, dirigida y producida por Horacio Almada, a través de su compañía Espacio Teatro que cuenta con 22 años de trayectoria. El proceso de ensayos y funciones, analizados a un año de distancia, me permitió descubrir nuevos aspectos relacionados con el trabajo actoral –principalmente lo que se refiere a la caracterización del personaje- y con los mecanismos que hacían posible el funcionamiento de dicha puesta de escena.

Conocí al maestro Horacio Almada a principios del 2015, cuando me inscribí a su clase de Taller de Canto e Integración Vocal I. El siguiente semestre de ese mismo año me invitó a participar como actor en su compañía teatral. De tal suerte que los ensayos comenzaron en octubre del 2015 y finalizaron en enero de 2016, 4 meses en los cuales se establecieron 3 días de ensayo a la semana que sumaban un total 10 horas: los martes de 10am a 2pm, los miércoles de 4pm a 8pm y los sábados de 4pm a 8pm. Este último día todo el elenco teníamos, en las primeras dos horas de la sesión, clases de canto impartidas por la maestra Sonia Machorro con el objetivo de entrenar nuestra sensibilidad musical.

El trabajo se llevó a cabo junto con los actores Alfredo Cruz, Miguel Nuche y José Carlos Parra; todos ellos compañeros míos de la licenciatura. También se contó con la participación de las actrices profesionales Angélica Escamilla, Marcela Rigoletti, Carmen Vera y Cristina Ramos. La producción fue ejecutada por Claudia Rodríguez, compañera también de la licenciatura. Los tres entremeses presentados fueron: *Los habladores* (atribuido a Cervantes)², *La guarda cuidadosa* y *La cueva de Salamanca*, representados en ese orden. El espectáculo duraba una hora con quince minutos, en los que cada actor y actriz interpretaba dos o tres personajes diferentes.

La elección de las tres obras de Miguel de Cervantes, publicadas en el libro *Ocho Comedias y Ocho Entremeses* en el año 1615 en Madrid, se debía a dos razones: por un lado, 2016 fue el año en que el autor de *El Quijote* cumplía 400 años de su muerte, por el otro, la línea temática de la compañía Espacio Teatro se especializa en llevar a escena textos clásicos a través de un formato escénico itinerante que le permite presentarse tanto en teatros convencionales, como en espacios públicos al aire libre donde las personas se convierten sorpresivamente en espectadores, esto con el objetivo de generar nuevos públicos. De tal forma que la estructura de

¹ El video completo de la obra se puede consultar en la página de internet YouTube, bajo el título “TRES ENTREMESSES DE MIGUEL DE CERVANTES SAAVEDRA”, subido en 2016, adjunto el link para mayor comodidad del lector: <https://www.youtube.com/watch?v=59jcZoy2JDg&t=3s>

² “*Entremés de los habladores* se ha atribuido tradicionalmente a Cervantes, pero sin pruebas contundentes. En el siglo XIX, Fernández Guerra confiesa haber visto una edición de 1646 en la que tal obra se atribuía a Cervantes. De cualquier modo, no se ha confirmado la existencia de esta edición ni de la atribución en ella contenida. En 1881 Manuel de Foronda edita esta obra atribuyéndola a Cervantes.” Jesús G. Maestro, *Calipso Eclipsado: El teatro de Cervantes más allá del Siglo de Oro*, Madrid, Ed. Verbum, 2013, p. 76

dramática del entremés cervantino permitía cumplir esa función por su brevedad, su acento en las acciones físicas de los actores y su economía en cuanto a la escenografía.

El proceso de ensayos y funciones me ayudó a relacionar los conocimientos académicos adquiridos durante mi formación en la licenciatura con un trabajo actoral profesional. Cabe mencionar que mi formación se especializó en el área de la dirección escénica, sin embargo, las diversas materias optativas que cursé durante la licenciatura, relacionadas con la actuación, me sirvieron para reflexionar sobre las habilidades que debe desarrollar un actor en formación cuando se propone interpretar un texto clásico, perteneciente al siglo XVII, de tal suerte que una de las preguntas que detonaron esta tesina es la siguiente: ¿Qué tipo de actor se necesita para llevar a escena los entremeses de Cervantes?

Esos conocimientos escolares combinados con la guía del director fueron esenciales para que pudiera diseñar tres personajes diferentes, uno para cada entremés: Sarmiento en *Los Habladores*, el Amo en *La Guarda Cuidadosa* y Pancrasio en *La Cueva de Salamanca*. Los tres personajes representaban el papel del marido adinerado en la creciente burguesía española, pero con rasgos particulares en su carácter. Interpretar a esos personajes significó la posibilidad de resolver muchas dudas personales sobre el teatro a través de un ejercicio concreto de puesta en escena, el único lugar donde la teoría y la praxis son una misma.

En *Los Habladores*, Sarmiento es un caballero rico que desea callar a su esposa Doña Beatriz, una perfecta parlanchina que alardea de todo, para ello recurre a Roldán, un pobre mendigo a quien conoce por casualidad y que tiene una verborrea imparable al igual que su mujer. Sarmiento lo lleva entonces a su casa y Roldán logra “darle una cucharada de su propia medicina” a Doña Beatriz.

En *La Guarda Cuidadosa*, el Soldado y el Sacristán se disputan el amor de Cristinica, la sirvienta de una casa adinerada donde viven el Amo y Ella (así identificado el personaje de su esposa). El Soldado, que lleva según él 30 días resguardando la puerta de la casa, se la pasa espantando a todos los hombres que intentan entrar ahí con distintos propósitos: pedir dinero para una limosna, vender listones y entregarle a Cristinica un calzado que había solicitado al zapatero. Finalmente, aparece el dueño de la casa, el Amo, quien también es atacado por el Soldado. En medio de la trifulca aparece el Sacristán, Ella (la esposa del Amo) y la propia Cristinica para calmar la pelea. La sirvienta elige por marido al Sacristán, concluyendo el entremés en el festejo para la boda.

En *La Cueva de Salamanca*, Pancrasio, que vive en su casa con su esposa Leonarda, tiene que salir una semana de viaje, sin embargo, el coche en el que se transporta pierde accidentalmente una rueda y regresa antes de lo previsto para preocupación de Leonarda y su criada Cristina, quienes aprovecharon la ausencia de Pancrasio y decidieron tener esa misma noche una cena con sus respectivos amantes: el Sacristán Riponce y el Barbero Roque. Para suerte de ellas llega un

invitado no esperado a la casa, un Estudiante que dice ser aprendiz de la Cueva de Salamanca, un lugar donde supuestamente enseñaban brujería. El Estudiante se presenta ante Pancrasio como un hechicero y mediante un falso conjuro invoca supuestos demonios del infierno, que en realidad son el Sacristán y el Barbero fingiendo ser demonios; Pancrasio cree el engaño y después de muchos espantos, toma por desapercibidos los amoríos de su esposa.

Durante el primer mes de trabajo leímos varios entremeses de Cervantes aparte de los tres ya mencionados, por ejemplo, *El vizcaíno fingido* o *El Retablo de las maravillas* e incluso una comedia suya titulada *La Casa de los Celos*, así como textos complementarios, por ejemplo, el *Entremés de los Romances* de un autor anónimo y los capítulos X y XI de la primera parte de *El Quijote*, con el propósito de profundizar en el estilo literario de Cervantes, comparando el diseño de sus personajes, la estructura de su narrativa y la temática de sus obras. También asistimos a una conferencia en el Museo Nacional de Arte sobre la influencia de la Corona Real en las pinturas españolas del Siglo de Oro para conocer más sobre su contexto histórico. El resultado de este primer mes de trabajo fue la elección de los tres entremeses que conformarían el espectáculo.

El segundo mes sirvió para que los actores hiciéramos lecturas en voz alta de los textos, adecuando poco a poco las entonaciones, el ritmo de las frases, las cadencias e intenciones de los diálogos. De esta manera todo el elenco comprendió la anécdota de cada entremés junto con la idea que tenía el director para la representación, lo que permitió una ágil memorización del texto. Para el tercer mes de trabajo ya estábamos jugando diferentes propuestas de movimiento escénico, siguiendo las indicaciones de Horacio que se enfocaban principalmente en mantener el ritmo de la puesta en escena y en precisar los movimientos que permitían el enlace de un entremés a otro. En el cuarto y último mes de ensayo se añadieron los elementos de diseño que hacían falta: vestuario, utilería, escenografía y música para dar lugar a los ensayos generales.

En cuanto al diseño escénico, la obra se mantenía fiel a la idea de recrear el estilo español del siglo XVII -periodo en que se publicaron los entremeses cervantinos-, utilizando una estética que recreaba la vestimenta española de esa época -que diferenciaba por sus telas, colores y encajes a los personajes ricos de los pobres-, así como objetos de utilería y escenografía que lograban evocar esa misma época, aunque fuesen mínimos, tales como una silla y una mesa de madera y 4 esteras enrolladas que servían para delimitar el espacio en lugares abiertos donde no hubiera un escenario convencional. El concepto del director era mostrar una rebanada precisa de lo que era el teatro español del Siglo de Oro³ español,

³ “Dos criterios hay actualmente para fijar los límites del Siglo de Oro, concepto en el que están de acuerdo todos los críticos e historiadores. Unos, por razones más históricas y comprometidas establecen los años de 1526 y 1681 como principio y final del Siglo de Oro. El primero, 1526, por ser el año en que el embajador veneciano Andrea Navagiero anima y convence al poeta (mejor escritor que poeta, hay que reconocerlo), Juan Boscán, barcelonés él, a probar “en lengua castellana sonetos y otras artes de trobas usadas por los buenos autores de Italia” [...] El año de 1681 –que pone final al Siglo de Oro- se escoge como tal por ser el

periodo político y artístico al cual perteneció Cervantes, a pesar de que su teatro no fuera valorado en ese entonces.

Después de 4 meses de ensayos el estreno de la obra tuvo lugar el sábado 13 de febrero de 2016, en el Teatro Carlos Lazo de la Facultad de Arquitectura de la UNAM, para un público conformado principalmente por estudiantes de preparatoria. A partir de esa primer función *3 Entremeses de Cervantes* se representó en diversos teatros de la Ciudad de México, principalmente en las delegaciones Coyoacán, Cuauhtémoc y Benito Juárez, cumpliendo un total de 30 funciones a lo largo de un año, dando en promedio de 3 a 4 funciones cada mes – descontando los meses de vacaciones escolares-, siendo presentada la última representación el sábado 18 de diciembre de 2016.

En marzo, nos presentamos los fines de semana en el Jardín del Arte de Sullivan, a un lado de la plaza del Monumento a la Madre. En abril, los fines de semana en la explanada del Palacio de Medicina, en el centro de la Ciudad de México. En mayo, los fines de semana en la sala Julián Carrillo de Radio UNAM. En junio volvimos a presentar algunas funciones en el Jardín del Arte y dimos dos presentaciones en la explanada principal del Hospital Siglo XXI como parte de las Jornadas Artísticas Cervantinas organizadas por el IMSS y el INBA. El mes de julio descansamos, pero regresamos en agosto a dar una función de bienvenida en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. En septiembre tuvimos dos funciones en el Teatro Julio Prieto. Nuestras dos últimas temporadas del año las dimos en noviembre y diciembre en el Foro Ana María Hernández y en la Sala Novo del teatro La Capilla, respectivamente.

En todas estas funciones contamos con una amplia presencia de público, conformado muchas veces por transeúntes que desconocían que ese día se convertiría en espectadores de unos entremeses cervantinos, como era el caso de las funciones al aire libre. Cada espacio en el que nos presentábamos atraía a una audiencia diferente que iba desde estudiantes universitarios hasta familias con niños pequeños de diversas zonas de la ciudad. La respuesta ante el espectáculo siempre era favorable: las personas sin importar su edad o condición social, se divertían con los entremeses y, a pesar de que el lenguaje no fue adaptado al español actual, resultó una gran sorpresa dar cuenta que eso no impedía que el público entendiera la trama y se identificara con los personajes. La representación de *3 Entremeses de Cervantes* provocó que el público descubriera, con grata sorpresa, semejanzas con la sociedad española de hace cuatro siglos⁴.

El director cuidó durante todo el proceso que los actores respetáramos las palabras originales del texto, evitando hacer cualquier cambio, sustitución o

año de la muerte de Calderón de la Barca, el último gran dramaturgo barroco de la centuria.” Lázaro Sánchez Ladero, *El siglo de oro español y sus contemporáneos: Una visión de conjunto de la literatura española de los siglos XVI y XVII comparada con la de otros países*, Barcelona, Ed. Ramón Sopena, 2003, p.10

⁴ Algunos testimonios de los espectadores se pueden revisar en el apartado Entrevistas, ubicada en los Anexos de esta tesina.

adaptación. Su premisa apostaba a que las personas de la audiencia pudieran reconocer las situaciones ficticias, a partir de la musicalidad del lenguaje empleado por los actores, es decir, mediante la entonación y el ritmo de los diálogos. Esta misma musicalidad ayudaba a los actores con sus caracterizaciones pues identificaba a cada personaje, es decir, la manera de hablar de cada personaje era diferente según su personalidad y su estatus social. Esta creación de personaje, a partir de la musicalidad del lenguaje, hizo que reconociera el texto dramático como una partitura sonora.

Esta inquietud me llevó, en un inicio, a querer redactar un Informe Académico⁵ a partir de mi vivencia como actor, haciendo una recopilación de mis bitácoras de ensayo y mi libreto de actor, con anotaciones individuales sobre mis personajes y centrándome en describir metodológicamente mi proceso actoral, detallando cómo había asimilado las indicaciones del director, el movimiento escénico, mis referentes personales con los del personaje, etc. Sin embargo, durante mi investigación sobre el tema de los entremeses cervantinos descubrí una amplia bibliografía en torno al estilo de actuación del Siglo de Oro, lo que permitió darme cuenta de la relación que compartía con la oralidad y la retórica. Por lo que decidí escribir una Tesina⁶ que proporcionara al lector la información necesaria para comprender la función de la palabra hablada en la interpretación actoral.

Uno de los elementos de la puesta en escena que caracteriza un entremés cervantino es el uso que dan los actores a la palabra hablada como una herramienta expresiva de su interpretación. Casi todo lo demás ha cambiado con respecto al teatro de los siglos XVI y XVII, tenemos diferentes convenciones para el manejo de la escenografía, la estructura del edificio teatral o las condiciones de producción, sin embargo, la palabra en voz alta emitida por el actor como un vínculo directo para relacionarse con la imaginación del auditorio –la palabra que construye ficción- es un elemento que ha estado presente en el teatro desde el origen de la tragedia griega y hasta la actualidad.

Estudiar y trabajar con las palabras del entremés para interpretarlas con la voz y con el cuerpo, implica situarse en el terreno de la oralidad, un concepto al que ya apuntaba Ferdinand de Saussure⁷ a principios del siglo XX -uno de los primeros

⁵ “El informe académico es un trabajo propio que recoge la experiencia de una actividad profesional, de una investigación que derive en un artículo académico o en un informe, de apoyo para la docencia mediante la elaboración de material didáctico, de servicio social o de trabajo de campo.” Modalidades de titulación Facultad de Filosofía y Letras, [consultado el 15 de abril de 2018] en: http://galileo.filos.unam.mx/modalidades_titulacion/

⁶ “La tesina es un escrito propio de carácter monográfico y heurístico, cuyo objetivo es demostrar que el alumno cuenta con una formación adecuada en la disciplina correspondiente y posee las capacidades para organizar los conocimientos y expresarlos en forma correcta y coherente.” Modalidades de titulación Facultad de Filosofía y Letras, [consultado el 15 de abril de 2018] en: http://galileo.filos.unam.mx/modalidades_titulacion/

⁷ Ferdinand de Saussure nace en Ginebra, Suiza, en 1857. Estudió sánscrito en Ginebra, París y Lipsia (Alemania). En 1878, a la edad de 21 años, publica su primer libro titulado *Note on the Primitive System of the Indo-European Vowels*. Las investigaciones de Saussure se consideran de vital importancia en el

teóricos dedicados a investigar el lenguaje-, pero fue complementado por el norteamericano Walter J. Ong⁸ en 1982, en su libro *Oralidad y escritura: tecnologías de la palabra*⁹, al revalorizar el poder del lenguaje hablado como una vía para transmitir conocimiento, experiencia y memoria histórica, con ciertas diferencias respecto a la palabra escrita en un texto. Ong distingue el comportamiento de las culturas orales, del comportamiento de las que conocen la escritura y la imprenta, planteando una evolución del pensamiento humano, una tendencia al individualismo y una pérdida del sentido de colectividad.

La lectura de Ong fue clave para este escrito, pues haciendo una comparación entre el progreso de las tecnologías de la escritura¹⁰ y el desarrollo del teatro occidental, resulta que dos de los periodos más importantes en la historia del teatro se dieron de forma paralela a la interiorización de la escritura y a la aparición de la imprenta. El primero de estos dos periodos fue el origen de la tragedia griega, en el siglo V a.C., que surgió poco después de la invención del alfabeto griego; y el segundo periodo tuvo lugar en el Renacimiento europeo, época que vio nacer y difundió, gracias a la imprenta de libros, los dramas de Shakespeare, las comedias de Lope de Vega, Tirso de Molina, Calderón de la Barca y, por supuesto, Miguel de Cervantes.

Los 3 entremeses que aquí analizaremos reflejan en sus diálogos, sus personajes y sus tramas todos los usos y costumbres de una sociedad que considerablemente la oralidad, es decir, que cree en el poder de la palabra, de la maldición o de la bendición, que escucha sabiduría en los refranes populares, que le da más valor a los acuerdos pactados por promesas que a los contratos escritos. ¿A qué nos referimos con el término *oralidad*? A una característica humana en la cual la palabra articulada por el sonido crea los vínculos más dinámicos y significativos de la sociedad, y por ende, es el núcleo del intercambio de conocimiento entre personas¹¹.

desarrollo de la teoría lingüística. Fallece en 1931 en Suiza. Vid. Suzanne Kemmer, "Biographical sketch of Ferdinand de Saussure", *Foundations of Linguistics*, 24 de agosto de 2009, [consultado el 04 de mayo de 2017] en: <http://www.ruf.rice.edu/~kemmer/Found/saussurebio.html>

⁸ Walter J. Ong (Kansas City, 1912-San Luis, Misuri, 2003) fue un sacerdote, profesor, académico y filólogo de lengua inglesa. Se especializó en lengua latina en la Universidad de Rockhurst. Obtuvo los grados de licenciado en filosofía y teología y maestro en literatura inglesa en Saint Louis University, donde fue docente durante treinta años; posteriormente obtuvo el doctorado en literatura inglesa por la Universidad de Harvard. Fue miembro de la Academia de las Ciencias y las Artes de los Estados Unidos y presidente de la Modern Language Association of America. (Tomado de la contraportada del libro)

⁹ *Orality and Literacy: The technologizing of the world* fue publicado en 1982, apoyado por el departamento de investigación de Harvard. Se tradujo por primera vez al español en 1987, para el presente trabajo utilizo la Segunda Edición en español publicada por el Fondo de Cultura económica en 2016, traducción de Alejandro Ortíz Hernández.

¹⁰ Me refiero al alfabeto y a la imprenta.

¹¹ Es una definición personal del concepto *oralidad*, pues en su libro Ong, a pesar de hablar de su dinámica y funcionamiento, no hace una definición específica y categórica del término.

Este concepto es el eje principal del presente trabajo, porque un actor que se enfrente a un texto clásico del Siglo de Oro¹² no puede ignorar la importancia que tienen la entonación de las palabras y la musicalidad del lenguaje en el contexto de los autores. Podría parecer que se trata de aspectos elementales, innatos al trabajo del actor, pero la manera en se expresan de diversas maneras en la escena, hace una diferencia importante en la representación que puede alterar, complementar o restar sentido a las palabras del autor.

Por otro lado, es indiscutible que Cervantes era un hombre que amaba el teatro y veía en este arte la posibilidad de transmitir sus inquietudes y discursos propios, que tendían a dignificar a los personajes marginados de su sociedad, utilizando la ironía y la comicidad como artificios para mantener la atención de sus espectadores. Lamentablemente sus entremeses, como veremos, no fueron representados en su época; de hecho tendrían que esperar tres siglos desde su concepción para que sus personajes fueran sacados del papel y representados en escena, para que sus palabras cobraran vida.

El título de mi trabajo hace referencia al texto *La construcción del personaje*, del actor y director ruso Stanislavski¹³, que fue uno de los primeros en teorizar sobre la actuación, pues de la misma manera que él, mediante su hacer en la escena, pudo formular una serie de ideas que compartía con aquellos que deseaban aprender de su experiencia hecha reflexión, de igual manera este trabajo está dirigido a aquellos estudiantes de teatro interesados en interpretar las palabras de Miguel de Cervantes en sus entremeses.

Para precisar ciertos conceptos del ámbito teatral he recurrido al *Diccionario de Teatro* de Patrice Pavis, que representa un consenso general de los términos y expresiones utilizadas en la teoría teatral. También hago uso de citas que han surgido en conferencias en las cuales he estado presente y he tenido la oportunidad de grabar o tomar apuntes, ya que me parecen pertinentes este tipo de fuentes en una trabajo académico que busca dignificar el conocimiento que se transmite por vía oral.

Otro aspecto que me parece importante mencionar al lector es que me he enfocado en seleccionar material teórico de personas que han trabajado en el mundo profesional del teatro y lograron aterrizar sus conocimientos en reflexiones escritas, porque durante los ensayos de *3 Entremeses de Cervantes* me fue de

¹² Me refiero al periodo histórico que abarca el siglo XV y XVI en España, al cual ya le he dedicado una nota. Desde un punto de vista político, el término *Siglo de Oro* reconoce como sus grandes exponentes del teatro a los dramaturgos Lope de Vega, Calderón de la Barca y Tirso de Molina (por ser autores favorecidos por la Corona), dejando de lado el teatro de Miguel de Cervantes, sin embargo, no utilizaré el término *Siglo de Oro* en sus connotaciones políticas, sino como una convención temporal.

¹³ A quien me me referiré en el cuerpo del texto como *Stanislavski*, aunque en las citas pueda aparecer *Stanislavsky*, pues depende del criterio de la editorial que utilizo, (generalmente las ediciones españolas utilizan *Konstantín Stanislavski*, mientras que las editoriales mexicanas, que traducen sus textos del inglés, conservan el *Constantín Stanislavsky*, con la característica “y” anglosajona), en cualquier caso me refiero a la misma persona.

gran ayuda conocer la experiencia que me compartían mis compañeras actrices y el director respecto a su trayectoria profesional, esos consejos que provienen de domar contantemente al “animal de 100 ojos”¹⁴, que es el público.

De tal forma que este ensayo da un lugar a lo que han dicho o escrito profesionales del teatro mexicano como Hugo Arrevillaga, Emma Dib, Carolina Politi, Luis Enrique Gutiérrez Ortiz Monasterio, Luis Martín Solís y Damián Alcázar, entre otros, así como maestros de la licenciatura que han publicado en artículos su postura sobre el trabajo del actor con el texto, como Mayra Mitre, Rafael Pimentel, Pilar Villanueva y Rebeca Cabañas. En un nivel histórico, fundamento mi visión de la actuación en los escritos del dramaturgo francés Denis Diderot y del actor ruso Constantín Stanislavsky. Y finalmente, complemento mi trabajo con el conocimiento de la difrectora noreamericana Anne Bogart, pues representa para el teatro contemporáneo una voz sumamente crítica.

En el primer capítulo inicio estableciendo una comparación entre la *Retórica* y la *Poética* de Aristóteles, relacionando la función del orador con la del actor. Más adelante, retomo la teoría lingüística de F. de Saussure y W. Ong con el objetivo de que el lector aprecie la importancia que tienen las palabras habladas no sólo en el acontecimiento teatral, sino en las dinámicas sociales, pues son las primeras herramientas con las que contó la humanidad para construir estructuras ficticias a través de relatos, narraciones, cantos, etc. Con el paso del tiempo fueron fijados en letras, dando origen a la literatura.

Más tarde, subdivido el capítulo en tres aspectos de la palabra hablada que me parecen fundamentales para este trabajo. Tres aspectos que justifican la existencia de la oralidad en la génesis del teatro, y por lo tanto, en la esencia de la representación del actor: el primero es la palabra como suceso, es decir, como la expresión de la vida y la presencia de otro, el segundo es la palabra como memoria, es decir, como lo que contiene la historia y los mitos de una sociedad y el tercero es la palabra como acción, es decir, como la capacidad que tiene la persona que habla para estimular a otros.

En el segundo capítulo contextualizo brevemente el periodo histórico en el cual tuvo lugar el Siglo de Oro, donde fue de vital importancia la unificación de la lengua castellana en el territorio español por medio de la imprenta. Para sintetizar esta información he recurrido principalmente a la tesis de maestría del politólogo mexicano David Sánchez¹⁵, que hace una recapitulación de los momentos más importantes de la consolidación del Reino de España. Posteriormente, en el

¹⁴ “El público es un dragón que uno tiene adelante [...] un animal con mil ojos. Es un solo animal, aunque tenga mil cerebros es uno y es contra él que se está lidiando, no contra cada persona que compone el público. Creo que ése es el secreto del actor, ver al públicom como un dragón con el que tiene lidiar, danzar y ponerlo de su lado.” Daniele Finzi Pasca, *Teatro de la caricia*, Montevideo, Ed. FPH, 2009, p. 32

¹⁵ Edgar David Sánchez Heredia, “Lenguaje y poder en el Siglo de Oro español: testimonio barroco sobre el papel de una aventura imperial”, Tesis de Maestría, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, División de Estudio de Posgrado UNAM, Ciudad de México, 2001, 203p.

mismo capítulo, establezco una definición de la literatura y sus tres géneros: la novela, la lírica y el drama. Con el objetivo de señalar las aportaciones a las que contribuyó cada género para la consolidación del entremés cervantino durante el Renacimiento, por ejemplo, el teatro profano de la Edad Media o las novelas de caballería.

Después, en ese mismo capítulo, analizo las influencias específicas e inmediatas que repercutieron en la mirada crítica de Cervantes para escribir sus obras, tales como los *Pasos* de Lope de Rueda, la novela de Boccaccio *El Decamerón* y la *Comedia del Arte*. En la última parte del segundo capítulo explico las aportaciones del autor a este subgénero, haciendo énfasis en el tratamiento de sus personajes que representan, para mí como actor, la mayor aportación de Cervantes al respecto, argumentando mi postura en las ideas de reconocidos críticos cervantistas como Jesús G. Maestro¹⁶, Joaquín Cassalduero¹⁷, Jean Canavaggio¹⁸ o Alejandro Puche¹⁹, por mencionar algunos.

Para concluir este segundo capítulo analizaré los tres entremeses de Miguel de Cervantes, como ya mencioné: *Los Habladores*, *La Guarda Cuidadosa* y *La Cueva de Salamanca*, con el propósito de argumentar por qué los personajes de estas obras breves no sólo no son planos –como eran los personajes de las obras de teatro breves anteriores-, sino que, en la terminología de Ong, son personajes redondos y más allá de eso, son personajes extraordinarios, como bien señala Margit Frenk.

En el tercer y último capítulo escribo acerca de los conceptos que fungieron como una guía que estableció el director y en los cuales fundamenté mi proceso actoral: la trama, el personaje y el lenguaje de las obras. Profundizando en lo que se refiere al personaje, subdividiendo esa parte para desarrollar las principales herramientas que me sirvieron para mi interpretación: la noción de una segunda naturaleza en el trabajo del actor²⁰, la observación constante, la relación del director con el elenco en el proceso de ensayos y el trabajo de la caracterización, cualidad primaria de la construcción de todo actor.

¹⁶ Jesús G. Maestro, *Calipso Eclipsado: El teatro de Cervantes más allá del Siglo de Oro*, Madrid, Ed. Verbum, 2013, p. 11-95 y *La escena imaginaria: Poética del teatro de Miguel de Cervantes*, Madrid, Ed. Iberoamericana, 2000, 382p.

¹⁷ Joaquín Casalduero, *Sentido y forma del teatro de Cervantes*, Madrid, Ed. Gredos, 1990, 235p.

¹⁸ Jean Canavaggio, "Biografía de Cervantes", *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, 2007, [consultado el 26 de julio de 2017] http://www.cervantesvirtual.com/portales/miguel_de_cervantes/autor_biografia/

¹⁹ Alejandro Puche González, *Pedro de Urdemalas: La aventura experimental del teatro cervantino*, Galicia, Ed. Academia del Hispanismo, 2012, 321p.

²⁰ Con el término *segunda naturaleza* me refiero término convencional en la pedagogía actoral que hace referencia a una reestructuración del lenguaje corporal del actor, con el cuál se expresa, se mueve y habla de manera pre-diseñada en el escenario, pues tiene consciencia de ser visto y escuchado por el espectador. Véase el tercer capítulo para más detalle.

Las Palabras²¹

Dales la vuelta,
cógelas del rabo (chillen, putas),
azótalas,
dales azúcar en la boca a las rejegas,
ínflalas, globos, pínchalas,
sórbeles sangre y tuétanos,
sécalas,
cápalas,
písalas, gallo galante,
tuérceles el gaznate, cocinero,
desplúmalas,
destrípalas, toro,
buey, arrástralas,
hazlas, poeta,
haz que se traguen todas sus palabras.

La Palabra Dicha²²

La palabra se levanta
de la página escrita.
La palabra,
labrada estalactita,
grabada columna,
una a una letra a letra.
El eco se congela
en la página pétrea.
Ánima,
blanca como la página,
se levanta la palabra.
Anda
sobre un hilo tendido
del silencio al grito,
sobre el filo
del decir estricto.
El oído: nido
o laberinto del sonido.
Lo que dice no dice
lo que dice: ¿cómo se dice
lo que no dice?

...

Octavio Paz

²¹ Octavio Paz, "Las palabras", en *Ciudad Ceva*, [consultado el 01 de octubre de 2017], <http://ciudadseva.com/texto/las-palabras/>

²² Octavio Paz, "La palabra dicha", en *Poesi.as*, [consultado del 01 de octubre de 2017], <http://www.poesi.as/op06014.htm>

I. EL SENTIDO DE LA ORALIDAD EN EL TRABAJO DEL ACTOR: LOS USOS DE LA PALABRA

Recuerdo que el director nos dijo “Miguel de Cervantes confiaba en la palabra hablada, no sólo en la palabra escrita...” ¿Qué habrá querido decir con eso?

17 de noviembre de 2015

Bitácora personal de los ensayos de 3 *Entremeses de Cervantes*

1.1. Retórica: El actor orador

Un entremés es, antes que nada, una obra de teatro corta que se estructura a partir de *diálogos*²³ que guían al actor por medio de su significado y su sonoridad para que pueda descifrar cuál es la *acción hablada*²⁴ que propone el autor de la obra, y que sólo existe como potencia hasta que se enuncia en escena. Cabe mencionar que el entremés está compuesto de palabras y es importante que la persona que desee aproximarse a este estilo teatral, con el objetivo de interpretarlo, conozca las implicaciones que la palabra tenía en la España de los siglos XVI y XVII.

El concepto de *palabra* ha cambiado a lo largo del tiempo, en la época de Miguel de Cervantes su uso y significado era sutilmente diferente al que le damos en la actualidad. Del griego *parabolé*, el término *palabra* quiere decir “comparación,

²³ “DIÁLOGO (Del griego *dialogos*, discurso entre dos personas. Fran.: *dialogue* ing.: *dialogue* AL.: *Dialog*): Conversación entre dos o más personajes. El diálogo dramático es generalmente un intercambio verbal entre personajes. Sin embargo, también es posible otras comunicaciones dialógicas: entre un personaje visible y un personaje invisible (*teichoscopia*), entre un hombre y un dios o un espíritu (véase *Hamlet*), entre un ser animado y un ser inanimado (diálogo con o entre máquinas, conversación telefónica, etc.). El criterio esencial del diálogo es el del intercambio y de la reversibilidad de la *comunicación*. [...] es considerado como la forma fundamental y ejemplar del drama. En efecto, a partir del momento en que se concibe el teatro como presentación de personajes que actúan, el diálogo se convierte “naturalmente” en la forma de expresión privilegiada” Patrice Pavis, *Diccionario del teatro*, Trad. de Jaume Melendres, Barcelona, Ed. Paidós, 1998, p.p. 125-126

²⁴ “ACCIÓN HABLADA (Fran.: *action parlée*. Ingl.: *speech act*. Al.: *Spreechhandlung*): En el teatro la acción no es una simple cuestión de movimiento o de agitación escénica perceptible. También se sitúa, y sobre todo en la tragedia clásica, en el interior del personaje en evolución, en sus decisiones y por tanto, en su *discurso*. De aquí proviene el término de acción hablada (tomado de *V azione parlata* definida por PIRANDELLO). En escena todas las palabras actúan y en este terreno, más que nunca, *decir es hacer*.” *Ibid*, p.p. 24,25

establecer un paralelo entre..."²⁵. El *Diccionario* de la Real Academia Española de la Lengua define el término *palabra* como: "Unidad lingüística, dotada generalmente de significado, que se separa de las demás mediante pausas potenciales en la pronunciación y blancos en la escritura."²⁶ La definición de la RAE toma en cuenta tanto el aspecto visual que tiene la palabra escrita, como su cualidad sonora cuando se pronuncia. En cambio, en el idioma inglés la etimología de *word* (palabra) quiere decir únicamente: "a thing spoken"²⁷.

El término *palabra* empezó a utilizarse para designar un vocablo a mediados del siglo XV, antes (s.XII-s.XIV) el término se refería a la acción de hacer una comparación entre dos cosas "yo comparo". Hasta 1490 el término usado para referirse a un vocablo era *Verbo*²⁸, tomado del latín *verbum*. El concepto Verbo tenía una importancia tal que conjuntaba la gramática con la filosofía y la teología como se puede ver en el artículo "El Verbo", escrito por Santo Tomás de Aquino y publicado en su libro *Cuestiones disputadas sobre la verdad*²⁹, en París entre 1256 y 1259, donde escribe: "El Verbo es todo aquello que es dicho [...] Así como el amor conlleva una emanación del afecto, así el Verbo (conlleva) una emanación del entendimiento"³⁰

Las ideas de Tomás de Aquino marcarán un precedente en la construcción del pensamiento humanista en las universidades Europeas, principalmente en Italia, Francia y España. Mantiene con Cervantes 300 años de distancia, pero a pesar de eso su influencia en el contexto del Siglo de Oro está presente, incluso se puede observar una relación con teóricos contemporáneos como F. Saussure respecto al funcionamiento del lenguaje. Tomás de Aquino divide en Verbo en dos, el verbo exterior, que es la manifestación sonora –la palabra dicha- y el verbo interior, que es la cosa en sí:

...en la medida en que el verbo exterior, siendo sensible, es más conocido por nosotros que el interior, por la asignación del nombre en primer lugar es denominado verbo el vocal antes que el interior, aunque en el orden de la naturaleza sea primero el verbo interior, en cuanto es causa eficiente y final del exterior. Es causa final porque el verbo expresado es emitido por nosotros para que el verbo interior sea

²⁵ Cfr. Joan Corominas, *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*, Madrid, Ed. Gredos, 1987, p.p. 433.

²⁶ RAE, s.v. "palabra", [consultado el 17 de julio de 2017] <http://dle.rae.es/?id=RUI938s>

²⁷ *Una cosa hablada* (Trad. mía) en: Walter W. Skeat, *A concise etymological dictionary of the english language*, Inglaterra, Oxford University Press, 1927, p. 615, [consultado el 07 de septiembre de 2017] <https://archive.org/stream/conciseetymologi002983mbp#page/n5/mode/2up>

²⁸ "Verbo: la especialización como nombre de una parte de la oración 1490, Tom. del lat. *verbum* 'palabra' 'verbo, parte de la oración'..." Joan Corominas, *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*, Madrid, Ed. Gredos, 1987, p. 602

²⁹ Tomás de Aquino, *Cuestiones disputadas sobre la verdad*, Trad. de María Jesús Soto-Bruna, Navarra, Ediciones Universidad de Navarra S. A., 2016, p.p. 269-302

³⁰ *Ibid*, p. 278

manifestado, por lo que es necesario que el verbo interior sea aquello que es significado por el verbo exterior. Pero el verbo que es proferido exteriormente significa lo que es conocido [...] Y es causa eficiente, porque el verbo proferido exteriormente, en tanto que es significativo según convención [ad placitum], tiene como principio a la voluntad, igual que las demás cosas artificiales; y así como para las demás cosas artificiales preexiste en la mente del artífice una imagen del producto exterior, así en la mente del que profiere el verbo exteriormente preexiste un ejemplar de tal verbo exterior.³¹

Cabe resaltar que en las reflexiones de Tomás de Aquino, el Verbo parece sólo existir en cuanto a su expresión fonética. Siglos después, el padre de la lingüística Ferdinand de Saussure definió la palabra como la parte perceptible del signo lingüístico que es la unión del *concepto* real al que se refiere (significado o verbo interior) y su *imagen acústica*³², es decir, la expresión visible o audible que relacionamos inmediatamente con el concepto real (significante o verbo exterior). El término de Saussure, *imagen acústica*, concilia el aspecto visual y auditivo del ojo y del oído, pues se refiere tanto a la palabra dicha como a las letras que conforman la palabra escrita.

Sin embargo, durante la época de Cervantes, el concepto *palabra* no se dividía en esas dos nociones como lo hacemos actualmente: la palabra hablada y la palabra escrita. El término se relacionaba directamente con el sonido producido por el habla³³, el cual tenía un origen en quien la emitía³⁴ y un objetivo: dirigirse a quien escuchaba, ya fuese para confrontarlo, persuadirlo o convencerlo. Incluso cuando se trataba de leer un texto escrito solía hacerse en voz alta. La filóloga mexicana Margit Frenk escribe al respecto en su artículo “Oralidad, escritura, lectura”:

³¹ *Ibid*, p. 273

³² “El signo lingüístico tiene no una cosa y un nombre, sino un concepto y una imagen acústica. Esta última no es el sonido material, cosa puramente física, sino la psíquica de ese sonido, la representación que de él nos da testimonio de nuestros sentidos; esa representación es sensorial [...] Se olvida que si *arbor* es llamado signo, es sólo porque lleva en sí el concepto “árbol”, de tal suerte que la idea de la parte sensorial implica la de la totalidad [...] Nosotros proponemos conservar la palabra signo para designar la totalidad, y reemplazar *concepto* e *imagen acústica* respectivamente por *significado* y *significante*...” Ferdinand de Saussure, *Curso de lingüística general*, Trad. de Mauro Armíño, Ciudad de México, Ed. Nuevomar, 1982, p.p. 102-104

³³ Véase la definición que da el primer diccionario impreso de la lengua española, el *Tesoro de la lengua castellana o española* de Sebastián Covarrubias: “PALABRA, Lat. dicitur verbum; pero trae [s]u etimología de parábola, bárbaramente. Dar [su] palabra, prometer. Quebrar la palabra, faltar a lo prometido. Vender palabras, entretener en palabras. Palabras y plumas, el viento las lle[v]a. Al buei por el cuerno, y al ho[m]bre por la palabra. No hablar palabra, callar. [...] Tomarle la palabra, ace[p]tar el ofrecimiento. Tener malas palabras, [u]no con otro, es, reñir de palabra. E[s]to es otro que palabras. No [h]ay palabra mal dicha, [s]ino fue[s]e mal entendida...” Sebastián de Covarrubias, “Tesoro de la lengua castellana o española”, en *Fondos Digitales* de la Universidad de Sevilla, p. 1185, [consultado el 17 de septiembre de 2017] <http://fondosdigitales.us.es/fondos/libros/765/1185/tesoro-de-la-lengua-castellana-o-espanola/>

³⁴ “Todo el que habla posee el verbo que pronuncia” Tomás de Aquino, *Cuestiones disputadas sobre la verdad*, Trad. de María Jesús Soto-Bruna, Navarra, Ediciones Universidad de Navarra S. A., 2016, p. 278

Cada día vamos sabiendo más sobre la lectura en la España del Siglo de Oro. Es un hecho probado que todavía entonces, como en la Antigüedad y en la Edad Media, la mayor parte de las lecturas se hacían en voz alta, frecuentemente frente a grupos de personas, de cualquier clase social. No tenían que ser analfabetas; sencillamente la gente estaba acostumbrada a que lo escrito le entrara por el oído, más que por la vista; lo mismo la poesía que los cuentos, que los libros de caballerías, las crónicas; también las cartas, los tratados, los ensayos y otros tipos de obras. La lectura era muchas veces un acontecimiento social e involucraba al oído, a la vista, a la percepción de los demás oyentes y de quien leía; además podía traer consigo la participación de la gente en el “espectáculo de la lectura”. La invención de la imprenta no cambió las cosas de cuajo, como se pensaba hasta hace poco. De hecho, la lectura oral de obras literarias continuó siendo muy común en toda Europa, hasta los siglos XVIII y XIX, como lo han comprobado varios estudios recientes.³⁵

Cuando un lector estaba solo y leía para sí mismo, era común que lo hiciera en voz alta, porque los libros estaban escritos para ser pronunciados por el lector. Los escritores, independientemente de su género o estilo, seleccionaban sus palabras conscientes de que éstas se transformarían en sonido, en el mejor de los casos, gracias a una voz bella y con ritmo³⁶. Leer, nos recuerda M. Frenk, quería decir “pronunciar con palabras lo que por letras está escrito”³⁷, incluso “Leer podía usarse como sinónimo de oír lo que otro lee en voz alta”³⁸.

El artículo de M. Frenk revela que la palabra hablada en la época de Cervantes, transmitía conocimientos comunitarios y al mismo tiempo entretenía. Esta doble función tiene sus orígenes en los estudios que Aristóteles hizo sobre la retórica³⁹,

³⁵ Margit Frenk, “Oralidad, escritura, lectura” en: Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha Edición del IV Centenario*, Querétaro, Real Academia Española, 2005, p.p. 1138-1139

³⁶ “... los autores de los tratados de ortografía que se publicaron en esos dos siglos dejaron muy claro que, como dijo Nebrija, “la diversidad de las letras no está en la figura dellas, sino en la diversidad de su pronunciación”. Todavía en el siglo XVII, Miguel Sebastián afirmaría que “el leer principalmente es por los que oyen, porque aquéllos entiendan lo que el libro dice”. Y antes, en el XVI, Juan de Valdés declaró sencillamente: “no pongo *h* porque leyendo no la pronuncio”, o sea, que este humanista leía en voz alta. Y otro humanista notable, Ambrosio de Morales, se dejó decir, nada menos, que: “se escribe para que se pronuncie lo que se halla escrito”. *Ibid*, p. 1139

³⁷ Margit Frenk hace referencia a la definición de “leer” que escribió Sebastián Covarrubias en el *Tesoro de la lengua castellana o española*. Cfr. Frenk, *op. cit.*, *Idem*.

³⁸ *Ibid*. p. 1140

³⁹ “En su volumen III de la *Oxford History of English Literature*, C.S. Lewis advierte que la “retórica constituye la barrera más grande entre nosotros y nuestros antepasados” (1954, p. 60). Lewis honra la magnitud del tema negándose a tratarlo, a pesar de su abrumadora importancia para la cultura de todas las épocas, por lo menos hasta la del Romanticismo (Ong, 1971, pp. 1-22, 225-283). En sus albores, el estudio de la retórica, que dominaba en todas las culturas occidentales hasta esa época, constituyó la parte medular de la educación y la cultura de la antigua Grecia, donde el estudio de la “filosofía”, representada por Sócrates, Platón y Aristóteles –y pese a su fecundidad subsiguiente- era un elemento relativamente menor en el conjunto de la cultura, que nunca pudo competir con la retórica...” Walter J. Ong, *Oralidad y escritura*:

en el siglo IV a.C., cuya influencia permeó en toda la cultura occidental en los diferentes periodos históricos de Europa y en diversos ámbitos sociales, manifestándose generalmente en discursos, debates, asambleas, juicios y negociaciones⁴⁰. De hecho, la exposición oral de un tema académico, realizada actualmente por los estudiantes universitarios para licenciarse, proviene de la tradición retórica⁴¹.

La retórica también ha generado paradigmas que repercuten en la cosmovisión de las principales religiones occidentales: el judaísmo y el catolicismo, así como en sus prácticas de convivencia, por ejemplo, las misas donde el sacerdote lee en voz alta la palabra de Dios para que todos puedan escucharla o el Bar Mitzvah donde los varones tienen que cumplir un rito de madurez leyendo en voz alta fragmentos del Torá en lengua hebrea. En la Biblia el lenguaje humano se crea en el momento en que Adán, por medio de palabras, nombra “a toda bestia y ave de los cielos y a todo animal del campo...”⁴². Santo Tomás, en este sentido, cita a San Anselmo para afirmar que Dios es el Verbo que “diciéndose a sí mismo, ha dicho a toda criatura”⁴³

El filólogo norteamericano Walter J. Ong nos recuerda en su libro *Oralidad y escritura: tecnologías de la palabra*, que “La retórica era, en su raíz, el arte de hablar en público, del discurso oral, de la persuasión [...] El griego *rethor* tiene la misma raíz del latín *orator*: orador”⁴⁴. A su vez, la etimología de la palabra *orador* designa a “el que habla”⁴⁵ en público. En el *Tesoro de la lengua castellana o española*, el primer diccionario del castellano, publicado en Madrid en 1611, Sebastián Covarrubias define la retórica como “un modo de hablar con arte y compostura.”⁴⁶

tecnologías de la palabra, Trad. de Alejandra Ortiz Hernández, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 2016, p. 178

⁴⁰ “En las culturas orales primarias, incluso los negocios no son negocios: son fundamentalmente retórica.” *Ibid*, p. 124

⁴¹ “En la Edad Media, los textos se utilizaban mucho más que en la antigua Grecia y Roma, los profesores disertaban sobre textos en las universidades, y sin embargo nunca ponían a prueba por escrito los conocimientos o la habilidad intelectual, sino siempre por medio del debate oral, costumbre que siguió practicándose de manera cada vez más disminuida hasta el siglo XIX...” *Ibid*, p. 186.

⁴² Casiodoro de Reina y Cipriano de Valera et. al., *Santa biblia y antiguo testamento*, Salt Lake, Ed. La Iglesia de Jesucristo de los Santos de los Últimos Días, 2009, p. 04

⁴³ Tomás de Aquino, *Cuestiones disputadas sobre la verdad*, Trad. de María Jesús Soto-Bruna, Navarra, Ediciones Universidad de Navarra S. A., 2016, p. 288

⁴⁴ Walter J. Ong, *Oralidad y escritura: tecnologías de la palabra*, Trad. de Alejandra Ortiz Hernández, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 2016, p. 178

⁴⁵ Joan Corominas, *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*, Madrid, Ed. Gredos, 1987, p. 425

⁴⁶ Sebastián de Covarrubias, “Tesoro de la lengua castellana o española”, en *Fondos Digitales* de la Universidad de Sevilla, p. 1264, [consultado el 17 de septiembre de 2017] <http://fondosdigitales.us.es/fondos/libros/765/1264/tesoro-de-la-lengua-castellana-o-espanola/>

La retórica definía gran parte de la dinámica social y cultural del pueblo español durante los siglos XVI y XVII, lo que la identifica como una cultura *verbomotora*⁴⁷, “es decir, culturas en las cuales, por contraste con las de alta tecnología, las vías de acción y las actitudes hacia distintos asuntos dependen mucho más del uso efectivo de las palabras y por lo tanto de la interacción humana, y mucho menos del estímulo no verbal (por lo general del tipo predominantemente visual)...”⁴⁸. Analicemos entonces qué implica la retórica desde el origen del concepto.

En su libro *Retórica*, Aristóteles se refiere a ella como la técnica que emplea un orador para “reconocer los medios de convicción más pertinentes”⁴⁹, con los cuales puede influir sobre las decisiones de su auditorio, independientemente del tema del que trate su discurso, siempre y cuando lo que dice sea admitido como creíble. Su objetivo es que el orador pueda defenderse de la sociedad ante alguna acusación o bien convencerla de ciertas ideas con argumentos, pues las palabras al comunicar son “más específicas que el cuerpo”⁵⁰. La retórica considera con la misma importancia los tópicos de los cuales habla el orador, que pueden ser varios, el orden de su discurso y finalmente, la forma en que lo dice:

Entendamos por retórica la facultad de teorizar lo que es adecuado en cada caso para convencer. Esta no es ciertamente tarea de ningún otro arte, puesto que cada uno de los otros versa sobre la enseñanza y persuasión concerniente a su materia propia; como, por ejemplo, la medicina sobre la salud y lo que causa la enfermedad, la geometría sobre las alteraciones que afectan las magnitudes, la aritmética sobre los números y lo mismo las demás artes y ciencias. La retórica, sin embargo, parece que puede establecer teóricamente lo que es convincente en –por así decirlo- cualquier caso que se proponga, razón por la cual afirmamos que lo que a ella concierne como arte no se aplica sobre ningún género específico.⁵¹

Aristóteles divide la creación de la retórica en tres etapas que van desde la concepción del discurso del orador, hasta su declamación. En la primer etapa corresponde al orador saber el contenido de su discurso, es decir, investigar aquella área del conocimiento que va a exponer sin necesariamente ser un especialista en la materia; en segundo lugar, estructurar el orden en que lo va a pronunciar, es decir, diseñar el discurso consciente de qué va primero, qué en

⁴⁷ Término que Walter Ong toma prestado, como él mismo señala, del libro *Le Style oral rythmique et mnémotechnique chez les Verbo-moteurs* de Marcel Jossue, publicado en París en 1925, con el cual Jossue se refiere específicamente a las antiguas culturas hebreas y arameas. Cfr. Walter J. Ong, *Oralidad y escritura: tecnologías de la palabra*, Trad. de Alejandra Ortiz Hernández, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 2016, p. 23

⁴⁸ Ong, *op. cit.*, *Ibidem*.

⁴⁹ Aristóteles, *Retórica*, Trad. de Quintín Racionero, Madrid, Ed. Gredos, 1999, p. 172

⁵⁰ *Ibid.* p. 171

⁵¹ *Ibid.*, p.p. 173-174

medio, qué al final, y qué ideas se entrelazan para unir dichas partes; y en tercer lugar, emitirlo con una expresión adecuada⁵².

A este tercer momento en el que se presenta la ejecución del discurso le denomina la *representación oratoria*⁵³ -y tiene, como veremos, mucha semejanza a la acción que lleva a cabo el actor frente al público-, porque en ella se acentúa el potencial del uso de la palabra hablada, acompañada con el movimiento del cuerpo, y cuyo fin es estimular al auditorio a moverse internamente hacia un estado anímico determinado:

La (representación oratoria)⁵⁴ estriba en la voz: en cómo debe usarse para cada pasión –o sea, cuándo fuerte y cuándo baja y mesurada-; en cómo (hay que servirse) de las entonaciones –es decir, agudas algunas veces, graves y mesuradas otras-; y en qué ritmos (conviene emplear) para cada caso. Pues tres son, en efecto, las cosas que entran en el examen: el tono, la armonía y el ritmo. Así es, poco más o menos, como los (oradores) ganan sus premios en los certámenes, e, igual que en éstos, los actores consiguen ahora más que los poetas [...] Pero el caso es que esta (representación oratoria) tiene, cuando se aplica, los mismos efectos que la representación teatral [...] Pues, en efecto, hay discursos escritos que tienen más fuerza por su expresión que por su inteligencia.⁵⁵

Aristóteles reconoce que un buen orador tiene cualidades histriónicas, semejantes a las del actor⁵⁶, que le permiten desenvolverse fluidamente y sorprender a su

⁵² “...nos queda ahora por hablar acerca de la *expresión*, dado que no basta con saber lo que hay que decir, sino que también es necesario decirlo como se debe, y esto contribuye mucho a que se manifieste de qué clase es el discurso. Así, pues, de conformidad con la naturaleza (del asunto), al principio investigamos lo que es naturalmente primero, a saber, las materias mismas a partir de las cuales se obtiene la convicción; pero, en segundo lugar, (debemos investigar) el modo como estas materias predisponen los ánimos mediante la expresión; y, en tercer lugar –cosa que es potencialmente importantísima y de la que, sin embargo, no nos hemos ocupado todavía-, aquello que concierne a la representación. Ésta, en efecto, se ha desarrollado tarde incluso en la tragedia y en la recitación épica, ya que, en un principio, eran los propios poetas quienes representaban las tragedias. Pero es ciertamente claro que también en la retórica se da esto mismo, igual que en la poética, como han tratado ya algunos autores.” Aristóteles, *Retórica*, Trad. de Quintín Racionero, Madrid, Ed. Gredos, 1999, p.p. 479

⁵³ El término *representación oratoria* es un término que elige Racionero para traducir el término que Aristóteles utiliza en el texto griego original: *hypokrisis*, cuya etimología quiere decir “acción de desempeñar un papel teatral”, deriv. De *hypokrinomai* ‘yo contesto’, ‘dialogo’” Joan Corominas, *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*, Madrid, Ed. Gredos, 1987, p. 322. Comparándolo con otras traducciones de *La Retórica*, que optaban por el término *acción oratoria*, me decidí por la traducción de Racionero pues es apropiada para compararlo con el término *representación teatral*. Para más información sobre el tema consúltese: “The Aristotelian *tekhnē* of *hypokrisis*”, Center For Hellenic Studies, Harvard University, [consultado el 16 de febrero de 2018] en: <https://chs.harvard.edu/CHS/article/display/6123>

⁵⁴ Los paréntesis son de Racionero, el traductor.

⁵⁵ Aristóteles, *Retórica*, Trad. de Quintín Racionero, Madrid, Ed. Gredos, 1999, p.p. 480-483

⁵⁶ En el texto original griego, Aristóteles utiliza la palabra *hypokrisis* para comparar al orador con el actor: “Now, when it [sc. *lexis*] comes [into vogue] it will have the same impact as the art of [dramatic] acting...” “Ahora, cuando [sc. *lexis*] entra [en boga] tendrá el mismo impacto que el arte de la actuación

audiencia con su habilidad para hablar. Un discurso memorable poseía cualidades teatrales, independientemente del contexto en el que se manifestara. Y un gran orador era reconocido como una persona inteligente, cuyo desempeño movilizaba a las masas. Relacionando la *Retórica* con la *Poética*, libro donde el filósofo griego analiza los principales componentes de drama y de la representación teatral –y que él mismo menciona constantemente en el tercer libro que compone la *Retórica*⁵⁷- detecto cinco similitudes entre el orador y el actor griego.

La primera de ellas se refiere a las herramientas que utilizan para llevar a cabo sus propósitos, pues tanto el orador como el actor se valen de su voz y su cuerpo como principal medio de comunicación, sin embargo, ambos privilegian el uso de la expresión oral, confiriéndole vida a sus palabras mediante su *dicción*⁵⁸ y su *prosodia*⁵⁹ -términos que actualmente predominan en el vocabulario actoral- que permiten la articulación de una frase con armonía y ritmo audiblemente perceptible.

La segunda semejanza entre el orador y el actor se refiere al fin de su expresión, pues ambos deben conseguir la virtud de la *claridad*, que es “la presentación adecuada del hecho”⁶⁰ cuyo objetivo es que quien escucha comprenda intelectualmente lo que se dice, aún cuando no preste toda su atención al discurso. Sin embargo, para presentar el hecho el orador trabaja con palabras *específicas*, es decir, nombres comunes o simples que todos usan coloquialmente, mientras que el actor trabaja con nombres y palabras cuya construcción provoca

[dramática]...” (trad. mía). “The Aristotelian *tekhnē* of *hypokrisis*”, Center For Hellenic Studies, Harvard University, [consultado el 16 de febrero de 2018] en: <https://chs.harvard.edu/CHS/article/display/6123>

⁵⁷ “Así, pues, los que al principio iniciaron este movimiento fueron, como es natural, los poetas, puesto que los nombres son imitaciones y, por otra parte, la voz es, de todos nuestros órganos, el más adecuado a la imitación. Y en razón de esto se constituyeron las artes: la recitación épica y la representación teatral, además de otras. [...] la expresión en el discurso es diferente que en la poesía. Y lo prueba lo que luego ha sucedido, dado que no siquiera los autores de tragedias emplean ya el mismo modo de expresarse, sino que así como cambiaron el tetrámetro al yambo, por ser éste, entre los metros, más semejante a la prosa [...] está claro que nosotros no tenemos que examinar en rigor todo lo que cabe decir acerca de la expresión, sino sólo lo que corresponde a los discursos. Por lo demás, de la otra clase de expresión hemos tratado ya en la *Poética*.” Aristóteles, *Retórica*, Trad. de Quintín Racionero, Madrid, Ed. Gredos, 1999, p.p. 484-485

⁵⁸ “Manera de pronunciar un texto en prosa o en verso. Arte de pronunciar un texto con la fluidez, la entonación y el ritmo convenientes.” Patrice Pavis, *Diccionario del teatro*, Barcelona, Trad. de Jaime Melendres, Ed. Paidós, 1998, p. 128

⁵⁹ “PROSODIA (Del griego *prosodia*, acento y cualidad de la pronunciación.) Fran.: *prosodie*, Ingl: *prosody*, Al.: *Prosodie*. El acento vocálico en la dicción de un verso y la estructura rítmica utilizada para valorizar el texto, las reglas de cantidad de las sílabas, en particular la alternancia de cortas y largas en función de la métrica del verso [...] La calidad prosódica del texto dramático depende del dibujo melódico que podemos descubrir al leerlo: de la versificación y de los condicionamientos métricos, pero también de la forma en que el actor utiliza su presencia y su cuerpo para ritmar su texto, hacer que respire, acompañar su emisión de figuras gestuales, subrayar u ocultar partes del texto, poner de relieve las aliteraciones, los ecos, las repeticiones y toda una retórica de la *declamación*.”⁵⁹ *Ibid*, p. 359

⁶⁰ Aristóteles, *Retórica*, Trad. de Quintín Racionero, Madrid, Ed. Gredos, 1999, p. 486

una expresión *adornada*, es decir, frases insólitas o poéticas que no se escuchan en el habla coloquial.

La tercer semejanza entre actor y orador se refiere a cómo trabajan para lograr su fin, ya que, paradójicamente, al presentar con claridad sus discursos ambos necesitan acercarse a las palabras de tal forma que causen un efecto de *extrañamiento* en quien las escucha, utilizando tonos y acentos vocálicos poco comunes, generando una agradable sorpresa en su auditorio, quien ante lo ya oído muchas veces lo reconoce como si fuera la primera vez que se dice por medio de este tratamiento hacia las palabras en boca del actor/orador:

Lo que se aparta de los usos ordinarios consigue, desde luego, que (la expresión) aparezca más solemne, pues lo mismo que les acontece a los hombres con los extranjeros y con sus conciudadanos, eso mismo les ocurre también con la expresión. Y por ello conviene hacer algo extraño el lenguaje corriente, dado que se admira lo que viene de lejos, y todo lo que causa admiración, causa asimismo placer.⁶¹

Este efecto de extrañamiento con el cual se acercan el orador y el actor a las palabras debe ocultarse “a fin de que no parezca que se está hablando artificiosamente, sino con naturalidad (porque esto es lo que resulta convincente, al contrario que lo otro), dado que ante el que así (habla), como si nos estuviese tendiendo una trampa...”⁶² Y a pesar de que Aristóteles se refiere específicamente al orador, cita como ejemplo de lo que se debe hacer a Teodoro, un célebre actor de su época, que a comparación de otros actores, “su voz parecía ser la del mismo que hablaba, mientras que las de los otros resultaba ajenas (a sus personajes)”⁶³.

Al lograr ocultar el artificio de sus palabras para hacerlas sonar creíbles, el orador y el actor consiguen escucharse con cierta *naturalidad*, es decir, transmiten una sensación de claridad al momento de expresarse que le resulta creíble a quien escucha. Es esta la cuarta semejanza entre ambos y se refiere a una cualidad que logran en su enunciación.

Con los aspectos analizados anteriormente, queda demostrado que, tanto para al orador como para el actor, la naturalidad y la claridad son el resultado de un esfuerzo que no se da por sí sólo, ni por su contexto. Al orador y al actor no les basta con hablar frente a su audiencia como lo harían en cualquier situación de su vida común y corriente, no es suficiente. Esta lucha por dominar lo que podríamos llamar un efecto de naturalidad, hermana la técnica del orador con la del actor.

El quinto concepto que vincula al orador y al actor –y Aristóteles menciona tanto en la *Poética* como en la *Retórica*–, se refiere a una característica esencial para

⁶¹ Aristóteles, *op. cit. Idem.*

⁶² *Ibid*, p.448

⁶³ Aristóteles, *op. cit. Idem.*

ambos, y consiste en alcanzar el *reflejo de las pasiones* en su discurso. Tanto el actor como el orador buscan transmitir a su auditorio una emoción, mediante la equivalencia entre lo que dicen y el tono en que lo dicen. De esta manera la audiencia puede crear en su oído y en su pensamiento una idea congruente del orador/actor en relación con lo que expresa:

La expresión será adecuada siempre que expresa las pasiones y los caracteres y guarde analogía con los hechos establecidos. Ahora bien, hay *analogía* si no se habla desmañadamente de asuntos que requieren solemnidad, ni gravemente de hechos que son banales, ni se le ponen adornos a una palabra sencilla. En caso contrario, aparece (una expresión) propia de la comedia. [...] Por otra parte, la expresión *refleja las pasiones*, si, tratándose de un ultraje, se muestra llena de ira; si de actos impíos y vergonzosos, cargada de indignación y reverencia religiosa; si de algo que merece elogios, con admiración; y si de algo que excita la compasión, con humildad. E igualmente en los demás casos, Además, la expresión apropiada hace convincente el hecho, porque, por paralogismo, el estado de ánimo (del escucha) es el de que, quien así le habla, le está diciendo la verdad: en asuntos de esta clase, en efecto, (los hombres) están dispuestos de tal modo que tienden a creer, incluso si el orador no se halla en esa misma disposición (al hablar), que los hechos son como él los dice; y, así, el que escucha comparte siempre con el que habla las mismas pasiones que éste expresa, aunque en realidad no diga nada⁶⁴. Este es el motivo por el que muchos arrebatan al auditorio hablando a voces. [...] si se dicen las palabras apropiadas al modo de ser, se representará el talante, puesto que desde luego no suelen hablar de la misma manera el rústico y el instruido...⁶⁵

Compárense la cita anterior con lo que se menciona en *La Poética* para discernir lo que respecta a la representación oratoria con la representación teatral. Aristóteles aconseja al actor conocer las pasiones para poder imitarlas en cuanto a su *elocución*⁶⁶ se refiere, es decir, la manera en la que el actor construye el carácter de su personaje mientras habla, procurando sonar convincente; y lo responsabiliza –junto con la persona que dirige al actor- de elegir la pasión precisa correspondiente a cada palabra.:

Lo relativo al pensamiento puede verse en nuestro tratado sobre la *Retórica*, pues es más propio de aquella disciplina. Corresponde al pensamiento todo lo que debe alcanzarse mediante las partes del discurso. Son partes de estos

⁶⁴ El subrayado es mío.

⁶⁵ *Ibid*, p.p. 512-516.

⁶⁶ "ELOCUCIÓN (Fran.: *élocution*, Ingl.: *elocution*; Al.: *Vortragkunst*, *Elocution*): Término de la retórica: elección y ordenamiento de las palabras del discurso, forma de expresarse a través de figuras retóricas. Según ARISTÓTELES (*Poética*. 1450a), la elocución es, junto con la fábula, los caracteres, el pensamiento, el espectáculo y el canto, uno de los seis elementos de la tragedia. [...] En el teatro, la elocución, o arte de la *dicción* y de la *declamación*, determina el sentido del texto pronunciado por el actor al prestarle una *enunciación*." Patrice Pavis, *Diccionario del teatro*, Trad. de Jaume Melendres, Ed. Paidós, Barcelona, 1998, p. 159

demostrar, refutar, despertar pasiones, por ejemplo compasión, temor, ira y otras semejantes, y, además, amplificar y disminuir. [...] La diferencia está en que aquí deben ser procurados por el que habla y producirse de acuerdo con lo que dice. Pues ¿cuál sería el provecho del orador si las cosas pareciesen atractivas sin necesidad de discurso? Entre las cosas relativas a la elocución, uno de los puntos que pueden considerarse lo constituyen los modos de la elocución, cuyo conocimiento corresponde al arte del actor y al que sabe dirigir las representaciones dramáticas⁶⁷; por ejemplo, qué es un mandato y qué una súplica, una narración, una amenaza, una pregunta, una respuesta y demás modos semejantes.⁶⁸

Una vez analizadas las semejanzas entre el orador y el actor, podríamos concluir que la mayor diferencia entre ambos es que el espacio en el cual se expresa el orador es la realidad, que busca modificar por medio de su discurso, mientras que el espacio en el cual se expresa el actor es el teatro, que muestra una imitación de la realidad. Para lograr conciliar la naturaleza del orador con la del actor, en beneficio de la comprensión de este trabajo, recurriré a un concepto que unifica la esencia de ambos y que se debe tomar en cuenta de aquí en adelante cuando se mencione al actor.

El teórico de teatro francés Patrice Pavis, en su *Diccionario del teatro*, utiliza un término para referirse al actor, sintetizando las características que lo asemejan a un orador, como lo tenían claro los dramaturgos, los comediantes y el público del Siglo de Oro español: “La retórica tiene su papel en el teatro, puesto que éste constituye un conjunto de discursos destinados a transmitir al espectador con la mayor eficacia posible el mensaje textual y escénico.”⁶⁹ Y define, finalmente, al actor como un *enunciador*⁷⁰ del texto dramático, que era la principal función del actor quien hacía uso del poder de la palabra hablada para persuadir al público, como se puede apreciar en la siguiente cita del libro *El actor en el teatro español del Siglo de Oro*:

⁶⁷ El subrayado es mío porque me parece muy revelador la mención que hace Aristóteles con respecto a que el trabajo del actor se relaciona con el de alguien que *sabe dirigir una representación dramática*, cuestión que ha dado lugar a muchas discusiones sobre si existía o no una figura que cumpliera la función del director de escena en el teatro griego. Comparemos la traducción de Valentín García Yerba con la de Salvador Mas: “En lo relativo al lenguaje, uno de los aspectos de su teoría reside en las figuras de la expresión, que deben ser conocidas por el actor y por el especialista en estas materias.” Aristóteles, *Poética*, Trad. de Salvador Mas, Barcelona, Ed. RBA Coleccionables, 2003, p. 156

⁶⁸ Aristóteles, *Poética*, Trad. de Valentín García Yerba, Madrid, Ed. Gredos, 1974, p.p. 195-197

⁶⁹ “RETÓRICA”, consultado en: Patrice Pavis, *Diccionario del teatro*, Trad. de Jaume Melendres, Ed. Paidós, Barcelona, 1998, p. 399

⁷⁰ El concepto de *enunciador* se encuentra explicado en una de las definiciones que hace Pavis del ACTOR en su Diccionario: “El actor sigue siendo un intérprete y un enunciador del texto o de la acción; es al mismo tiempo aquel que adquiere significado a través del texto [...] Juega —en francés *jouer es actuar*, al igual que *to play* en inglés— con la palabra que él mismo emite colocándola de acuerdo con el dispositivo de sentido de la escenificación e interpellando al espectador (a través de sus interlocutores) sin concederle, no obstante, el derecho de réplica” *Ibid*, p. 34

Tanto en Lope como en Cervantes se manifiesta el mismo proceso al que está sometido la base textual del poeta en la transposición escénica: del texto salen impulsos que, acentuados mediante la configuración oral y gestual, se cargan emocionalmente en tal medida que el actor se transforma y se apropia del papel escénico, sin limitarse a interpretar su comportamiento y afectos.⁷¹

1.2. La palabra como suceso

Analicemos ahora la relación de la representación dramática con la oralidad. El fenómeno teatral puede entenderse como un derivado de lo que Walter J. Ong denomina *formas artísticas verbales*⁷², que son expresiones lingüísticas de una cultura oral⁷³ pronunciadas en voz alta por un narrador para una audiencia. Un ejemplo de una forma artística verbal son los cantos griegos que narraban las aventuras de personajes heroicos (epopeyas) y que derivaron en las primeras narraciones escritas⁷⁴: la *Ilíada* y la *Odisea*.

Ong se basa en la tesis doctoral del filólogo norteamericano Milman Parry, *L'Épithète traditionnelle dans Homère*, publicada en París en 1928, en la cual demuestra que tanto la *Ilíada* como la *Odisea* son producciones artísticas verbales registradas en un formato escrito, pues ambos textos se componen de cientos de pequeños cantos de dominio popular que gran parte de la población griega conocía y repetía constantemente para mantener viva su mitología y transmitirla de generación en generación. Estas obras no fueron producto del genio de un sólo hombre, sino que sintetizan el conocimiento acumulado de una sociedad durante cientos de años:

...el Homero de la *Ilíada* y la *Odisea* era considerado un poeta consumado, excelso. Sin embargo, empezaba a decirse que mentalmente había recurrido a algún género de libro de frases. El análisis detallado del tipo que hacía Milman Parry mostró que repetía fórmula tras fórmula [...] Homero unió partes prefabricadas. En lugar de un creador, se tenía a un obrero de línea de montaje [...] En resumen, a medida que avanzaba el trabajo de Parry y que era continuado por estudiosos posteriores, se hizo evidente que sólo una diminuta fracción de las palabras en la *Ilíada* y la *Odisea* no representaban partes de fórmulas y, hasta cierto punto, de fórmulas abrumadoramente predecibles.⁷⁵

⁷¹ Josef Oehrlein, *El actor en el teatro español del Siglo de Oro*, Trad. de Miguel Ángel Vega, Madrid, Ed. Castalia, 1993, p. 178

⁷² Cfr. Walter J. Ong, *Oralidad y escritura: tecnologías de la palabra*, Trad. de Alejandra Ortiz Hernández, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 2016, p.51

⁷³ Me refiero a una cultura que desconoce la escritura. Cfr. *Ibid*, p. 35

⁷⁴ “Después de ser moldeadas y vueltas a moldear siglos antes, las dos epopeyas fueron puestas por escrito en el nuevo alfabeto griego alrededor de 700-650 a. C., las primeras composiciones extensas que se consignaran en este alfabeto”. *Ibid*, p. 63

⁷⁵ *Ibid*, p.p. 62-63

El replanteamiento de Parry ayudó a entender cómo funcionan las formas artísticas verbales a partir de *fórmulas orales*⁷⁶, que son frases construidas rítmicamente para adherirse fácilmente a la memoria del narrador, éstas encierran un conocimiento popular y se transmiten de generación en generación, como pueden ser, por ejemplo, refranes, adivinanzas, poemas, cantos, proverbios en verso o en prosa e incluso lugares comunes dentro de una narrativa o la estructura de un personaje.

Los narradores en las culturas orales, o con fuerte tradición oral, eran reconocidos no por la originalidad de sus historias, sino por la manera en que organizaban los tópicos contenidos en las fórmulas orales para mantener el interés de sus escuchas, quienes seguramente ya sabían de antemano qué personajes aparecerían en la narración y cómo terminaría la anécdota. El eje central de las formas artísticas verbales recae en la persona que hace uso de la palabra.

Surge una pregunta clave, ¿Por qué tenía –y sigue teniendo- tanta fuerza y potencia la palabra hablada? Ong afirma que la palabra hablada es un suceso, pues el habla ocurre, acontece, irrumpe en el oído de quien la escucha muchas veces de forma sorpresiva. La palabra tiene lugar en el presente tanto de quien la enuncia como de quien la escucha:

La palabra en su ambiente oral natural forma parte de un presente existencial real. La articulación hablada es dirigida por una persona real y con vida a otra persona real y con vida u otras personas reales y con vida, en un momento específico dentro de un marco real, que siempre incluye más que las meras palabras, Las palabras habladas siempre consisten en modificaciones de una situación total más que verbal. Nunca surgen solas, en un mero contexto de palabras.⁷⁷

“El verbo de la voz es el efecto último que procede del entendimiento”⁷⁸ dice Tomás de Aquino, y para darnos a entender acompañamos las palabras habladas de una serie de gestos o movimientos corporales que nos ayudan a percibir de manera más clara aquello que se está diciendo, a diferencia de cuando leemos un texto escrito, donde la entonación de las palabras es una suposición de nuestra mente que surge a partir de descifrar los signos de puntuación⁷⁹ y suponer cuál es

⁷⁶ “...grupo de palabras que se emplea regularmente en las mismas condiciones métricas para expresar una idea esencial dada” *Ibid*, p.65

⁷⁷ *Ibid*, p. 168

⁷⁸ Tomás de Aquino, *Cuestiones disputadas sobre la verdad*, Trad. de María Jesús Soto-Bruna, Navarra, Ediciones Universidad de Navarra S. A., 2016, p. 271

⁷⁹ Es importante mencionar que las primeras ediciones impresas de los libros que se publicaron en el Siglo de Oro no estaban normados por reglas de puntuación. El lector se podía encontrar desde textos escritos completamente de corrido, sin ninguna coma o punto a lo largo de varias páginas, hasta textos donde cada palabra está separada por una coma. Por lo que las ediciones actuales de los Entremeses de Cervantes (y en general de casi cualquier texto de esa época), suelen no tomar en cuenta una puntuación propia para el habla, lo que constituye una tarea más para el intérprete o actor. Véase la versión original [consultado el 26 de octubre de 2017] <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000165747&page=1>

el mensaje más adecuado. La Dra. Rebeca Cabañas, docente del Colegio de Teatro, escribe sobre esto en su artículo “Reivindicación del texto”, publicado en el libro *Máscara vs. Rostro: Setenta años de enseñanza del arte dramático en la UNAM*:

... suelo partir de la premisa de que los seres humanos necesitamos de un sistema lingüístico para comunicar la mayor parte de nuestras ideas, sentimientos, deseos, etcétera; pero respecto del teatro conviene hacer énfasis en que no sólo los signos lingüísticos transmiten significado; es decir: más allá del significado referencial de un enunciado, hay una serie de elementos emanados de la realidad específica o general en que ese enunciado es producido: al decir se busca un efecto, y cada quien hace un uso específico de la lengua⁸⁰. El hablante trasciende la gramática, y el contexto define al hablante como individuo social en un contexto sociocultural dado. [...] Más allá de los signos lingüísticos, no era posible soslayar los elementos paralingüísticos que, conjuntamente con las palabras, transmiten significado: gestos, entonación, productos fónicos, etcétera, ya que todos son las piezas que permiten a la máquina lingüística expresar casi cualquier significado y promover la construcción de las ideas.⁸¹

Los elementos paralingüísticos que menciona la maestra Rebeca Cabañas, le permiten al enunciador expresar con mayor especificidad su mensaje en presencia del receptor. Narrador y audiencia comparten un contexto⁸² donde experimentan en el mismo tiempo y espacio un intercambio que representa para ambos una situación única, que depende de la relación que ambos establezcan y de la cual cada quien tendrá una percepción diferente, lo que no sucede con el lenguaje escrito.

Cuando el sonido se manifiesta es porque estamos cerca de la fuente que produce ese sonido, sus vibraciones nos han tocado y por lo tanto, entramos en contacto con ese hecho sonoro, ese otro ser que existe y se manifiesta ante nosotros de manera cercana y directa, aunque a veces decidamos no prestarle atención. Al respecto Tomás de Aquino dice “...la naturaleza del verbo consiste en que manifiesta al que lo profiere”⁸³. Al decir que la palabra *sucede*, literalmente nos

⁸⁰ “La lengua es un objeto bien definido en el conjunto heteróclito de los hechos del lenguaje. Se la puede localizar en la proporción determinada del circuito en que una imagen auditiva viene a asociarse a un concepto. Es la parte social del lenguaje, exterior al individuo que por sí solo no puede ni crearla ni modificarla; sólo existe la virtud de una especie de contrato establecido entre los miembros de una comunidad.” Ferdinand de Saussure, *Curso de lingüística general*, Trad. de Mauro Armiño, Ciudad de México, Ed. Nuevomar, 1982, p. 41

⁸¹ Rebeca Cabañas Maya, “Reivindicación del texto”, en: Lech Hellwig-Górzynski, *Máscara vs. Rostro: Setenta años de enseñanza del arte dramático en la UNAM*, Ciudad de México, Téxere Editores, 2009, p. 122

⁸² Aunque a veces el espacio se encuentre convencionalmente delimitado, por ejemplo, si uno se encuentra sobre un escenario y los otros en las butacas.

⁸³ Tomás de Aquino, *Cuestiones disputadas sobre la verdad*, Trad. de María Jesús Soto-Bruna, Navarra, Ediciones Universidad de Navarra S. A., 2016, p. 270

referimos a que precede cierta existencia, pues la etimología de la palabra *suced*er es “venir después de alguien o de algo”⁸⁴:

El sonido no puede manifestarse sin intercesión de poder. Un cazador puede ver, oler, saborear y tocar un búfalo cuando éste está completamente inerte, incluso muerto, pero si oye un búfalo, más le vale estar alerta: algo está sucediendo. En este sentido, todo sonido, y en especial la enunciación oral que se origina en el interior de los organismos vivos, es “dinámico” [...] La gente que está muy acostumbrada a la letra escrita se olvida de pensar en las palabras como primordialmente orales, como sucesos, y en consecuencia como animadas necesariamente por un poder; para ellas, las palabras, antes bien tienden a asimilarse a cosas, “allá afuera” sobre una superficie plana. Tales cosas no se asocian tan fácilmente a la magia porque no son acciones, sino que están muertas en un sentido radical, aunque sujetas a la resurrección dinámica.⁸⁵

La articulación de la palabra hablada tiene un principio y un fin que se origina en la boca del hablante y termina en el silencio, sin posibilidad de retenerse, por tanto es efímera. En el momento en que la palabra no se pronuncia existe sólo como posibilidad imaginativa, dice Ong: “Cuando una historia oral no es narrada de hecho, lo único que de ella existe en ciertos seres humanos es el potencial de contarla.”⁸⁶ Coincide en este sentido con Tomás de Aquino quien siglos antes señaló: “Una potencia activa es más perfecta que el acto que es su efecto, y de este modo se dice de las criaturas que son en potencia en el Verbo”⁸⁷. Las historias que no se narran así como los nombres que no se dicen existen como una posibilidad que la enunciación activa haciéndolos presentes y, una vez que se inicia, no se puede dar marcha atrás, en caso de errar el enunciador tiene la opción de corregirse pero no se puede borrar lo que ya se ha dicho:

Si una distracción confunde o borra de la mente el contexto del cual surge el material que estoy leyendo, es posible recuperarlo repasando selectivamente el texto anterior. La vuelta atrás puede ser del todo fortuita [...] En el discurso oral la situación es distinta. Fuera de la mente no hay nada a qué volver pues el enunciado oral desaparece en cuanto es articulado, por lo tanto, la mente debe avanzar con mayor lentitud, conservando cerca del foco de atención mucho de lo que ya ha tratado.⁸⁸

Comparemos la cita anterior de Ong con lo que escribió años antes el actor y director ruso Konstantín Stanislavski, uno de los primeros teóricos del arte de la

⁸⁴ Joan Corominas, *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*, Madrid, Ed. Gredos, 1987, p. 546

⁸⁵ Walter J. Ong, *Oralidad y escritura: tecnologías de la palabra*, Trad. de Alejandra Ortiz Hernández, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 2016, p.76

⁸⁶ *Ibid*, p. 47

⁸⁷ Tomás de Aquino, *Cuestiones disputadas sobre la verdad*, Trad. de María Jesús Soto-Bruna, Navarra, Ediciones Universidad de Navarra S. A., 2016, p. 296

⁸⁸ Walter J. Ong, *Oralidad y escritura: tecnologías de la palabra*, Trad. de Alejandra Ortiz Hernández, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 2016, p.p. 85-86

actuación, en su ensayo “La voz en la construcción del personaje”, publicado en su libro *El trabajo del actor sobre el personaje*, editado en 1957:

No se puede volver a la palabra dicha, la obra sigue avanzando hacia el desenlace, sin dejarnos tiempo para detenernos y adivinar lo que no se entiende. La mala dicción crea una confusión tras otra. Crea confusión, nubla e incluso oculta el pensamiento, la esencia y hasta la historia misma de la obra teatral. Al principio el público aguza las orejas, presta atención, se concentra, para no perder nada de lo que está sucediendo en escena; si no puede seguirlo empieza a agitarse, removerse, susurrar al oído del vecino y, finalmente, a toser. [...] Las letras, las sílabas, las palabras, no han sido inventadas por el hombre, le fueron sugeridas por sus instintos, sus impulsos, por la naturaleza misma, por el tiempo y el lugar concreto [...] ¿No notan ustedes que esas olas vocales llevan consigo partículas de ustedes? No son vocales vacías, tienen un contenido espiritual⁸⁹

Las culturas orales tenían un gran aprecio por las formas artísticas verbales, porque sabían que lograr una entonación clara y potente implica un gran esfuerzo de parte del narrador. Actualmente, sabemos que este esfuerzo se genera mediante un proceso fisiológico sumamente complejo, del que muchas veces no somos conscientes. Para tener una idea de lo que implica el habla, cito una parte del artículo “Anatomía y fisiología del aparato fonoarticulador”, de la foniatra mexicana Xochiquetzal Hernández:

Para que pueda llevarse a cabo el lenguaje oral se requiere de:

*Un mensaje o idea que quiera comunicarse (lo que ha sido resultado de un análisis y una síntesis que llevan a cabo distintas áreas de la corteza cerebral). Esto constituye el **lenguaje** en sí mismo.

*El envío de este mensaje o idea desde el cerebro a zonas anatómicas específicas (orden del cerebro a estructuras del aparato fonoarticulador).

*La recepción de esta orden por los órganos que serán los encargados de utilizar un código específico (articulación de un idioma, lengua o dialecto) para comunicar el mensaje. A esta parte articulada del lenguaje oral se le llama **habla**.

*La participación de estructuras anatómicas específicas que sonoricen, es decir, agreguen sonido a la articulación (habla) del mensaje o idea (lenguaje) que se quiere comunicar. A esto se le llama **voz**.⁹⁰

*Hablar*⁹¹ es usar la voz a voluntad⁹², es un acto que implica el trabajo conjunto del cuerpo y de la mente. Requiere de seleccionar y organizar conscientemente lo que

⁸⁹ Constantín Stanislavski, “La voz en la construcción del personaje”, en: Fidel Monroy Bautista, *Voz para la escena*, Ciudad de México, Ed. Escenología, 2011, p. 346-347

⁹⁰ Xochiquetzal Hernández López, “Anatomía y fisiología del aparato fonoarticulador”, en: Fidel Monroy Bautista, *Voz para la escena*, Ciudad de México, Ed. Escenología, 2011, p. 235

⁹¹ “El habla es, por el contrario (de la lengua), un acto individual de voluntad e inteligencia, en el que conviene distinguir: 1.º) las combinaciones por las que el sujeto hablante utiliza el código de la lengua con vistas a expresar su pensamiento personal; 2.º) el mecanismo psico-físico que le permite exteriorizar esas

se busca decir, usando una estrategia para mantener la atención de la otra persona y evitando lo que muchas veces puede llegar a ser un acto de confrontación. De hecho, la oralidad tiene un carácter ampliamente antagónico, según Ong⁹³, característica que permite el choque de dos puntos de vista contrarios a través de una estructura de diálogos, fundamento mismo de la literatura dramática, dicho de otra manera, en la realidad el habla conlleva al diálogo y el diálogo es –la mayoría de las veces- un choque de voluntades entre seres humanos.

Centrémonos ahora en la figura del *actor*⁹⁴, quien utiliza las palabras del texto escrito como su principal fuente de trabajo, las cuales estudia con profundidad para hacerlas llegar al oído del espectador porque éstas le permiten a cada individuo de la audiencia construir en su imaginación relaciones entre lo que dicen los personajes y lo que sucede en escena, generando lazos estrechos entre la ficción y la realidad que se hilvanan a través de su enunciación.

La Licenciada Mayra Mitre, quien imparte algunas materias sobre Expresión Verbal en la licenciatura de Literatura Dramática y Teatro, escribió en un breve artículo una síntesis clara que explica cómo la voz es la unión de un complejo aparato fisiológico, utilizado en favor de algo más allá de las necesidades biológicas: el deseo de socializar. El actor debe tomar en cuenta que la palabra y la sonoridad no son conceptos abstractos, sino presencias concretas percibidas por el sistema auditivo del espectador:

Dice Juan Maragall⁹⁵: “Yo creo que la palabra es la maravilla mayor del mundo, porque en ella se abrazan y confunden toda la maravilla corporal y toda la maravilla espiritual de nuestra naturaleza”. Confieso que comparto plenamente su sentir: el acto de hablar constituye el triunfo más grande del espíritu humano. Antes de emprender la conquista del universo, el hombre

combinaciones” Ferdinand de Saussure, *Curso de lingüística general*, Trad. de Mauro Armiño, Ciudad de México, Ed. Nuevomar, Ciudad de México, 1982, p.p. 40, 41

⁹² “El verbo manifiesta, no solamente lo que está en el entendimiento, sino también lo que está en la voluntad, en la medida en que la voluntad es ella misma conocida; y, por lo tanto, el mando, si bien es signo de la voluntad, puede sin embargo ser denominado verbo y pertenece al entendimiento” Tomás de Aquino, *Cuestiones disputadas sobre la verdad*, Trad. de María Jesús Soto-Bruna, Navarra, Ediciones Universidad de Navarra S. A., 2016, p. 285

⁹³ Walter J. Ong, *Oralidad y escritura: tecnologías de la palabra*, Trad. de Alejandra Ortiz Hernández, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 2016, p. 91

⁹⁴ “ACTOR (Fran.: *acteur, comédient*; Ingl.: *actor*, Al.: *Schauspieler*.): El actor, al interpretar o encarnar a un personaje, se sitúa en el centro mismo de acontecimiento teatral. Es el vínculo entre el texto del autor, las orientaciones interpretativas del director y la mirada y el oído del espectador.” Patrice Pavis, *Diccionario del teatro*, Trad. de Jaume Melendres, Barcelona, Ed. Paidós, 1998, p. 33

⁹⁵ “El “*Elogio de la palabra*” fue el discurso inaugural del poeta catalán Joan Maragall al tomar posesión de la Presidencia del Ateneo Barcelonés, en 1903. En ese espléndido opúsculo, el autor expresa su teoría sobre la palabra y la poesía.” María Ángeles Almacellas Bernadó, “*Elogio a la palabra* de Joan Maragall a la luz de la *Estética de la creatividad* de Alfonso López Quintanás”, en *Editora Mundravá* [consultado el 15 de julio de 2017] <http://www.hottopos.com/harvard3/angeles.htm>

emprendió la conquista de su propia naturaleza; inventó el lenguaje articulado. Realmente, es un misterio cómo comenzó todo, pues, para empezar, no existe un solo órgano exclusivo de la fonación, y todos los que se utilizan para hablar tienen otra función primaria (como parte del aparato respiratorio o del digestivo)⁹⁶

1.3. La palabra como recuerdo

Las culturas orales saben que las palabras encierran gran parte del conocimiento que han alcanzado como civilización, la oralidad los vincula a la experiencia de sus generaciones antecesoras y establece un contraste con su situación presente. Las formas artísticas verbales traen consigo la memoria acumulada de culturas pasadas, dice Ong: "...el conocimiento, una vez adquirido, tenía que repetirse constantemente o se perdía: los patrones de pensamiento formularios y fijos eran esenciales para la sabiduría y una administración eficaz."⁹⁷

Por esta razón, la figura del rapsoda⁹⁸, cantor y narrador⁹⁹ a la vez, fue tan importante, pues su propósito era transmitir esa sabiduría colectiva, compartiendo en voz alta el recuerdo de sus relatos, cuyo contenido muchas veces él mismo modificaba sin darse cuenta, pues no había un registro fijo como la escritura para compararlo con las narraciones originales, de tal manera que en cada interpretación añadía u omitía algunos hechos:

El cantor no comunica "información" en nuestro sentido ordinario de una "transferencia directa" de datos del cantor al oyente. En principio el cantor está recordando de una manera curiosamente pública; recuerda no un texto aprendido de memoria, porque tal cosa no existe, ni una serie literal de palabras, sino los temas y las fórmulas que ha oído cantar a otros. De ellos se acuerda siempre de un modo diferente, según los cante a su manera propia en una ocasión particular para un público en especial. "El canto es el recuerdo de las canciones cantadas" [...] El canto oral (u otra narración) es el resultado de la acción recíproca entre el canto, el público presente y los recuerdos del ejecutante de los cantos ya interpretados.¹⁰⁰

⁹⁶ Mayra Mitre, "La importancia de la técnica vocal en el trabajo del actor", en: Lech Hellwig-Górzynski (comps.), *Máscara vs. Rostro: Setenta años de enseñanza del arte dramático en la UNAM*, Ciudad de México, Téxere Editores, 2009, p. 137

⁹⁷ Walter J. Ong, *Oralidad y escritura: tecnologías de la palabra*, Trad. de Alejandra Ortiz Hernández, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 2016, p. 64

⁹⁸ "El que junta o ajusta poemas" Joan Corominas, *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*, Gredos, Madrid, 1987, p. 421

⁹⁹ Conviene señalar que el término preciso del cantor de narraciones en la Antigua Grecia era *rapsoda*, mientras que el *actor* griego como tal, surgió siglos después, cuando apareció un texto dramático con el cual pudo relacionarse a partir de memorizarlo, una diferencia sustancial con el rapsoda que prescindía del texto escrito.

¹⁰⁰ Walter J. Ong, *Oralidad y escritura: tecnologías de la palabra*, Trad. de Alejandra Ortiz Hernández, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, p. 225-226

La palabra *recordar* viene del latín *recordari*, en la cual *re* significa “de nuevo” y *cordis* deriva de *cor*, “corazón”¹⁰¹. La idea de que una cultura se explique a sí misma su situación presente atravesando por el recuerdo compartido que se manifiesta en una expresión oral, tiene un gran parecido a la explicación que da la directora norteamericana Anne Bogart¹⁰² sobre la función que cumple el teatro. En su libro *La preparación del director: Siete ensayos sobre el teatro y el arte*, publicado en 2001, ella inicia su primer capítulo “Memoria”, con la siguiente premisa:

En toda buena obra dramática subyace una pregunta. Una gran obra plantea grandes preguntas que permanecen en el tiempo. Representamos obras de teatro para recordar preguntas relevantes: recordamos estas preguntas a través de nuestro cuerpo y las percepciones tienen lugar en un tiempo y un lugar verdaderos. [...] el acto de recordar nos conecta con el pasado y altera la línea del tiempo. Nos transformamos en conductos vivientes de la memoria humana.

El acto de la memoria es un acto físico que reside en el corazón del arte del teatro. Si el teatro fuera un verbo, éste sería “recordar”.¹⁰³

¿Cómo hicieron los rapsodas griegos para recordar estas historias prescindiendo de la escritura? “La única respuesta es: pensar cosas memorables”¹⁰⁴. Esto es, por un lado, construir por medio del pensamiento historias extraordinarias, llevadas a cabo por personajes extraordinarios¹⁰⁵ (Dioses, Reyes, Guerreros, Cíclopes, etc.) y con acciones contundentes (asesinatos, guerras, suicidios, etc.). Y por el otro lado, diseñar esas historias con esquemas rítmicos, que estimulen un proceso mnemotécnico de aprendizaje¹⁰⁶. Pensar cosas memorables hace que los actores articulen cosas memorables para la audiencia.

¹⁰¹ Joan Corominas, *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*, Gredos, Madrid, 1987, p. 497

¹⁰² “Anne Bogart es una de las tres co-directores artísticos de la SITI Company (ubicada en Nueva York), que fundó junto con el director japonés Tadashi Suzuki en 1992. Es profesora en la Universidad de Columbia donde dirige el Programa de la Licenciatura en Dirección.” (Trad. mía) en: Anne Bogart (Artístico Director), *SITI*, [consultado el 15 de noviembre de 2017] <http://siti.org/content/anne-bogart>

¹⁰³ Anne Bogart, *La preparación del director: Siete ensayos sobre teatro y arte*, Trad. David Luque, Barcelona, Ed. Alba, 2008, p.p. 33-34.

¹⁰⁴ Walter J. Ong, *Oralidad y escritura: tecnologías de la palabra*, Trad. de Alejandra Ortiz Hernández, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 2016, p. 78

¹⁰⁵ “La memoria oral funciona eficazmente con los grandes personajes cuyas proezas sean gloriosas, memorables y, por lo común, públicas. Así, la estructura intelectual de su naturaleza engendra figuras de dimensiones extraordinarias, es decir, figuras heroicas; y no por razones románticas o reflexivamente didácticas, sino por motivos muchos más elementales: para organizar la experiencia en una forma memorable permanente. Las personalidades incoloras no pueden sobrevivir a la mnemotécnica oral. A fin de asegurar el peso y la calidad de notables, las figuras heroicas tienden a ser genéricas: el sabio Néstor, el aguerrido Aquiles, el astuto Odiseo...” *Ibid*, p. 126

¹⁰⁶ “En una cultura oral primaria, para resolver eficazmente el problema de retener y recobrar el pensamiento cuidadosamente articulado, el proceso habrá de seguir las pautas mnemotécnicas, formuladas para la pronta repetición oral. El pensamiento debe originarse según pautas equilibradas e intensamente rítmicas, con repeticiones o antítesis, alteraciones y asonancias, expresiones calificativas y de tipo

Estas historias míticas que cantaba el rapsoda conforman un antecedente importante de la representación dramática. El ditirambo¹⁰⁷ era el nombre que recibía, en la Antigua Grecia (que abarca del año 800 a.C. al 600 a.C.), el himno o canción popular que enlistaba una serie de hazañas prodigiosas realizadas por héroes míticos, diseñado a partir de una estructura de preguntas y respuestas entre el personaje del coro (los ciudadanos) y el personaje principal (el Rey)¹⁰⁸, ambos representados por el mismo grupo de personas. Muchos investigadores e historiadores consideran al ditirambo una clave que dio origen al teatro occidental¹⁰⁹

Algunas autoridades comparten entre sí y con Aristóteles la teoría de que la tragedia surgió del ditirambo, o himno coral, que se entonaba en honor a Dionisios. Suponen que originalmente el ditirambo refería la historia de esta deidad que vino al mundo como hijo de Zeus y de una mortal, que enseñó a los hombres a cultivar la vid así como otros frutos y productos comestibles, que fue destruido y renació en la cabeza divina. Pero por la época en que la tragedia estaba a punto de aparecer, las leyendas de Dionisios habían sido sustituidas en los ditirambos por las aventuras de los héroes culturales.¹¹⁰

Con el tiempo el ditirambo se transformó en el primer género del teatro: la tragedia, cuya etimología quiere decir “el canto de la cabra”¹¹¹. La mayor aportación para que esta transformación fuera posible se atribuya a una persona de nombre Tespis, considerado el primer actor –ya no rapsoda-, quien representó de manera individual –ya no colectiva- al personaje que es interrogado por el coro, posibilitando la existencia de un diálogo entre ambas partes. A partir de ese momento se puso en marcha un proceso donde ya no se contaban historias de manera coral, sino que se recreaban dichas historias, encarnando las palabras por individuos que jugaban a ser esos héroes, no desde la distancia de un narrador

formulario, marcos temáticos comunes (la asamblea, el banquete, el duelo, el “ayudante” del héroe, y así sucesivamente), proverbios que todo mundo escuche constantemente, de manera que vengan a la mente con facilidad y que ellos mismos sean moldeados para la retención y la pronta repetición, o con otra forma mnemotécnica. El pensamiento serio está enlazado con sistemas de memoria. [...] El pensamiento extenso de bases orales, aunque no en verso formal, tiende a ser sumamente rítmico, pues el ritmo ayuda a la memoria, incluso fisiológicamente.” *Ibid*, p.p. 78-79

¹⁰⁷ *Apud.* Kenneth Macgowan y William Melnitz, *Las edades de oro del teatro*, Trad. de Carlos Villegas, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1964, 347p.

¹⁰⁸ *Vid.* Fernando García Romero, “El ditirambo 18 de Baquíledes: estudio composicional y métrico”, *Universidad Complutense de Madrid*, p.p. 121-125 [consultado el 17 de julio de 2017.] <file:///C:/Users/Win%207/Downloads/Dialnet-ElDitirambo18DeBaquilides-119101.pdf>

¹⁰⁹ Actualmente existen muchos criterios para hablar de los orígenes del teatro y muchos historiadores lo sitúan en diversas culturas anteriores a la griega, pero para efectos prácticos, en esta tesina nos remitiremos al texto *Las edades de oro del teatro* de Kenneth Macgowan y William Melnitz que es el libro utilizado en la bibliografía básica del primer año de esta licenciatura.

¹¹⁰ Kenneth Macgowan y William Melnitz, *Las edades de oro del teatro*, Trad. de Carlos Villegas, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1964, p.p. 14-15

¹¹¹ *Cfr. Ibid*, p. 14

que cuenta sucesos pasados o ajenos, sino desde la cercanía de un actor que al mismo tiempo que habla actúa y revive la acción, más que narrarla.

La expresión oral dentro o fuera del escenario podía llegar a ser considerada una muestra de virtuosismo, pues implicaba del uso de una habilidad con la palabra tal que ponía de manifiesto la razón de quien hablaba, su conocimiento y técnica, como hemos visto antes, en el uso de la retórica. Desde Grecia hasta la Europa Medieval una persona que hacía buen uso de la enunciación era considerada sumamente culta, poseedora de todos los conocimientos que poseía en su memoria y exponía ante los demás con su verbo, incluso si prescindía de la escritura, como se puede ver en la siguiente cita de Tomás de Aquino: “En nosotros “decir” no significa solamente entender, sino entender y expresar fuera de sí una concepción, y no podemos entender sino expresando de este modo un concepto; por ello, en nosotros, todo lo que es del orden del conocimiento es, propiamente hablando, del orden de decir”¹¹².

Es curioso cómo, en la actualidad, a algunas personas les cuesta trabajo hablar con fluidez y precisión, independientemente de su condición social o su ámbito profesional. En el ámbito cotidiano en el que nos desenvolvemos el intercambio oral se ha vuelto torpe y, fuera del ámbito académico, es poco común encontrarse con oradores que dominen la elocución de un discurso cuando prescinden de un texto. La articulación¹¹³ de la palabra se ha vuelto cada vez más imprecisa, como señala Anne Bogart en su ensayo “Articulation”:

One of the most radical things you can do in this culture of the inexact is to finish a sentence. Notice what a vibrant act in the world this can be. Feel the power of finishing a sentence. And yet, it is difficult to complete a sentence. World conspire against it. Listen to people speaking around you. Inarticulate people are not dangerous to any political or societal systems. Political agenda has conspired against a citizen’s ability to speak. Words are dangerous and they can be powerful. It takes effort and stubbornness to finish a sentence.¹¹⁴

Una sociedad que no puede encontrar sus propias palabras, no puede articularse a sí misma y no puede recordar, es totalmente manipulable, pues no hay nada que

¹¹² Tomás de Aquino, *Cuestiones disputadas sobre la verdad*, Trad. de María Jesús Soto-Bruna, Navarra, Ediciones Universidad de Navarra S. A., 2016, p. 281

¹¹³ “Articular: Unir dos a más piezas de modo que mantengan entre sí alguna libertad de movimiento/ Construir algo combinando adecuadamente sus elementos/ Pronunciar las palabras clara y distantemente/ Pronunciar los sonidos del habla.” RAE, s.v. “articular”, [consultado el 18 de julio de 2017] <http://dle.rae.es/?id=3r78MJV|3r7BQ0c>

¹¹⁴ “Una de las cosas más radicales que puedes hacer en esta cultura de lo inexacto es terminar una frase. Observa qué acto tan vibrante puede ser esto en el mundo. Siente el poder de terminar una frase. Y aun así, es difícil completar una frase. El mundo conspira en su contra. Escucha a las personas que hablan a tu alrededor. Las personas inarticuladas no son peligrosas para ningún sistema político o social. La agenda política ha conspirado en contra de la habilidad para hablar de los ciudadanos. Las palabras son peligrosas y pueden ser poderosas. Toma esfuerzo y perseverancia terminar una frase.” (Trad. Mía) en: Anne Bogart, *And then, you act: making art in an unpredictable world*, Nueva York, Routledge, 2007, p. 17

la arraigue al pasado o que la conecte consigo misma y difícilmente reconocerá su propia historia. Una de las razones por las cuales el acontecimiento teatral es tan poderoso es porque unifica la voz de los individuos que conforman la sociedad, generando un sentido de pertenencia, de identificación con el suceso ficticio y la experiencia propia.

Por otro lado, enunciar es denunciar. La construcción de narraciones permite a una civilización manifestar sus inconformidades y descontentos, recordando por medio de la ficción aquello que muchas veces le duele recordar, por ejemplo, situaciones que detonan un repudio general como las historias de injusticia, de tiranía, de abuso, etc. Con el objetivo de sensibilizarse y aprender de las situaciones pasadas:

Articulation is born from the attempt to create bridges from the realm of private suffering to the outside world. From the heat of experience, you signal to others. Fueled by thought and feeling, its objective is clarity. Words and sentences articulate but so do many sorts of actions and inactions. The irritations of daily life and the aggravations of social and political difficulties are frustrations that can be harnessed and transformed into the energy necessary for expression and articulation. Aim for clarity even in an atmosphere of insecurity and change.¹¹⁵

La expresión y articulación del dolor subjetivo de un artista, como un medio para tratar de incidir en su realidad exterior, es una idea que plantea en la cita anterior Anne Bogart y que relaciono con las premisas del trabajo de algunos directores mexicanos contemporáneos, por ejemplo, Hugo Arrevillaga, quien comentó en alguna conferencia que los textos que decidía llevar a escena eran textos que le detonaban un fuerte sentimiento de cólera, que le recordaban dolorosas situaciones personales que quería expresar a través del teatro y desde la ficción cambiar un hecho que consideraba transgresor, dotándole de otro sentido¹¹⁶. De

¹¹⁵ “La articulación nace del intento por crear puentes desde el reino del sufrimiento íntimo hacia el mundo exterior. Desde el interior de la experiencia, uno señala el camino a los demás. Alimentada por el pensamiento y el sentimiento, su objetivo es la claridad. Las palabras y las frases articulan, expresan, pero también lo hacen muchos tipos de acción o inacción. Las irritaciones de la vida diaria y las agravaciones de las dificultades políticas y sociales son frustraciones que pueden ser aprovechadas y transformadas en la energía necesaria para la expresión y la articulación, busca claridad incluso en un mundo de inseguridad y cambio” (Trad. mía) en: *Ibid*, p. 19

¹¹⁶ “Wajdi Mouawad recuperó en sus textos algo fundamental, que si somos claros en el estudio de la tragedia griega, es una de las grandes potencias que hace contar a los seres humanos historias: la cólera. ¿Qué es la cólera? ¿Qué es la rabia? No es lo mismo que la indignación frente a un hecho que nos trastoca, me refiero a la cólera profunda [...] Cada vez montamos menos en cólera, nos indignamos y ponemos un like o ignoramos las noticias o las compartimos por internet y entonces creemos que esa indignación es realmente valiosa porque le pusimos un like en Facebook [...] Cada artista tiene un grito de rabia interno y lo canaliza de diferentes maneras: actuando, escribiendo, bailando, dirigiendo, produciendo, etc. Los artistas somos seres que tenemos la responsabilidad de localizar en el fondo de nosotros mismos esa cólera profunda frente a la cual, todo el mundo se va abriendo, esa cólera es la llave a cada una de las puertas que vamos encontrando en la vida...” Hugo Arrevillaga, “Creación y renovación de público en México, el caso *Wajdi Mouawad*”, Festival de Poéticas Jóvenes IV, Pachuca, Hidalgo, lunes 03 de julio de 2017. (Grabación y transcripción mías)

esa misma forma el actor puede canalizar su inconformidad y su rabia en la energía necesaria para realizar un acto creativo, expresándose por medio de palabras

Utterance, articulation, and expression are also a response to absence. Speaking was born as an act of survival in desperate moments. Speaking originated as an action in pursuit of the primal requirements for life: sex, food, and survival. In the act of speaking, of finding expression for experience, the idea of past and future were born. Language and stories allowed the human species to escape the here and now. By telling stories about the past we begin to imagine a future and find a language for the present.

Speaking is the final act in the attempt to communicate; the ultimate signal that you resort to when you have tried everything else. Finally, when the entire organism has attempted to signal an idea, you speak. When you cease to signal to the outside world, you have begun the process of dying.¹¹⁷

¿Cómo relacionar estas ideas con el trabajo del actor? El actor es la persona que utiliza su voz y su cuerpo para cargar de sentido a las palabras, la voz y el cuerpo del actor son los puentes entre sus contemporáneos y los recuerdos de un mundo ficticio, que al pronunciarse se hacen presentes. El acto compartido de recordar, narrar o actuar es un acto de libertad:

When an actor hesitates, starts over, takes pauses and extra breaths, all in avoidance of speaking the words, articulation stops. To act in between the lines rather riding the words and the thoughts, thinking quickly and crafting the experience in mid-air is to miss the point of articulation. [...] If speaking does not threaten your own stability, your ability to stand, then you probably do not have a good enough reason to speak.

How does the actor juggle? Create a body and a state that would say the particular words of the play and then speak. Say the words. The words are explained to the audience by the condition of the body. This is not an emotional condition, rather it is an expression of the amount of energy, you hear compose, and speak all in the same instant. For an actor, the moment of expression is not about the meaning of the words. The situation engenders a physical state and from that state, you speak. You articulate. And then you refine the expression as it gushes forth. You multitask and allow expression to burst forth. It is all breath. It is a physical body in search of freedom. This is the essence of articulation.

¹¹⁷ “La pronunciación, la articulación y la expresión son también respuestas contra la ausencia. El habla nació como un acto de supervivencia en momentos desesperados. El habla se originó como una acción para buscar los requisitos primarios de la vida: Sexo, comida, y sobrevivencia. En un acto del habla, de buscar expresiones para la experiencia, la idea del pasado y del futuro nació. El lenguaje y las historias le permiten a la especie humana escapar de su aquí y ahora. Contando historias del pasado comenzamos a imaginar un futuro y a encontrar un lenguaje para el presente. El habla es el acto final de un intento por comunicarse, la última señal a la que recurrirás cuando ya has recurrido a todo lo demás. Finalmente, cuando todo el organismo ha intentado señalar una idea, hablarás. Cuando cesas de señalar hacia el mundo exterior, habrás iniciado el proceso para morir.” (Trad. Mía) en: Anne Bogart, *And then, you act: making art in an unpredictable world*, Nueva York, Routledge, p. 23

The more that you can manage to be specific, the more articulate you will be. After all, you are not just generating energy; you are crafting and articulating the energy into communication, into art. The most important ingredient in articulation is specificity of action, word, and sound. The specificity of your articulation must match the specificity of the playwright's words¹¹⁸.

En la actualidad, cuando el público relaciona las palabras del actor con su experiencia personal, el teatro vuelve a ser un medio de aprendizaje comunitario, como lo fueron durante muchos siglos las formas artísticas verbales. Los lazos de las personas que conforman el auditorio se unen ante el cúmulo de sabiduría que están observando y escuchando en el escenario, comprendiendo al mismo tiempo puntos de vista que les son adversos: “para una cultura oral, aprender o saber significa lograr una identificación comunitaria, empática y estrecha con lo sabido [...] identificarse con ello.”¹¹⁹

Una obra de teatro que no tuviera absolutamente ningún sonido (no sólo en la voz de los actores, sino que no se percibieran también las pisadas u otras vibraciones sonoras), sería una experiencia donde cada espectador se sentiría aislado de los demás, distanciado del resto. Esto se debe a que el oído concentra interiormente el sonido y lo desarticula para poder descifrarlo. El sonido literalmente nos toca por dentro:

La vista aísla, el sonido une. Mientras la vista sitúa al observador fuera de lo que se está mirando, a la distancia, el sonido envuelve al oyente. Como observa Merleau-Ponty (1961), la vista divide: La vista llega al ser humano de una sola dirección a la vez; para contemplar una habitación o un paisaje, debo mover los ojos de una parte a otra. Sin embargo, cuando oigo, percibo el

¹¹⁸ “Cuando un actor duda, vuelve a empezar, toma pausas y aliento extra, todo para evitar decir sus diálogos, la articulación se detiene. Actúa entre líneas, en lugar de cabalgar sobre las palabras y los pensamientos, piensa rápidamente y crea la experiencia a medias, perdiendo el punto de la articulación. [...] Si hablar no amenaza tu estabilidad, tu habilidad para estar de pie, probablemente no tienes una razón suficientemente buena para hablar.

¿Cómo juega el actor? Crea un cuerpo y un estado en el cual puede decir las palabras particulares de una obra, y después habla. Dice las palabras. Las palabras son explicadas a la audiencia por la condición de su cuerpo. Esto no es una condición emocional, es más bien una expresión que se consigue gracias a la cantidad de energía a la que trata de acceder por sí mismo. La energía es el resultado de establecer oposiciones en el cuerpo. Comenzando con una compresión de energía, tú escucharás, compondrás, y hablarás todo al mismo tiempo. Un actor no expresa el significado literal de las palabras. La audiencia descifrará el sentido gracias al trabajo del dramaturgo. La situación de la obra genera un estado físico y a partir de ese estado hablas, articulas y luego refinas las expresiones como éstas broten. Tus multitareas permiten que la expresión estalle. Haces una serie de tareas múltiples con el objetivo de conseguir esas expresiones, todo es aliento. Es un cuerpo físico en busca de libertad. Esa es la esencia de la articulación. Entre más puedas lidiar con ser específico, más articulado serás. Después de eso, no sólo estarás generando energía; tú estarás elaborando y articulando la energía necesaria para la comunicación, esto es el arte. El ingrediente más importante de la articulación es la especificidad de la acción, palabra y sonido. La especificidad de tu articulación debe coincidir con la especificidad de las palabras del dramaturgo” (Trad. mía) en: *Ibid*, p.p. 20-21

¹¹⁹ Walter J. Ong, *Oralidad y escritura: tecnologías de la palabra*, Trad. de Alejandra Ortiz Hernández, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 2016, p. 93

sonido que proviene simultáneamente de todas direcciones: me hallo en el centro de mi mundo auditivo, el cual me envuelve, ubicándome en una especie de núcleo de sensación y existencia [...] Es posible sumergirse en el oído, en el sonido. No hay manera de sumergirse de igual modo en la vista. Por contraste con la vista (el sentido divisorio), el oído es, por lo tanto, un sentido unificador. Un ideal visual típico es la claridad y el carácter distintivo, diferenciador. [...] El ideal auditivo, en cambio, es la armonía, el conjuntar.¹²⁰

La palabra unifica. Un grupo de personas desconocidas pueden relacionarse entre sí cuando prestan atención a lo que cada uno dice. Un individuo se siente aceptado por la colectividad cuando tiene la sensación de ser escuchado por los otros¹²¹. Ésta es una de las razones por las que siempre ha existido una conexión entre la oralidad y lo sagrado, entre el teatro y el ritual, pues la palabra tiene el poder de agrupar individualidades: “*La fe es por oír* (leemos en Romanos 10:17). *La letra mata, más el espíritu* [el aliento, que anima la palabra hablada] *vivifica*. (2 Corintios 3:6)”¹²².

1.4. La palabra como acción

El actor que desea darle vida a las palabras de un texto le conviene tener plena conciencia de que cada una de las letras encriptadas en las páginas del texto es una acción en potencia. Puede aproximarse a ellas con mucha sensibilidad, pues son estímulos para su imaginación, para su aparato fonador y para todo el resto de su cuerpo. Cada sílaba de una obra de teatro encierra una intención secreta, un señuelo para guiar a quien la escucha hacia una infinidad de direcciones posibles, definidas por el director y el actor durante el periodo de ensayos. Como lo plantea Stanislavski con brillante lucidez:

La palabra es música. El texto de un papel o de una obra es una melodía, una ópera o una sinfonía. La pronunciación en escena es un arte tan difícil como el canto, exige práctica y una técnica que raya en el virtuosismo. Cuando un actor con una voz bien educada y una técnica vocal magistral dice las

¹²⁰ *Ibid*, p.129

¹²¹ Piénsese en los espacios íntimos que se construyen en la relación de paciente y psicoanalista, cuando por medio del relato, los paciente reelaboran su experiencia y re-significan su identidad: “Si el paciente no logra establecer una transición de aquello inconsciente, silencioso y sin palabras que actúa reiteradamente en sus relaciones, y no puede transformarlo en un relato pleno de sentido, quedará atrapado, dependiente del horror de la aparición repetitiva de sus afectos que, en cada presentación, lo inunda de nuevo. El tratamiento le permitirá intentar separarse de sus temores infantiles y el analista buscará la interpretación que logre modificar su historia, intentando crear, reparar y sublimar el sufrimiento para que ya no se destruya en la repetición. El niño que queda dependiente de su mundo interior sin conocerlo, muchas veces tiene una sensación de vacío, de muerto en vida, “porque la vida es posible cuando uno es historiador de su propia historia”, dice Piera Aulagnier. El análisis es la oportunidad de poder escribir la propia historia, de buscar el sentido, de tener una voz –la nuestra- que nos permita vivir.” Miriam Grynberg Robinson, “Por un relato pleno de sentido”, en: Alexis Schreck Schuler, *Mitos del diván: breves notas introductorias al psicoanálisis*, Ciudad de México, Ed. Lectorum, 2010, p. 66

¹²² Walter J. Ong, *Oralidad y escritura: tecnologías de la palabra*, Trad. de Alejandra Ortiz Hernández, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 2016, p. 133

palabras de su papel, me veo totalmente arrebatado por su arte supremo. Si tiene un estilo rítmico, me veo involuntariamente atrapado en el ritmo y el tono de su forma de hablar, me impresiona. Si se abre camino hasta el alma misma de las palabras de su personaje me lleva consigo a lugares escondidos de la composición del autor, así como a los lugares escondidos de su propia alma. Cuando un actor añade el vívido adorno del sonido al contenido vivo de las palabras, me hace sentir en una visión interna las imágenes que ha formado en su propia imaginación creadora.

¿Cómo puede un actor no darse cuenta de que hay toda una orquesta en una frase, incluso en una frase sencilla de seis palabras, como *Vuelve, no puedo vivir sin tí?*¹²³

La etimología de la palabra acción significa “hacer, poner en movimiento, conducir”¹²⁴. La teoría teatral suele usar este término para referirse a dos cosas diferentes: la primera se refiere a un evento dentro del texto dramático que modifica el hilo conductor de la trama (como la toma de decisión de un personaje), es decir, lo que se refiere a la acción dramática, y la segunda acepción es el movimiento visible que ejecuta el actor para representar en escena el drama, este movimiento visible puede referirse al uso del cuerpo y a los matices vocales que adquieren sus diálogos¹²⁵.

Ambos términos coinciden en que la acción transforma una situación (ya sea en el papel o en el escenario), y se encamina a alcanzar un objetivo (lo busque o no el personaje, sea o no consciente del resultado). La manera en que fluye la acción a lo largo de la obra suele ser a través de las palabras de los personajes, son los pequeños eslabones, las pequeñas vértebras que hacen la columna de una obra.

Para precisar el término *acción* recurriré a los ensayos que escribe el italiano Gabrielle Sofia, como resultado de los coloquios internacionales “Diálogo entre teatro y neurociencias”, a partir del cual escribió *Las acrobacias del espectador: neurociencias y teatro, y viceversa*. Él desarrolla y explica términos del ámbito teatral, con argumentos científicos y recurre a la siguiente definición: “Si tomamos como ejemplo la taxonomía adoptada por el grupo de neurocientíficos de la Universidad de Parma, a quienes debemos las investigaciones sobre las neuronas espejo, distinguimos tres conceptos principales: el movimiento, el acto motor y la acción.”¹²⁶

¹²³ Constantín Stanislavski, “La voz en la construcción del personaje”, en: Fidel Monroy Bautista, *Voz para la escena*, Ciudad de México, Ed. Escenología, 2011, p. 343-344

¹²⁴ *Etimología de la lengua española*, s.v. “acción”, [consultado el 18 de julio de 2017] <https://etimologia.wordpress.com/2008/04/02/accion/>. (El *Diccionario Etimológico* de Corominas no tiene registros de la palabra “acción”)

¹²⁵ Vid. “ACCIÓN” en: Patrice Pavis, *Diccionario del teatro*, Barcelona, Trad. de Jaume Melendres, Ed. Paidós, 1998, p.p. 20-24

¹²⁶ Gabriele Sofia, *Las acrobacias del espectador: neurociencias y teatro, y viceversa*, Trad. de Juan Lor, Ciudad de México, Editoriales El gato en la zapatilla y Paso de Gato, 2005, p. 54

Básicamente un movimiento es “un cambio de lugar de una parte del cuerpo que no posee un objetivo o fin deliberado”¹²⁷, por ejemplo, un reflejo involuntario. Un acto motor es un pequeño movimiento que permite a quien lo realiza alcanzar un objetivo, por ejemplo, cuando queremos caminar y levantamos un pie del piso, entonces, el acto motor se vuelve levantar el pie o simplemente llevar la mano a la cuchara para beber sopa –pero sin beberla ni agarrar la cuchara, únicamente llevar la mano hacia la cuchara-, el acto motor es un fragmento de una acción (caminar, tomar sopa), un impulso corto.

En cambio una acción se desarrolla por la concatenación de actos motores y permite a quien la realiza lograr un objetivo con una *intención* determinada, por ejemplo, la acción completa de caminar hacia un lugar determinado se realiza gracias a los pequeños actos motores que implican llevar un pie enfrente del otro, así como beber un vaso de agua para saciar la sed implica una serie de pequeños actos que van desde llevar la mano al vaso, sujetarlo, levantarlo, aproximarlo a los labios, verter el líquido en el interior de la boca inclinando el vaso, etc. El significado de la palabra *intención*, según el Diccionario de la RAE, quiere decir “determinación de la voluntad en orden a un fin”¹²⁸.

Para Gabrielle Sofia la intención es aquel “sistema” que enlaza los actos motores entre sí, logrando realizar un fin distante: saciar la sed (beber), saciar el hambre (comer), llegar a un lugar a tiempo (apresurarse), etc. Cada acción puede ser subdividida en pequeños actos motores, sin embargo, “los propios neurocientíficos reconocen que, en un caso límite, un acto motor individual *puede ser considerado una acción* [...] El ligero movimiento de una ceja consigue cambiar la tonicidad del cuerpo entero si está animado por una intención...”¹²⁹.

¿Cómo se relaciona esta información con el acto de hablar? Para convertir las palabras en acciones, primero, habrá que estudiar la unidad sonora de cada letra, como lo plantea Stanislavski¹³⁰, quien estudió las diferentes tonalidades de cada vocal para luego combinarlas con las consonantes, haciendo un repertorio múltiple de sílabas, cada una con posibilidades sonoras diversas que podían ir de un sonido grave a uno agudo, o de un volumen alto a un volumen bajo¹³¹.

¹²⁷ *Ibid*, p. 55

¹²⁸ RAE, s. v. “intención”, [consultado el 18 de julio de 2017] <http://dle.rae.es/?id=LrgwJrt>

¹²⁹ Gabriele Sofia, *Las acrobacias del espectador: neurociencias y teatro, y viceversa*, Trad. de Juan Lor, Ciudad de México, Editoriales El gato en la zapatilla y Paso de Gato, 2005, p.p. 57-58

¹³⁰ Cfr. Constantín Stanislavski, “La voz en la construcción del personaje”, en: Fidel Monroy Bautista, *Voz para la escena*, Ciudad de México, Ed. Escenología, 2011, p.346-350

¹³¹ Relacionando el entrenamiento de Stanislavski con las distinciones que cita Gabrielle Sofia respecto a movimiento, acto motor y acción, podríamos concluir que cada sonido aislado emitido por el aparato fonador, como el sonido que hago al exhalar o al bostezar, podría ser el equivalente a un movimiento (sonoro en este caso), es decir, un reflejo del organismo que no busca un objetivo en particular. La emisión de una vocal del alfabeto o de una consonante sería como un acto motor, en este caso un sonido motor, que busca cumplir un pequeño objetivo fónico, y la unión de esos sonidos, que originan sílabas, formarían la palabra, es decir, una unidad de acción designada a cumplir un objetivo determinado por una intención precisa, por ejemplo, saludar a alguien, detener a una persona que se aleja, presentarse, etc. Incluso

Este entrenamiento dará al actor “la sensación de controlar la dirección de los sonidos, de contar con su obediencia, de saber que transmitirán con fuerza los detalles más insignificantes, y las más pequeñas modulaciones y matices del propio poder creador”¹³². Existen una serie de técnicas sumamente complejas sobre el uso de la voz en el arte de la actuación, no es mi intención desviarme hacia esos temas, sino señalar que existen muchas posibilidades –cada técnica explora una de ellas- para convertir la palabra en acción, cuando así lo construya la voluntad del actor.

La conjunción *palabra + (intención/objetivo) = acción* tiene una gran potencia, pues como hemos visto, la palabra nunca surge sola, siempre nace del acto de comunicar que implica el desarrollo expresivo de todo el cuerpo, incluso hasta para contradecir lo que se dice. Gran parte del trabajo del actor, como hemos visto, es diseñar equivalencias entre el discurso de su personaje y su emisión, para manifestar de esa manera una congruencia que permite hacer creíble la obra al espectador:

La voz es parte integral de ese cuerpo, emerge de él, es imposible sin él, depende enteramente de él y lo complementa con su capacidad expresiva, pero, sobre todo, le sirve para explicar a los otros el sentir y el pensar de ese propio cuerpo y las razones de su acción, a esos otros, que son el punto central de nuestro quehacer.

Entonces, el acto de hablar se hace más complejo: no hablamos, como en la vida cotidiana, a una persona, dirigiéndonos a ella; hablamos a una multitud de espectadores mientras nos dirigimos a nuestros compañeros de escena, y lo que decimos debe ser comprendido por el espectador (con su cuerpo, su mente y su alma). Para ello, primero tenemos que lograr que el espectador nos oiga, aun cuando esté sentado en la fila ciento cinco, que entienda lo que decimos (por lo menos en el sentido denotativo), que lo comprenda y que eso que escucha y ve, lo provoque. Lograr esto, que parece tan sencillo, requiere, a mi entender, un grado nada despreciable de dominio técnico, que sólo se consigue con el entrenamiento cotidiano en el uso de nuestro instrumento.¹³³

podríamos tomar el concepto de fonema de Saussure para establecer un paralelo con el acto motor: “Es en la cadena del habla oído donde se puede percibir inmediatamente si un sonido permanece o no semejante a sí mismo: mientras se tenga la impresión de una cosa homogénea, ese sonido es único. Lo que importa es no ya su duración en corcheas o semicorcheas, sino la cualidad de su impresión. [...] el fonema es la suma de las impresiones acústicas y de los movimientos articulatorios (de la boca), de la unidad oída y de la unidad hablada, que se condicionan una a otra: de este modo el fonema es ya una unidad compleja que tiene un pie en cada cadena”. Ferdinand de Saussure, *Curso de lingüística general*, Nuevomar, Ciudad de México, 1982, p.p. 68-69

¹³² Constantín Stanislavski, *La voz en la construcción del personaje*, en: Fidel Monroy Bautista, *Voz para la escena*, Escenología, Ciudad de México, 2011, p. 350

¹³³ Mayra Mitre “La importancia de la técnica vocal en el trabajo del actor”, en: Lech Hellwig-Górzynski (comps.), *Máscara vs. Rostro: Setenta años de enseñanza del arte dramático en la UNAM*, Ciudad de México, Têxere Editores, 2009, p. 139

Una palabra puede causarnos rechazo, vergüenza, miedo, tensión... Una palabra nos confronta cuando sabemos el pensamiento que contiene, una palabra también nos puede reivindicar, generándonos una sensación de alegría, ilusión o hasta de melancolía. Como acertadamente postulara Tomás de Aquino hace setecientos años: "...por el verbo insigamos a algunos a actuar y ordenamos a otros ejecutar aquello que concebimos en la mente"¹³⁴. Evidentemente no es el significado de la palabra en sí lo que causa eso, sino el sentido que adquiere dicho significado por la pronunciación y entonación del actor. No se olvide que al espectador le fascina la sensación de ver imágenes en las palabras del actor: "Oír es ver lo que se dice, hablar es extraer imágenes visuales. Para un actor una palabra no es simplemente un sonido, es una evocación de imágenes."¹³⁵

Concebir la palabra como una acción amenaza la estabilidad del esquema clásico de comunicación de medios: emisor-receptor¹³⁶, en el cual la palabra únicamente cumple la función de transmitir información, como un *medio* entre quien la emite y quien la recibe. Sin embargo, al pensar que la palabra también es acción, existe la posibilidad de que modifique tanto a quien la emite como a quien la recibe y viceversa, pues la palabra como idea o concepto será interpretada por la intención y la razón de quien la emite. Para Ong, todo emisor es a la vez un receptor.

En cierto modo, tengo que encontrarme de antemano dentro de la mente del otro para poder entrar con mi mensaje, y él o ella deben estar dentro de la mía. Para formular cualquier cosa, debo ya tener "en mente" a otra persona u otras personas. Ésta es la paradoja de la comunicación humana. La comunicación es recíprocamente subjetiva. El modelo de medios no lo es. No existe un modelo adecuado en el universo físico para esta operación de la conciencia, la cual es peculiarmente humana y señala la capacidad que los seres humanos tienen para formar verdaderas comunidades de las cuales una persona hace partícipe –interior, subjetivamente- a otra.¹³⁷

En el trabajo del actor, la idea de que todo emisor es a la vez un receptor quiere decir que él también está recibiendo constantemente estímulos del público, generalmente sonoros (risas, suspiros, bostezos, etc.), con las cuales puede percibir su presencia y saber cómo se encuentra. ¿Es un público con disposición a

¹³⁴ Tomás de Aquino, *Cuestiones disputadas sobre la verdad*, Trad. de María Jesús Soto-Bruna, Navarra, Ediciones Universidad de Navarra S. A., 2016, p. 298

¹³⁵ Constantín Stanislavski, "La voz en la construcción del personaje", en: Fidel Monroy Bautista, *Voz para la escena*, Ciudad de México, Ed. Escenología, Ciudad de México, 2011, p. 364

¹³⁶ Uno de los modelos clásicos que establecen un esquema de comunicación Emisor-Mensaje-Medio-Receptor, es el modelo de Lasswell, publicado en 1948 en el artículo "Estructura y función de la comunicación de masas", redactado por Harold D. Lasswell (1902-1978), profesor emérito de la Universidad de Yale en Derecho y Ciencias Sociales; quien definía al *medio* como un canal o instrumento a través del cual el Emisor da a conocer al Receptor un mensaje que desea comunicar. Cfr. "Harold Dwight Lasswell, perfil biográfico y académico", *Infoamerica*, [consultado el 07 de septiembre de 2017] <http://www.infoamerica.org/teoria/lasswell1.htm>

¹³⁷ Walter J. Ong, *Oralidad y escritura: tecnologías de la palabra*, Trad. de Alejandra Ortiz Hernández, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 2016, p. 268

escuchar o es un público que se siente distante, ajeno, extrañado, desconcertado o tal vez indiferente a lo que sucede en escena? El actor trabaja para servir al público de cada función y con su voz tocar al espectador y permitirse, en la manera de lo posible, ser tocado por él.

El director y teórico teatral italiano, Eugenio Barba, explica que una palabra se convierte en acción cuando, a través de la voz del actor, la palabra es transformada en energía que se libera ante un estímulo específico. En sus bitácoras de trabajo con sus actores, sintetizadas en su texto *Entrenamiento vocal*, Barba concluye:

La voz como proceso fisiológico compromete el organismo entero proyectándolo en el espacio. La voz es la prolongación del cuerpo y nos da la posibilidad de intervenir concretamente incluso a distancia. Como una mano invisible, la voz se extiende más allá de nuestro cuerpo y actúa, y todo nuestro cuerpo vive participando en esta acción. El cuerpo es la parte visible de la voz; se puede ver cómo y dónde nace el impulso que al final se convertirá en sonido y palabra. La voz es cuerpo visible que opera en el espacio. No existen dualidades, subdivisiones: voz y cuerpo. Sólo existen acciones y reacciones que implican nuestro organismo en su totalidad. [...] Esta es la regla: para obtener reacciones precisas deben existir estímulos precisos, de carácter bien definido, bien situados en el espacio, los cuales provocan nuestras reacciones [...] Lo que nosotros llamamos estímulo es una imagen concreta, precisa pero sugestiva, que apela a la fantasía del actor. Es un punto de partida que permite al actor tomar la imagen inicial e injertarla en la propia fantasía, en el propio universo interior, desarrollando imágenes propias, asociaciones propias que son reacciones vocales. [...] Hay que olvidarse de la propia voz, proyectarse con todo el cuerpo hacia el estímulo y reaccionar a él. Entonces el cuerpo vive, la voz vive, palpita, vibra como una llama, como un rayo de sol que nace de nuestro cuerpo, iluminando y calentando todo el espacio. Si tomamos este modesto punto de partida, trabajando regularmente, con el pasar de los años empezará a florecer nuestra flora vocal, cuyas raíces están en nuestro cuerpo, donde viven con sus experiencias y sus aspiraciones.¹³⁸

El 28 de agosto de 2012, vino al Colegio de Literatura Dramática y Teatro de la Facultad de Filosofía y Letras, la actriz griega Filareti Komninou¹³⁹ a dar una pequeña conferencia sobre la técnica para actuar una tragedia griega. Ella comentaba que los autores de tragedias escribían con gran belleza musical sus textos y a partir de ellos dibujaban un carácter diferente para cada personaje, por ejemplo, en griego la mayoría de los diálogos de Clitemnestra –en la obra *Electra* de Sófocles-, están repletos de palabras que contienen el sonido S a propósito,

¹³⁸ Eugenio Barba, *Teatro. Soledad, oficio y revuelta*, Catálogos, Buenos Aires, 1997, p.p. 81-88, [consultado el 07 de julio de 2017] http://www.odinteatretarchives.com/MEDIA/DOCUMENTS/EB_TRAINING_TEXT_SP.pdf

¹³⁹ Filareti Komninou, “Conferencia de teatro clásico griego”, *Colegio de Literatura Dramática y Teatro*, [consultado 07 de septiembre de 2017] en: <http://teatro.filos.unam.mx/eventos/1466/>

pues busca manifestar en la sonoridad de este personaje, un silbido semejante al de la serpiente, así, un actor sensible puede crear una serie de gestos faciales, posturas y movimiento a partir del estímulo que le provoca este ceceo¹⁴⁰.

En septiembre del 2013 el actor mexicano Damián Alcázar fue invitado a dar una plática sobre actuación en el Colegio de Teatro. Decía que cuando le dan un libreto lo primero que hace es leerlo en voz alta, primero para reconocer de qué va el texto y luego probando intenciones diferentes “asumiendo cada una, jugándola, cuántas maneras existen para decir *Hola, ¿cómo estás?*”, hasta que le toca filmar en el estudio de grabación y para el momento que dice su texto frente a la cámara, ya lo ha dicho antes unas 80 o 100 veces. “Después de decir el texto 80 veces, yo ya sé qué le pasa al personaje y por qué dice lo que dice, y como ya lo hice 80 veces, el que se expresa ahora, frente a la cámara, es el personaje”¹⁴¹

¹⁴⁰ Tomado de mis apuntes de la conferencia.

¹⁴¹ Damián Alcázar, “Conversatorio sobre el arte de la actuación”, Clase de Expresión Corporal 3 del maestro Rafael Pimentel, Ciudad de México, 23 de septiembre de 2013. (Tomado de mis apuntes de clase)

Cervantes¹⁴²

Quienes se precian de él –académicos y gramáticos-
Lo convirtieron en un ídolo augusto: Heroico y ejemplar
caballero
contra adversidades. Tan seco lo dejaron, tan árido, tan poco
aceptable, que los vanguardistas (¡pobres!) debieron insultarlo.
Nada raro. Los vivos (ya sabemos) transforman a los muertos
-acaso por venganza- en marmóreas estatuas. Los matan
nuevamente.
Pero él fue, sobre todo, vida viva. Esa que temen de continuo
(pasada la juventud especialmente) tibios y bienpensantes.
Quiso vivir, sin salir de la vida. Y comprobó que en los
márgenes.
Se abren flores más intensas, y que el divino ideal,
El empujón primero de los años, dura poco. Se marchó
muchas veces
sin jamás sentir que ello fuese miseria. Se dejó andar por
oscuros
laberintos, y celó cuanto pudo, como el tiempo pedía.
Gustó del juego, del placer, de la vulgar, sávida germanía,
y comprobó que el perdedor siente más que quien gana,
y que en la adversidad brilla un claro talento.
Fue todo sombras, porque en sombras vivimos. Pero la sombra
es luz para quien siente carne y la totalidad del sentimiento.
No habló de la experiencia, más su vivir -lo hondo-
lo pasó a un loco y buen hidalgo antañón
en el que ciertamente nos vislumbramos todos.
Sedientos de ideal y perfección la realidad nos tumba,
y al final -en ese paso malo en que quizá fuese amiga
la demencia- nos damos cuenta del seco batacazo.
Todo fue falso. Nuestra ilusión también. Pero valió la pena
el arduo desarreglo, el ardor vivencial que nos llevó
a ese trance. Valió la pena el exceso y la lucha,
las palabras y los labios, los continuos fracasos
y esos momentos dulces en que alguien -como el día-
nos engañan. Sirvió llegar donde fuimos. El impulso sirvió.
Y entonces –en ese trágico instante-, ahí sí, despertamos.

Luis Antonio de Villena

¹⁴² Luis Antonio de Villena, *El afán desmedido*, Xalapa, Universidad de Veracruz, 2017, p. 92

II. LAS LETRAS DEL ENTREMÉS: ORIGEN DEL ENTREMÉS CERVANTINO Y APORTACIONES

En el teatro del Siglo de Oro español los personajes le tienen gran aprecio y confianza a la palabras, por eso utilizan el lenguaje para crear metáforas e imágenes poéticas. Hasta el más humilde de los personajes crea imágenes con sus palabras, hasta el más rufián de ellos trata de hablar en castellano lo mejor posible. Actualmente existe una tendencia a economizar la palabra, a sintetizar nuestras expresiones lingüísticas. El teatro del Siglo de Oro permite a un espectador contemporáneo la posibilidad de asombrarse con las palabras.

17 de noviembre de 2015.

Bitácora personal de 3 Entremeses de Cervantes.

2.1. La consolidación de lengua castellana

Comenzaremos este capítulo haciendo un breve recuento sobre la historia de nuestro idioma, para analizar la obra de Cervantes con una óptica más compleja, reconociéndola como la cúspide de un proceso que venía gestándose siglos atrás y que es motivo de orgullo para todos los hispano hablantes. Recordemos que la unificación de la lengua¹⁴³ es un elemento clave para la construcción de la identidad nacional, ya que nos permite interiorizar una frontera entre nosotros y los que hablan diferente, reforzando la *identidad*¹⁴⁴ de cada persona con respecto a su lugar de origen. Pero más allá de eso, la lengua es un instrumento político que posibilita la expansión de una nación a costa de la segregación de otras¹⁴⁵.

Cuando un país conquista a otro, una de las cosas que hace frecuentemente es intervenir en la rearticulación de su lengua¹⁴⁶, imponiendo el idioma del vencedor, forzando un cambio en la configuración interna del pensamiento de los vencidos. De esta manera la lengua se convierte en una institución del Estado, entendido el término *institución* como “el establecimiento o fundación de algo”, generalmente de un “organismo que desempeña una función de interés público, especialmente

¹⁴³ Entendida aquí como *el producto social depositado en el cerebro de cada uno*, sinónimo de *idioma*. Cfr. Ferdinand de Saussure, *Curso de lingüística general*, Trad. de Mauro Armiño, Ciudad de México, Ed. Nuevomar, 1982, p. 52

¹⁴⁴ Entendida como “la constelación de características que marcan a un individuo o a un grupo, contribuyendo así a proporcionarles un sentido de pertenencia.” Claudia Lucotti, “Dime cómo escribes y te diré quién eres. Un acercamiento a la identidad canadiense y sus representaciones a lo largo del tiempo”, en: Claudia Lucotti y Elisabetta Di Castro (Coords.), *Construcción de identidades*, Ciudad de México, UNAM, 2012, p. 197

¹⁴⁵ Si bien esta afirmación podría ser debatible, el caso de la lengua castellana, al que nos referimos en este trabajo, es un ejemplo claro que sí cumple con esta condición.

¹⁴⁶ Aunque no se puede generalizar, recordemos, por ejemplo, que el Imperio Romano de Occidente le permitía a algunos pueblos conservar su idioma y sus costumbres.

benéfico o docente”¹⁴⁷. La lengua permite la construcción otras instituciones como la Iglesia, las Universidades, las Cortes, los Tribunales, y por tanto el desarrollo literario de cada nación¹⁴⁸.

Para dar un breve panorama sobre los orígenes del idioma español, recurriré a la investigación del filólogo mexicano Antonio Alatorre, plasmada en su libro *Los 1001 Años de la Lengua Española*. Nuestra lengua tiene su origen en un dialecto que se hablaba hace más de mil años en una región al norte de lo que hoy se conoce como España¹⁴⁹, llamada Castilla¹⁵⁰, nombre con el que le designaron los pueblos que vivían alrededor –situación muy parecida al de la palabra *español*¹⁵¹-, porque en realidad los habitantes de esa región no tenían nada en común. En un principio Castilla estaba conformada por diversos condados que casualmente compartían un mismo espacio geográfico, pero a finales del siglo IX se unieron para pelear contra las poblaciones que les rodeaban: el reino de León, el reino navarro-aragonés y el reino Cartaginense donde habitaban los moros¹⁵².

¹⁴⁷ RAE, s. v. “Institución”, [consultado el 24 de julio de 2017] <http://dle.rae.es/?id=LnOUwtU>

¹⁴⁸ Cfr. Ferdinand de Saussure, *Curso de lingüística general*, Trad. de Mauro Armiño, Ciudad de México, Ed. Nuevomiar, 1982, p. 49

¹⁴⁹ La península Ibérica, después de la disolución del Imperio Romano de Occidente a finales del siglo V y hasta antes del siglo XV, fue siempre un lugar de extranjeros, de reinos intermitentes que se expandían, se reintegraban a otros o desaparecían. Fue una región donde convivió una basta pluralidad de culturas, religiones y dialectos, provocando que los conflictos bélicos no se hicieran esperar: “La península ibérica, ha sido considerada por el resto de Europa como una zona que forma parte más bien del África que del mundo europeo; su cercanía con el continente negro –aunque más bien con el Magreb- ha hecho de España una zona de trashumancia a la que el traslado y paso de grupos humanos ha convertido en una nación profundamente mestiza [...] El reconocimiento de un pasado, una tradición común, es algo que en los españoles parece diluirse y desvanecerse antes de los siglos XIV y XV; el pasado remoto de la península hispánica es un pasado que más allá de la aceptación del dominio latino sobre el territorio, es sobretudo la aceptación de la remembranza de ser parte del Imperio Romano, de gran dilatación aún en los primeros siglos de la era cristiana. Hombres como Quintiliano, Séneca o Adrián se reconocen latinos antes que hispánicos.” Edgar David Sánchez Heredia, “Lenguaje y poder en el Siglo de Oro español: testimonio barroco sobre el papel de una aventura imperial”, Tesis de Maestría, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, División de Estudio de Posgrado UNAM, Ciudad de México, 2001 p.p 32-33

¹⁵⁰ “La palabra *Castilla* viene de *castella*, plural de *castellum*, que en tiempos visigóticos no significaba “castillo”, sino “pequeño campamento militar” (diminutivo de *castrum*), o sea un campamento rudimentario, un cuartel, o hasta la finca de algún colono arriesgado (en mozárabe, el sentido de *castil* es completamente pacífico: “casita de campo”) [...] así el nombre de Castilla recuerda las pequeñas fortificaciones que los romanos mismos, y luego los visigodos, y más tarde los leoneses, construyeron para tener a los descendientes de esos cántabros tan rudos como orgullosos.” Antonio Alatorre, *Los 1001 Años de la Lengua Española*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 2002, p. 116

¹⁵¹ “...la palabra *español*, o sea el nombre mismo de nuestra lengua, es un extranjerismo. La explicación de la paradoja no es difícil. Eran los extranjeros quienes veían a España como un todo. En España misma no había “consciencia de España”: se decía “soy navarro”, “soy leonés”, etc., pero no “soy español” [...] La palabra *español* es un provenzalismo”. *Ibid*, p. 137

¹⁵² “En la época visigótica, la región de Cantabria no había sido literalmente *nada* más que el punto de confluencia de tres de las viejas provincias o divisiones administrativas romanas: la Galecia, la Tarraconense y la Cartaginense. En los primeros tiempos de la reconquista, los reyes astur-leoneses no vieron en esa zona sino su frontera oriental, dividida en unos cuantos “condados” que les estaban sujetos. (Precisamente, la

La historia de la lengua castellana no puede entenderse bien sin el esbozo de historia política que le precede. Las acciones bélicas de Castilla han sido comparadas con una cuña que, martillada desde el norte (Amaya, y luego Burgos), fue penetrando más y más en el sur (Segovia, Ávila, Toledo, etc.), empujando a la vez hacia este y oeste. [...] La expansión de la modalidad lingüística castellana significó la ruina del leonés y del aragonés y la absorción del mozárabe. También desde el punto de vista lingüístico fue el castellano una cuña que empujó con fuerza hacia abajo y a los lados, hasta crearse un espacio anchísimo, totalmente desproporcionado a su inicial insignificancia.¹⁵³

El dialecto castellano se diferenciaba de los demás dialectos de la península ibérica, porque pronunciaba de manera incorrecta algunas consonantes que los demás dialectos habían convenido en pronunciar siempre igual¹⁵⁴, destacándose por su incultura lingüística¹⁵⁵. De tal forma que, como dice Alatorre: “un leonés y un aragonés platicaban mejor entre sí que con un castellano interpuesto entre ellos [...] Salta la vista esa “singularidad” del castellano, esa voluntad de llevarle la contra al habla de los vecinos de izquierda y derecha”¹⁵⁶.

Durante los siglos X y XI el mozárabe era el dialecto hablado por la mayor parte de personas que habitaban la península Ibérica¹⁵⁷, mientras que el castellano apenas tenía sus primeros registros escritos¹⁵⁸ y tuvo en ese mismo periodo una fuerte influencia del francés¹⁵⁹ (derivado de ello es la palabra *entremés*), pero en los siglos XIV y XV, logró expandirse en la mayor parte de España¹⁶⁰, gracias al trabajo puesto en marcha un siglo antes por el rey Alfonso X, quien decretó que los poetas que escribieran en castellano, independientemente de su región o lengua original, adquirirían una carta de ciudadanía¹⁶¹.

Además, impulsó las escuelas de traducción para traducir al castellano libros escritos originalmente en lengua árabe que contenían grandes aportaciones en lo que respecta al conocimiento científico (astronomía, matemáticas, ciencias naturales, etc.) de su época. De los textos escritos en latín pudo obtenerse una

designación colectiva *Castella* aparece por primera vez en un documento leonés del siglo IX.)” *Ibid*, p.p. 116-117

¹⁵³ *Ibid*, p.p. 120-121

¹⁵⁴ Por ejemplo, la *f* de *ferir* casi todos la pronunciaban, sólo los castellano la omitían dando lugar a la letra *h* en las palabras *herir* o *hacer*. Otro ejemplo está en el consonante *g* que todos los demás dialectos, incluido el mozárabe, pronunciaban al momento de decir las palabras *giesta* o *janeiro*, sólo el castellano se saltaba esa consonante inicial derivando en las palabras *lniesta* y *enero*. *Vid, ibid*, p.p. 121-125

¹⁵⁵ “Quienes hoy dicen *cairá* en vez de *caerá*, *tasi* en vez de *taxi*, *güélvamos* en vez de *volvamos* o *refalar* en vez de *resbalar*, dan muestras de algo que se llama “incultura lingüística” [...] Pues bien: los compatriotas del conde Fernán González eran hombres de una incultura lingüística en verdad notable.” *Ibid*, p.124

¹⁵⁶ *Ibid*, p.125

¹⁵⁷ *Ibid*, p.126

¹⁵⁸ *Ibid*, p.133

¹⁵⁹ *Vid. Ibid*, p.p. 134-136

¹⁶⁰ *Ibid*, p.127

¹⁶¹ *Cfr. Ibid*, p. 151

amplia compilación que, citando a Alatorre: “cubren el campo del derecho y el de la historia. Sus *Siete partidas* son un código de derecho civil, pero no escueto, sino razonado y comentado. La *General estoria*, su empresa más enciclopédica y ambiciosa, aprovecha todo tipo de fuentes [...] Al morir Alfonso el Sabio, la literatura escrita en nuestra lengua era ya una criatura robusta. Todo lo que vino después puede verse como “continuación”.¹⁶²

La empresa de su reinado también fue vital para homogeneizar el castellano en cuanto a su pronunciación y la interiorización de la escritura, pues recordemos que todas estas recopilaciones y traducciones se hicieron a mano, por lo que el estándar común no era cómo se escribían las palabras, sino cómo se pronunciaban:

A partir de Alfonso X no sólo crece la masa de los textos escritos en nuestra lengua, sino que los rasgos de esta lengua, a causa del hábito mismo de la escritura, adquieren una notable fijeza. Las vacilaciones entre varias formas evolutivamente alejadas entre sí se hacen más y más raras. Era como si Alfonso X les hubiera dicho a sus colaboradores: “Puesto que decimos *otorgar* y *vengar*, no hay razón para escribir *otorigar* y *vendegar*.” En muchas de las glosas emilianenses y silenses hay que distinguir entre la forma escrita y lo que la gente pronunciaba realmente; pero podemos estar seguros de que las formas usadas en la literatura alfonsí correspondían a la realidad.¹⁶³

Pero no fue hasta dos siglos después cuando el castellano logró ejercer un control pleno en todo el territorio español, institucionalizándose como la lengua oficial, iniciando un momento clave para la consolidación del Imperio Español, que se forma en “...1479, diez años después de haber contraído matrimonio, Isabel I de Castilla y Fernando II de Aragón resolvieron unir dinásticamente sus reinos, de manera que sus sucesores se llamaran reyes de Castilla, León y *Aragón*”¹⁶⁴

Llámala Castilla *inojo*,
que es su letra de *Isabel*;
llámala Aragón *finojo*,
que es su letra de *Fernando*,¹⁶⁵

Un instrumento clave fue la introducción de la imprenta moderna alemana en 1474 a España¹⁶⁶. En 1481 y 1492, con el apoyo de la Reina Isabel, se publican los libros de Alonso de Nebrija¹⁶⁷ la *Gramática Castellana*¹⁶⁸ y el *Arte de la lengua*

¹⁶² *Ibid*, 153, 157

¹⁶³ *Ibid*, p.171

¹⁶⁴ *Ibid*, p. 184

¹⁶⁵ Alatorre, *op. cit.*

¹⁶⁶ Julio Torri, *La literatura española*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1969, p. 86

¹⁶⁷ “Elio Antonio de Nebrija (1441?-1522) nació en Lebrija, la antigua *Nebrissa Veneria*, de donde derivó su cognomento. Estudió cinco años en Salamanca y fue discípulo de Pedro de Osma en filosofía moral. A los diecinueve años pasó a Italia, y allí permaneció diez, en los cuales asimiló el espíritu renacentista. Regresa en 1473 y comienza a enseñar en Sevilla, al servicio del arzobispo Alonso de Fonseca. Introduce las nuevas

Castellana respectivamente, que ayudaron a homogeneizar la lengua; y por esos mismos años se imprimen también los documentos oficiales de la Santa Inquisición¹⁶⁹, que ayudaron a estandarizar la religión. La dinastía de Castilla y la iglesia Católica fueron los grandes triunfadores¹⁷⁰ que moldearon el Imperio español¹⁷¹.

La *Gramática de la lengua castellana* era un manual del uso de la lengua, cuyo propósito consistía en enseñar los cuatro elementos necesarios para la correcta escritura del castellano: la ortografía, la sintaxis, la etimología y la prosodia¹⁷². Propiciando una comunicación eficiente y clara, no sólo en individuos que hablan el idioma, sino en aquellos que pretenden escribir cualquier tipo de texto en

ideas en materia de enseñanza del gran humanista Lorenzo Valla. *Nunca dexé de pensar –dice Nebrija– alguna manera por donde pudiese desbaratar la barbarie por todas las partes de España tan ancha e luengamente derramada.*” *Ibid*, p. 85

¹⁶⁸ “... la primera gramática de cualquier lengua romance, y el comienzo de los estudios filológicos en España. Nebrija llegó a significar gramática y con su nombre se siguieron imprimiendo en los siglos XVII y XVIII epítomes y libros de enseñanza latina sin tener nada de la doctrina del Maestro. [...] En el Renacimiento las actividades del gramático son múltiples, y las de Nebrija alcanzaron el campo de la Teología, del Derecho, de las antigüedades hispanorromanas, de la interpretación de los textos bíblicos.” *Ibid*, p. 85-86

¹⁶⁹ La Santa Inquisición era una institución Papal que existía desde el siglo XIII, encabezada por la orden de los dominicos, que tenía el carácter de fincar responsabilidades y sancionar las prácticas y/o costumbres herejes, entendidas como cualquier otra opinión ajena al dogma cristiano. Con el tiempo adquirió más poder, condenando también desviaciones morales. Era una de las pocas instituciones exentas del pago de impuestos. Fue fundada en España gracias a la bula papal expedida por el Papa Sixto IV, el primero de noviembre de 1478, aunque comenzó a funcionar a partir de 1480. Fue acogida y promovida por Isabel de Castilla como un instrumento para unificar la religión y recaudar fondos para la Corona, destinados a la guerra. *Cfr.* Edgar David Sánchez Heredia, “Lenguaje y poder en el Siglo de Oro español: testimonio barroco sobre el papel de una aventura imperial”, Tesis de Maestría, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, División de Estudio de Posgrado UNAM, Ciudad de México, 2001, p.p. 55-56

¹⁷⁰ Una de los argumentos que explica Edgar David Sánchez en su tesis, es que Castilla tenía más poder que Aragón por tres razones: 1) mientras que Aragón era una federación formada por 5 reinos (Valencia, Cataluña, Aragón, Mallorca y Cerdeña), cada uno con una moneda y una organización política diferentes, Castilla era un solo reino unificado por leyes y un mismo sistema fiscal. 2) La extensión de cada territorio, pues Aragón constituía un poco menos de la tercera parte de Castilla, mientras que su población era cinco veces menor a la población de Castilla. 3) Castilla era el principal motor económico de Hispania, teniendo grandes terrenos para la agricultura y puertos importantes para el comercio marino. *Cfr. ibid*, p.p. 52-53

¹⁷¹ “La aparición del libro de la obra de Nebrija en 1492 y el surgimiento de la Inquisición fueron determinantes en la construcción de la identidad española; ya no sólo era la hegemonía de un credo, sino que además se afirmaba el predominio de la lengua castellana moderna, dejando atrás el castellano vernáculo. Lengua y religión marcharían juntos de manera simbiótica y hasta mimética en la construcción del Estado español” *Ibid*, p.p. 57-58

¹⁷² “El conocimiento del castellano era ciertamente comparable con el del latín; si el conocimiento del latín era expresable en una gramática, no tenía por qué no serlo también el castellano. La idea rectora de Nebrija parece haber sido: “El latín es de esta manera, muy bien; y el castellano de esta otra manera” [...] La importancia de Nebrija es mucho mayor que la de un simple gramático. Junto con los sabios italianos residentes en España y Portugal, él sentó en el mundo hispánico las bases del humanismo...” Antonio Alatorre, *Los 1001 Años de la Lengua Española*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 2002, p.240

castellano, expandiendo aún más la conquista del idioma a través de la impresión de libros¹⁷³:

La causa de la invención de las letras primera mente fue para nuestra memoria, et después, para que por ellas pudiésemos hablar con los absentes et los que están por venir. [...] el primer inventor de letras, quien quiera que fue, miró cuántas eran todas las diversidades de las bozes en su lengua, et tantas figuras de letras hizo, por las cuales, puestas en cierta orden, representó las palabras que quiso. De manera que no es otra cosa la letra, sino figura por la cual se representa la boz; ni la boz es otra cosa sino el aire que respiramos, espessado en los pulmones, et herido después en el áspera arteria, que llaman gargavero, et de allí comenzado a determinarse por la campanilla, lengua, paladar, dientes et beços. Assí que las letras representan las bozes, et las bozes significan, como dize Aristóteles, los pensamientos que tenemos en el ánima.¹⁷⁴

El español que hablamos y escribimos actualmente tiene un gran parecido al castellano del siglo XVI y XVII¹⁷⁵, periodo en el que por primera vez, después de muchos años, la palabra simbolizaba unión y no división, garantizando mayor estabilidad, seguridad y comunicación entre sus habitantes: "...remitirnos al Siglo de Oro español, al esplendor del imperio más dilatado que haya conocido el mundo moderno, en el surgimiento de lo que se conoce hoy como España; que más allá de sus diferencias y de los regionalismos existentes actualmente, preserva una misma identidad anclada en el reconocimiento de un mismo lenguaje..."¹⁷⁶

2.2. La literatura y sus tres funciones.

Una de las mayores aportaciones del Siglo de Oro es su literatura, que sólo fue posible gracias a la consolidación de la lengua española, pero ¿qué es la literatura? El término *literatura* se comenzó a utilizar en el idioma castellano hasta el año 1490, su raíz etimológica viene del latín *littera* que significa *letra*¹⁷⁷. El

¹⁷³ Lo más importante del trabajo de Nebrija no fue lo que decían sus libros, sino la influencia que tuvo en los escritores que le siguieron, a los cuales inspiró para que se creará, durante los tres siglos que duró el imperio español, una gran cantidad de tratados sobre el castellano, diccionarios, manuales de ortografía, etc., sentando las bases de la filología. Cfr. *Ibid*, p. 242-248

¹⁷⁴ De Nebrija, Antonio *Gramática de la lengua Castellana (1492)*, p.05 [consultado el 24 de julio de 2017] http://www.filos.unam.mx/LICENCIATURA/Pagina_FyF_2004/introduccion/Gramatica_Nebrija.pdf

¹⁷⁵ "El español tiene sobre una lengua romance como el francés, y sobre lenguas no romancés como el inglés, una gran ventaja: que textos escritos hace siete y aun ocho siglos son casi totalmente comprensibles para el lector moderno." Antonio Alatorre, *Los 1001 Años de la Lengua Española*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 2002, p. 169

¹⁷⁶ Edgar David Sánchez Heredia, "Lenguaje y poder en el Siglo de Oro español: testimonio barroco sobre el papel de una aventura imperial", Tesis de Maestría, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, División de Estudio de Posgrado UNAM, Ciudad de México, 2001, p. IV

¹⁷⁷ Joan Corominas, *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*, Madrid, Ed. Gredos, 1987, p. 358

académico mexicano Alfonso Reyes¹⁷⁸, escribe en su ensayo “Apolo o la literatura”, que la literatura es una actividad del espíritu humano que se ocupa del “suceder imaginario” y que construye su pensamiento a través de la observación de la realidad, “único material del que disponemos para nuestras creaciones”¹⁷⁹:

La literatura posee un valor semántico o de significado, y un valor formal o de expresión lingüística. El común denominador de ambos valores está en la intención. La intención semántica se refiere al suceder ficticio; la intención formal se refiere a la expresión estética. Sólo hay literatura cuando ambas intenciones se juntan. La llamaremos, para abreviar, la ficción y la forma.¹⁸⁰

Alfonso Reyes señala que no es importante si el texto que se escribe parte de una descripción fiel de la realidad o no, lo importante es el tratamiento que el autor hace del texto y de su mensaje para expresarlo de forma atractiva e interesante. En este sentido, la literatura presenta al autor una infinidad de ficciones¹⁸¹ posibles.

La literatura forma parte de lo que se conoce como *lengua literaria*¹⁸², que es la representación gráfica de un idioma, y hace uso del lenguaje, sin embargo, el concepto de *lenguaje* referido por Reyes dista mucho de señalar simplemente una serie de reglas gramaticales; de hecho otorga al lenguaje un triple valor con características muy similares a las que plantea Saussure, relacionando la escritura con su expresión acústica¹⁸³:

...el lenguaje tiene un triple valor:

1° De sintaxis en la construcción, y de sentido en los vocablos: gramática.

2° De ritmo en las frases y periodos, y de sonido en las sílabas: fonética.

3° De emoción, de humedad espiritual que la lógica no logra absorber: estilística.

¹⁷⁸ Alfonso Reyes nació en 1889 en la Ciudad de Monterrey, México. Trabajó como embajador y diplomático de México en España, Argentina y Brasil. Fue miembro de la Academia Mexicana de la Lengua. Escribió ensayos, poemas y su famosa obra de teatro *Ifigenia cruel*. Fallece en 1959 en la Ciudad de México.

Escritores.org, s. v. “Alfonso Reyes”, [consultado el 04 de mayo de 2017] <https://www.escritores.org/biografias/243-alfonso-reyes>

¹⁷⁹ Alfonso Reyes, “Apolo o de la literatura”, en: Alfonso Reyes, *Obras completas de Alfonso Reyes XIV: La experiencia literaria, Tres puntos de exegética literaria, Páginas adicionales*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1962, p.82

¹⁸⁰ Reyes, *op. cit.*, *Idem*.

¹⁸¹ La raíz etimológica de *ficción* es la palabra latina *fingere*, que se usaba para significar los verbos de *representar, inventar, modelar, amasar*. Vid. Joan Corominas, *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*, Madrid, Ed. Gredos, 1987, p. 274

¹⁸² Cfr. Ferdinand de Saussure, *Curso de lingüística general*, Trad. de Mauro Armiño, Ciudad de México, Ed. Nuevomiar, 1982, p. 49.

¹⁸³ Saussure da al *lenguaje* una definición abierta, que toma en cuenta sus propiedades sociales, gramáticas y fonéticas: “Tomado en su totalidad, el lenguaje es multiforme y heteróclito; a caballo de varios dominios, a la vez físico, fisiológico y psíquico, pertenece además al ámbito individual y al ámbito social; no se deja clasificar en ninguna categoría de los hechos humanos, porque no se sabe cómo sacar su unidad” *Ibid*, p. 35

La literatura es la actividad del espíritu que mejor aprovecha los tres valores del lenguaje.¹⁸⁴

Reyes señala que existen tres diferentes *funciones* de la literatura: la función dramática, la novela y la lírica. Cada una puede desarrollarse de dos *maneras*, ya sea en la manera del verso o en la manera de la prosa: “Cabén todas las combinaciones posibles, los hibridismos, las predominaciones de una función que contiene elementos de otras”¹⁸⁵. Reyes elige el término de *funciones* en lugar de *géneros*¹⁸⁶, porque la clasificación se establece de acuerdo a los efectos específicos que cada autor quiere lograr en el receptor.

La diferencia esencial entre la función del drama y la función de la novela es la presencia de los personajes que encarnan la ficción, pues ambos recurren a la narrativa para generar un mundo imaginario, sin embargo el drama “...es ejecución de acciones por personas presentes, representación. Novela es referencia a acciones de personas ausentes y, en concepto, pretéritas, aunque la mente las edifique en teatro interior...”¹⁸⁷ Mientras que la función lírica busca expresar la subjetividad de una emoción por medio de la evocación de una idea¹⁸⁸.

2.2.1. La función dramática en los antecedentes del entremés cervantino

La función dramática de la literatura construye una ficción en la mente del espectador, por medio de la acción de personas que se sitúan en un espacio real y que utilizan su cuerpo y su voz como vehículos a través de los cuales se revela dicha acción. Como lo explicó la profesora del Colegio de Teatro, la Dra. Norma Román Calvo:

Se suele denominar teatro, tanto a la obra literaria, como a la representación; pues a un mismo tiempo se considera el teatro como fenómeno literario y como fenómeno espectacular. [...] Al leer un parlamento dichos por personajes en el texto, se está pensando en personajes corpóreos hablando en escena; al desentrañar acotaciones, se están visualizando movimientos, intenciones,

¹⁸⁴ Alfonso Reyes, “Apolo o de la literatura”, en: Alfonso Reyes, *Obras completas de Alfonso Reyes XIV: La experiencia literaria, Tres puntos de exegética literaria, Páginas adicionales*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1962. p. 84

¹⁸⁵ *Ibid*, p. 86

¹⁸⁶ Los *géneros* son definidos como subcategorías que contienen cada una de las funciones, cuyas clasificaciones fueron establecidas por medio de una convención que responde a los criterios de la costumbre, por ejemplo, dividir el drama en tragedia o comedia. *Cfr. Ibid*, p. 87

¹⁸⁷ Reyes, *op. cit.*, *Idem*.

¹⁸⁸ A pesar de las diferencias mencionadas, la mezcla de las tres funciones se puede dar en una sola pero con distintas proporciones. Para dar un ejemplo de la hibridación en que se pueden dar las tres funciones en una sola, señalamos la siguiente cita de Reyes: “En la tragedia ateniense –animal perfecto- discernimos fácilmente las tres funciones: los héroes o “personas fatales”, como decían los aristotélicos españoles, son el drama mismo, representan acciones. Los prólogos o mensajeros, que narran sucesos no escénicos, son la novela. El coro, que expresa descargas subjetivas de la emoción acumulada, es la lírica.” Reyes, *op. cit.*, *Idem*.

objetos y escenografía; al hablar de lector, se está pensando al mismo tiempo en el conjunto de espectadores que verán la representación.¹⁸⁹

Analicemos brevemente los antecedentes de la literatura dramática del Siglo de Oro español, que corresponden al periodo conocido como la Edad Media y que representan una influencia importante en la creación de los entremeses cervantinos; para eso nos basaremos en el libro *La literatura española*¹⁹⁰ del escritor mexicano Julio Torri, quien divide la función dramática del medioevo en dos categorías: el drama litúrgico y el drama profano.

El drama *litúrgico*¹⁹¹, estaba constituido básicamente por autos sacramentales¹⁹², y eran representaciones escénicas de pasajes bíblicos, por ejemplo *El Génesis* o *Caín y Abel*, escritos originalmente para ser representados en latín. El clero era quien organizaba dichas representaciones, y aunque al principio sólo actuaban personas de la iglesia, con el tiempo convocaron a diversas cofradías (organizaciones de varios oficios, carpinteros, zapateros, artesanos, etc.) para participar en la producción de las obras, que se representaban al interior de las iglesias pero fueron dominando poco a poco el espacio público, debido a la gran cantidad de espectadores que lograban convocar.

Escasa información existe de los textos dramáticos escritos en el periodo de la Edad Media en lo que era el territorio de España, debido a que el conocimiento de la escritura estaba en manos de una élite reducida, como hemos mencionado, el

¹⁸⁹ Norma Román Calvo, *El modelo actancial y su aplicación*, Ciudad de México, Ed. Pax y UNAM, 2007, p. 25

¹⁹⁰ La razón por la cual tomo como referencia el libro del Dr. Julio Torri es porque ofrece un panorama sintético de la historia de la literatura española, casi esquemático, que ayuda a hacer un recuento breve y práctico, funcional para esta tesina.

¹⁹¹ La palabra *liturgia* tiene su raíz etimológica en el griego *leiturgia*, que quiere decir “servicio de culto”, “función pública”, “servicio público”. Cfr. Joan Corominas, *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*, Madrid, Ed. Gredos, 1987, p. 363

¹⁹² “El auto sacramental es una forma de teatro religioso [...] La conversión del *auto* en *auto sacramental* comenzó en 1236, fecha en que Urbano IV estableció la festividad del Corpus Christi. Las primitivas procesiones en honor del Santísimo Sacramento pronto adoptaron formas populares desvinculadas de su primitiva esencia, con representaciones de asuntos bíblicos.” Marcos Salas, “Autos Sacramentales”, en: Lázaro Sánchez Ladero, *El siglo de oro y sus contemporáneos: Una visión de conjunto de la literatura española de los siglos XVI y XVII comparada con la de otros países*, Barcelona, Ed. Ramón Sopena, 2003, p. 338

“En España, las primeras obras religiosas, lo mismo que las profanas, recibieron el nombre de *autos* (*acciones* o *actos*). Los más antiguos dramas sagrados parece que fueron representaciones de historia bíblicas o de vidas de santos. [...] Pero los autores trataron estos sucesos en forma alegórica, en lugar de hacerlo literalmente. Volvieron a actualizarlos con una especie de imaginería actualizada. Una figura bíblica se convertía en un hombre de la época. El diablo asumía la forma de un pirata o de un moro. Las cualidades abstractas o las ideas tomaban forma humana. [...] Los primeros actos fueron representados por sacerdotes o por miembros del gremio de artesanos. Pero ya en 1454 los registros municipales muestran que fueron contratados tres bailarines y prestidigitadores para que aparecieran en una obra de carácter religioso.” Kenneth Macgowan y William Melnitz, *Las edades de oro del teatro*, Trad. de Carlos Villegas, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1964, p.p. 89-90

clero y los nobles, mientras que el resto del vulgo consideraba la escritura como algo distante, como un secreto que podía ser mágico o peligroso¹⁹³.

No obstante, uno de los pocos registros del teatro español que ha llegado hasta nuestra época es el *Auto Sacramental de los Reyes Magos*¹⁹⁴ que cuenta con 147 versos, aunque está incompleto, fue escrito en el siglo XII. En él podemos apreciar un tono solemne en el lenguaje y una reiteración en sus diálogos. Los temas religiosos serán una constante en los primeros dramaturgos del siglo XVI¹⁹⁵.

El drama *profano*, por otro lado, tocaba temas cristianos pero con un tono sarcástico. Tenía lugar durante las celebraciones religiosas del *Corpus Christi*, que se representaban fuera de las iglesias, en la calle y bajo el calor de un festejo relajado e impune, donde todos se podían divertir a costa de lo que el resto del año eran temas intocables: la sexualidad y la corrupción del clero¹⁹⁶, produciendo un equilibrio importante en la sociedad. Aunque muchas veces se intentara censurar, prevalecería hasta el Siglo de Oro¹⁹⁷.

Derivaron del drama profano las danzas de la muerte¹⁹⁸ y los juegos de escarnio¹⁹⁹, éstos hacían burla de la autoridad por medio del disfraz, antecediendo

¹⁹³ “Las huellas de esta antigua actitud ante la escritura todavía llegan a manifestarse en la etimología: la *grammar* o gramática del inglés de los siglos XII y XVI, que se refería a la sabiduría adquirida en los libros, llegó a significar el saber oculto o mágico y, a través de una forma dialectal escocesa, surge en nuestro vocabulario inglés actual como *glamor* (poder de seducción)” Walter J. Ong, *Oralidad y escritura: tecnologías de la palabra*, Trad. de Alejandra Ortiz Hernández, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 2016, p. 157

¹⁹⁴ “En el *Auto de los Reyes Magos*, compuesto en Toledo, hay formas como *muorto*, *porto* y *clamar*, mozárabes más que leonesas”. Antonio Alatorre, *Los 1001 Años de la Lengua Española*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 2002, p. 174

¹⁹⁵ Cfr. Julio Torri, *La literatura española*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1969, p.25

¹⁹⁶ Cfr. Kenneth Macgowan y William Melnitz, *Las edades de oro del teatro*, Trad. de Carlos Villegas, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1964, p.p. 96-98

¹⁹⁷ “La fiesta, durante la Edad Media, se entendía y utilizaba como regalo del poder hacia un pueblo ávido de que le hicieran olvidar momentáneamente sus condiciones de vida, además de ser un fenómeno esencialmente urbano y que se desarrolló en parte como medio para atraer a una sociedad.” Edgar David Sánchez Heredia, “Lenguaje y poder en el Siglo de Oro español: testimonio barroco sobre el papel de una aventura imperial”, Tesis de Maestría, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, División de Estudio de Posgrado UNAM, Ciudad de México, 2001, p.p. 78-79

¹⁹⁸ “El tema de la danza “macabra” –el de la Muerte democrática para quien el Papa y el Emperador valen lo mismo que el último mendigo- había tenido ya muchas expresiones en Europa, sobre todo a partir de la gran peste que a mediados del siglo XIV mató a más de la mitad de la población. Los modelos de la *Danza española* son franceses. Pero su hechura métrica es española.” Antonio Alatorre, *Los 1001 Años de la Lengua Española*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 2002, p. 161

¹⁹⁹ “Los juegos de escarnio son representaciones fársicas que tenían lugar en celebraciones populares que poco a poco irían tomando la forma de carnavales, donde las personas de disfrazaban de algunos personajes típicos de la época, por ejemplo clérigos; y con acciones jocosas hacían burla de ellos. [...] En la España del siglo XIII, así como en Francia, surgen comedias groseras e irreverentes. Los españoles las llaman *juegos de escarnio*, y un Rey de León y de Castilla prohibió a los clérigos actuar en ellas o siquiera asistir a su representación, porque contenían *muchas bajezas y lascivia*”. Macgowan Kenneth y William Melnitz, *Las*

al carnaval, en el cual el filólogo español Eugenio Asensio encontraría conexiones importantes con el entremés:

En la atmósfera del Carnaval tiene su hogar el alma del entremés originario: el desfogue exaltado de los instintos, la glorificación del comer y beber –que nos recuerda la de los pastores de Juan de la Encina en la *Égloga de Antruejo*-, la jocosa licencia que se regodea con los engaños conyugales, con el escarnio del prójimo, y la befa tanto más reída cuando más pesada.²⁰⁰

Existe una prueba contundente de la influencia del carnaval en los entremeses cervantinos que nos hemos planteado revisar. En *La guarda cuidadosa*, así como en *La Cueva de Salamanca* aparecen dos personajes diferentes que a la vez son uno mismo: El Sacristán, que era la figura eclesiástica destinada a ayudar al sacerdote en la misa y responsable de cuidar y mantener limpia la iglesia, así como los objetos sagrados que resguarda. Ambos personajes, emancipados del drama profano, poseen un carácter pícaro y sus objetivos son conquistar el amor de una mujer²⁰¹:

Existe una relación entre la figura del loco o *zani* de la comedia del arte y la figura del sacristán en las representaciones carnavalescas, de hecho un objeto característico de ambos personajes es un palo usado como bastón, que en las representaciones españolas usaba el nombre de *matapecados*, pues al final de las obras cortas, el personaje del sacristán salía aporreando y azotando con él a los otros personajes para dar una resolución cómica a los conflictos, lo que recuerda mucho al sacristán de *La Guarda Cuidadosa* que regresa casi al final del entremés con un “rabo de zorra” (un plumero) para enfrentarse al Soldado, ¿Será que parte del humor de Cervantes era hacer una parodia cómica al tratamiento de este personaje? [...] El sacristán prosperó en el teatro menor a la sombra de los autos sacramentales. Con la mira de regodear al vulgo, para quien toda fiesta religiosa necesita su contrapeso de bullanga y hasta de irreverencia, el teatro religioso fue salpicado de escenas jocosas que endulzaban la píldora doctrinal, la teología versificada: así ocurre en los autos llamados de Rouanet *Códice de autos viejos*. La intrusión cómica rebajaba la dignidad de la alegoría o de la historia sagrada tanto que no ha de extrañarnos el que intentase otra solución: la de separarla en los entremeses que precedían y seguían al auto, disociando las burlas de las veras. En estas piezas de contorno llegó a ser personaje predilecto el sacristán.²⁰²

edades de oro del teatro, Trad. de Carlos Villegas, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1964, p. 88

²⁰⁰ Eugenio Asensio, *Itinerario del entremés: Desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente*, Madrid, Ed. Gredos, 1971, p. 20

²⁰¹ En el caso de *La Cueva de Salamanca*, el sacristán Riponce mantiene una relación con Leonarda, una mujer casada; y en *La guarda Cuidadosa*, el Sacristán lucha por enamorar a Cristinica

²⁰² *Ibid*, p. 22

2.2.2 La función novela en los antecedentes del entremés cervantino

En la tradición de la literatura narrativa del medioevo europeo podemos mencionar como un antecedente de los entremeses a las novelas de caballería escritas durante la Baja Edad Media, que el propio Cervantes reconoce como una influencia importante de su trabajo en el Prólogo del Quijote: “Y pues esta vuestra escritura no mira más que a deshacer la autoridad y cabida que en el mundo y en el vulgo tienen los libros de caballerías”²⁰³.

Los libros de caballerías tuvieron un origen aristocrático, pero en el siglo XV sus lectores eran ya, proporcionalmente, tan numerosos como los que hoy se deleitan con las hazañas de “Superman”. [...] Las noticias históricas o pseudo-históricas de Carlomagno y los Doce Pares de Francia dieron materia para cuentos estupendos. [...] Aunque, desde otro punto de vista, la literatura caballeresca es producto de una época abundante en hazañas tan reales como las Cruzadas [...] los héroes de estos libros son absolutamente fantásticos.²⁰⁴

Los personajes y anécdotas que se describen en esos textos parten a su vez de los cantares de gesta²⁰⁵ que interpretaban los juglares -un personaje muy parecido al rapsoda griego- que adquirieron una presencia significativa en la vida tanto de nobles como de plebeyos, a manera de un poeta oral²⁰⁶ que cantaba y narraba a la vez las genealogías de los reinos y las historias de los personajes vencedores en las guerras, con un tono heroico y un estilo exaltado, haciendo uso de su imaginación y no sólo de su memoria -de manera que el mundo medieval seguía siendo, en gran medida, un mundo auditivo, regido por el oído²⁰⁷-, los cantos formaban parte de la cultura oral y comenzaron a ser fijados en una estructura literaria para que perdurarán a lo largo del tiempo.

...los juglares, especie de artistas ambulantes, o “de feria”, que, entre otras habilidades para interesar o divertir a la gente (tocar un instrumento, cantar, hacer juegos de manos, decir chistes), tenían la de contar, en verso, toda clase de *nuevas*, noticias estupendas nunca antes oídas por el público. Si las noticias

²⁰³ Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha: Edición del IV centenario*, Querétaro, RAE, 2005, p. 13

²⁰⁴ Antonio Alatorre, *Los 1001 Años de la Lengua Española*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 2002, p. 167

²⁰⁵ “Los héroes de estos cantares eran: el rey goda don Rodrigo, que perdió a España a principios del siglo VIII, los Infantes de Lara, unos jóvenes nobles que fueron cruelmente sacrificados por su rencoroso tío Ruy Velázquez; Bernardo del Carpio, personaje que representa ciertos sentimientos hostiles a los franceses; el Conde Fernán González, campeón de la independencia castellana respecto al viejo reino leonés, Garcí Fernández, célebre por la belleza de sus manos y por sus desdichas conyugales ferozmente vengadas; el Cid, el mejor guerrero de la segunda mitad del siglo XI.” Julio Torri, *La literatura española*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1969, p. 20

²⁰⁶ “Más que la visión, el oído había dominado de manera significativa el mundo intelectual de la Antigüedad, incluso mucho después de que la escritura fuera profundamente interiorizada...” Walter J. Ong, *Oralidad y escritura: tecnologías de la palabra*, Trad. de Alejandra Ortiz Hernández, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 2016, p. 191

²⁰⁷ “Antes, la gente que conservaba residuos de la influencia oral podía entender mejor cuando escuchaba que cuando veía, aunque se tratara de cifras.” *Ibid*, p. 192

eran ya conocidas, los juglares tenían que buscar la “novedad” por otros medios, digamos el agrandamiento de la realidad, la adición de nuevas proezas, un mayor refinamiento de estilo. Estos relatos en verso, estos “cantares”, no eran cosa inmóvil, de una pieza. Pasaban por constantes “refundiciones”. No se escribían, sino que se recitaban (o seguramente se canturreaban) de memoria.²⁰⁸

Los libros de la caballería²⁰⁹ florecen durante casi 500 años de batallas y narran todo tipo de leyendas que inician con el intento de Carlomagno por unificar Europa, pero será la imaginación del vulgo quien la transforma cada vez más en piezas impregnadas de fantasía: “son novelas de tipo idealistas, en que todo es imaginario (geografía y época inclusive)”²¹⁰ y serán, 500 años después, una fuerte influencia para Cervantes, como lo es ahora para nosotros, 400 años después, la obra de este autor español.

Un libro que es importante para entender la obra de Cervantes es el *Cantar de Roldán (La Chason de Roland)*, originalmente escrito en francés en el siglo XI²¹¹ y adaptado al castellano un siglo después²¹². La historia narra la batalla de Roncesvalles que tuvo lugar en el siglo VIII²¹³, donde el emperador Carlomagno de Francia intentó invadir Zaragoza junto con su sobrino y caballero Roldán, quien será ocho siglos después, el protagonista de uno de los entremeses atribuidos a Cervantes: *Los habladores*:

²⁰⁸ Antonio Alatorre, *Los 1001 Años de la Lengua Española*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 2002, p. 142

²⁰⁹ “Algunas novelas sirvieron de inspiración para las escenas o personajes de los dramaturgos de principios de siglo XVI” Lázaro Sánchez Ladero, *El siglo de oro español y sus contemporáneos: Una visión de conjunto de la literatura española de los siglos XVI y XVII comparada con la de otros países*, Barcelona, Ed. Ramón Sopena, 2003, p. 86

²¹⁰ Julio Torri, *La literatura española*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1969, p. 102

²¹¹ Fue escrita por un personaje que firma al final del texto con el nombre de Tuoldo, de quien se desconoce si es el autor original o sólo el escribano que escuchó y redactó el canto. *Vid.* Esteban Sarasa Sánchez, “Una lectura histórica del *Cantar de Roldán*”, en: Instituto de Estudios Altoaragonenses, *Homenaje a Don Antonio Durán Gudiol*, Huesca, Ed. Gráficas Alós, 1995, p.p. 779-790

²¹² Llevó el nombre de *Roncesvalle* y se considera el primer cantar en nuestro idioma que toca un tema carolingio. *Vid.* Antonio Alatorre, *Los 1001 Años de la Lengua Española*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 2002, p. 142-143

²¹³ “Al menos desde los ochocientos, los intentos por recuperar los territorios fueron improductivos, los esfuerzos realizados por los emperadores del Sacro Imperio Romano, no pasaron de sonadas victorias, como la de Roncesvalles –narrada extraordinariamente en el *Canto de Roldán*, uno de los doce pares de Carlomagno-y de lograr negociar mayores espacios para los cristianos. Sin embargo, las insuficiencias políticas y los enfrentamientos al interior del Imperio musulmán desgastaron el poderío del Islam; Ibn Almanzor fue el último califa que pudo dominar dentro del Imperio, *las revueltas al interior de al-Amdalus* (Andalucía) *hicieron que sus fuerzas se concentraran en el control de las revueltas antes que en la expansión del Imperio, propiciando que los reinos cristianos buscaron recuperar algunos territorios*” Edgar David Sánchez Heredia, “Lenguaje y poder en el Siglo de Oro español: testimonio barroco sobre el papel de una aventura imperial”, Tesis de Maestría, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, División de Estudio de Posgrado UNAM, Ciudad de México, 2001, p.p. 47-48

Otro de los libros que más influye en la obra de Cervantes es *El Amadís de Gaula*²¹⁴, donde se establece el código de honor de la caballería cuyo objetivo es reestablecer la justicia en la sociedad²¹⁵. El libro fue “escrito probablemente en el siglo XIV y refundido en el siglo XV por Garcí Rodríguez de Montalvo, que lo publicó en 1496”²¹⁶ y consta de cuatro partes²¹⁷.

El lenguaje de los libros de caballería está hecho de tal forma que el lector tiene la sensación de que se escriben como se hablan. No son sintéticos, abundan en reiteraciones, metáforas, proverbios y construcciones poéticas. Además, los diálogos de los personajes conforman gran porcentaje del texto²¹⁸, y sobre todo, tienen la sensación de no estar del todo terminados, de ser una obra abierta, pues al ser escritos a mano sobre papel, constantemente el autor original o los subsecuentes lectores intervenían el texto, tachando cosas o añadiendo otras al margen²¹⁹. A finales del siglo XVI, las novelas de caballería comenzaron a perder popularidad:

Durante la época imperial, los libros de caballería, cuyo origen se halla en la Baja Edad Media, experimentaron un clamoroso éxito entre el público lector: así, a lo largo del siglo XVI, sobre todo los más famosos ciclos como el de *Amadís*, y el de *Palmerín*, alcanzaron infinidad de ediciones, llegando incluso a ser adaptadas algunas escenas de los mismos al teatro [...] A lo largo del siglo XVI, moralistas y graves autores arremeten con violencia contra los libros de caballerías y desaconsejan su lectura, tildándolos de ser incentivos para la sensualidad, de ser lectura propia de personas ociosas, de estar mal escritos y de ser contrarios a la verdad y a la auténtica historia.²²⁰

En su literatura, Cervantes reinterpretará a los personajes emanados del imaginario caballeresco, quienes se encuentran en su ficción carentes de heroicidad, incapaces de poder adaptarse a un nuevo siglo donde valores como la valentía, el

²¹⁴ De hecho Cervantes escribe un soneto en sus preliminares del Quijote de la Mancha, donde supuestamente el Amadís de Gaula le escribe unos versos a Don Quijote:

“Tú, que imitaste la llorosa vida
Que tuve, ausente y desdeñado, sobre
El gran ribazo de la Peña Pobre,
De alegre a penitencia reducida...”

Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha: Edición del IV centenario*, Querétaro, RAE, 2005, p.18

²¹⁵ Cfr. Julio Torri, *La literatura española*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1969, p. 102

²¹⁶ Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha: Edición del IV centenario*, Querétaro, RAE, 2005, p.18

²¹⁷ Serán el Quijote de la Mancha y el personaje del Soldado en *La guarda Cuidadosa*, el par de lunáticos que se creen caballeros con la obligación de luchar para mantener el decoro que caracteriza a un caballero, poniendo en alta estima (aunque sólo ellos lo vean) su honor; pero en la realidad ambos personajes viven en un estado de absoluto descuido.

²¹⁸ En este sentido tienen un parecido con los textos dramáticos

²¹⁹ Cfr. Walter J., *Oralidad y escritura: tecnologías de la palabra*, Trad. de Alejandra Ortiz Hernández, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 2016, p. 209

²²⁰ Lázaro Sánchez Ladero, *El Siglo de Oro Español y sus contemporáneos: una visión de conjunto de la literatura española de los siglos XVI y XVII comparada con la de otros países*, Barcelona, Ed. Ramón Sopena, 2003, p.p. 85-86

honor y la dignidad parecen ya no ser importantes, como lo prueba el consejo que recibe mientras intenta escribir su Prólogo del Quijote: “En efecto, llevad la mira puesta en derribar la máquina mal fundada de estos caballerescos libros, aborrecidos de tantos y alabados de muchos más; que, si esto alcanzádes, no habríades alcanzado poco.”²²¹

2.2.3 La función lírica en los antecedentes del entremés cervantino.

Los antecedentes de la función lírica en el periodo de la Edad Media en España, al igual que el drama litúrgico, se adhieren con fuerza a la temática religiosa. En un principio, la poesía describía de manera sublime la vida de algunos santos²²², por ejemplo *Los Milagros*²²³ escritos por Gonzalo de Berceo en el siglo XII.

Pero el rasgo más importante de la poesía lírica en los entremeses cervantinos es su cualidad musical. La poesía no se escribía para ser recitada en voz alta, sino para ser cantada: “Esta lírica primitiva tal vez comprendía otros géneros, como cantos de segadores, de vela, etc., y cantarcillos o villancicos, que en algunos casos han de ser estribillos o restos conservados por la tradición de poesías más extensas.”²²⁴

Existen varios ejemplos de poemas líricos que eran creados para ser cantados en celebraciones populares o religiosas. Estos poemas compartían raíces con la lírica musulmana por su estructura rítmica de versificación, podemos mencionar como un ejemplo *Las Cantigas de Santa María*²²⁵ que compuso Alfonso X el Sabio en el siglo XIII o las *mayas*²²⁶, que se refieren a poemas que describían acontecimientos que tenían lugar durante el mes de mayo.

Los poemas tenían un uso muy popular durante la Edad Media, lo mismo que los refranes, ya que ambos se decían de boca en boca y se pasaban de generación en generación, dando lugar a los que se conoce como la *Poesía lírica tradicional*²²⁷, que era un repertorio que se compartía en ciertas regiones y no

²²¹ De Cervantes Miguel, *Don Quijote de la Mancha: Edición del IV centenario*, Querétaro, RAE, 2005, p.14

²²² “Los más antiguos poemas sobre la vida de santos que se conservan son el *Libro de los tres Reyes de Oriente* y la *Vida de Santa María Egipcíaca*, ambos del primer tercio del siglo XIII.” Julio Torri, *La literatura española*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1969, p. 25

²²³ “Son una forma popular del sentimiento religioso en la Edad Media, y en ellos se exalta la simplicidad humilde, se galardona al inocente y se perdona al pecador por enormes que sean sus crímenes.” *Ibid*, p. 31

²²⁴ *Ibid*, p. 43

²²⁵ “Las *Cantigas* son una vasta colección de milagros marianos. Cada diez milagros hay una cantiga de alabanza a la Virgen. Milagros y poesías líricas de otros asuntos montan 430.

Hay en ellas variedad de metros, predominando la forma llamada *zéjel*, de origen arábigo andaluz, que consiste en coplas de versos monorrítmicos (a veces con rima interior) terminadas con un verso con la rima de un estribillo.” *Ibid*, p.p. 40-41

²²⁶ “Parece que las mayas eran cantos para danzar en rondas, y que venían -como otras celebraciones rústicas- de fiestas paganas. Así, los *marzos*, que expresaban la alegría del nuevo año.” *Ibid*, p.43

²²⁷ “Poesía tradicional es la que ha sido acogida por el pueblo no pasivamente, sino repetida y conservada alterándola por muy diversos modos: ya truncándola, o bien haciendo de ellas supresiones importantes; o

tenía un autor como tal, por eso podía ser usado por varios escritores en sus obras.

El género lírico que más predominó en los dramaturgos del siglo XVI y XVII fue el *Romance*²²⁸, un género presumiblemente español muy parecido a los cantares de gesta interpretados por los juglares, pero se diferenciaban por no tener una estructura narrativa y descriptiva tan detallada: “Los romances son producto de la cultura caligráfica, creaciones en un nuevo género escrito que se basa fundamentalmente en estilos orales de pensamiento y expresión, pero sin imitar conscientemente formas orales anteriores, como lo hacía la epopeya *artística*.”²²⁹

La influencia de la lírica en los entremeses de Cervantes se puede constatar en los versos finales de *Loa Habladores* y *La Guarda Cuidadosa*, diseñados con un ritmo particular para que los actores pudieran finalizar ambas obras con un canto que tendía a ser coral, adoptando la estructura del villancico²³⁰. En el caso de *La Cueva de Salamanca*, la lírica está presente en el falso conjuro que dice el personaje del Estudiante para engañar al marido cornudo (Pancrasio), y en la canción que cantan el Sacristán Riponce y el Barbero, donde fingen ser demonios para no evidenciar la infidelidad de Leonarda, la esposa de Pancrasio.

2.3. El origen del entremés: Los Pasos de Rueda

Hemos llegado a uno de los puntos climáticos de este ensayo, prepárese estimado lector para conocer uno de los géneros que llegó a enamorar al célebre director, dramaturgo y teórico del teatro, el alemán Bertol Brecht, quien inspirado en el trabajo de Cervantes, escribió al principio del siglo XX siete pequeñas obras de un sólo acto conocidas como *Einakter*²³¹.

mudando su estilo, de narrativo en épico lírico; o cambiando su materia misma, de épica en novelesca” *Ibid*, p. 119

²²⁸ “Los romances están compuestos en versos de dieciséis sílabas, asonantados. Muchas veces los hemistiquios no son precisamente de ocho sílabas, sino de siete o nueve, y esto se explica porque sólo tardíamente fueron poesía *escrita* (nos referimos a los de tipo tradicional), y por algún tiempo se conservaron transmitidos oralmente [...] Son poemas, en general muy breves, que tratan un episodio o una corta escena de la leyenda a la que se contraen. Parecen algo incompleto y fragmentario y semejan restos de poemas extensos perdidos [...] En dos o tres versos abrevian sucesos; el diálogo, al que se salta de modo brusco, es a menudo de gran belleza por su energía” *Ibid*, p.p. 116-119

²²⁹ Walter J. Ong, *Oralidad y escritura: tecnologías de la palabra*, Trad. de Alejandra Ortiz Hernández, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, p. 244

²³⁰ “El romance, hacia 1600, era esencialmente un género cantable que le suministraba frecuentemente el fin de fiesta, el baile terminal.” Eugenio Asensio, *Itinerario del entremés: Desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente*, Madrid, Ed. Gredos, 1971, p. 66

²³¹ “...juega una suerte combinatoria con los entremeses, para extraer de ellos una serie de comportamientos arquetípicos, dándoles dentro de su propio universo dramático, una nueva funcionalidad, y podríamos constatar en una lectura vertical, una serie de correspondencias profundas entre los maridos burlados sea en la *Cueva de Salamanca* o el viejo celoso de *El juez de los divorcios* con el pescador Paduck en *La redada*...” Eugenia Revueltas, “Tradición y ruptura en el teatro cervantino”, en *La*

Al igual que a Brecht, los entremeses cervantinos han inspirado a otros autores teatrales de suma importancia a lo largo del siglo pasado²³². Un ejemplo más que podemos nombrar es el director y dramaturgo español Federico García Lorca²³³, quien decidió escenificar, con su compañía La Barraca, los entremeses de *La Guarda Cuidadosa* y *La Cueva de Salamanca*, en 1930, siendo esta puesta en escena el primer registro que se tiene de una representación de los Entremeses de Cervantes, 300 años después de su publicación en 1615²³⁴. A pesar de haber sido ignorados durante tres siglos²³⁵, la influencia que representaron para estos dos autores, pilares del teatro occidental moderno, prueba que la obra de Cervantes es única por su gran calidad y técnica narrativa.

Pero vayamos por partes, primero habrá que responder con mayor profundidad: ¿Qué es un Entremés? Se trata de un término utilizado convencionalmente para designar una obra de corta duración, con un universo dramático autónomo de cualquier otra obra, como un pequeño episodio desligado de los siguientes. Para sustentar mi definición, consultaremos lo que plantea *El Diccionario de teatro* de Patrice Pavis, respecto al *Entremés*:

Obra cómica corta (acrobática, dramática, musical, etc.) representada entre los actos de la obra, por un canto coral, un ballet o bajo la forma de *sainete*. En la Edad Media, los misterios eran interrumpidos por escenas o cantos donde el Diablo y Dios comentaban las acciones presentes. En Italia, durante el Renacimiento, los *intermedii* consistían en escenas de tema mitológico entre los actos de la obra principal. En España, LOPE DE RUEDA, CERVANTES y CALDERÓN fueron los grandes maestros del género.²³⁶

Por tanto, el Entremés es un subgénero de la literatura dramática (a su vez derivado del género de la Comedia), caracterizado, entre otras cosas, por estructurarse en un solo acto; entonces, ¿a qué nos referimos con el término *acto*?: “El acto se define como una unidad temporal y narrativa, en función de sus

experiencia literaria, Colegio de Letras Hispánicas Facultad de Filosofía y Letras UNAM, n. 8-9, octubre 1998 - marzo 1999, p. 108

²³² En su artículo, Eugenia Revueltas menciona también al director francés Jean Louis Barrault (1910-1994), quien hace una adaptación libre del entremés *El Retablo de las maravillas*. Cfr. Revueltas, *op. cit.*, *Idem*.

²³³ “Todas las nuevas puestas en escena de los entremeses muestran las virtualidades teatrales de los textos cervantinos y así lo apreciaron: Federico García Lorca, que en su representación jugó con las dos vertientes: la de la tradición y la de la ruptura, proponiendo a la Barraca una representación estilizada inspirada en la imaginaria y juguetes populares, que contrastó en su momento con las versiones de visión costumbrista tanto del *Retablo de las maravillas*, *La guarda cuidadosa* o *La Cueva de Salamanca...*” Revueltas, *op. cit.*, *Idem*.

²³⁴ Cfr. Alejandro Puche González, *Pedro de Urdemalas: La aventura experimental del teatro cervantino*, Galicia, Ed. Academia del Hispanismo, 2012, p. 54

²³⁵ “Ningún creador literario, y aún menos los intérpretes contemporáneos y posteriores de la literatura dramática, se ha fijado en los textos teatrales de Cervantes como modelo de arte moderno, salvo hasta bien entrado el siglo XX.” Jesús G. Maestro, *La escena imaginaria: Poética del teatro de Miguel de Cervantes*, Madrid, Ed. Iberoamericana, 2000, p. 366

²³⁶ “ENTREMÉS” en: Patrice Pavis, *Diccionario del teatro*, Trad. de Jaume Melendres, Barcelona, Ed. Paidós, p. 161

límites más que por sus contenidos: acaba cuando han salido todos los personajes o cuando hay un cambio notable en la continuidad espacio-temporal; en tal caso, la fábula queda fragmentada en grandes momentos”²³⁷.

El entremés sucede sin cortes o elipsis temporales que marquen transiciones de un día a otro, de un mes a otro, de un año a otro, etc. Todo lo que acontece, podríamos decir, acontece en el tiempo real en que el espectador lo está observando. Por otra parte, existe una unidad espacial, es decir, toda la situación ficticia está vinculada a un mismo lugar, en la cual sucede la mayor parte de la acción de los personajes, aunque pueden existir divisiones sencillas en ese lugar, como el interior o exterior de una casa.

¿Cuál es el sentido de escribir una obra tan corta? Los entremeses se consideraban una pieza de teatro breve, una suerte de dramas secundarios insertados en la estructura de un espectáculo teatral completo, es decir, de una obra de mayor duración que generalmente se componía de tres actos, llamados convencionalmente jornadas. Entre cada acto se representaba un entremés (o una jácara o una ensalada o un baile de final de fiesta) con trama y personajes ajenos a la obra principal, a manera de intermedio, mientras los actores principales se cambiaban de vestuario o hacían algunos cambios de escenografía de una jornada a otra. Los actores que aparecían en el entremés solían pertenecer a una compañía de teatro diferente:

Además del domingo, se representaba dos o tres veces en la semana; y diariamente al acercarse la cuaresma, durante la cual se cerraban los corrales. Las representaciones eran por la tarde, a las dos en invierno y a las tres en verano. Se comenzaba por una “loa”²³⁸, suerte de prólogo en verso en que se solían hacer al público explicaciones necesarias sobre la comedia, algunos donaires y alusiones festivas a sucesos del momento. Muchas loas no tenían relación alguna con la comedia que precedían. Según la comedia, que constaba de tres actos o jornadas, y en los intermedios de ésta se ponían en escena los “entremeses”, o sea piezas jocosas breves. [...] Con los entremeses se cantaban jácaras y se bailaban “la pestífera zarabanda”²³⁹, la chacona, el escarramán²⁴⁰ y otras danzas de la época.²⁴¹

El término *entremés* se empezó a utilizar de manera oficial a partir de 1611. Antes la palabra *entremés*, que poco a poco adquirió popularidad, se usaba

²³⁷ “ACTO” en: *Ibid*, p. 32

²³⁸ Recordemos que la etimología de la palabra *loa*, quiere decir *alabanza*. Cfr. Joan Corominas, *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*, Madrid, Ed. Gredos, 1987, p. 364

²³⁹ “Danza popular española de los siglos XVI y XVII, que fue frecuentemente censurada por los moralistas.” RAE, s. v. “zarabanda”, [consultado el 26 de julio de 2017] <http://dle.rae.es/?id=cNhnIFj>

²⁴⁰ “Baile del siglo XVII en que se cantaba el romance de germanía alusivo a Escarramán, personaje rufianesc o creado por Quevedo.” RAE, s. v., “escarramán”, [consultado el 26 de julio de 2017] <http://dle.rae.es/?id=GCiQ3Ec>

²⁴¹ Julio Torri, *La literatura española*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1969, p.p. 237-238

indistintamente con el término *paso*²⁴² que fue utilizado por el dramaturgo Lope de Rueda²⁴³ para nombrar sus obras cortas²⁴⁴, porque designaba el paso de una jornada a otra, a mediados del siglo XVI. Este sub-género de la comedia con el tiempo llegó a ser tan bien recibido por el público, como señala Josef Oehrlein, “hasta el punto de que una buena puesta en escena de un *entremés* podía compensar el fracaso de una obra mala o mal interpretada o de que el *entremés* fuese considerado por el público la parte de la representación más importante o atractiva”²⁴⁵

En el diccionario de Sebastián de Covarrubias, el *Tesoro de la lengua castellana o española*, publicado en 1611, en Madrid, un paso se definió como “una representación de risa y graciosa que se entremete entre un acto y otro en la

²⁴² “¿Qué es un paso? Una breve escena cómica o satírico-burlesca de construcción simple y saber popular y áspero, que se intercala entre situaciones dramáticas para alargar comúnmente la acción. Sus protagonistas son los que en otro tipo de teatro resultan secundarios: grotescos seres del pueblo bajo, criados, rufianes, negros, bobos; el lenguaje, sin pretensiones literarias, se limita a reproducir la jerga callejera en todo su realismo, grosería y agilidad.” Lázaro Sánchez Ladero, *El siglo de oro español y sus contemporáneos: una visión de conjunto de la literatura española de los siglos XVI y XVII comparada con la de otros países*, Barcelona, Ed. Ramón Sopena, 2003, p. 52

²⁴³ “El primer dramaturgo que escribió directamente para el escenario popular fue Lope de Rueda. Fue la figura principal entre los autores de su época, que al mismo tiempo eran actores-empresarios, hacían giras de una población a otra y dominaron la escena española hasta 1575. Como Rueda y sus colegas daban a sus compañías el argumento y los diálogos, fueron llamados “autores de comedias”, pero cuando sus sucesores renunciaron a escribir y comenzaron a contrastar autores y actores, el nombre “autor de comedia” vino a significar empresario teatral.

Hasta 1558, en que Rueda abandonó su trabajo de orfebre y se unió a un librero y a otros amigos para fundar una compañía de teatro ambulante, la mayor parte del teatro secular había sido representado solamente ante la corte. Rueda fue el fundador del teatro nacional español, al mismo tiempo como autor popular y como empresario de arraigo. También él se inspiró en Italia. La *commedia dell’arte* –tal como la vio representada por una compañía italiana que viajaba por España- le hizo convertirse en actor. Sus comedias, seis de ellas en prosa y tres en verso, seguían las tramas italianas, pero su forma, su diálogo y su humor eran auténticamente españoles. Fue Rueda quien inventó el *paso* (cuadro cómico en prosa utilizado como interludio entre los actos) y quien sobresalió en esta primitiva forma de obra teatral en un acto.” Kenneth Macgowan y William Melnitz, *Las edades de oro del teatro*, Trad. de Carlos Villegas, Ciudad de México Fondo de Cultura Económica, 1964, p. 101

²⁴⁴ “El *Diccionario de Coromías-Pascual* señala su origen catalán con una acepción gastronómica: “manjar entre dos platos principales”, y otra relativa al fenómeno parateatral: “entretenimiento intercalado en un acto público” [...] Javier Huerta Calvo retoma la segunda definición de *Coromías-Pascual*, afirma que es esta acepción la que toma en cuenta algunos festejos y procesiones con imágenes durante los siglos XIV y XV, a los cuales también se les conocía como *pasos procesionales*; posteriormente estas imágenes fueron sustituidas por personas pero es hasta mediados del siglo XVI cuando el término *entremés*, en alternancia con *paso*, consolida su significado como *pieza jocosa breve*, la cual se intercalaba en una comedia. Con este significado lo encontramos documentado por primera vez en el *Prólogo* de la *Comedia de Sepúlveda: No os puede dar gusto el sujeto así desnudo de aquellas gracias con el que el proceso dél suelen ornar los recitantes y otros muchos entremeses que intervienen por ornamento de la comedia, que no tienen cuerpo en el sujeto della.*” Xareni Rangel Guzmán, “¿De qué te ríes? La máquina cómica de Cervantes en los *Entremeses*”, Tesis de Licenciatura, Colegio de Letras Hispánicas, Facultad de Filosofía y Letras UNAM, Ciudad de México, 2015, p. 29

²⁴⁵ Josef Oehrlein, *El actor en el teatro español del Siglo de Oro*, Trad. de Miguel Ángel Vega, Madrid, Ed. Castalia, 1993, p.151

comedia, para mayor variedad o para divertir y alegrar al auditorio”.²⁴⁶ El manejo del lenguaje español fue determinante para la popularización del paso, como señala el investigador cubano Carlos Espinoza Domínguez:

Con los pasos, por primera vez se habla en el escenario improvisado de las plazas públicas, en los corrales de los mesones y en la propia corte una lengua nueva, fresca y de amplias posibilidades de comunicación. Puede decirse que ahora sí se habla en el teatro español. Así, se ha hablado de su facultad de espléndido hablista, y Menéndez y Pelayo señala sus diálogos como “un tesoro de dicción popular, pintoresca y sazónada.”²⁴⁷

Lope de Rueda destiló del saber popular y de la oralidad de los pueblos españoles una serie de lugares comunes²⁴⁸ que condujeron a la aceptación del público. La sencillez de sus tramas, sus personajes, su temática y su efecto cómico, herencia indudable del teatro profano²⁴⁹:

La originalidad argumental carece de importancia, pues la esencia del entremés consiste en su modo de enfoque. La óptica entremesil exagera la incongruencia de la condición humana, despoja al amor de toda aureola emocional, rompe la armonía entre las palabras y las obras, convierte en chabacana la peripecia que pudo ser patética, en grotescos los problemas de pasión y honor.²⁵⁰

Este nuevo género teatral sembró en los españoles la posibilidad de identificarse con un teatro que les evocaba recuerdos de un pasado entrañable. Apelando al acervo de la memoria colectiva, Rueda expuso escenas que tenían lugar en aquellos pueblos rústicos²⁵¹ donde los campesinos vivían en una atmósfera completamente diferente a la que se vivía en la España de ese momento, cuyo

²⁴⁶ Paráfrasis de Jesús G. Maestro, *La escena imaginaria: Poética del teatro de Miguel de Cervantes*, Madrid, Ed. Iberoamericana, 2000, p. 207

²⁴⁷ Carlos Espinoza Domínguez, *Entremeses Españoles: Desde Lope de Rueda hasta Antonio de Zamora, Siglos XVI y XVII*, La Habana, Ed. Arte y Literatura, 1977, p.16

²⁴⁸ “El entremés es un género inestable, perpetuamente buscando su forma, zigzagueante entre la historieta y la revista, la fantasía y el cuadro de costumbres. Se apoya sin escrúpulos en todas las formas asimilables de divertimento, como el baile, la música, la mascarada [...] Algunos de estos rasgos aparecen esbozados en Lope de Rueda que le da su individualidad de género literario y le transmite un sólido núcleo de temas y fórmulas expresivas.” Eugenio Asensio, *Itinerario del entremés: Desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente*, Madrid, Ed. Gredos, 1971, p. 40

²⁴⁹ “Aunque sea el entremés género literario segregado por otro género literario [...] Lleva sin embargo al plano dramático rastros y reliquias de una comunidad más ligada a la naturaleza, las estaciones y el calendario. En su repertorio recoge unos tipos y un espíritu cómico enraizados en la celebración cristiana del Corpus y la pagana del Carnaval.” *Ibid*, p.p. 18-20

²⁵⁰ *Ibid*, p. 29

²⁵¹ Por ejemplo en su paso *Las aceitunas*. Cfr. Lope de Rueda, “Las aceitunas”, *Dramavirtual*, 01 de noviembre de 2014, [consultado el 08 de septiembre de 2017] <http://www.dramavirtual.com/2014/11/las-aceitunas-lope-de-rueda.html>

crecimiento económico, gracias al descubrimiento de América, derivó en la vertiginosa expansión de las ciudades, del mundo urbano²⁵².

El entremés juega con el lenguaje cotidiano, con los distintos modos de hablar que se pueden escuchar en una España tan diversa como la de aquel tiempo, donde las jergas lingüísticas del español variaban de un poblado a otro. Para hacer un retrato fiel, Lope de Rueda escribió sus diálogos en prosa; antes de él se acostumbraba el teatro en verso. Por esta razón se dice que el entremés retrata con veracidad las costumbres de la época²⁵³. Como señala Carlos Espinoza:

...los entremeses emplearon el español vulgar, un lenguaje callejero de raíz eminentemente realista, gráfico y expresivo. Su importancia lingüística es, por tanto, inmensa, y Fray Martín Sarmiento, en su *Declamación contra los abusos de la lengua castellana*, escribió en 1795: “Nunca supe lo que era la lengua castellana hasta que leí entremeses”.²⁵⁴

Su estructura dramática breve progresa a través de los enredos cómicos que generan sus personajes, a veces con la intención de engañar a otro, y que concluyen en un festejo o en una reprimenda física²⁵⁵ para el personaje que provocó el enredo²⁵⁶. Al respecto el crítico e investigador español Jesús G. Maestro escribe lo siguiente: “La simplificación de la fábula conlleva una inmediata reducción de la acción y sus consecuencias, que con frecuencia suelen ser variante de un modelo más o menos fijo en el que se basa la comicidad: un personaje astuto e inteligente trama una *peripezia* para burlarse de un simple.”²⁵⁷

El público poco a poco fue sintiendo una preferencia por el género. En 1570 se publica *El registro de representantes* de Lope de Rueda, el primer libro conformado únicamente de Pasos.

²⁵² “Madrid ofrece al entremés rico semillero de motivos. Claro que, a modo de contraste, florecerá la materia villanesca, la rechifla de la aldea, de sus grotescas rencillas y pretensiones, de sus festivales ingenuos.” Eugenio Asensio, *Itinerario del entremés: Desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente*, Madrid, Ed. Gredos, 1971, p. 83

²⁵³ “Suele incluirse el entremés, y con justicia, entre los géneros que de cerca describen tipos y costumbres. No cabe sin embargo afirmar que constituya un género radicalmente verista, trasegado del natural, *una tajada de vida* [...] Sólo con infinitas cautelas puede afirmarse que el entremés sea un tipo de teatro realista, archivo de la vida de una época. A pesar de su mayor adherencia al lenguaje cotidiano, de sus personajes vulgares, goza desde su nacimiento de una amplia libertad imaginativa que en los días de Felipe III y IV crece hasta acoger las más desaforadas fantasías.” *Ibid*, p. 33

²⁵⁴ Carlos Espinoza Domínguez, *Entremeses Españoles: Desde Lope de Rueda hasta Antonio de Zamora, Siglos XVI y XVII*, La Habana, Ed. Arte y Literatura, 1977, p.p. 21-22

²⁵⁵ “Raro era el entremés en que no hubiera discusiones, disputas e intercambios de golpes...”

Alberto Castilla, “Estudio Preliminar” a Miguel de Cervantes, *Entremeses*, Madrid, Ed. Akal, 2007, p. 18

²⁵⁶ “El entremés, contraste de hablas diferentes, combate de intereses y puntos de vista, requiere diversos artificios unificadores: secuencia de incidentes encadenados y escalonados que desemboquen en un final animado...” Eugenio Asensio, *Itinerario del entremés: Desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente*, Madrid, Ed. Gredos, 1971, p. 32

²⁵⁷ Jesús G. Maestro, *La escena imaginaria: Poética del teatro de Miguel de Cervantes*, Madrid, Ed. Iberoamericana, 2000, p. 211

Nació como simple episodio cómico primeramente incluido, más tarde segregado del cuerpo de la pieza principal, en la que el aplauso del público le hacía tomar proporciones desmesuradas hasta no haber en ella. Una vez desgajada, esta rama creció pujante y adquirió una morfología especial explicable por su situación de contraste y prolongación de la comedia. El contraste le empuja a contemplar el mundo no como el gran teatro de nobles acciones, sino como la selva de instintos en que el fuerte y el astuto triunfan, o como una vasta jaula de locos. La prolongación le anima de un lado a suplementarla mostrando cuadros que desbordan de la comedia, de otro a remedar sus recursos de estilo y versificación, a veces a parodiar sus temas y personajes.²⁵⁸

Por estas razones, el *paso* o *entremés*²⁵⁹, se posiciona como uno de los últimos vestigios que quedaron de las formas artísticas verbales y de la tradición oral de la Edad Media, en un siglo que será totalmente rebasado por la escritura y que culminará con la impresión de la primer gran novela literaria del castellano: *El Quijote*; que supuestamente deriva del *Entremés de los Romances*²⁶⁰, de autor desconocido.

Si atendemos a que en el origen del género, hay una fuerte tradición de transmisión oral, es fácil comprender la preeminencia de temas y sentidos signados por “lo popular”, es decir, por formas del imaginario popular que encuentran en los entremeses un fuerte sentido desmitificador, desenmascarador, ya que en ocasiones, detrás de la risa y la burla, se vislumbra un enrarecido mundo que transparenta fuertes tensiones sociales, que a través del regocijo, en un proceso de identificación cómica, el “reír con” ha de haber servido como catarsis.

Cuando se habla de la teatralización del género se está haciendo hincapié en su carácter de ser representado, de tomar vida frente a un escenario y con actores que cada vez más dominan los recursos de gestualidades, espacios y tempos teatrales, de modo que podemos decir que esta teatralización se inicia en España con Lope de Rueda, que va a tomar ciertas estructuras de la comedia italiana, hilvanando los episodios en una pequeña estructura

²⁵⁸ Eugenio Asensio, *Itinerario del entremés: Desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente*, Madrid, Ed. Gredos, 1971, p. 36

²⁵⁹ “El divorcio de paso y comedia queda refrendado cuando el nuevo tipo adopta, estrechándole su antiguamente amplio significado, el nombre de *entremés*, acotando como propia la comicidad de personajes y zonas inferiores.” *Ibid*, p. 44

²⁶⁰ En la actualidad es absolutamente debatible el origen de esta pequeña comedia y si se escribió antes o después de la publicación de *El Quijote*, sin embargo, cito una de las muchas posturas que tienen los críticos al respecto: “el embrión del Quijote fue un *Entremés de los romances*, breve pieza teatral atribuida a Lope de Vega (aunque quizá surgida al ámbito de Góngora), en la que Bartolo, hombre Rústico, enloquece como consecuencia de la lectura de romances caballerescos”. María Teresa Ruíz, “Los romances del Quijote”, en *Revista de Literaturas populares*, Facultad de Filosofía y Letras UNAM, Año VIII, n. 1, enero-julio 2007, p.192. Aunque estudios recientes han intentado demostrar que en realidad el autor anónimo del *Entremés de los Romances* publicó su obra en fechas posteriores a la publicación de *El Quijote*, con lo cual sería el autor anónimo quien imitó a Cervantes. Cfr. Andrés Murillo, “Cervantes y *El entremés de los Romances*”, *Alicante: Biblioteca Virtual de Miguel de Cervantes*, 2016. [consultado 08 de septiembre de 2017] [file:///C:/Users/Win%207/Downloads/cervantes-y-el-entremes-de-los-romances%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/Win%207/Downloads/cervantes-y-el-entremes-de-los-romances%20(1).pdf)

narrativa, o sea un canevá²⁶¹ de actuación, en el que las acciones, con un ritmo vertiginoso dado por el *tempo* del entremés, van a llevar al festivo, humorístico y a veces carnalesco desenlace. Los personajes siempre de humilde condición eran mimados de tal modo, que fueron troquelando en el espectador una serie de gestualidades tipo, que de entrada sólo con aparecer en la escena provocaban la risa del espectador –como sucede actualmente con géneros populares como la carpa, o los teatros regionales, que presentan *sketchs* con tipos o roles canonizados-; frente a estos modelos escénicos, el gran reto para Lope de Rueda, como para Cervantes y los entremesistas posteriores, fue hacer unas estructuras textuales, que a la canonización de tipos y situaciones, brindará una riqueza de *constructo* poético, que los individualizará.²⁶²

Dos son las huellas de la oralidad que permanecen en el género entremesil: La primera son sus personajes basado en *fórmulas orales* (la definición de Parry que vimos en el *Capítulo 1*), que conforman estructuras pre-establecidas acumulativas de un conocimiento generalizado del mismo personaje²⁶³, por ejemplo, la esposa pícara, el marido bobo, el rufián embaucador, el estudiante sin vergüenza²⁶⁴, etc. Derivando en un catálogo de personajes planos²⁶⁵, que cumplirán la función de ser los protagonistas de la historia.

Y la segunda huella de oralidad que aparece en los entremeses se puede comprobar en sus tramas cortas y su estructura episódica, que derivan de las narraciones en las culturas orales, cuya síntesis anecdótica era más fácil de recordar por aquellos que no sabían escribir, pues una obra extensa y dividida cronológicamente para dar una estructura lineal que abarque muchos espacios y

²⁶¹ “Los canevás –o guiones- como ahora llamamos a esas tramas de la *commedia dell’arte*, eran apenas esquemas de la acción. Cada uno era el libro de apuntes de la comedia y se colocaba fuera de escena – cuando había un foro en el sentido moderno- de modo que ningún actor pudiera equivocarse su *entrada* o *pie* o desempeñar otra escena.” Kenneth Macgowan y William Melnitz, *Las edades de oro del teatro*, Trad. de Carlos Villegas, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, p. 80

²⁶² Eugenia Revueltas, “Tradición y ruptura en el teatro cervantino”, en *La experiencia literaria*, Colegio de Letras Hispánicas Facultad de Filosofía y Letras UNAM, n. 8-9, octubre 1998 - marzo 1999, p.p. 106-107.

²⁶³ “La tradición popular oral prefiere, especialmente en el discurso formal, no al soldado, sino al valiente soldado; no a la princesa, sino a la hermosa princesa; no al roble, sino al fuerte roble. De esta manera, la expresión oral lleva una carga de epítetos y otro bagaje formulario que la alta escritura rechaza por pesada y tediosamente redundante, debido a su peso acumulativo [...] Las expresiones tradicionales en las culturas orales no deben ser desarmadas: reunir las a lo largo de generaciones representó una ardua labor, y no existe un lugar fuera de la mente para conservarlas.” Walter J. Ong, *Oralidad y escritura: tecnologías de la palabra*, Trad. de Alejandra Ortiz Hernández, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, p. 84-85

²⁶⁴ Todos estos personajes propuestos por Lope de Rueda en sus *Pasos Cornudo y Contento*, *Los Criados* y *El Convidado*, serán reutilizados por Cervantes en *La Cueva de Salamanca*. Cfr. Begoña Leticia García Sierra, “Sociedad y personajes en los *Pasos* de Lope de Rueda”, *Centro Virtual Cervantes*, 2002, [consultado el 28 de julio de 2017] http://cvc.cervantes.es/literatura/aiso/pdf/06/aiso_6_1_070.pdf

²⁶⁵ “Opuesto al personaje *redondo* está el *plano*, el tipo de figura que nunca asombra al lector, sino antes bien lo deleita por actuar precisamente como se espera que lo haga. Ahora sabemos que el personaje *pesado* (o *plano*) se deriva originalmente de la narración oral primaria, que no puede ofrecer personajes de otro tipo.” Walter J. Ong, *Oralidad y escritura: tecnologías de la palabra*, Trad. de Alejandra Ortiz Hernández, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, p. 233

temporalidades, como lo es una obra de teatro dividida en actos, sólo es posible gracias a una profunda interiorización de la escritura²⁶⁶.

Cervantes realizará un aporte valioso al género del entremés y hará posible que los personajes planos de sus antecesores, adquieran una dimensión espiritual profunda y una caracterización compleja, a través de su lenguaje particularizado, creando personajes redondos, es decir, “que se presentan, a primera vista, como imprevisibles pero, en última instancia, coherentes desde el punto de vista de la compleja estructura de carácter y motivación de las que se dota al personaje redondo”²⁶⁷. Sin embargo, no podríamos decir que los personajes de Cervantes parecen personas reales, de hecho están por encima de eso, como lo veremos al final de este capítulo.

2.4. El origen del entremés cervantino: Circunstancias biográficas del autor

Mucha y muy detallada información existe sobre el teatro español de los siglos XVI y XVII, sobre sus textos, la estética de sus representaciones, la construcción de sus espacios teatrales, la biografía y aportaciones de cada uno de sus dramaturgos, etc. De toda esa información sólo tomaré la necesaria para entender en profundidad el trabajo que escribió Cervantes quien murió sin ver en escena sus pequeños tesoros, de tal manera que nunca pudo poner a prueba o contrastar el aparato escénico de su tiempo con su creación:

La edición de las *ocho comedias, y ocho entremeses* no estuvo exenta de dificultades; el mismo librero que imprimió la segunda parte del *Quijote*, Robles, no quiso imprimir las *ocho comedias*, y quien lo hizo fue un tal Juan Villarroel. Tampoco fueron un éxito literario en 1749; 125 años después de su primera edición. Con este proyecto literario Cervantes independiza la creación de los dramaturgos de un mercado de autores específicos e imprime sus dramas para actores y directores de otros tiempos y lugares...²⁶⁸

Recapitemos un poco el contexto en el que surgen los Entremeses en la vida del autor: Miguel de Cervantes publica *El Quijote* en 1605, cuando él tiene la edad de 57 años. El éxito de su novela sucede inmediatamente, pero no es permanente, a los tres años todavía quedarían 400 ejemplares sin vender, olvidados en el librero²⁶⁹, y tendrán que pasar varios años más para que publique la segunda

²⁶⁶ Cfr. *Ibid*, p.p. 222-227

²⁶⁷ *Ibid*, p. 234

²⁶⁸ Alejandro González Puche, *Pedro de Urdemalas: La aventura experimental del teatro cervantino*, Galicia, Ed. Academia del Hispanismo, 2012, p. 37

²⁶⁹ “A corto plazo, como observábamos, el *Quijote* tuvo un éxito considerable, y las reimpressiones se sucedieron a escasa distancia unas de otras. Sorprende un poco, no obstante, que las dos primeras se hicieran en Lisboa (por Jorge Rodríguez y Pedro Crasbeeck, respectivamente), con licencias datadas a veintiséis de febrero y a veintisiete de marzo, y la siguiente, ya posterior al texto revisado de 1605, en Valencia (a costa de Jusepe Ferrer, por Patricio Mey) [...] el libro de gran resonancia en un primer momento, con un rápido cortejo de reimpressiones más baratas (salvo las madrileñas y la de Jorge Rodríguez, todas las citadas son en octavo), pero cuyas ventas decaen a no mucho tardar, en parte no pequeña porque se

parte de su novela en 1615, que a pesar de su buen recibimiento, no igualaría el número de ventas de su predecesor. Durante esos 10 años que tarda en publicar la segunda parte del Quijote es encarcelado, se muda varias veces de casa – probablemente a falta de dinero-, fallecen sus dos hermanas y su nieta; en pocas palabras es un periodo de altibajos para nuestro autor, quien a pesar de haber alcanzado algo de fama, estuvo muy lejos de una vida abundante en riquezas económicas.²⁷⁰

El mismo año -1615-, teniendo 68 años de edad y un estado de salud deteriorado, lleva a cabo todos los intentos posibles para que sus *Ocho Comedias y Ocho Entremeses nunca representados* vean la luz y salgan del cajón del olvido²⁷¹, aunque sabe de sobra que jamás los verá en el escenario, pues nunca logró que una compañía de teatro se interesara en su trabajo como dramaturgo. Sus últimas fuerzas las destina para los actores de la posteridad, para nosotros... Un año después, el 22 de abril de 1616, fallece Cervantes, no sin antes dejarle al mundo

considera básicamente como obra «de entretenimiento», que no invita a ser conservada, antes bien tiende a pasar de amigo en amigo y entra con facilidad en los boyantes mercados de segunda mano y de alquiler. [...]Las ventas del *Ingenioso caballero* fueron modestas: en 1623, Robles todavía almacenaba casi cuatrocientos ejemplares (junto a unos ciento cincuenta del *Ingenioso hidalgo* de 1608), y es elocuente la ausencia durante dos decenios de otras ediciones que las mencionadas.” Francisco Rico, “Historia del texto”, en: Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, Barcelona, 1998, Editorial Crítica Barcelona, [consultado el 27 de octubre de 2017] <https://cvc.cervantes.es/literatura/clasicos/quijote/introduccion/prologo/rico02.htm>

²⁷⁰ Jean Canavaggio, “Resumen cronológico de la vida de Cervantes”, en *Cervantes Virtual* [consultado el 27 de octubre de 2017] <https://cvc.cervantes.es/literatura/clasicos/quijote/introduccion/resumen/default.htm>

²⁷¹ De hecho el librero Francisco de Robles que publicó *El Quijote*, se negó a imprimir los últimos trabajos de Cervantes, incluyendo los entremeses: “En 1615, le quedaban pocos meses de vida; la imprenta, desplazada a la calle de San Eugenio, no era ya el lugar que le resultaría familiar; y las relaciones con Robles tampoco serían excelentes, cuando las *Ocho comedias* las editó, por los mismos días de nuestra *Segunda parte*, Juan de Villarreal.” Francisco Rico, “Historia del texto”, en: Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, Barcelona, 1998, Editorial Crítica Barcelona, [consultado el 27 de octubre de 2017] <https://cvc.cervantes.es/literatura/clasicos/quijote/introduccion/prologo/rico02.htm>

Léase lo que el mismo Cervantes escribe en su prólogo a los Entremeses: “Algunos años ha que bolui yo a mi antigua ociosidad, y, pensando que aun durauan los siglos donde corrian mis alabanças, bolui a componer algunas comedias; pero no hallè paxaros en los nidos de antaño; quiero dezir que no hallè autor que me las pidiesse, puesto que sabian que las tenia, y assi, las arrinconè en vn cofre, y las consagrè y condenè al perpetuo silencio. En esta sazón me dixo vn librero que el me las comprara, si vn autor de título no le huuiera dicho que de mi prosa se podia esperar mucho, pero que del verso, nada; y, si va a dezir la verdad, cierto que me dio pesadumbre el oyrlo, y dixè entre mi: «O yo me he mudado en otro, o los tiempos se han mejorado mucho, sucediendo siempre al reues, pues siempre se alaban los passados tiempos.» Tornè a passar los ojos por mis comedias, y por algunos entremeses mios que con ellas estauan arrinconados, y vi no ser tan malas ni tan malos que no mereciessen salir de las tinieblas del ingenio de aquel autor a la luz de otros autores menos escrupulosos y mas entendidos. Aburrime, y vendiselas al tal librero, que las ha puesto en la estampa como aqui te las ofrece; el me las pagò razonablemente; yo cogi mi dinero con suauidad, sin tener cuenta con dimes ni diretes de recitantes.” Miguel de Cervantes, “Prólogo al lector”, en *Cervantes Virtual* [consultado el 27 de octubre de 2017] http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/ocho-comedias-y-ocho-entremeses-nuevos--0/html/ff98639e-82b1-11df-acc7-002185ce6064_4.html

un último regalo: Su novela póstuma *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*²⁷² que ve la luz en 1617²⁷³.

Efectivamente, es el primer dramaturgo -al menos en la península ibérica- que publica su obra dramática para lectores desconocidos y no para espectadores del momento²⁷⁴, en un contexto donde todo el teatro se escribía para representarse al momento. Esto marca un gran paso en la historia de la literatura, pues significa la emancipación del texto de su contexto y de su autor. A partir de ese momento la escritura, altamente influenciada por la oralidad, que sólo tiene lugar en el aquí y el ahora, tiene la posibilidad de interiorizarse como un discurso propio del lector, que puede hacer una interpretación personal del material del autor. Desde mi punto de vista, la contribución de Cervantes permite tender puentes (nunca antes concebidos) que logran contrastar y empatizar realidades del pasado con el futuro, apostando a una interpretación propia de los actores al material del dramaturgo:

²⁷²En su Prólogo de *El Persiles y la Sigismunda*, Cervantes escribe un dulce y humilde despedida para sus lectores, sumamente conmovedora, que recuerda siempre la fragilidad con la que vivió: "Cuando regresaba de la ciudad de Esquivias, montando sobre su asno y acompañado por dos amigos suyos, fue alcanzado por un pobre estudiante que venía con su burro detrás de ellos. Al encontrarse, el estudiante reconoció con sorpresa a Cervantes, a quien consideraba un escritor célebre y talentoso: "Apenas hubo oído el estudiante el nombre de Cervantes, cuando, apeándose de su cabalgadura, cayéndosele aquí el cojín y allí el portamanteo, que con toda esta autoridad caminaba, arremetió a mí, y, acudiendo asirme de la mano izquierda, dijo: -¡Sí, sí; éste es el manco sano, el famoso todo, el escritor alegre, y, finalmente, el regocijo de las musas! Yo, que en tan poco espacio vi el grande encomio de mis alabanzas, parecióme ser descortesía no corresponder a ellas. Y así, abrazándole por el cuello, donde le eché a perder de todo punto la valona, le dije: -Ese es un error donde han caído muchos aficionados ignorantes. Yo, señor, soy Cervantes, pero no el regocijo de las musas, ni ninguno de las demás baratijas que ha dicho vuesa merced; vuelva a cobrar su burra y suba, y caminemos en buena conversación lo poco que nos falta del camino. Hízolo así el comedido estudiante, tuvimos algún tanto más las riendas, y con paso asentado seguimos nuestro camino, en el cual se trató de mi enfermedad, y el buen estudiante me desahució al momento, diciendo: -Esta enfermedad es de hidropesía, que no la sanará toda el agua del mar Océano que dulcemente se bebiese. Vuesa merced, señor Cervantes, ponga tasa al beber, no olvidándose de comer, que con esto sanará sin otra medicina alguna. -Eso me han dicho muchos -respondí yo-, pero así puedo dejar de beber a todo mi beneplácito, como si para sólo eso hubiera nacido. Mi vida se va acabando, y, al paso de las efeméridas de mis pulsos, que, a más tardar, acabarán su carrera este domingo, acabaré yo la de mi vida. En fuerte punto ha llegado vuesa merced a conocerme, pues no me queda espacio para mostrarme agradecido a la voluntad que vuesa merced me ha mostrado. En esto, llegamos a la puente de Toledo, y yo entré por ella, y él se apartó a entrar por la de Segovia. Lo que se dirá de mi suceso, tendrá la fama cuidado, mis amigos gana de decilla, y yo mayor gana de escuchalla. Tornéle a abrazar, volvióseme ofrecer, picó a su burra, y dejóme tan mal dispuesto como él iba caballero en su burra, a quien había dado gran ocasión a mi pluma para escribir donaires; pero no son todos los tiempos unos: tiempo vendrá, quizá, donde, anudando este roto hilo, diga lo que aquí me falta, y lo que sé convenía. ¡Adiós, gracias; adiós, donaires; adiós, regocijados amigos; que yo me voy muriendo, y deseando veros presto contentos en la otra vida!" Miguel de Cervantes, "Prólogo a *El Persiles y La Sigismunda*", *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, 2001, [consultado el 26 de julio de 2017] http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/los-trabajos-de-persiles-y-sigismunda--0/html/ff31b96e-82b1-11df-acc7-002185ce6064_33.html#l_5

²⁷³ Cfr. Jean Canavaggio, "Biografía de Cervantes", *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, 2007, [consultado el 26 de julio de 2017] http://www.cervantesvirtual.com/portales/miguel_de_cervantes/autor_biografia/

²⁷⁴ "Seguro de sí mismo, publicó sus comedias. Sino estoy equivocado es un hecho insólito en esa época. Cervantes publica sus obras no por haber tenido éxito, sino porque no quisieron representarlas." Joaquín Casaldueiro, *Sentido y forma del teatro de Cervantes*, Madrid, Ed. Gredos, 1990, p. 26

En la *Adjunta al Parnaso* (1614) aprovecha un diálogo entre Pancrasio de Roncesvalles con el propio Cervantes para denunciar, una vez más, el teatro de su tiempo, y menciona por primera vez sus entremeses, que no se presentan “porque ni los autores me buscan ni yo los busco a ellos [ya que]... tienen sus poetas paniaguados y les va bien con ellos, no buscan pan de trastigo; pero yo pienso darlas a la estampa para que se vea despacio lo que pasa aprisa y se disimula, o no se entiende cuando las representan, y las comedias tienen sus razones y tiempos como los cantares”²⁷⁵

Considero que esta riesgosa apuesta sólo pudo ser tomada por alguien que tuviera gran confianza en la escritura, alguien que tuviera interiorizado el proceso reflexivo y crítico al que alienta la lectura, alguien que devoró con los ojos los libros de escritores de generaciones pasadas, entendiendo la valía de encontrar en las ideas de sus antecesores una semilla potencial para su creación en el presente, para reinterpretarlas; la literatura no como un escape de la realidad, sino como una herramienta para modificarla²⁷⁶.

En este sentido, además de la tradición literaria del drama litúrgico, las novelas de caballería y los romances -que son una influencia no sólo para él, sino para todos sus contemporáneos-, existen dos importantes referentes escénicos, que Cervantes conoció directamente como espectador de teatro, y un referente literario, que sin duda fueron determinantes para la composición de sus entremeses: Me refiero a la novela de Giovanni Boccaccio²⁷⁷, el *Decamerón*²⁷⁸,

²⁷⁵ Alberto Castilla, “Estudio Preliminar” a Miguel de Cervantes, *Entremeses*, Madrid, Ed. Akal, p. 14

²⁷⁶ Cervantes ante todo, me parece que tenía una gran *intuición poética*, como la define Johannes Pfeiffer, refiriéndose a un tipo de poeta que “al buscar, *ya vive en la verdad*”, las propuestas de sus ficciones se caracterizan porque “la idea objetiva está inseparablemente fundida con un estado de ánimo y con una actitud” que comunica no sólo una anécdota, sino “un sentimiento vital y un estado de ánimo”. A través del arte de la poesía, el buen escritor hace “aparecer un contenido, una interioridad”. Cfr. Johannes Pfeiffer, *La Poesía: Hacia la comprensión de lo poético*, Trad. de Margit Frenk, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1979, p.p. 25-35

²⁷⁷ Giovanni Boccaccio (Florencia 1313- Certaldo 1375): “...en el barrio de San Pier Maggiore pasará su infancia nuestro escritor, en la casa paterna, lujosa, y al parecer, feliz. Su padre tomó luego como esposa a Margarita de Mardoli, emparentada con los famosos Portinari, parientes de Beatriz, la amada de Dante. Se comprende que esta mujer iniciará al pequeño Boccaccio en el culto al maestro de *La divina comedia*, obra que, como veremos, comentó con fervor en su vejez. Conocemos igualmente el nombre de un maestro del escritor, Giovanni Mazzuoli da Strada, también gran conocedor de Dante, y sabemos que ya muy joven fue enviado a Nápoles (¿1325?) en misión comercial y que trató con el Banco de los Bardi, cada que dominaba la economía de los Anjou. La experiencia comercial no parece haber sido feliz, así como tampoco sus estudios de Leyes; por eso, olvidando los primeros enfoques de vida, Boccaccio pensó que él había sido llamado sólo por las letras. Desde el principio tuvo excelentes maestros. Fueron éstos eruditos de la corte de Nápoles, tales como Andalo da Negro y Paolo Perugia, y a ellos se unieron excelentes amigos que le enseñaron a valorar a los ya consumados, entro otros a Petrarca. [...] Boccaccio debe ser considerado como un hombre que recoge todos los elementos del Medioevo que termina y los transmite a la nueva época que va a dar comienzo dentro de poco.” Ángeles Cardona de Gibert, “Estudio preliminar” a Giovanni Boccaccio, *El Decamerón*, Trad. de Caridad Oriol Serrer, Ciudad de México, Burguera Mexicana de Ediciones, 1977, p.p. 10-12

que aportó a la técnica dramaturgica de Cervantes una visión de cómo estructurar tramas cortas de grandes efectos. Mientras que el teatro de Lope de Rueda y las compañías de la Comedia del Arte²⁷⁹ que circulaban en Europa le ayudaron a imaginar cómo podrían ser las representaciones de sus entremeses, es decir, cómo resolver la puesta en escena²⁸⁰.

A los 18 años²⁸¹, en Sevilla, es espectador de una obra de Lope de Rueda, que lo deja maravillado y de la cual nos deja un testimonio en su *Prólogo al lector de Ocho Comedias y Ocho Entremeses*, describiendo la dinámica teatral que se construía sobre los escenarios de Rueda, centrados en potencializar el uso del *espacio vacío*²⁸² (como le llamará Peter Brook siglos después), es decir, un escenario construido con los mínimos elementos técnicos, que posibilita en el espectador la capacidad de imaginar cualquier lugar que la ficción evoque, por complejo que sea, detallado gracias a la capacidad expresiva de los actores y la convención de los diálogos:

En el tiempo deste célebre español, todos los aparatos de un autor de comedias se encerraban en un costal y se cifraban en cuatro pellicos blancos de guadamecí dorado, y en cuatro barbas y cabelleras y cuatro cayados, poco

²⁷⁸ Boccaccio comienza a escribir *El Decamerón* teniendo un poco más de 40 años, en 1348, inspirado en la terrible peste negra que duraría hasta 1351 y eliminaría a la cuarta parte de la población europea: “La peste, enfermedad medieval que diezma más vidas que cualquier guerra, ha entrado, con espíritu devastador en Florencia. Y ya han caído muchos cuando las siete mujeres y los tres jóvenes de *El Decamerón* se deciden a huir y alejar de su mente los horrores vividos.” Y la manera de distanciarse de la terrible realidad será huir de la ciudad hacia el campo, para refugiarse en una quinta, en la cual cada día se elegirá a una reina para elegir las diversiones con las cuales se distraerán, durante catorce días. Cada personaje narra un cuento imaginativo y divertido a lo largo del día, dando como resultado diez narraciones por día, cada uno con temáticas y personajes diferentes, pero de efecto cómico. “Boccaccio narra, pues, para hacer reír. No hay preocupación moral, ni malicia. Si el lector cae en pecado, es él el responsable por no controlar su imaginación. Boccaccio, simplemente, expone el hecho sucedido, sin comentarios, sin entretenerse en el paladeo de lo escabroso.; narra en línea recta, un mundo tras otro, una novela después de otra, sin más.”. Boccaccio escribe su obra no para el mundo académico e intelectual de su época, sino para el alivio del mundo de comerciantes, burgueses y artesanos que él conoce: “La primer versión que aparece en España de esta obra es la que conserva el manuscrito catalán anónimo del monasterio de Santa Cugat del Vallés, fechada en 5 de abril de 1429 [...] Paulo IV, en 1559, prohibió la lectura de *El Decamerón*, que introdujo en el “Índice expurgatorio”. A partir de este momento y durante tres siglos, no apareció en España ninguna traducción de nuestra obra, pues el inquisidor Valdés dictó su prohibición el mismo año que Paulo IV.” *Ibid*, p.p. 21-37

²⁷⁹ Es una forma de teatro popular italiano que apareció a mediados del siglo XVI, y logró expandirse por Europa: “Era un teatro de tablas y caballetes y su auditorio se reunía en las plazas públicas. Sus actores pasaban su sombrero ante las personas que formaban el auditorio y, después deleitaban al populacho con una obra improvisada. No contaban con comedias escritas. Pero su cerebro y su cuerpo eran tan ágiles, y su arte llegó a ser algo tan perfecto, que invadieron España y los países teutónicos, conquistaron París e incluso dieron representaciones en Londres.” Kenneth Macgowan y William Melnitz, *Las edades de oro del teatro*, Trad. de Carlos Villegas, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, p. 79

²⁸⁰ Estas ideas son mías y se comprobarán enseguida.

²⁸¹ *Cfr. ibid*, p. 102

²⁸² “Puedo tomar cualquier espacio vacío y llamarlo un escenario desnudo. Un hombre camina por este espacio vacío mientras otro le observa, y esto es todo lo que se necesita para realizar un acto teatral.” Peter Brook, *El espacio vacío*, Barcelona, Ed. Península, 2015, p. 21

más o menos. Las comedias eran unos coloquios, como églogas, entre dos o tres pastores y alguna pastora. Aderezábanlas y dilatábanlas con dos o tres entremeses, ya de negra, ya de rufián, ya de bobo y ya de vizcaíno: que otras estas cuatro figuras y otras muchas hacía el tal Lope con la mayor excelencia y propiedad que pudiera imaginarse. No había en aquel tiempo tramoyas ni desafíos de moros y cristianos a pie ni a caballo; no había figura que saliese o pareciese salir del centro de la tierra por lo hueco del teatro, al cual componían cuatro bancos en cuadro y cuatro o seis tablas encima, con que se levantaba del suelo cuatro palmos; ni menos bajaban del cielo ángeles con nubes o con almas. El adorno del teatro era una manta vieja tirada con dos cordeles de una parte a otra, que hacía lo que llaman vestuario, detrás de la cual estaban los músicos cantando sin guitarra algún romance antiguo.²⁸³

En 1569, teniendo 22 años, Cervantes huye a Roma después de haber sido acusado en España de herir a alguien en un duelo²⁸⁴. Deduzco que es en Italia donde conoce la obra de Boccaccio²⁸⁵, pues ésta había sido prohibida en España en 1559, cuando Cervantes tenía apenas 12 años. Sin este viaje difícilmente hubiera conocido las múltiples y pícaras historias de *El Decamerón*, que lo inspirarían para escribir, 200 años después de la publicación del libro, personajes redondos de espíritu singular, que establecen relaciones complejas con sus semejantes y que derivan en situaciones de enredos o engaños en las cuales radica el mecanismo de comicidad.

Como ejemplo de la influencia de *El Decamerón* en sus entremeses, podemos nombrar la *Narración segunda* de la *Jornada Séptima*²⁸⁶, en la cual Peronella, una mujer adúltera, es sorprendida con su amante Juanillo por su marido quien llega antes de lo prevista a casa. Peronella, para evitar las sospechas, esconde a su amante y al ser descubierto, ella le miente a su esposo haciéndole creer que Juanillo es alguien que vino para hacer negocios con él. Toda esta narración tiene un gran parecido con los personajes y la trama de *La Cueva de Salamanca*.

En España la transición de la Edad Media al Renacimiento sucedió a mediados y finales del siglo XV, como hemos visto, con las consecuencias derivadas del matrimonio entre los Reyes Católicos. No obstante Italia vivió su transición al Renacimiento unas décadas antes²⁸⁷, gracias al trabajo de autores como

²⁸³ Miguel de Cervantes "Prólogo" a *Entremeses*, Navarra, Salvat Editores-Alianza Editorial, 1972, p.p. 11-12

²⁸⁴ Jean Canavaggio, "Cervantes en su vivir", *Biblioteca Virtual de Cervantes*, [consultado el 27 de octubre de 2017] http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/cervantes-en-su-vivir-0/html/00094668-82b2-11df-acc7-002185ce6064_1.html#l_2

²⁸⁵ "En su pericia de la narración es indudable su deuda con Boccaccio y con los *novillieri* (Tirso y sus contemporáneos le llamaron el Boccaccio español)" Julio Torri, *La literatura española*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1969, p. 228

²⁸⁶ Cfr. Jesús G. Maestro, *La escena imaginaria: Poética del teatro de Miguel de Cervantes*, Madrid, Ed. Iberoamericana, 2000, p. 243

²⁸⁷ "El siglo XV italiano es ya de pleno Renacimiento. Mejor dicho: el Renacimiento, ese fenómeno decisivo en la historia de la cultura occidental, fue obra de los italianos. Hablar de Renacimiento en Europa equivale a hablar de "italianización" [...] España estaba muy retrasada con respecto a Italia" Antonio Alatorre, *Los 1001 años de la lengua española*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 2002, p. 166

Boccaccio, que lograron una temprana interiorización de la escritura en su comunidad, resultado de un modelo económico²⁸⁸ que fomentó el aumento de la clase burguesa italiana; por tanto, la fuerte presencia del Humanismo²⁸⁹ ocupaba un lugar relevante dentro de la ideología italiana para cuando Cervantes llegó. Otra forma artística que desembocó de esta adelantada visión intelectual fue la Comedia del Arte, que generaba un fuerte sentido de unidad e identidad en el pueblo italiano:

Desde el siglo XV Italia vive sumida en una circunstancia política caracterizada por la fragmentación, fenómeno que va a determinar la experiencia teatral y cultural que se desarrolla en esta península mediterránea durante el siglo XVI. La *commedia dell'arte* es, en cierta medida, expresión teatral de la conciencia fragmentada y plural de la Italia de la época, en que se aprecian, en curiosa amalgama dramática, las diferentes idiosincrasias regionales y variantes dialectales que la constituyen.²⁹⁰

Desde mi punto de vista, gracias a este teatro popular²⁹¹, callejero e itinerante que se representaba en Italia por todas partes, Cervantes vislumbró cómo el actor podía enriquecer el carácter de un personaje, transformando sus gestos, su postura y la entonación de su voz, creando un diseño específico y detallado, en el cual el espectador podía reconocer un personaje esquemático, pero también, con ciertos rasgos de humanidad que dependían de la propuesta individual de cada actor²⁹²:

²⁸⁸ “También el papel de la economía es decisivo en la literatura de este momento. El hombre vive pendiente de lo que gana o puede llegar a ganar, y por eso necesita conocer a los hombres que le rodean en el taller o en su pequeño comercio. Debe saber de quién puede fiarse, por lo que es necesario que descubra las peculiaridades del carácter de las gentes que viven con él. De aquí que el escritor, sin darse cuenta, como hombre de su época que es, quede sumergido en el mundo multiforme que le acoge; el escritor observa también –con ojos muy abiertos– y luego estudia en su obra a los personajes que por ella desfilan. Y va a interesarse ese escritor no sólo por el hombre sino por los detalles: vestidos, adornos de una habitación, arreos del caballo, disposición del taller, etc.” Ángeles Cardona de Gibert, “Estudio preliminar” a Giovanni Boccaccio, *El Decamerón*, Trad. de Caridad Oriol Serrer, Ciudad de México, Burguera Mexicana de Ediciones, 1977, p. 08

²⁸⁹ “Se trata de un impulso hacia la Antigüedad –Grecia y Roma maestras– por medio del estudio de las *humanae litterae*, que servirán de modelo para la formación del hombre completo que pedirá ya para el siglo XV, con la llegada del Renacimiento. El Humanismo no es un fenómeno esporádico; se incubó durante la Alta Edad Media, ya en los monasterios, con los estudios de las lenguas clásicas por parte de los clérigos. Pero ahora, en el siglo XIV, con Petrarca, con Boccaccio, con Leonardo Bruni, el mundo clásico revive sobre todo por la cantidad de hallazgos de manuscritos, que se estudian, se fijan y comentan [...] de un período teocéntrico (Edad Media), la humanidad desembocó, en la centuria que sigue a la que estamos estudiando, a un período antropocéntrico (Renacimiento), con el que se inicia la historia moderna de la humanidad.” *Ibid*, p.p. 09-10

²⁹⁰ Jesús G. Maestro, *La escena imaginaria: Poética del teatro de Miguel de Cervantes*, Madrid, Ed. Iberoamericana, 2000, p. 202

²⁹¹ “El conocimiento cercano de la *commedia dell'arte*, también proviene de esta época, cuyos mecanismos son latentes en la composición de sus *entremeses*...” Alejandro González Puche, *Pedro de Urdemalas: La aventura experimental del teatro cervantino*, Galicia, Ed. Academia del Hispanismo, 2012, p. 30

²⁹² Es importante señalar que en este apartado me encontré con un vacío en la información. Todos los críticos Cervantistas que revisé coinciden en que los entremeses de Cervantes tienen una gran influencia

En los entremeses cervantinos, la lección es la creación de una literatura dramática que se nutrió de fuentes populares y que encontró su inspiración en la *commedia dell'arte* que Cervantes había conocido en España y durante su residencia en Italia. Varios procedimientos de la *commedia* (su carácter de juego, uso de efectos cómicos, la *commedia in commedia*, la misma estética de expresión corporal que demanda el texto dramático) se destacan en los entremeses de Cervantes [...] en *La Guarda Cuidadosa*, todo el texto dramático, personajes, *gags*, efectos y formas dialogales, evocan, también, la *commedia dell'arte*.²⁹³

Además la Comedia del Arte, le permitió conocer el poderoso efecto catártico de la risa, con la cual se puede criticar el rígido orden establecido por el sistema, y de esa forma denunciar la injusticia social desde la representación teatral, no sólo haciendo burla de la autoridad, como ya lo hacía el teatro profano, sino exponiendo en escena el funcionamiento y mecanismo de ese sistema²⁹⁴. Sobre la definición de este género de origen italiano, que se expendió por toda Europa, Patrice nos dice:

En este teatro de actor (y de actriz, lo cual es una novedad en la época), se pone el acento en el dominio corporal, en el arte de reemplazar largos discursos por algunos signos gestuales y de organizar la representación “coreográficamente”, es decir, en función del grupo y utilizando el espacio según una puesta en escena *avant la lettre*. El arte del actor no consiste tanto en una invención total o en una nueva expresividad, como en un arte de la variación y de la oportunidad verbal y gestual. El actor ha de ser capaz de reconducir todo lo que improvisa al punto de partida para pasar el testigo a su compañero y asegurarse de que su improvisación no le desvía del *guión*. [...] Este género posee el arte de casar las intrigas hasta el infinito, a partir de un fondo limitado de figuras y de situaciones; los actores no buscan lo verosímil, sino el ritmo y la ilusión de movimiento.²⁹⁵

A los 24 años, viviendo en Italia, se enlista Cervantes en el ejército del Capitán Diego Urbina, para luchar en la batalla de Lepanto, sin saber que volverá a su natal España 7 años después, ya que será capturado por el ejército turco. En 1580

de la Comedia del Arte, pero hasta donde pude investigar, ninguno de una prueba contundente de esta influencia, como podría ser una carta de Cervantes o un análisis comparativo entre el periodo en que estuvo ahí y la cantidad de Compañías que se presentaban cerca de donde residía, en fin, algún dato que ayude a sustentar esta hipótesis (como sí lo hay de Los Pasos que Cervantes vio representados). Este vacío podría abrir una nueva línea de investigación sobre su estancia en Italia.

²⁹³ Alberto Castilla, “Estudio Preliminar” a Miguel de Cervantes, *Entremeses*, Madrid, Ed. Akal, 2007, p. 18

²⁹⁴ Por ejemplo, durante los ensayos se analizó que la primera escena de *Los Habladores* denuncia la corrupción de la autoridad, al mostrar a un Procurador de Justicia recibiendo un soborno de un caballero adinerado que, en una riña, acuchillo a otra persona y para evitar recibir una sanción por su crimen, compra a la autoridad.

²⁹⁵ “COMEDIA DEL ARTE” en: Patrice Pavis, *Diccionario del teatro*, Trad. de Jaume Melendres, Barcelona, Ed. Paidós, p. 84

volverá a España para irse un año después a Portugal, donde le comisionan una misión secreta en Orán.²⁹⁶

En 1582 se instala definitivamente en España y tiene a su primera hija Isabel a la edad de 33 años. Lo primero que hace en este periodo de estabilidad es escribir su primera obra de teatro: *El trato de Argel*²⁹⁷ (que escribe incluso antes que su primera novela *La Galatea*) y más tarde en 1585, *El cerco de Numancia*²⁹⁸. Este primer periodo fuerte de gestación de textos dramáticos es interrumpido por problemas económicos y más tarde su encarcelamiento, en 1592, acusado de malversar impuestos que él se encargaba de recaudar.

Después de su liberación le será muy difícil buscar, nuevamente, un sitio en la escena, pues su ausencia en el oficio teatral coincidió con el aumento de popularidad de Lope de Vega, uno de los dramaturgos consagrados y más productivos e influyentes del Siglo de Oro. Sin embargo, no se puede responsabilizar totalmente a la predilección hacia Lope de Vega, por el rechazo al trabajo de Cervantes en su época.

Recordemos que los trece años que estuvo ausente de su tierra natal (en Italia y en su cautiverio), coincidieron con el periodo en el que el teatro español despuntó. Cervantes se perdió de la transición de los escenarios improvisados a la construcción de los primeros teatros fijos, de la consolidación de las compañías teatrales más importantes y de los apoyos que diera Felipe II para consolidar el teatro español. Y a pesar de realizar algunos intentos por pertenecer a la escena

²⁹⁶ Jean Canavaggio, "Cervantes en su vivir", *Biblioteca Virtual de Cervantes*, [consultado el 27 de octubre de 2017] http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/cervantes-en-su-vivir-0/html/00094668-82b2-11df-acc7-002185ce6064_1.html#l_2

²⁹⁷ "En una de sus obras más logradas, *Los tratos de Argel*, abordaba la historia como relato de un hecho relevante y verdadero, recientemente acaecido, narrado por sus protagonistas, con un valor de testimonio, de aportación documental. Primera de sus comedias conocidas, de evidentes rasgos biográficos, basada en el propio cautiverio de su aturo, concebida y tal vez redactada en cautiverio, el propio Cervantes aparece como personaje con su segundo apellido Saavedra, el cual se dirige a Felipe II exponiendo las penalidades de los cautivos y solicitando ayuda y atención [...] Comedia también de ficción y de fantasía, de aventuras, intrigas y amoríos, recoge episodios y personajes de intenso realismo, con un claro tema principal: denunciar el sufrimiento, en las mazmorras musulmanas, de los españoles cautivos." Alberto Castilla, "Estudio Preliminar" a Miguel de Cervantes, Entremeses, Madrid, Ed. Akal, 2007, p.p. 10-11

²⁹⁸ De hecho, esta obra es considerada la primera tragedia en castellano, cuyos protagonistas no son personajes nobles: "*La destrucción de Numancia* (que así cita Cervantes en el *Prólogo* a sus Comedias y Entremeses), obra de 1585 y, tal vez, la mejor tragedia en castellano antes de Lope, fue un intento de revivir y de renovar la tragedia clásica con un discurso eminentemente español que trasciende el episodio antiguo en que se inspira (el del sitio y destrucción de Numancia por las legiones romanas y la heroica resistencia de sus pobladores). Cervantes fue efectivo en su intento de invocar en el pueblo un sentimiento de independencia y dignidad. La interpolación de personajes abstractos o alegóricos (la Guerra, el Hambre, la Peste, España) entre los personajes históricos, el patetismo y plasticidad de las situaciones, son logros de esta obra que, desde su publicación (tardía, en 1748), ha sido siempre muy admirada y valorada por el público." Castilla, *op. cit.*, *Idem*.

española²⁹⁹, los infortunios no dejaron de perseguirle. Pero algo es cierto, sus obras no encajaban con los márgenes de producción teatral de su época, razón determinante para no encontrar compañías que les interesara escenificar sus dramas:

El teatro de Cervantes no tuvo buena acogida por parte de los autores por no ajustarse al modelo de la Comedia Nueva, lo que generaba innumerables problemas prácticos. En sus obras aparecía un número de personajes que excedía la posibilidad de la empresa teatral, y que observan comportamientos diferentes a los prescritos en su decoro; las complejas didascálicas, características de todas sus comedias, fueron tomadas como exageradas o irrealizables por parte de los autores.³⁰⁰

2.5. Aportación de Cervantes al género del Entremés

Cervantes escribió ocho entremeses, seis en prosa *El viejo celoso*, *La cueva de Salamanca*, *El retablo de las maravillas*, *El vizcaíno fingido*, *La guarda cuidadosa*, *El juez de los divorcios*; y dos en verso, *El rufián viudo* y *La elección de los alcaldes de Daganzo*. Además, se le atribuyen otros cinco entremeses de autores desconocidos³⁰¹: *El entremés de los romances*, *El hospital de los podridos*, *La cárcel de Sevilla*, *Los habladores* y *Los morines*. Desde el punto de vista de la actuación, la mayor aportación de Cervantes en sus entremeses es la inventiva de sus personajes. Por *personaje* entendemos lo que refiere Patrice Pavis:

En el teatro, el personaje acepta de buen grado adoptar los rasgos y la voz del actor, de tal manera que, al menos en principio, no parece que ello deba crear problemas. Sin embargo, pese a la “evidencia” de esta identidad entre un ser vivo y un personaje, el personaje sólo fue en sus orígenes una máscara –una *persona*– que correspondía al papel dramático en el teatro griego. A través del uso gramatical del término latino, la máscara griega adoptó lentamente el significado de ser animado y de *persona*, de tal modo que el personaje teatral acaba siendo la ilusión de una persona humana. [...] el personaje se identificará cada vez más con el actor que lo encarna y se transformará en una entidad psicológica y moral similar a los otros hombres, destinada a producir en el espectador un efecto de *identificación*. Esta simbiosis entre personaje y actor (que culmina en la estética del gran actor romántico) provoca las mayores dificultades en el análisis del personaje. Esta

²⁹⁹ “Durante su ausencia en Madrid, Cervantes suscribe un contrato en Sevilla, en 1592, con Rodrigo Osorio, uno de los actores más famosos de su generación y director de su propia compañía, donde se comprometía a escribir seis comedias. Este contrato es incumplido por Cervantes, lo que debió provocar una desavenencia con los cómicos. Para Carmen Sanz Ayan (Canavaggio, Jean, *Cervantes, en busca del perfil perdido*, Madrid, Espasa, 1992, p.295), Cervantes incumple este contrato ya que coincide con las fechas en que estuvo preso en Castro del Río.” Alejandro González Puche, *Pedro de Urdemalas: La aventura experimental del teatro cervantino*, Galicia, Ed. Academia del Hispanismo, 2012, p. 31

³⁰⁰ *Ibid*, p. 33

³⁰¹ “En el transcurso del siglo XIX, algunos estudios poco fiables en el momento de asignar autorías le atribuyeron diversos entremeses, sin aportar pruebas documentales o análisis estilísticos o estructurales que permitan establecer conclusiones definitivas.” Alberto Castilla, “Estudio Preliminar” a Miguel de Cervantes, *Entremeses*, Madrid, Ed. Akal, 2007, p. 52

evolución empieza a dibujarse desde la aparición del individualismo burgués, desde el Renacimiento y el clasicismo (BOCACCIO, CERVANTES SHAKESPEARE)...³⁰²

Algunos críticos como Eugenio Asensio le atribuyen a Cervantes la construcción de personajes redondos, que empezaban a surgir en las Comedias, pero nunca antes habían sido concebidos para un género menor. Como hemos señalado anteriormente, los personajes redondos destacan por actuar de manera sorpresiva para el espectador, evidenciando la complejidad humana en sus acentuadas contradicciones, entre lo que se espera de él y lo que hace, entre lo que debiera aspirar y lo que realmente desea. En el *Itinerario del Entremés: Desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente*, Asensio nos dice:

Cervantes alía en el entremés la continuidad de la narración, la consistencia imaginativa de las situaciones con la variedad de personajes rápida e inolvidablemente esbozados. Frente a los nuevos pobladores del entremés, cada vez más puntualizados por una obsesión o rasgo definitorio, propone personajes amalgamados de seriedad y jocosidad, contemplados a la vez desde la risa irónica y la simpatía benévola. Pinta no entes de una pieza –lo que llamo *figuras*³⁰³–, sino seres con una sombra de complejidad, con una alternancia de sentimientos que con intención moderna tendríamos la tentación de llamar *caracteres*.³⁰⁴

Esta reelaboración del personaje cervantino, en la que coinciden todos los críticos, puede ser explicada desde diversas perspectivas. Jesús G. Maestro propone que es una apuesta de Cervantes, determinada por su pensamiento humanista, en la cual prioriza en el individuo la conciencia del libre albedrío y la acción se desarrolla a partir de las decisiones que tome y sus consecuencias. De ninguna manera busca nuestro autor la intervención de algún personaje externo e idealizado para resolver el conflicto de la obra (ya sea un Dios o un Rey), pues le interesa señalar la responsabilidad de cada sujeto en la trama, estimulando en su teatro la crítica social y dejando de lado el simple divertimento bufonesco, absurdo y elemental:

Cervantes modificará sensiblemente el concepto aristofánico de lo cómico, vigente desde la antigüedad helénica hasta el Renacimiento europeo (Close, 1989,1990,1993). Cervantes sustituye la “realidad corpórea” de la comedia por una “realidad crítica” que pertenece por entero al mundo real, y de este modo –en la experiencia de la expresión cómica– suplanta la irresistible disposición al mundo sensorial y orgánico del hombre antiguo por una *facultad crítica*, y a la vez *lúdica*, característica de una personalidad moderna [...] En la literatura de Cervantes, Shakespeare y Molière, no hay otro orden moral que

³⁰² “Personaje” en: Patrice Pavis, *Diccionario del teatro*, Trad. de Jaume Melendres, Barcelona, Ed. Paidós, p.p. 334-335

³⁰³ “La figura designa un tipo de personaje sin que sean precisados los rasgos particulares que lo componen. La figura es una forma imprecisa que adquiere un significado más por su posición estructural que por su naturaleza interna (como el término alemán *Figur*, a la vez silueta y personaje)” *Ibid*, p. 207

³⁰⁴ Eugenio Asensio, *Itinerario del entremés: Desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente*, Madrid, Ed. Gredos, 1971, p. 101

el que emana genuinamente de la acción humana, por consenso o por violencia, pero en ningún caso por intervención numinosa o divina. He aquí la expresión literaria de un poder civil, liberal, laico, con todas sus posibilidades de grandeza o de miseria.³⁰⁵

Al innovar sus personajes, renovó la comicidad, pues en lugar de provocar la risa acentuando la torpeza o los rasgos grotescos de sus personajes –como solían hacerlo los pasos-, decidió exponer la tontería humana, es decir, las acciones ridículas y sinsentido, como principal recurso cómico. Esa sutil contradicción entre la inocencia y la pretensión que logra retratar en muchos de sus personajes³⁰⁶, sale a relucir cuando viven un momento de burla o engaño, donde resultan ser las víctimas, pero la maestría de Cervantes la salva del escarnio y de la humillación.

Las burlas proceden sin dolo, es decir, sin consecuencias negativas³⁰⁷. Sustituye el castigo por la armonía, reestablece el equilibrio al final del entremés, no deja que el conflicto lastime a alguno de sus personajes, desdeña el final agresivo donde se reprime al protagonista y fija el desenlace musical en sus piezas:

A nivel estructural salta a la vista que los desenlaces violentos, llenos de insultos y aporreos son sustituidos por fiestas musicales, bailes y un ambiente festivo precedido por la recíproca armonía; los Músicos son un tipo que aparece cada vez con más frecuencia. [...] Héctor Brioso destaca dos fórmulas de construcción como propias de Cervantes: la acumulación de personajes en relación con la disminución del papel y la canción agrupa a todos los que han tenido parte en el entremés...³⁰⁸

Este equilibrio en el que concluyen sus entremeses no sólo se debe al manejo de las acciones que suceden a lo largo de la trama, sino al carácter gentil de sus personajes que saben perdonar, aceptar una derrota o confiar en los demás³⁰⁹.

³⁰⁵ Jesús G. Maestro, *Calipso Eclipseado: El teatro de Cervantes más allá del Siglo de Oro*, Madrid, Ed. Verbum, 2013. p.p. 16- 45

³⁰⁶ Por ejemplo Pancrasio de *La Cueva de Salamanca*, cuando se hace el valiente para enfrentarse a los supuestos demonios, que en realidad son los amantes de su mujer y su criada, pero en realidad está muerto de miedo: “Ahora bien; si ha de ser sin peligro y sin espantos, yo me holgaré de ver esos señores demonios y a la canasta de las fiambreras; y torno a advertir que las figuras no sean espantosas.” Miguel de Cervantes, “La Cueva de Salamanca” [consultado el 27 de octubre de 2017] <http://miguelde.cervantes.com/pdf/La%20cueva%20de%20Salamanca.pdf>

³⁰⁷ Como bien dice el personaje de Solórzano en la primer escena de *El Vizcaíno Fingido*: “Cuando las mujeres son como éstas, es gusto el burlallas; cuanto más, que esta burla no ha de pasar de los tejados arriba; quiero decir, que ni ha de ser con ofensa de Dios ni con daño de la burlada; que no son burlas las que redundan en desprecio ajeno”. Miguel de Cervantes, “El vizcaíno fingido” [consultado el 30 de julio de 2017] <http://miguelde.cervantes.com/pdf/EI%20vizcaino%20fingido.pdf>

³⁰⁸ Xareni Rangel Guzmán, “¿De qué te ríes? La máquina cómica de Cervantes en los Entremeses”, Tesis de Licenciatura, Colegio de Letras Hispánicas, Facultad de Filosofía y Letras UNAM, Ciudad de México, 2015, p.p. 45-46

³⁰⁹ En *Los Habladores*, Sarmiento termina perdonando a su mujer por ser tan parlanchina, en *La Guarda Cuidadosa* el Solado acepta la decisión de Cristinica cuando en lugar de elegirlo a él como esposo elige al Sacristán, en *La Cueva de Salamanca*, Pancrasio tiene ciega fe en las palabras de su mujer aunque ésta lo engañe con su amante, pero decide creer al final en la mentira que ella le dice.

Esa es la gran virtud de sus entremeses: la nobleza de sus personajes³¹⁰ –que curiosamente suelen ser de bajo estatus social-, entendiendo *nobleza* en su acepción de *generosidad*, y no como la soberanía que concede un título o una herencia. Permitted reivindicar a los rufianes, mendigos, locos y prostitutas que pueblan las páginas de sus obras: “Cervantes, sin caer en ninguna blandura o ñoñez, es capaz de tanta ternura y bondad, cuando presenta la tontería humana es el momento en que se llena de mayor misericordia.”³¹¹

Los protagonistas de la acción son personajes de clase social baja que no cumplen la función que la sociedad espera de ellos, por ejemplo, en *La Guarda Cuidadosa*, el personaje del Soldado es descrito como un mendigo pobre, del cual uno esperaría que pida dinero a los otros personajes, sin embargo el eje central de la trama consiste en que él pide la mano de Cristinica, la criada de una casa rica. Es paradójico, primero, la idea de un Soldado que en lugar de mostrarse fuerte y aguerrido, se le pinta pobre y vagabundo; segundo, su enamoramiento y su pasión desbordada, causan otro desajuste en la percepción del “deber ser” que el espectador presupone del personaje y finalmente, a pesar de todos los intentos por conseguir el amor de Cristinica, es rechazado... sus expectativas son menospreciadas por una realidad en la que figura como un ente extraño, provocando en el espectador una reflexión en cuanto a la postura del Soldado, quien finalmente se lee como una persona llena de dignidad, a pesar de carecer de todo lo demás (dinero, riquezas, trabajo, cordura, compostura, etc.)³¹².

Considero que el objetivo de este manejo de los materiales es promover una, como la llamaría Jesús Maestro, *comicidad crítica*, no basta con reír, con juzgar o moralizar, Cervantes invita a la risa reflexiva, una que no termina de funcionar exitosamente porque no desea que se diluyan en una carcajada los postulados que expresa a través de sus personajes, busca una risa compasiva que dota de dignidad a una categoría estética considerada por muchos, aún en nuestro tiempo, como baja, insignificante o grosera.³¹³

Cervantes le da voz a aquellos que no tienen muchas opciones de hacerse visibles en la sociedad, hace un teatro para los marginados, los relegados, los que no encuentran su lugar en la mayoría, los que no pertenecen. Nadie más en su

³¹⁰ “...otro de sus procedimientos consiste en ennoblecer, en busca de mayor profundidad humana a los papeles del bobo y del fanfarrón, personajes inevitables del género.” Lázaro Sánchez Ladero, *El siglo de oro español y sus contemporáneos: Una visión de conjunto de la literatura española de los siglos XVI y XVII comparada con la de otros países*, Barcelona, Ed. Ramón Sopena, 2003, p. 95

³¹¹ Joaquín Casaldueiro, *Sentido y forma del teatro de Cervantes*, Madrid, Ed. Gredos, 1990, p. 24

³¹² “Lo cómico se nos revela, en la mayoría de las veces, con un carácter brusco, cuenta con un aspecto explosivo, repentino, insólito e inesperado. Muchas veces el fenómeno de la comicidad se da por la sorpresa; incluso cuando el espectador espera un elemento humorístico, espera también ser sorprendido, espera el desajuste. Esta categoría busca lo insólito y lo innovador, aun cuando recurra a recursos, frases y rutinas para provocar el efecto deseado, requiere de un elemento que vuelva anormal la situación o el fenómeno.” Xareni Rangel Guzmán, “¿De qué te ríes? La máquina cómica de Cervantes en los Entremeses”, Tesis de Licenciatura, Colegio de Letras Hispánicas, Facultad de Filosofía y Letras UNAM, Ciudad de México, 2015, p. 131

³¹³ *Ibid*, p. 117

tiempo tuvo el interés en reivindicar este tipo de figuras. La manera en la que Cervantes construye el espíritu noble de sus personajes es de una forma extraordinaria, es decir, si bien no pueden competir con los personajes nobles como los caballeros o los Reyes en cuanto a riqueza o fuerza, lo hacen por la singularidad de su carácter, su desbordado ingenio o la amplia cultura con la que alimentan su imaginación.

Es mediante el lenguaje que Cervantes los dota de una caracterización particular, única en su estilo de expresarse y de idear sus estrategias, es el ingenio de los diálogos lo que envuelve a estos personajes y los caracteriza. En sus palabras está la magia, la capacidad de evocar lo desconocido, como el Estudiante de *La Cueva de Salamanca* cuando lanza su conjuro³¹⁴, de contrastar con su situación real, como el Soldado de *La Guarda Cuidadosa* que habla de sí mismo como un héroe de guerra³¹⁵; de manipular y engañar a los otros, como Sarmiento en *Los Habladores* que con su labia y retórica logra siempre salirse con la suya³¹⁶.

...el lenguaje se convierte en un elemento caracterizador del personaje. En el entremés se dan cita múltiples voces procedentes de diversos orígenes, vemos desfilar vizcaínos, portugueses, gallegos, franceses, italianos e incluso moriscos y negros, quienes resultan expuestos y ridiculizados por su habla particular. También son susceptibles de burla algunos sociolectos como el macarrónico latín de los médicos, sacristanes y estudiantes o la lengua de los esotéricos. [...] Poco a poco queda de lado el Bobo clásico y los actantes

³¹⁴ “Vosotros, mezquinos, que en la carbonera hallastes amparo a vuestra desgracia, salid, y en los hombros, con priesa y con gracia, sacad la canasta de la fiamblera; no me incitéis a que de otra manera más dura os conjure. Salid: ¿qué esperáis? Mirad que si a dicha el salir rehusáis, tendrá mal suceso mi nueva quimera.” Miguel de Cervantes, “La Cueva de Salamanca”, [consultado el 27 de octubre de 2017] <http://miguelde.cervantes.com/pdf/La%20cueva%20de%20Salamanca.pdf>

³¹⁵ “SOLDADO. Pues lléguese vuesa merced a esta parte, y tome este envoltorio de papeles; y advierta que ahí dentro van las informaciones de mis servicios, con veinte y dos fees de veinte y dos generales debajo de cuyos estandartes he servido, amén de otras treinta y cuatro de otros tantos maestros de campo que se han dignado de honrarme con ellas.

AMO. ¡Pues no ha habido, a lo que yo alcanzo, tantos generales ni maestros de campo de infantería española de cien años a esta parte!” Miguel de Cervantes, “La Guarda Cuidadosa” [consultado el 27 de octubre de 2017]

http://www.rinconcastellano.com/biblio/renacimiento/entremeses/entremeses_guardacuidadosa.html

³¹⁶ “SARMIENTO.- Señor alguacil, suplico a usted, que por haberse hallado en mi casa, esta vez no se lleve; que le doy palabra a usted de darle, con qué se vaya del lugar, en curando a mi mujer.

ALGUACIL.- Pues ¿de qué la cura?

SARMIENTO.- Del hablar.

ALGUACIL.- Y ¿cómo?

SARMIENTO.- Hablando; porque como habla tanto la enmudece.

ALGUACIL.- Soy contento por ver ese milagro; pero ha de ser con condición que si la diere sana, me avise usted luego, porque le lleve a mi casa; que tiene mi mujer la propia enfermedad, y me holgaría que me la curase de una vez.” Miguel de Cervantes, “Los Habladores” [consultado del 27 de octubre de 2017]

http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/los-habladores-entremes-famoso--0/html/ff0e0db6-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html#l_1

cobran rasgos distintivos de acuerdo con su edad, temperamento y cultura, lo cual provoca que paulatinamente se conviertan en papeles teatrales.³¹⁷

Es el lenguaje y no tanto las acciones que llevan a cabo los personajes, lo que compone la dinámica rítmica de los entremeses, lo que provoca la tensión o intensidad de determinadas escenas, es el lenguaje lo que nos deleita y lo que nos permite reconocer las peculiaridades de cada personaje, además su lenguaje es dinámica pues se modifica según sus circunstancias³¹⁸. La estilización de las palabras nos impide categorizar los entremeses de Cervantes como una obra totalmente costumbrista, que retrate al ser humano ordinario de su época, en situaciones cotidianas. Si bien no podríamos decir que el tratamiento de los personajes de Cervantes “nos recuerda a personas reales”, como los personajes redondos, definitivamente quedan descartados de la categoría de personajes planos. Por tanto, ¿cómo podríamos definirlos, pues aunque estén llenos de matices, su excentricidad los aleja de la realidad?

Recurso al artículo de Margit Frenk, *Un personaje Singular: Un aspecto del teatro del siglo de oro*, para contestar esta pregunta. Ella nos recuerda lo que decía Alonso López *El Pinciano*, en su libro *Philosophia antigua poética*, publicado en 1596 en Madrid, en el cual expone las preceptivas de las estructuras dramáticas que deben componer las obras de su tiempo: “Glosando a Aristóteles, el Pinciano enumera los tres requisitos que debe tener todo argumento literario: *La fábula debe ser: 1) una y varia 2) perturbadora y quietadora de los ánimos, 3) admirable y verosímil.*”³¹⁹ Lo perturbador y “quitador” de los ánimos, lo admirable y verosímil, lo sorprendente para el espectador-lector no sólo está en la fábula. En Cervantes estos rasgos se pueden apreciar también en el carácter de cada uno de sus personajes, que en mayor o menor grado está *marcado*, como dice Frenk, por una alta dosis de singularidad que los diferencia de los demás, por una característica que se magnifica y se concentra bajo la pluma de nuestro escritor, por ejemplo en Roldán de *Los Habladores* su verborrea exagerada, en Cristinica de *La Guarda Cuidadosa* su inocencia cómica, en Pancrasio de *La Cueva de Salamanca* su gran ingenuidad.

Esa peculiaridad puede ser parte de su personalidad o puede surgir en un momento dado, por las circunstancias que los envuelven; en todo caso, los singulariza y los convierte en objeto de *admiración* [...] su sola presencia y actuación suele incidir de forma decisiva en la *fábula*.³²⁰

³¹⁷ Xareni Rangel Guzmán, “¿De qué te ríes? La máquina cómica de Cervantes en los Entremeses”, Tesis de Licenciatura, Colegio de Letras Hispánicas, Facultad de Filosofía y Letras UNAM, Ciudad de México, 2015, p. 131, p.p. 38-39, 42-43

³¹⁸ Por ejemplo, Sarmiento en *Los Habladores*, que suele tener mucho cuidado con las palabras que elige para hablar y la construcción de sus frases, habla de manera desordenada y confusa cuando la Justicia toca a sus puertas y trata de esconder a Roldán, un prófugo, en el interior de su casa: “SARMIENTO.- Pues, señor, el remedio es meterse en esa estera usted; que las habían quitado para limpiarlas, y así se podrá librar; que yo no hallo otro” *Vid.* Miguel de Cervantes, “Los Habladores” [consultado el 15 de septiembre de 2017] [file:///C:/Users/Win%207/Downloads/los%20habladores%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/Win%207/Downloads/los%20habladores%20(1).pdf)

³¹⁹ Margit Frenk, *Del Siglo de Oro Español*, Ciudad de México, El Colegio de México, 2007, p. 14

³²⁰ Frenk, *op. cit.*, *Idem*.

Los personajes de los entremeses se posicionan como personajes extraordinarios, totalmente fuera de lo común, como lo son, de hecho, todos los personajes que construyen la obra cervantina³²¹, y sería menester de otro estudio argumentar por qué el Quijote, Sancho Panza, Rinconete, Cortadillo, Tomás Rodaja, Angélica la bella, Leonarda, Brígida, etc. son únicos, originales e inigualables.

El espectáculo de los entremeses se da por sí solo cuando aparecen estos extraños personajes y el público queda fascinado por su excentricidad. “Ahí es el espectáculo lo que cuenta, el espectáculo de un personaje curioso o conmovedor, siempre extraño. Ahí estamos en el *deleite* puro, estamos viendo y viviendo la carne y los nervios y la sangre de la obra de arte literaria.”³²² Pero en el caso del teatro, la obra de arte se encarna, por lo que actuar las obras de Cervantes representa un enorme privilegio para todo actor o actriz.

Los grandes dramaturgos del Siglo de Oro español suelen prestar a sus personajes una atención paralela o superior a aquella que dedican a la acción [...] Al encontrarnos con esos personajes singularizados por un rasgo peculiar o por reacciones de una intensidad anómala y al interesarnos por ellos, abandonamos el terreno de las verdades universales en que se han desarrollado muchos estudios sobre la *comedia*, para adentrarnos en el mundo de lo individual, lo único, lo extraordinario.³²³

Podríamos calificar los personajes de los entremeses cervantinos como *metáforas poéticas*³²⁴, que transforman la visión común que tiene la sociedad de esos personajes, para representarlos como seres llenos de contradicciones, hermosos y grotescos a la vez: “Así, la metáfora poética logra fundir en unidad convincente imágenes que en la experiencia están separadas, y hasta son incompatibles”³²⁵. Cervantes logra dar, con sólo unas pinceladas –término usado por Julio Torri y Margit Frenk-, una muestra de la complejidad humana avasalladora, virtud que Johannes Pfeiffer considera esencial en toda creación poética: “logra abarcar de un aletazo la totalidad de lo existente, conjurar de un golpe lo más cercano y lo más lejano. Aquello que para nuestra experiencia está y permanecerá siempre rígidamente separado y se une en virtud del hechizo poético.”³²⁶

³²¹ “Las doce *Novelas ejemplares* de Cervantes son, en palabras de Casaldueiro, *doce maravillas*; lo son por los sucesos notables que relatan o por los personajes excepcionales que se ponen en escena.” *Ibid*, p.20

³²² Frenk, *op. cit.*, *Idem*.

³²³ *Ibid*, p.p.20-21

³²⁴ Tomando en cuenta la etimología de la palabra *metáfora* “traslado, transporte, [...] yo llevo”, la metáfora poética de los personajes del entremés cervantino transportan al personaje de su representación realista y cotidiana (lo que se le atribuye en la realidad al comportamiento de personajes como una prostituta, un soldado, un vagabundo, un rufián, etc.) a una idealización de sí mismos que tiene lugar gracias al pre-diseño que implica la ficción literaria.

³²⁵ Johannes Pfeiffer, *La poesía: Hacia la comprensión de lo poético*, Trad. de Margit Frenk, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1979, p. 39

³²⁶ *Ibid*, p. 40

El Verbo

Así como las similitudes de las cosas en el Verbo son para estas cosas causa de su existir, así son para las cosas causas del conocer, esto es, en cuanto son impresas en las mentes intelectuales para que de este modo éstas puedan conocer las cosas, y por ello son llamadas vida en cuanto son principios del existir del mismo modo que son llamadas luz, en cuanto son principios del conocer.³²⁷

³²⁷ Tomás de Aquino, *Cuestiones disputadas sobre la verdad*, Trad. de María Jesús Soto-Bruna, Navarra, Ediciones Universidad de Navarra S. A., 2016, p.p. 301

III. ELEMENTOS DEL ENTREMÉS CERVANTINO APROPIADOS POR EL ACTOR: LA PERSONIFICACIÓN

Construir un personaje complejo implica para el actor no solamente poder identificarse con él, sino reconocer algunas cualidades que le sean admirables del personaje. De esta manera la caracterización que haga el actor del personaje no estará generalizada, sino particularizada.

17 de noviembre de 2015

Bitácora personal de los ensayos de 3 *Entremeses de Cervantes*

3.1. El fundamento del actor de teatro clásico

Llevar a escena un texto del Siglo de Oro requiere una gran cantidad de entrenamiento, conocimientos y sensibilidad hacia la lengua de parte de los actores que demanda mayor tiempo, esfuerzo y exigencia del que se pudiera pensar. En Europa existen compañías de teatro especializadas únicamente en la representación de estos textos. Podemos mencionar, por ejemplo, la Royal Shakespeare Company en Inglaterra, la Comédie-Française de Francia y la Compañía Nacional de Teatro Clásico de España, todas ellas subvencionadas por el gobierno. Año con año amplían su repertorio y abren espacios de profesionalización para jóvenes actores que deseen especializarse en el estilo de teatro clásico.

En palabras de Helena Pimienta, la directora de la CNTC de España: “Trabajar desde la escena con nuestra herencia y para nuestro horizonte es nuestro cometido. Inspirarnos en nuestro pasado para seguir ofreciendo un presente mejor es nuestro compromiso.”³²⁸ La misión de estas compañías es proteger y difundir el patrimonio cultural intangible de su país, en este caso el teatro, reflejo de su historia, su lenguaje, su ideología y su producción artística. En México no existe una compañía nacional de teatro³²⁹ especializada en escenificar obras del periodo clásico, a partir de una técnica en la cual el actor respete el texto sin adaptarlo.

³²⁸ Helena Pimienta, *Compañía Nacional de Teatro Clásico: Temporada 16/17*, [consultado el 08 de agosto de 2017] <http://teatroclasico.mcu.es/wp-content/uploads/2016/06/Programa-CNTC1617.pdf>

³²⁹ Se podría argumentar que el programa *Carro de Comedias* de la UNAM, puesto en marcha en 1998, cumple con la función de promover el teatro del Siglo de Oro en los espacios universitarios o al menos eso se argumentó en un principio cuando se creó el programa en 1998, pero desde entonces hasta el 2017, únicamente ha presentado cuatro obras de dicho estilo: *La Cueva de Salamanca* de Cervantes (1998-1999), *El villano en su rincón* de Lope de Vega (2001), *La Verdad Sospechosa* de Juan Ruíz de Alarcón (2016) y *Los*

Afortunadamente, aún sin apoyos institucionales, la labor de escenificar obras clásicas y llevarlas al público es llevada a cabo por muchas compañías de teatro independientes de nuestro país, entre ellas la Máquina de Espacio Teatro A.C., fundada por Horacio Almada, quien desde 1995 dirigió la primer obra de dicha agrupación: *El vergonzoso en Palacio* de Tirso de Molina. Han pasado 22 años en los cuales su equipo ha realizado 30 puestas en escena –entre obras de teatro y óperas-, de las cuales por lo menos 14 pertenecen al periodo del Siglo de Oro Español y al Teatro Isabelino. Procurando, en la medida de lo posible, respetar el lenguaje original de los textos.

Una experiencia clave en la formación de Horacio Almada fue haber trabajado como actor en las obras dirigidas por José Luis Ibáñez³³⁰, durante 1983 y 1989³³¹. Ibáñez es uno de los pocos directores de teatro mexicano que se consideran, en la actualidad, especialistas en montar obras clásicas, así como en instruir a actores y actrices en el arte de la versificación. Para tener una idea precisa de su quehacer teatral, Margit Frenk en un artículo publicado por la revista Paso de Gato, describe su percepción sobre las puestas en escena de Ibáñez:

Para cada puesta en escena, José Luis estudia toda la obra, escudriña con una sensibilidad, una profundidad y un rigor que ya quisieran muchos críticos literarios. Descubre su estructura, encuentra sus vetas más escondidas, desentraña sus temas y sus motivos [...] El teatro español del Siglo de Oro está compuesto en verso y tiene una particularidad que lo distingue del teatro contemporáneo en verso de otros países europeos: no emplea una sola medida, sino muchas; alternando con los octosílabos y hexasílabos, encontramos los versos de once, siete y cinco sílabas; las redondillas, las quintillas, los pasajes en romance conviven con las octavas, las liras, las silvas, los sonetos. Y cada forma métrica exige una recitación distinta y debe causar un efecto diferente (como las muchas maneras posibles de caminar por el espacio) [...] Pues bien, una de las cosas que más he admirado en el trabajo

empeños de una casa de Sor Juana Inés de la Cruz (2016), éstas tres últimas, por cierto, fueron una adaptación del texto original. Vid. “El Carro de Comedias”, en *Teatro UNAM*, [consultado el 08 de agosto de 2017] <http://www.teatrounam.com/>

³³⁰ “Es profesor de carrera de tiempo completo del Colegio de Literatura Dramática y Teatro de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Se ha dedicado profesionalmente a la traducción y dirección de obras dramáticas y ha sido director de una larga serie de recitales de poesía mexicana y española. Fue cofundador del grupo Poesía en Voz Alta, junto con Octavio Paz, Juan José Arreola, Juan Soriano, Leonora Carrington y Héctor Mendoza. Entre las obras que ha dirigido con notable éxito se encuentran: *La fierecilla domada*, *Tartufo*, *La gatomaquia*, *Mudarse por mejorarse*, *Asesinato en la catedral*, *Las criadas*, *Crimen por escrito*, *Vidas privadas*, *Alerta en misa*, *La señorita de Tacna*, *El vestidor*, *Las relaciones peligrosas*, *La muerte y la doncella*, *La vida es sueño*, así como las obras musicales *Mame*, *Sugar*, *Anita la huerfanita*, *Un gran final*, *La jaula de las locas*, *¿Qué tal, Dolly?* y *Hermanos de sangre*.” “Maestro José Luis Ibáñez”, en *Cultura Unam: Grandes Maestros*, [consultado el 08 de agosto de 2017] <http://www.grandesmaestros.unam.mx/dr-jose-luis-ibanez/>

³³¹ “*La Traviata*”, “*La Familia Real*”, “*La Celosa de sí misma*”, “*El Vergonzoso en Palacio*”, “*El Burlador de Sevilla*”, “*Las manos blancas no ofenden*”, “*Otelo*” y “*La Celestina*”, son algunas de las obras en las que Horacio Almada trabajó como actor o asistente de dirección de José Luis Ibáñez. Vid. Horacio Almada Anderson, “*Semblanza*”, en ANEXOS.

de José Luis es, precisamente, la maestría con la que aborda la recitación en esos versos polimétricos. Quienes compartimos su afición por este teatro le agradecemos infinitamente el placer que nos causa oír los versos en boca de sus actores.³³²

Los ensayos con el maestro Horacio Almada, para representar *3 Entremeses de Cervantes*, fueron muy similares a lo que describe Margit. Comenzamos con lecturas en voz alta de cada uno de los entremeses, donde el director nos daba ciertas indicaciones sobre la pronunciación y la entonación, de tal manera que fuimos descifrando la partitura de acciones que proponen los textos, a partir de estudiar la estructura rítmica y dinámica de los diálogos, semejante a una partitura de notas musicales en la que un cantante puede interpretar una canción con su voz a partir de reconocer la medida temporal y tonal que exige cada sonido. El rigor del actor estaba en memorizar cada palabra del texto, sin sustituirlas por otras que resultaran más cómodas para el habla actual, adecuando la imaginación, la coordinación y la dicción al lenguaje de Cervantes.

En un Congreso sobre teatro del Siglo de Oro, llevado a cabo en 2003, en la Universidad de Navarra, Horacio Almada fue invitado a participar como ponente, para lo cual escribió un breve ensayo titulado *El lenguaje del actor y la construcción de personaje áureo*, donde sintetiza muchas de las premisas que como director nos propuso al elenco. Primero, el actor debe tener claro que una de sus principales tareas es diseñar, a partir de su creatividad, una *formulación verosímil* de la acción que propone el texto y ejecutarla frente al público para “lograr un peso de pasado y un peso de verdad en la experiencia de lo efímero”³³³, sin importar que el lenguaje parezca alejado de nuestro contexto.

Segundo, aprender a confiar en que el público reconocerá las palabras a partir de la carga de sentido que les imprima el actor: Todo lo que se pronuncia sobre el escenario, deberá llegar al público como el actor quiere, es decir, cuando existe un trabajo de cargar de sentido las palabras, el público reaccionará a esa carga, no la podrá dejar pasar, y la principal forma en la que el público percibe esas cargas es por medio de la escucha, habrá que tomar en gran consideración la construcción sonora del lenguaje³³⁴.

Es un error pensar que al actor le basta simplemente con entender el significado de las palabras que desconoce, pues eso no garantiza que el público también las entienda. El actor requiere ingeniárselas para *expresar* ese significado –ya sea por medio de un gesto, un acento en la pronunciación, una acción, una pausa o las diversas combinaciones de todas las posibilidades anteriores-, como un intérprete

³³² Margit Frenk, “Ibáñez y el teatro del Siglo de Oro”, en: *Paso de Gato*, n. 33, Abril-Junio, 2008, p. 13

³³³ Horacio Almada “El lenguaje del actor y la construcción de personaje áureo”, en: Carlos Mata y Miguel Zugasti, *Actas del congreso: “Siglo de Oro en el nuevo milenio”*, Pamplona, Ed. EUNSA, 2005, s/n.

³³⁴ Estas son algunas de las reflexiones que surgieron durante los primeros ensayos y se puede comprobar en las “Bitácoras de ensayo” ubicadas en la sección ANEXOS.

del autor que media entre el texto y el público³³⁵, este último quedará fascinado en la medida en que pueda reconocer lo que dice el personaje, en ese momento se genera un sentido de *verosimilitud*³³⁶ en la creencia del espectador.

¿Qué hace un actor en escena: personificar, interpretar o revelar a otro? Cualquiera de ellas necesita un alto contenido de imaginación, una preparación rigurosa y una guía precisa de un director que sepa qué decirle, qué pedirle a su actor.

Cuanto más alejado de nuestra experiencia esté el personaje, mejor preparación necesitaremos, una imaginación más presente, y dotes histriónicas que lleven, en la trayectoria de la obra en la representación, a un estado de admiración del espectador. El material del actor puede ser tan diverso como el planteamiento de cualquier dramaturgo o director de escena lo plantee. ¿Necesitamos de un actor especialmente entrenado y capacitado para poder abordar un texto de Lope, Tirso, Alarcón o Calderón? Yo creo que sí.³³⁷

Las palabras de un texto epañol de los siglos XVI y XVII requieren una energía, una contundencia y una formulación sonora que exigen del actor una preparación complementaria. La disciplina y el estudio que implican esas obras para un actor no pueden ser impuestos, sólo se consiguen a través del compromiso y el interés genuino por degustar en su paladar el lenguaje de los autores del Siglo de Oro. Únicamente el amor y el placer por explorar estos mundos le permiten al actor disponerse al abordaje de la ficción, identificándose con esas formas de ver la vida a pesar de la temporalidad.

El actor trabaja con un texto; ese texto tiene, para nosotros, la necesidad de la inmediatez: debe significar y estar dirigido. El arma que tenemos es la posibilidad de la imaginación. Existe una traducción escénica y el actor debe reconocer los signos que debe traducir. El lenguaje, el personaje y la trama son los referentes. ¿Cómo enfrentar a un actor ante lo intangible? El texto áureo necesita grandes actores, necesita grandes maestros que le enseñen. El problema frente a personajes como los que se plantean son enormes. [...] El teatro, el de Calderón, el de Siglo de Oro, hay que aprender a hacerlo. Hay que hacerlo. Hay que querer estudiarlo. Hay que quererlo...³³⁸

³³⁵ “El eslabón entre el texto y su representación es, sin duda, el actor. Y las lagunas más significativas en el estudio de la representación tienen que ver con su desempeño. El actor de teatro, como lo entendemos hoy, es, en el mejor de los casos, un artista, pero antes que nada, un profesional: se entrena para ello. Estudia, se capacita, flexibiliza su cuerpo, fortalece su garganta, resiste el contacto con el público, se condiciona ante la posibilidad de la experiencia ajena y personifica, interpreta, revela”. *Ibid.*

³³⁶ “...la verosimilitud es aquello que, en las acciones, en los personajes, en la representación *parece verdadero* para el público, tanto en el plano de las acciones como en el modo de representarlas en el escenario. [...] no es una cuestión de realidad bien imitada, sino una técnica artística para poner en signo esta realidad”. “VEROSIMILITUD”, en: Patrice Pavis, *Diccionario del teatro*, Trad. de Jaume Melendres, Barcelona, Ed. Paidós, p.p. 504-505

³³⁷ Horacio Almada “El lenguaje del actor y la construcción de personaje áureo”, en: Carlos Mata y Miguel Zugasti, *Actas del congreso: “Siglo de Oro en el nuevo milenio”*, Pamplona, Ed. EUNSA, 2005, s/n.

³³⁸ *Ibid.*

Cuando estudiaba en la licenciatura de Literatura Dramática y Teatro tomé clases de actuación con la maestra Pilar Villanueva que enseñaba a los estudiantes de tercer año durante el semestre 2013-2014. Ella es una actriz que tiene una gran pasión por los textos clásicos, prueba de ello es un artículo que escribió para la Revista Paso de Gato, donde deja en claro la relación de trabajo entre el actor y el material del dramaturgo:

Soy actriz, ésa es mi única certeza. Quise aprender teatro porque un día me di cuenta de que no podía con las palabras, que no encontraba nunca las que eran justas, las que me permitían decir de manera exacta lo que pensaba, lo que sentía del mundo. Entonces descubrí que los dramaturgos habían escrito un montón de palabras hermosas para que otros pudieran decirlas. Entendí que los autores de dramas componían sus textos con el primordial propósito de que fueran dichas por otros. Y yo tenía una necesidad tan grande de decir... Así que estudié teatro para poner palabras bellas en mi boca, para poder decirlas, para pensarlas, sentirlas y vivirlas. [...] Creo que el arte de escribir consiste, únicamente, en traducir el universo en letras, por eso no concuerdo con la gente que piensa que el talento del escritor está en la pluma; para mí, el talento del que escribe está en el ojo, en la mirada que sabe mirar el universo.³³⁹

El dramaturgo divide para compartir. Selecciona del mundo una situación específica, la analiza, la segmenta en personajes, motivaciones, lenguaje, etc., la destila para luego crear una obra que pueda ser transmitida para todos, unificando una audiencia entorno de su mirada y escucha. ¿No es entonces para cualquier actor, en el sentido estricto de la profesión, un regalo y un privilegio poder encarnar personajes tan maravillosos y con un habla tan sensual como los personajes de teatro clásico, como los de Cervantes? Entonces ¿Por qué se hace tan poco teatro clásico en nuestro país? Sobre esta reflexión abundaré en la conclusión del presente ensayo.

Por ahora, dediquémonos a profundizar en los tres principales signos que tiene que descifrar el actor para traducirlos en escena, como señala Horacio Almada: la trama, el personaje y el lenguaje. Tres elementos que componen el drama, según lo contempla también Aristóteles³⁴⁰ en su *Poética*. En los ensayos es muy difícil separar estos tres elementos porque los tres interactúan entre sí y hacen parte de una totalidad que será la estructura ficticia que sostenga al actor después de la tercera llamada.

3.2. La trama

Para ir de lo general a lo particular, hablaremos primero de la trama, luego del personaje y finalmente del lenguaje. Durante las primeras lecturas del texto era

³³⁹ Pilar Villanueva, "Una mujer de corazón abierto", en: *Paso de Gato*, n. 36, Enero-Marzo, 2009, p. 12

³⁴⁰ En algunas traducciones de la *Poética* el término *lenguaje* puede encontrarse como *pensamiento*, en cualquier caso se refiere a la manifestación de lo que está en la mente del personaje, pero puesto en palabras

importante que todos los actores tuviéramos claro de qué se trataba cada obra. Conforme íbamos leyendo, generábamos un diálogo con el director para aclarar dudas y de esta forma componer en nuestro imaginario la trama. Entendemos por trama la imitación de la acción que registra una obra dramática, es decir, “la composición de los hechos”³⁴¹, dice Aristóteles, es “como el alma de la tragedia”³⁴². Tienen un principio, un medio y un fin, por los cuales transita el personaje hacia un cambio de fortuna. Esta definición, aunque se puede refutar, ha permanecido a lo largo del tiempo como un canon del teatro occidental.

Hemos quedado que la tragedia es imitación de una acción completa y entera, de cierta magnitud; pues una cosa puede ser entera y no tener magnitud. Es entero lo que tiene principio, medio y fin. Principio es lo que no sigue necesariamente a otra cosa, sino que otra cosa le sigue por naturaleza en el ser o en el devenir. Fin, por el contrario, es lo que por naturaleza sigue a otra cosa, o necesariamente o las más de las veces, y no es seguido por ninguna otra. Medio, lo que no sólo siga a una cosa, sino que es seguida por otra. Es, pues, necesario que las fábulas bien construidas no comiencen por cualquier punto ni terminen en otro cualquiera, sino que se atengan a las normas dichas.³⁴³

Comprender la trama de la obra es importante, pues le da al actor una guía clara de hacia dónde se dirige su personaje, de qué circunstancias inicia, en qué circunstancias finaliza y qué es todo lo que hizo en medio de las dos; esos son los sucesos que el espectador lee a lo largo del tiempo que dura la función. Lo que le pasa al personaje y lo que hace conforman la historia de la obra. Para tener una idea completa del personaje que interpreta es importante que el actor conozca cuál es el hilo que hilvana cada escena, incluso cuando su personaje no esté presente en alguna de ellas, esto le dará la posibilidad de jugar un recorrido completo, una trayectoria de principio a fin.

Cuando el actor interpreta su papel como algo muy distante y sin relación entre cada entrada y salida a escena y no toma en cuenta lo que hizo en acciones anteriores ni lo que hará en las siguientes, nunca interpretará su parte íntegramente. El no saber relacionar su trabajo de una manera integrada, puede hacer inarmónica e incomprensible la obra para el espectador. Por el contrario, si desde un principio, posee una visión de sí mismo al momento de interpretar o recitar sus últimas escenas, le será mucho más fácil ver su parte completa en todos sus detalles, como si la mirase en perspectiva desde un punto elevado.³⁴⁴

³⁴¹ Aristóteles, *Poética*, Trad. de Valentín García Yerba, Madrid, Ed. Gredos, 1974, p. 146

³⁴² *Ibid*, p.149

³⁴³ *Ibid*, p.p. 152-153

³⁴⁴ Michael Chejov, “Técnica de actuación” en: Constantin, *El arte del actor (principios técnicos para su formación)*, Ciudad de México, Ed. Escenología, 1998, p. 117

En su libro *Backwards & Forwards*³⁴⁵, el director estadounidense David Ball escribe que la trama se compone por bloques de acción, definiendo la acción del texto como cualquier evento que provoque otro evento, como fichas de dominó³⁴⁶. El actor debe de conocer qué está detrás de cada acción, cuál es su origen y de esta forma encontrar la acción desencadenante, aquella que rompió el equilibrio de la situación de los personajes. Para encontrar estas acciones David Ball propone analizar la obra desde el final hacia el principio, así sabremos en qué terminó la obra y qué fue provocando en retrospectiva el desenlace³⁴⁷. De esta manera encontraremos, por ejemplo, que *Los Habladores*³⁴⁸ consta de seis escenas y en cada una ocurre una situación que construye el arco de la trama:

³⁴⁵ “The usefulness of *Backwards and Forwards* lies in the fact that it reveals a script not only as literature, but as raw material for theatrical performance-sometimes with structural characteristics that make it comparable to a musical score.”

“La utilidad de *Backwards and Forwards* radica en el hecho de que revela el guion no sólo como literatura, sino como materia prima para la representación teatral, con características estructurales que lo hacen comparable con un libreto musical.” (Trad. mía) en: Michael Langham, “Prefacio” a David Ball, *Backwards & Forwards: A technical manual for Reading plays*, Illinois, Southern Illinois University, 1983, p.p. VII-VIII

³⁴⁶ “A play is a series of *actions*. A play is not *about* action, nor does it *describe* action. Is a fire about flames? Does it describe flames? No, a fire *is* flames. A play *is* action. Why do you think actors are called *actors*? Then what is action? For script analysis, action is a very particular entity. Action occurs when something happens that makes or permits something else happen. Action is two “something happenings”, *one leading to the other*. Something causes or permits something else. I let go of my pencil (half an action); it falls to the floor (the other half of the action). Together those two connected events make an action [...] A fine play gets us there first class, complimentary champagne, exquisite companionship, memorable service. A bad play is a Calcutta bus. But for both we most know every connection between every event, from the star of the play onwards”

“Una obra es una serie de *acciones*. Una obra no es *sobre* acciones, no *describe* acciones. ¿El fuego es *sobre* las flamas? ¿Acaso describe las flamas? No, fuego *es* flama. Una obra *es* acción. ¿Por qué piensas que los actores son llamados *actores*? Entonces, ¿Qué es la acción? Para el análisis de un guion, la acción es una entidad muy particular. La acción ocurre cuando una cosa hace o permite que otra cosa suceda. La acción son dos “cosa sucediendo”, una lleva a la otra. Algo causa o permite algo más. Yo dejo caer mi pluma (la mitad de la acción); ésta cae al piso (la otra mitad de la acción). Juntos estos dos eventos conectados hacen una acción [...] Una buena obra nos lleva en un viaje de primera clase con champagne, una compañía memorable y un servicio exquisito. Una mala obra es un camión de Calcutta. Pero para ambas debemos conocer cada conexión en medio de cada evento, del principio de la obra hacia adelante.” (Trad. mía) en: *Ibid*, p. 10

³⁴⁷ “Only when we look at events in reverse order can we see, with certainty, how the dominoes fell, which fell against which. [...] The present demands and reveals a specific past. One particular, identifiable event lies immediately before anything. [...] Sequential analysis of actions is most useful when done backwards: from the end of the play back to start. It is your best insurance that you understand why everything happens”

“Sólo cuando miramos los acontecimientos en orden inverso podemos ver, con certeza, cómo cayeron los dominós, cuáles cayeron contra cuáles. [...] El presente demanda y revela un pasado específico. Un evento particular, identificable, se encuentra inmediatamente antes de cualquier cosa. [...] El análisis secuencial de las acciones es muy útil cuando se hace al revés: desde el final de la obra hasta el inicio. Es tu mejor seguro para entender por qué todo sucede.” (Trad. mía) en: *Ibid*, p. 15-18

³⁴⁸ Vid. Miguel de Cervantes, “Los Habladores”, en *Biblioteca Virtual Universal*, [consultado el 15 de septiembre de 2017] [file:///C:/Users/Win%207/Downloads/los%20habladores%20\(2\).pdf](file:///C:/Users/Win%207/Downloads/los%20habladores%20(2).pdf)

Escena VI: Sarmiento (2) perdona a su mujer Doña Beatriz, después de que ella (1) le promete a su marido no volver a ser tan habladora, pues se da cuenta que un hablador “es matraca, granizada que apedrea, torbellino que marea y furia que nadie aplaca”.

BEATRIZ.- Marido, por Dios, echadme desde luego de aquí este hombre, que yo prometo no dar lugar a que vuelva

SARMIENTO.- Alzad, pues, y enmendaos, que no está bien de rodillas la que es señora de mi casa.³⁴⁹

Sarmiento (2) persuade al Alguacil, haciéndole creer a él y a su mujer que Roldán se quedará en casa 7 años como huésped para curar a Doña Beatriz del mal de hablar, después de que el Alguacil (1) intentara llevar preso a Roldán.

ALGUACIL.- Soy contento por ver ese milagro; pero ha de ser con condición que si la diere sana, me avise usted luego, porque le lleve a mi casa; que tiene mi mujer la propia enfermedad, y me holgaría que me la curase de una vez

SARMIENTO.- Descuide, señor alguacil, que cumplidos los siete años, yo le avisaré con lo que hubiere.³⁵⁰

El Alguacil (2) descubre a Roldán, prófugo de la justicia, en casa de Sarmiento, después de que Inés (1) lo delatara.

ALGUACIL.- ¡Oiga! ¿qué es esto? ¿no es aquel bellaco de Roldanejo, el hablador que hace las maulas?

INÉS.- El mismo.

ALGUACIL.- Sed preso sed preso.³⁵¹

ESCENA V: Roldán (2) sigue hablando y no deja descansar a Doña Beatriz ni a Inés, después de que Sarmiento (1) tuviera que salir a la fuerza de su casa para acompañar al Alguacil a hacer las paces con la persona a la que le dio la cuchillada al principio de la obra.

ESCENA IV: Sarmiento (2) esconde a Roldán en una estera, después de que éste (1) confesará que está prófugo de la justicia, pues toca a su puerta el Alguacil.

ALGUACIL.- ¡Abran a la justicia! ¡Abran a la justicia!

ROLDÁN.- ¡La Justicia! ¡Ay, triste de mí! Que yo ando huido, y si me conocen me han de llevar a la cárcel.

SARMIENTO.- Pues, señor, el remedio es meterse en esa estera usted; que las habían quitado para limpiarlas, y así se podrá librar; que yo no hallo otro.³⁵²

³⁴⁹ *Ibid.* p. 10

³⁵⁰ Cervantes, *op. cit. Idem.*

³⁵¹ *Ibid.* p. 09

Sarmiento (2) cumple el objetivo de su plan al ver que Doña Beatriz cae desmayada, después de que Roldán (1) no la dejó hablar, al ser él mucho más hablador que ella.

Doña Beatriz y Roldán (2) comienzan a competir para ver quien habla más, después de que Sarmiento (1) engañará a su esposa, haciéndole creer que Roldán es un pariente suyo que ha llegado como huésped a su casa.

ESCENA II.- Roldán (2) promete curar a la mujer de Sarmiento, después de que éste (1) crea un plan para callar a su esposa, quien no para de hablar a pesar de que ha buscado muchos remedios para solucionar esa situación³⁵³.

Sarmiento se (2) da cuenta de que Roldán es tan hablador como su propia esposa, después de que Roldán (1) lo aturde con sus palabras y no lo deja irse.

Sarmiento (2) con curiosidad, empieza a conversar con Roldán, después de que éste (1) le ofreciera dejarse dar una cuchillada a cambio de ciento cincuenta ducados.

ESCENA I.- El Procurador (2) le cuenta a Roldán que Sarmiento le entregó doscientos ducados como soborno para no ir preso ya que acuchilló a alguien, después de que Roldán (1) fuera testigo del soborno.

Gracias a este análisis podemos vislumbrar con detalle las partes que componen la obra y que el espectador debe ver y escuchar para que la historia se cuente. El espectador tiene que creer, por ejemplo, que Doña Beatriz está siendo engañada por su esposo cuando le presenta a Roldán, para lograr un efecto cómico potente.

Al hacer este mismo análisis en las otras dos obras, nos damos cuenta que la trama en *La Guarda Cuidadosa*³⁵⁴ desencadena la boda de Cristinica con el Sacristán, elección que no se hubiera llevado a cabo de no ser por la imprudencia del Soldado, que lo llevó a atacar al Amo, el patrón de Cristinica, lo que la obligó a salir de su casa e intervenir en la riña para calmar a sus dos galanes y evitar más atropellos.

En *La Cueva de Salamanca*³⁵⁵, la trama se construye para que Pancrasio, al final de la obra, este absolutamente convencido del engaño del que es víctima, confabulado por todos los otros personajes, principalmente por el Estudiante. La acción que rompe el equilibrio es el inoportuno regreso a casa de Pancrasio.

³⁵² *Ibid*, p. 08

³⁵³ Esta es la acción que desencadena el desenlace de la trama, es decir, la ruptura del equilibrio del mundo establecido hasta ese momento.

³⁵⁴ *Vid.* Miguel de Cervantes, "La Guarda Cuidadosa", en *Biblioteca Virtual Universal*, [consultado el 15 de septiembre de 2017] <http://www.biblioteca.org.ar/libros/70718.pdf>

³⁵⁵ *Vid.* Miguel de Cervantes, "La Cueva de Salamanca", en *Miguel.Cervantes*, [consultado el 15 de septiembre de 2017] <http://miguelde.cervantes.com/pdf/La%20cueva%20de%20Salamanca.pdf>

Se puede apreciar que al analizar la trama necesariamente se sugiere la temática principal de la obra, que se tensa como un hilo invisible de principio a fin, manifestándose en los personajes y concretándose en las acciones. “The theme of a play is an abstract concept which part or all of that play is “about” [...] Theme is a *result*. Look for it at *last*. First analyze with care the action...”³⁵⁶ Si la dinámica de la puesta en escena muestra la causa y consecuencias de las acciones de los personajes, el tema se explicará por sí sólo al espectador.

Durante los ensayos, el director nos explicaba el tema de cada una de las obras contenido en una frase de los diálogos, por ejemplo, en *Los Habladores* evidentemente se pueden apreciar varios tópicos como la corrupción o la desigualdad social, pero todos ellos se contienen en la frase que dice Sarmiento a Roldán después de que este pobre y hambriento hidalgo le ofrece dejarse lastimar a cambio de dinero: “La necesidad carece de ley”. Esas palabras son el núcleo de la obra, pues por un lado el pobre de Roldán es tan pobre que está dispuesto a dejar que transgredan su persona a cambio de dinero; y por el otro lado la ley en este universo ficticio se hace de la vista gorda ante los abusos de alguien como Sarmiento, que puede salirse con la suya mientras tenga dinero para sobornar a la justicia.

3.3. El personaje

3.3.1. Segunda naturaleza.

En la Comedia *Pedro de Urdemales*, Cervantes escribe en las palabras de Pedro lo que opina sobre el trabajo de los actores, cuando el personaje se encuentra con una compañía de representantes (actores) y le pide al autor trabajar en ella porque desea volverse famoso en toda España:

PEDRO:
[...]
Ya podré ser patriarca,
pontífice y estudiante,
emperador y monarca;
que el oficio de farsante
todos estados abarca;
[...]
Sé todos los requisitos
que un farsante ha de tener
para serlo, que han de ser
tan raros como infinitos.
De gran memoria, primero;
segundo de suelta lengua;
y que no padezca mengua

³⁵⁶ “El tema de una obra es un concepto abstracto que surge de una parte o de lo que toda la obra es [...] El tema es un *resultado*. Búscalo al *final*. Primero analiza con cuidado la acción...” (Trad. mía) en: David Ball, *Backwards & Forwards: A technical manual for Reading plays*, Illinois, Southern Illinois University, 1983, p.p. 76-77

de galas es lo tercero.
 Buen talle no le perdono,
 si es que ha de hacer los galanes;
 no afectado en ademanes,
 ni ha de recitar con tono.
 Con descuido cuidadoso,
 grave anciano, joven presto,
 enamorado compuesto
 con rabia si está celoso.
 Ha de recitar de modo,
 Con tanta industria y cordura,
 que se vuelva en la figura
 que hace de todo en todo.
 A los versos ha de dar
 valor con su lengua experta,
 y la fábula que es muerta
 ha de hacer resucitar.
 Ha de sacar con espanto
 las lágrimas de la risa,
 y a hacer que vuelvan con [p]risa
 otra vez al triste llanto.
 Ha de hacer que aquel semblante
 que él mostrare, todo oyente
 le muestre, y será excelente
 si hace aquesto el recitante.³⁵⁷

Cervantes considera que un buen actor debe tener buena memoria para aprenderse todos los diálogos de sus personajes sin cambiar palabras, que tenga una dicción clara, que no escatime en la energía de su declamación (padecer mengua), que tenga gracia –no en un sentido de comicidad, sino de ser agraciado, exquisito-; que no sea exagerado en sus gestos ni que diga todo con la misma cadencia. *Con descuido cuidadoso*, es decir, elegir una caracterización para cada personaje que sea congruente. *Que se vuelva la figura que hace de todo en todo*, es decir, el actor requiere de disposición y flexibilidad para interpretar una amplia gama de papeles, y finalmente, que sea consciente de las reacciones que está generando en el público, para poder dirigirlas y lograr una identificación de parte del espectador con el personaje.

Es revelador lo que muestra este diálogo: Cervantes le sugiere al actor tener conciencia de cada palabra y de cada movimiento que lleva a cabo sobre el escenario. Al igual que opina Shakespeare, a través de Hamlet³⁵⁸, cuando

³⁵⁷ Miguel de Cervantes, “Pedro de Urdemales” en: Miguel de Cervantes, *Comedias III*, Navarra, Biblioteca Clásica Castalia, 2001, p.p. 42-444

³⁵⁸ “*Hamlet*: Te suplico que declames el pasaje como te lo he dicho, con soltura y naturalidad; porque si lo vociferas como alguno de tus actores, preferiría que el pregonero de la ciudad recitara mis versos. Ni tampoco cortes el aire con las manos de este modo, sino sé mesurado; porque aun en el torrente, la tempestad y el torbellino, por decirlo así, de las pasiones, debes adquirir y manifestar aquella templanza que

aconseja a los actores ser moderados –en la intensidad de sus pasiones, el volumen de la voz, sus movimientos, sus gestos, etc.-, y elegantes en su expresión, pues no es naturaleza del teatro reflejar los hábitos mundanos de las personas tal cual son en la cotidianidad, y paradójicamente, gracias al reconocimiento de estos hábitos mundanos, el actor logra una representación fiel de un ser humano.

Es evidente que para Cervantes y Shakespeare –como lo será siglos después para Stanislavski-, el escenario es un espacio que muestra una *segunda naturaleza*, no la naturaleza como es en realidad, sino una interpretación de la realidad; para ello el oficio del actor implica desarrollar la noción de *segunda naturaleza* en sí mismo, pues es él quien habita el escenario. Esta *segunda naturaleza* le permite diseñar un comportamiento predeterminado, que ejecutará con soltura y espontaneidad durante la función. Sin embargo, esa “soltura” y “espontaneidad” serán consecuencia de un proceso de memorización y repetición donde su cuerpo se va adecuando paulatinamente al movimiento preestablecido. Como escribe el maestro de actuación y expresión corporal de la licenciatura en Literatura Dramática y Teatro, el actor Rafael Pimentel:

...el hábito, decía Shakespeare, hace una segunda naturaleza. Habrá de adquirir (el actor) un vocabulario muscular, conceptual, emocional, rico, flexible, dócil, una sintaxis expansiva, un sentido del ritmo, una métrica precisa y variada. Habrá de aprender a mirar, inferir y calcular. Todo habrá de funcionar como un sistema de producción de ocurrencias físicas.

Al actor se le van a ocurrir muchas cosas, en pleno escenario leerá los gestos de los otros actores y seleccionará la respuesta más eficaz. Lo hará ayudándose de un doble sistema de referencias: la situación ensayada y su estilo propio. Un buen actor posee un patrón de gestos, movimientos, tonos e inflexiones: un sistema de referencias con el que va a evaluar permanentemente su realización. La palabra, la situación, el ritmo, el tono, la velocidad, el desplazamiento, la cadencia, la pertinencia, el error, el acierto, la

les preste suavidad. Oh, me hiere el alma oír a un escandaloso empelucado hacer pedazos y hasta trizas una pasión hendiendo los oídos de los “mosqueteros” (el vulgo) que por lo común sólo se impresionan con inexplicables pantomimas y barullos. Yo haría que azotaran a semejantes sujetos por querer sobrepujar a Termagante. Es ser más Herodes que Herodes. Por favor evítalo.

Primer actor: Os lo prometo, Alteza.

Hamlet: Tampoco seas demasiado tímido, sino deja que tu propia discreción te sirva de guía. Que corresponda la acción a la palabra y la palabra a la acción, poniendo especial cuidado en no transgredir la sencillez de la naturaleza; porque todo lo que así se extralimita se aleja del propósito de la representación cuyo fin al principio, al igual que ahora, fue y es presentar como quien dice un espejo de la naturaleza; mostrar la verdadera fisonomía de la virtud, del vicio la propia imagen y de cada edad y generación su aspecto y sello característico. Ahora bien, lo exagerado o mal ejecutado, aunque haga reír al ignorante, no puede menos que apesadumbrar al discreto, la censura del cual debes tener más en cuenta que la opinión del público entero. [...] no dejéis que los que la hacen de payasos digan más de lo que les está asignado, porque hay quienes ríen por hacer reír a unos cuantos espectadores imbéciles, aunque en el ínterin deba prestarse atención a alguna cuestión importante de la obra. Esto es repugnante y manifiesta una ambición detestable del necio que de esta manera abusa.” William Shakespeare, *Hamlet, príncipe de Dinamarca*, Trad. de María Enriqueta González, Ciudad de México, Colección Nuestros Clásicos UNAM, 2011, p.p. 168-169

frase muscular, la fuerza, la retórica del movimiento y de sus emociones, todo esto lleno de reiteraciones aprendidas o de innovaciones. [...] Este proceso de ocurrencias y selecciones vertiginosas constituyen el estilo creador, una curiosa mezcla de automatismos y libertades.³⁵⁹

Haciendo un estudio comparativo, en su tesis de licenciatura, la primera actriz de la Compañía Nacional de Teatro, Emma Dib, nos recuerda que existieron después del Renacimiento muchos testimonios sobre cómo era el trabajo que debía desempeñar un actor, desde la actriz francesa Adrienne Lecouvreur³⁶⁰ hasta Molière, y en todos ellos se puede verificar que el actor requiere de un comportamiento artificioso –más no artificial-, diferente a su estar cotidiano.

Emma Dib retoma como punto crítico en su tesis los postulados del francés Denis Diderot escritos en *La paradoja del comediante* en 1773, ciento cincuenta y ocho años después de la publicación de los *Entremeses* de Cervantes, un texto clave en la historia de la actuación occidental donde se ponen de manifiesto las claves de esta *segunda naturaleza* -que más parece tratarse de una doble conciencia-, sirviendo de guía para los métodos de actuación modernos:

Como contraviniendo a los que suelen oponer los discursos de Diderot y Stanislavski, me atrevería a decir que el primero parece armonizar en ciertos aspectos, con sus pequeños grandes matices y guardando toda proporción de perspectivas, con el segundo. Ejemplo de ello es una especie de “segunda naturaleza” que propone Diderot, en un sentido mucho más maniqueo que el del formador ruso, pero no por ello menos interesante. No obstan las diferencias para que exista el paralelo. Esta doble naturaleza³⁶¹ opera tanto en el momento de preparación: el actor se observa, selecciona lo que conviene y prevé lo que habrá de provocar, como en el momento de la representación: el actor se observa, está pendiente de lo que provoca, se autocorrigue y resuelve los accidentes que pudieran ocurrir, a la vez que reflexiona en todo aquello que en adelante podría mejorar su trabajo.³⁶²

Es curiosa la mirada puntual de estos dos actores mexicanos de amplia trayectoria profesional (Emma Dib y Rafael Pimentel), cuyas citas anteriores son muy parecidas y reflejan el cúmulo de conocimientos que los años de una vida como

³⁵⁹ Rafael Pimentel, “La creación artística en el trabajo del actor”, en: Hellwig-Górzynski Lech, *Máscara vs. Rostro: Setenta años de enseñanza del arte dramático en la UNAM*, Ciudad de México, Téxere Editores, 2009, p. 106

³⁶⁰ “Usted dice que le gustaría que yo le enseñara el arte de la declamación que necesita. Usted ha olvidado que yo no declamo. La simplicidad de mi actuación es mi único [y] pobre mérito; pero esta simplicidad, que la casualidad ha tornado en mi ventaja, aparece ante mí indispensable para un hombre en su profesión. El primer requisito es la inteligencia, y usted la tiene; el siguiente es permitir a la naturaleza benéfica hacer su trabajo. Hablar con gracia, nobleza y simplicidad, y reservar todas sus energías para un argumento, son lo que usted debe decir y hacer mejor que cualquier hombre” Adrienne Lecouvreur citada por Emma Graciela Dib Mercado, “Diderot y sus paradojas sobre el actor”, Tesis de licenciatura, Colegio de Pedagogía de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, 1998, p. 44

³⁶¹ El subrayado es mío, señala que el actor utiliza su doble naturaleza tanto en ensayos como en funciones.

³⁶² *Ibid*, p. 78

intérpretes les ha otorgado. ¿Qué mejor reflexión que la induce la experiencia? Queda demostrado así que el manejo técnico de un actor se consigue gracias al dominio de una naturaleza escénica –que también podríamos llamar conciencia escénica-, en la cual se comporta de modo diferente a como lo hace en su vida personal.

3.3.2 Observación.

Siguiendo con el tema, Diderot reconoce que un actor produce con su técnica una interpretación sobre el escenario que desemboca en la *imitación de la naturaleza*, para la cual es indispensable (y cada teórico de la actuación pondrá a su estilo el acento en este principio) la *observación* de aquel ser humano al que se va a imitar:

Para Diderot, el hombre común y corriente es por esencia distinto al hombre de arte. El primero tiene, para el segundo, un doble valor: por un lado es material de observación del artista y por el otro es destinatario a quien los productos de aquel emocionarán. [...] el mundo de la Naturaleza se convierte en el escenario donde se representa la comedia humana, escenario frente al cual, sentados en las butacas están los hombres de genio observando. [...] Estos genios están al acecho de lo que les permita hacer una imitación precisa, elocuente y armoniosa acerca de lo que día a día se presenta ante sus ojos.³⁶³

Cuando el actor observa la realidad con detalle y la imita, su imaginación le permite interiorizar esos detalles, particularizándolos y evitando actuar *a priori*, desconociendo aquello que imita, produciendo un comportamiento impostado. El primer paso para el actor que ya estudió la trama de su texto, es observar y luego decidir qué de lo observado se selecciona, como un filtro, para jugarlo en la *caracterización* del personaje³⁶⁴. Me gustaría aclarar que esta observación de la realidad se puede dar también a través de leer literatura, ensayos, escuchar música, ver películas, en fin, consumir ficción, ya que el fin último es ampliar el campo de percepción del actor y nutrir su creatividad.

Sin embargo, no podemos evadir que el estudio de la realidad inmediata que nos rodea, parece generar resultados más eficientes; de hecho, realizar las acciones más sencillas y cotidianas como esperar, dormir, leer, escribir, escuchar, relajarse, ducharse, comer, etc., implican un mayor esfuerzo de observación. El actor se convierte en una lupa que ve cómo se llevan a cabo estas pequeñeces a su

³⁶³ *Ibid*, p. 53

³⁶⁴ “LA TÍA: (Con ironía) ¿Y qué tiene que ver me pregunto, el don de la actuación con la observación?

EL PROFESOR: Mucho que ver. Ayuda a los estudiantes a observar todo lo extracotidiano de la vida diaria. Eso vigoriza su memoria, almacena en ella toda la conducta exterior y visible del ser humano. Los hace al mismo tiempo sensibles a la veracidad como al fingimiento. [...] Creemos que vemos todo y no asimilamos nada, por eso en el teatro, donde tenemos que representar la vida, fallamos lamentablemente. Estamos obligados a observar y estudiar el material que extraemos de la vida real [...] la única cosa que puede estimular la inspiración en un actor, es una constante observación de todo cuanto le rodea, todos los días de su vida.” Richard Boleslavski, “La formación del actor” en: Stanislavsky Constantin, *El arte del actor (principios técnicos para su formación)*, Ciudad de México, Ed. Escenología, 1998, p.p. 84-85

alrededor que suelen pasar por desapercibidas en la cotidianidad, pero generan un gran peso de verdad en escena cuando se realizan con precisión y de manera relajada. También durante su vida personal el actor requiere de observarse a sí mismo con atención, realizando estas u otras acciones³⁶⁵. Como dijo Damián Alcázar en la conferencia que mencioné en el primer capítulo: “El actor debe llevar la realidad a la ficción”³⁶⁶.

Una segunda cualidad de la observación es que ayuda a renovar, modificar o desechar ideas, porque tal vez lo que un actor planea para un personaje puede funcionar como un primer acercamiento, a partir de su concepto personal estimulado por el texto y su imaginación, pero resulta que le estorba para la dinámica escénica, por ejemplo, sí creo que mi personaje tiene que verse y moverse como un anciano de 90 años pero la escena me exige muchos movimientos ágiles, entonces estaré en apuros. El proceso de observación en el actor es un proceso dinámico, que permite el flujo constante de ideas, de propuestas y de nuevas fuentes de inspiración.

Para los Entremeses tuve que observar e investigar el mundo de la corrupción, de lo ilícito y de lo clandestino. Visitando, por ejemplo, un Ministerio Público para analizar cómo se comportan las personas en una oficina que ostentan un cargo público y que tienen preferencias por hacer pasar a unos y dejar esperando a otros en la fila, ese mundo donde una persona como Sarmiento podría entrar caminando con confianza, en esa atmósfera tan densa, y llegar a pararse directamente a la puerta de un Procurador de justicia sin “esperar su turno”.

Cuando caminaba en la calle y veía a un vagabundo, me imaginaba cuál sería la reacción que tendría mi personaje del Amo al ver a una persona en esas condiciones en la puerta de su casa; existe una evasión y un rechazo natural del cuerpo hacia estos sujetos, detonada por un rasgo muy concreto: el olor. Por eso para el Amo, gestos como taparse la nariz al estar cerca del Soldado, ayudaban a acentuar la indigencia de ese loco y a diferenciar su estatus.

Para inspirarme a habitar el mundo de Pancrasio, aprendí a observar a las parejas enamoradas en los parques, en las calles y en el transporte público, donde a pesar de su contexto –que puede ser ruidoso o caótico-, se mantienen relacionados íntimamente a través de sus miradas y pequeños gestos de contacto, como tomarse de las manos, pegar sus hombros, recargar sus cabezas, etc. Pareciera que en estos pequeños gestos que los vinculan, el tiempo se detiene, lo

³⁶⁵ “...mientras más simples sean las tareas más difíciles resulta expresarlas con la acción física [...] los eventos ordinarios de la vida cotidiana que deben de representar no absorben jamás *toda* su atención. No han adquirido entonces el hábito de ver por completo al ser humano frente a ustedes y penetrarlo parte por parte con atención.” Constantín Stanislavsky, *Ética y disciplina. Método de acciones físicas*, Trad. de Margherita Pavia y Ricardo Rodríguez, Ciudad de México, Ed. Escenología, 1994, p. 139

³⁶⁶ Damián Alcázar, “Conversatorio sobre el arte de la actuación”, Clase de Expresión Corporal 3 del maestro Rafael Pimentel, Ciudad de México, 23 de septiembre de 2013.

exterior se difumina y sólo se perciben el uno al otro. Esto era lo que hacía Pancrasio cada vez que tenía la oportunidad de estar cerca de su esposa Leonarda: abrazarla, verla a los ojos, acariciarla –aunque ella buscará formas para rechazarlo-, etc. En la primer escena de la obra juego mucho este aspecto, pues incluso los diálogos que me dice mi Comadre³⁶⁷ para que ya me vaya, me entran por un oído y me salen por el otro, pues estoy embelesado con la belleza de Leonarda y conmovido por su reacción ante mi partida.

También fue importante para mí observar rasgos más físicos para plantear una edad diferente en cada personaje y así diferenciarlos. El más joven era Pancrasio, sus movimientos, como un enamorado o un recién casado, son ágiles, largos, grandes y relajados. El Amo es un señor de 40 años, su actitud al caminar, por ejemplo, sus pasos o su postura, es un poco más pesada que la de un joven; tiene la columna más rígida, aunque sigue teniendo ciertos momentos de vitalidad y agilidad –como al final de la pelea entre el Sacristán y el Soldado donde su cuerpo reacciona para separarlos-, pero son momentos fugaces, como pequeñas descargas de energía.

Mientras que Sarmiento era el más viejo de los tres, aunque no existe ninguna acotación o pista en el texto para sostener esta teoría, su apesadumbrado matrimonio y sus rasgos violentos³⁶⁸ hacían que su postura fuera encorvada, sus articulaciones de los brazos, las manos, los pies y las rodillas tensas, como secas, e incluso lo imaginaba con la piel arrugada y áspera, cualidad que me ayudaba a darle una voz más grave.

3.3.3. Ensayos

La palabra *ensayo* designa convencionalmente al espacio y tiempo designando para trabajar sobre la construcción de una puesta en escena, en los cuales generalmente están presentes el elenco y el director. Anne Bogart escribe sobre el contenido que encierra la palabra *ensayo*:

Es significativo que la palabra francesa para ensayar sea *repetición*. Ciertamente se puede argumentar que el arte del teatro es el arte de la repetición. (La palabra inglesa *rehearsal* a punta a re-escuchar. La alemana *Probe* sugiere una investigación. En japonés *keiko* se traduce como practicar. Y así sucesivamente. El estudio de las palabras en diferentes lenguas para “ensayo” es fascinante.) En el ensayo el actor busca formas que puedan ser repetidas. Actores y directores construyen juntos un marco de trabajo que dé

³⁶⁷ Tuvimos que adaptar el personaje secundario del Compadre a la Comadre, por ajustes del elenco, aunque ningún diálogo se alteró.

³⁶⁸ Deduzco que tenía reacciones violentas porque siempre los demás personajes, cuando hablan de él, dicen que está “mohino”, es decir, enojado. Tiene un carácter iracundo. *Vid.* Miguel de Cervantes, “Los Habladores”, en *Biblioteca Virtual Universal*, [consultado el 15 de septiembre de 2017] [file:///C:/Users/Win%207/Downloads/los%20habladores%20\(2\).pdf](file:///C:/Users/Win%207/Downloads/los%20habladores%20(2).pdf)

cabida a infinitas y nuevas corrientes de fuerza vital, a vicisitudes emocionales y a la conexión con otros actores.³⁶⁹

Es durante los ensayos donde el actor modula y organiza el material que adquirió mediante su observación aguda, partiendo de la guía del director, que planteará ciertas premisas junto con el resto del elenco, de tal forma que el actor deberá estar atento a los estímulos que le proponen sus compañeros y paralelamente generar impulsos que se transformen en estímulos creativos para los demás. El actor y director Sueco Daniele Finzi, plantea una bella metáfora para describir el proceso de los ensayos del actor:

Los actores tenemos como un dial interno que nos permite, al igual que en las viejas radios, cambiar de frecuencia e ir buscando distintas estaciones. Girando la perilla cambiamos de sintonía, pasamos de un sonido a otro hasta encontrar el canal que buscamos. En los primeros ensayos uno no sabe bien cómo hacerlo. Tratas de sintonizar la estación: “Shkshkshkshkshkshk” moviendo el dial, “shkshkshkshkshkshkshks”... de repente encuentras la señal. Al otro día, la enciendes y se perdió. Nuevamente a mover la perilla hasta encontrar la estación. Así pasa el tiempo hasta que un día ya tienes el automatismo de cómo mover la perilla y llegar a donde quieres. Eso es buscar un personaje: aprender a mover el dial, captar una transmisión que llega de un lugar particular del éter, amplificar lo que misteriosamente flota alrededor de todos. Un actor es un radio, tiene la capacidad de captar y amplificar sonidos, historias que llegan de otro tiempo. Más potente es un actor, más sus antenas pueden atraer señales débiles, antiguas, mensajes que nos llegan de mundo muy lejanos. Podemos pasar días tratando de sintonizar una estación, movemos los moduladores interiores hasta que de repente algo se escucha, algo que toca, que suena como un idioma extranjero... seguimos afinando la búsqueda y de repente empezamos a transmitir. Así un actor se transforma: sintonizándose.³⁷⁰

La etapa de los ensayos es muy compleja y ayuda a sintonizar al actor con su papel, a entenderlo, a conocerlo para diseñar la caracterización del personaje. Es muy importante que durante el tiempo en que transcurre el ensayo, predomine una atmósfera de profundo respeto hacia el trabajo de todos, que dará como resultado una sensación de confianza en la cual todos se sientan seguros de exponerse al ridículo, sabiendo que lo hace por un bien común.

En la Ciudad de México, predominaba una tradición de abuso generalizado hacia los actores del parte del director³⁷¹, de los cuales hay pocos testimonios documentados pero abundan las anécdotas de boca en boca. Muchos de los

³⁶⁹ Anne Bogart, *La preparación del director: siete ensayos sobre teatro y arte*, Trad. de David Luque, Barcelona, Ed. Alba, 2001, p.p. 57-58

³⁷⁰ Daniele Finzi, *Teatro de la caricia*, Montevideo, Ed. FPH, 2009, p.p.67-68

³⁷¹ Para un ejemplo de lo anterior, véase el artículo de Yadira Pascault Orozco y Silvia Sáez Delfín: “La deformación con el pretexto de lo teatral”, *Animal Político*, 14 de febrero de 2018, [consultado el 17 de febrero de 2018] en: <http://www.animalpolitico.com/blogueros-blog-invitado/2018/02/14/escuelas-gaslight-deformacion-teatral/>

directores asumían una postura dominante, en la cual ejercían su autoridad amedrentando la autoconfianza de los actores por medio de distintos tipos de maltratos psicológicos, con el pretexto de “romper sus resistencias”, lo que sea que eso signifique.

Uno de los pocos testimonios de este tipo de proceso se puede leer en la bitácora de ensayos de la primera actriz Carolina Politi, egresada de la Facultad de Filosofía y Letras, donde describe el encierro y el maltrato psicológico que vivió en San Cayetano, Veracruz, durante el proceso de trabajo de la obra *Santa Juana de los Mataderos*, bajo la dirección del Luis de Tavira, quien es considerado uno de los pedagogos teatrales más reconocidos:

...los actores de *Santa Juana de los Mataderos* pudimos percibir, una vez terminada la experiencia, que estábamos heridos pero no sabíamos por qué, no sabíamos ni siquiera qué era lo que de nosotros estaba lastimado. Los actores habíamos construido a toda velocidad nuestros personajes, intentando eludir el golpe íntimo que se erguía amenazador en un ataque al ego. La figura fuerte que nos guiaba era “inalcanzable” y de esta manera la sensación de inferioridad se hacía omnipresente; se melló la seguridad del actor a través de un ideal exterior. [...] Algunos llegamos a sentirnos francamente incapacitados para concluir la meta, las deshoras de ensayo y la exigencia física fragilizaban nuestro centro y nos conectaban más aún con ésta inseguridad. Así se explica que en un momento dado el actor que protagonizaba la obra abandonara el espectáculo en una necesidad de escapar de aquello que lo estaba lastimando, que lo hacía sudar frío y querer acabar con su vida, la suya no la del personaje. [...] En *Santa Juana* los ingredientes se combinaron de forma ideal para que la precisión fuera una imposición debido a la relación de co-dependencia que existía entre la dirección y el elenco, la relación no era entre profesionales, el objetivo no estaba puesto en el teatro. En una relación co-dependiente quiero rescatar al otro, me siento capaz de salvarlo y responsable de su vida, la sensación de omnipotencia lastima la seguridad porque, detrás de ésta, está el desamparo personal de los individuos. [...] Los horarios de trabajo eran de 18 horas diarias aproximadamente con inclusión de las comidas donde se nos leían textos relacionados, y pocas horas de sueño y vida propia. No teníamos tiempo para montar la obra porque no teníamos tiempo para nosotros. Se transgredió el espacio íntimo del actor; siendo muy grande el proyecto e irreal el período de montaje planteado: se provocó una confusión.³⁷²

Afortunadamente para mí y mis compañeros actores, el trabajo a cargo del director Horacio Almada fluyó de una manera creativa, armónica, respetuosa y francamente admirable. Uno de los mayores aciertos era el interés que tenía el director por ver y escuchar las propuestas de los actores. Siempre al final de cada ensayo nos pedía compartir al grupo, una pequeña reflexión sobre nuestra experiencia en el ensayo, nos preguntaba “¿Qué se llevan el día de hoy?” Ese era

³⁷² Ana Carolina Politi Goutman, “El actor en *Santa Juana de los Mataderos*”, Tesis de licenciatura, Colegio de Teatro de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, 2004, p.p. 47-51

uno de los momentos de intercambio entre nosotros que más me aportaban, porque me permitía saber en qué parte del proceso se encontraba cada uno (memorizando el texto, buscando intenciones, lidiando con el vestuario, el movimiento o la utilería, etc.) y además conocer la perspectiva de cada uno respecto al trabajo que se había hecho ese día.

Otro aspecto importante es que el director incentivaba el respeto hacia los demás, pidiendo que cualquier opinión que tuviéramos ya fuera personal o respecto al trabajo la externáramos durante el transcurso del ensayo, en presencia de todos, para comentarla abiertamente y evitar que terminando el ensayo los “murmillos” y “chismes” dieran lugar a malos entendidos, contaminando la atmósfera de trabajo. Los actores somos seres humanos que trabajan en equipo, y como todo ser humano que trabaja en equipo, las actitudes poco cordiales pueden ser mal interpretadas como hostiles y derivar en una serie de fricciones que sólo van en detrimento a las relaciones en escena.

Me parece que cuando un grupo de actores disfrutan trabajando juntos se nota y el público lo agradece, y cuando no, de alguna forma el público percibe cierta indiferencia de los actores hacia sus compañeros, hacia la puesta en escena que se está mostrando o a la ficción que se intenta construir, pero que no termina de producirse; generando en cada espectador una sensación diferente que se puede traducir como apatía, aburrimiento, desinterés, etc., porque el elenco no tiene el deseo jugar en escena.

El liderazgo de nuestro director era respaldado por una personalidad carismática y generosa, así como de un profundo conocimiento sobre Miguel de Cervantes y su teatro que me provocaban una gran admiración, y por lo tanto, el deseo de ser cada vez mejor en mi trabajo. Un ejemplo de esto fue que después de la primera fase de los ensayos, donde se leyeron los entremeses y se analizó la trama, la memorización del texto por parte de los actores fue casi inmediata, haciendo muy eficiente el trabajo de ensayos, pues ya con los diálogos aprendidos teníamos más tiempo y agilidad para jugar diversas posibilidades de movimiento escénico.

Horacio muy pocas veces nos daba pautas sobre los personajes, y cuando lo hacía eran más a nivel conceptual, ciertos adjetivos que alimentaban la imaginación del actor: “El Amo nunca pierde su autoridad” o “Doña Beatriz habla para impresionar a los demás” o “Inés es pícara”, en fin; pero el trabajo de caracterización, del cual hablaré más adelante, fue totalmente atributo de cada actor, quienes nos poníamos a inventar y añadir nuevas características a nuestros personajes, haciendo uso de la bodega de vestuario y utilería de la Compañía Espacio Teatro, en la cual me sentía como niño en una tienda de disfraces.

Evidentemente cualquier duda que tuviéramos podíamos expresarla al director para tener una idea más clara de su visión escénica, pero de ninguna manera la medida del trabajo era la aprobación o desaprobación arbitraria del director. Lejos de tener miedo de opinar y proponer, la riqueza del trabajo estaba en la visión

singular de cada uno de los que convivíamos en los ensayos. Todo el proceso creativo se realizó sin ningún tipo de aspereza porque confiábamos en la organización del director y en el trabajo de todos.

3.3.4. Caracterización

Así como el escenógrafo, el vestuarista y el iluminador diseñan, es decir, le designan un signo a su creación, el actor se re-significa conscientemente frente a la mirada del espectador. Es muy importante tomar en cuenta que así como cada uno de los antes mencionados tiene una materia prima de trabajo –las telas, la luz, la pintura, etc.- el actor tiene una materia prima única: su propio cuerpo y voz.

El actor crea la vida completa de un ser humano sobre el escenario, cada vez que interpreta un papel. Este ser humano debe ser real y orgánico en todos sus aspectos: físico, mental y emocional. Además debe ser único [...] Debe vivir temporalmente diferentes personalidades, en su totalidad o en parte. Puede tomar prestada una cabeza de Botticelli, una actitud de Van Dyck; utilice los brazos de su hermana o las muñecas de Duncan (no como bailarina, sino como persona). De todos estos elementos se puede componer un personaje complejo...³⁷³

Tomando esto en cuenta, con la creatividad que le da ser él mismo, el actor imita comportamientos, actitudes, temperamentos, etc., como hemos visto. Aunque pareciera que es poco mérito –porque en la actualidad tienen gran valor los conceptos de originalidad, individualidad y singularidad-, el actor al que Diderot admiraba era al *comediante imitador*. No tiene nada de malo aceptar que esa es la naturaleza del trabajo actoral y se requiere de inteligencia para lograr una imitación que transmita sentido de verdad:

Este temblor de la voz, estas palabras entrecortadas, estos sonidos sofocados o arrastrados, el estremecimiento de sus miembros, la vacilación de sus rodillas, esos desmayos, esos furoros, no son otra cosa que imitación pura, lección aprendida de antemano, mueca patética, ficción sublime, cuyo recuerdo conserva el actor después de estudiarlas y de las que tiene conciencia en el momento de la interpretación. Así conquista la libertad de espíritu [...] Una vez descalzado el zueco o el coturno, su voz se apaga, sienta una extrema fatiga, y se va a mudar de ropa o a acostarse. Pero no queda en su alma ni tribulación, ni dolor, ni melancolía, ni depresión. Sólo el espectador abandona la sala con esas impresiones. El actor queda con la fatiga sin sentir nada, y éste ha sentido pero sin fatiga. Si no fuese así, la condición de comediante sería la más penosa de todas. [...] La ilusión domina al espectador, pero nunca al actor.³⁷⁴

Gracias a la imitación lúdica, es decir, la imitación que se complejiza a través de una sensación de juego, en la cual hacemos uso de nuestra creatividad, podemos

³⁷³ Richard Boleslavski, “La formación del actor” en: Stanislavsky Constantín, *El arte del actor (principios técnicos para su formación)*, Ciudad de México, Ed. Escenología, 1998, p.p. 66-67

³⁷⁴ Denis Diderot, “La paradoja del comediante”, en *Asociación de Amigos del Arte y la Cultura de Valladolid*, 1999, p.47, [consultado el 11 de agosto de 2017] https://www.doooss.org/libros/Diderot_Denis.PDF

personificar a otros que convencionalmente “no somos nosotros”, pero jugamos a serlo. Ésta es una cualidad innata que tenemos desde niños (como las habilidades musicales o plásticas) que se puede desarrollar y perfeccionar con el tiempo. Incluso, a pesar de lo que se pudiera pensar, Stanislavski -a quien se le atribuye erróneamente un estilo de actuación en el que predomina una especie de trance psicológico y emocional sobre la caracterización³⁷⁵ -, describió en su libro *Creación de un personaje*, el proceso de un actor que modificó sus rasgos físicos exteriores y de esta manera pudo sentirse en los zapatos del personaje, ayudándose con un bastón para cambiar su postura, probando diferentes peinados, maquillando toda su cara de color verde y utilizando una vestimenta poco común para él³⁷⁶.

En el mismo libro nos recuerda a los actores que debemos amar al personaje en nosotros mismos, más que al hecho de nosotros lucirnos en el papel³⁷⁷, pues no se trata de que el espectador nos complazca con su presencia y admiración, tampoco se trata de demostrarles lo talentosos que somos; simplemente es

³⁷⁵ “In 1923, Konstantin Stanislavsky and his Company, the Moscow Art Theatre, arrived in the United States to perform a repertory of plays by Gorky and Chekhov. The approach to acting on display in those productions had a galvanizing impact on young theater artists. Inspired by the performances, and curious to learn more, Americans grasped onto what turned out to be a severely limited aspect of Stanislavsky’s “system”, and turned into a religion. Highly effective for film and television, this legacy has meanwhile shackled the American theater to an ultrarealist approach to the art of stage. Later, Stanislavsky admitted that his earlier psychological methods, which had been so influential in the United States, were misguided. He then altered his emphasis from inducing emotion through affective memory to a system of psycho-physical chain-of-action, where *action*, rather than psychology, induced and feeling [...] When a rehearsal boils down to the process of manufacturing and then hanging desperately into emotion, genuine human interaction is sacrificed. [...] The Herculean effort to pin down a particular emotion removes the actor from the simple task of performing an action, and thereby-distances actors from one another and from the audience.”

“En 1932, Konstantin Stanislavsky y su Compañía, el Teatro de Arte de Moscú, arribaron a los Estados Unidos a presentar su repertorio de obras de Gorky y Chéjov. El enfoque de la actuación que se exhibió en esas producciones tuvo un impacto galvanizado en los artistas de teatro jóvenes. Inspirados en sus presentaciones, y curiosos de aprender más, los americanos se aferraron a lo que resultó ser un aspecto severamente limitado del “sistema” de Stanislavski, y lo volvieron una religión. Altamente efectiva para cine y televisión, este legado, ha encadenado al teatro Norteamericano a un enfoque ultra-realista del arte de la escena. Después, Stanislavsky admitió que sus métodos psicológicos tempranos, los cuales habían sido muy influyentes en Estados Unidos, fueron equivocados. Cambió el énfasis de inducir a una emoción a través de la memoria afectiva, hacia un sistema psico-físico de cadenas de acciones, donde la *acción*, más que la psicología, induce a la emoción y a sentimientos. [...] Cuando un ensayo se reduce al proceso de manufacturar y luego colgarse desesperadamente de una emoción, la interacción humana genuina es sacrificada. [...] El hercúleo esfuerzo de provocar una emoción particular, distrae al actor de la simple tarea de ejecutar la acción, y de este modo los actores se distancian entre sí y de la audiencia.” (Trad. mía) en: Anne Bogart, *The view points book: a practical guide to viewpoints and composition*, Nueva York, Theatre Communications Group, 2005, p. 16

³⁷⁶ Cfr. Konstantín Stanislavski, *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación*, Trad. de Jorge Saura, Barcelona, Ed. Alba, 2009, p. 39

³⁷⁷ “Hay tales actores, y sobre todo actrices, que no tienen necesidad de la *caracterización* ni de la *encarnación*, porque ajustan cada papel a sí mismos y confían exclusivamente en el encanto de sus características humanas. Sólo sobre esta base construyen su éxito. Sin ella están indefensos”. *Ibid*, p. 46

presentarles el resultado de un trabajo que se activa, se complementa y se potencia con su mirada. El amor por reproducir las características de un personaje ficticio y el hambre del actor por jugar a ser ese papel, generará un entusiasmo³⁷⁸ que se desbordará del escenario hacia las butacas, de tal forma que nuestra representación será una bomba de energía y deseo³⁷⁹ realizado para el espectador³⁸⁰.

“No existen los papeles que no exigen una caracterización”³⁸¹, entonces habrá que tener cuidado en no caer en una *caracterización estereotipada*, como la llama Stanislavski; aquella donde los movimientos de mi personaje, sus rasgos, sus gestos, sus reacciones o su manera de hablar no me dicen nada particular de él y por el contrario, se parecen a toda la generalidad de personajes similares:

Otros actores, con una observación más atenta y más fina, saben elegir entre toda la masa de comerciantes, militares, aristócratas, campesinos, *ciertos grupos*, o sea, distinguen entre un soldado común y uno de la guardia, entre los de caballería y los de infantería, conocen a los soldados, oficiales, generales. Entre los mercaderes, diferencian los que tienen una pequeña tienda de los negociantes, los que tienen fábricas. Entre los aristócratas, distinguen a los de la corte, a los de la capital o la provincia, los rusos o los extranjeros, etcétera. Dotan de rasgos característicos, típicos a todos estos representantes de grupos. [...] Entre todos los militares, entre todo el grupo de los soldados, ellos pueden elegir un determinado Ivan Ivanovich Ivanov y transmitirle ciertos rasgos típicos que son propios sólo de él, que no se repiten en ningún otro soldado. Este hombre, sin duda, es un militar “en general”, un soldado, pero además es, también, Ivan Ivanovich Ivanov.³⁸²

Es muy posible, como lo dije en el capítulo anterior sobre los personajes planos del género entremesil, caer en una representación estereotipada de los personajes de Cervantes, que en realidad son todo lo contrario. Podríamos interpretar al

³⁷⁸ Cosnidero que el entusiasmo del público será un reflejo de la fe que sienta el actor hacia lo que hace en escena, pues recordemos que la etimología de *entusiasmo* quiere decir “estar inspirado por la divinidad” (Joan Corominas, *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*, Madrid, Ed. Gredos, 1987, p.237), de tal forma que el actor puede llegar a inspirar algún aliento de sabiduría en el pensamiento del espectador al sostener su creencia en la ficción.

³⁷⁹ “El público al congregarse en el teatro, acude a su vez a la satisfacción de sus propios deseos miméticos, a través del espectáculo que tiene enfrente. Los comediantes representando lo que no son, constituyen una posibilidad ficticia, no peligrosa, de la concreción de sus deseos.” Emma Graciela Dib Mercado, “Diderot y sus paradojas sobre el actor”, Tesis de licenciatura, Colegio de Pedagogía de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, 1998, p.74

³⁸⁰ “-Ahora trate de recordar- dijo -qué es lo que experimentaba cuando se sentía firmemente dentro del personaje.

-Experimentaba un deleite absolutamente particular, que no puede compararse con nada [...] Ante todo es una fe completa y sincera en la autenticidad de lo que uno hace y siente -recordé y reconocí las sensaciones creadoras que experimenté entonces-. Gracias a esa fe surgió la confianza en mí mismo, en lo adecuado de la imagen creada y en la sinceridad de sus acciones...” Konstantín Stanislavski, *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación*, Barcelona, Ed. Alba, 2009, p. 58

³⁸¹ *Ibid*, p.60

³⁸² *Ibid*, p. 56

personaje del loco como si fuera cualquier loco o al bobo como cualquier bobo, reproduciendo las mismas reacciones para todos los estímulos que reciba en escena, aunque sean provocados por dos circunstancias o dos personajes diferentes.

El reducir los matices expresivos de un personaje puede ser peligroso porque generaría una sensación de monotonía en el espectador, de falta de interés o sorpresa. Si el público ya sabe cómo va a reaccionar el personaje –porque lo ha visto hacer las mismas acciones y el mismo tono de voz desde las primeras escenas-, ya no le interesa saber en qué terminará la obra porque ya no espera que el personaje modifique su comportamiento.

En ese caso se necesita una investigación más profunda de parte del actor sobre lo que relaciona intuitivamente de su entorno y la ficción que propone el texto, esa intuición hará que observe y registre cosas que no estaban previstas para su personaje y sin embargo, le son útiles, es decir, el actor necesita ser muy receptivo a la realidad para dejarse sorprender por ella. Para tener una idea más clara del trabajo del actor con el estereotipo, tomemos en cuenta lo que escribe la directora Anne Bogart:

En realidad, la palabra estereotipo se deriva del griego *estere*, sólido o cuerpo sólido; que tiene o está en relación con tres dimensiones en el espacio. *Tipo* viene de la palabra presión o golpeteo, como en la acción de escribir en una máquina de escribir. En la palabra original francesa, los estereotipos eran las primeras imprentas. Un estereotipo era una plancha moldeada a partir de una superficie de presión. El verbo *estereotipar* significaba imprimir a partir de planchas de estereotipia. La palabra cliché proviene del sonido del metal que salta con los golpes de tinta durante el proceso de impresión [...] Me gusta que la etimología de “estereotipo” se refiere a solidez. Nosotros podemos penetrar dentro de estas formas, imágenes e incluso prejuicios sólidos que hemos heredado y darles cuerpo, podemos recordarlas y avivarlas. [...] Un estereotipo es un recipiente de memoria. Si se entra en estos contenedores transmutados por la cultura, se calienta y se despierta, quizá podamos, en el calor de la interacción, tener de nuevo acceso a los mensajes originales, los significados y las historias que expresan. [...] El actor debe “encender un fuego” bajo estos clichés para hacerlos vivir.³⁸³

Es una máxima, entonces, que el actor ubique el *carácter*³⁸⁴ de su personaje, que no siempre está en lo que dice, pero siempre está en lo que hace, en sus acciones. Cómo hace lo que hace el personaje en determinadas circunstancias lo

³⁸³ Anne Bogart, *La preparación del director: siete ensayos sobre teatro y arte*, Trad. David Luque, Barcelona, Ed. Alba, 2008, p.p. 106, 107, 108

³⁸⁴ “Character consists of all the qualities, traits, and features that create the nature of a person and distinguish that person from another person”

“El carácter consiste en todas las cualidades, rasgos y características que crean la naturaleza de una persona y la distinguen de otra persona.” (Trad. mía) en: David Ball, *Backwards & Forwards: A technical manual for reading plays*, Illinois, Southern Illinois University, 1983, p. 60

vuelve único, al igual que cada uno de nosotros... la manera de resolver un obstáculo para alcanzar lo que deseamos, así como los obstáculos que decidimos enfrentar, determina nuestra identidad. Entender el carácter del personaje es la función esencial al que debería aspirar todo análisis actoral.

Estudiar los diálogos de nuestro personaje y los diálogos de los demás nos dará pistas claras para diseñar una caracterización específica. De esa forma conoceremos la opinión que tienen los otros personajes respecto al nuestro y el tipo de relación que mantienen, aunque debemos hacernos constantemente preguntas (ayudados del análisis de la trama) para saber cuándo un personaje miente y para qué lo hace. La literatura dramática ofrece muy poca información sobre los personajes, a diferencia de la narrativa³⁸⁵, pues existen muchos vacíos de información que sólo nosotros podemos llenar. El dramaturgo veracruzano Luis Enrique Gutiérrez Ortiz Monasterio escribe: “antes de la historia está el personaje, y antes del personaje, la palabra.”³⁸⁶

El análisis que hace un actor respecto a su personaje suele ser confuso, herencia de una pedagogía teatral poco clara³⁸⁷. Existen actores a los que la sobre intelectualización del personaje puede servirles para ganar confianza en sí mismos, pero debemos tomar en cuenta que nunca podremos entender absolutamente todo sobre el personaje, porque el personaje nunca ha existido. Es el actor quien crea al personaje y por eso, aunque existan dos actores haciendo al mismo Roldán con las mismas indicaciones, nunca será igual por dos razones: la fisonomía de cada actor y el enfoque desde el cual perciben al personaje³⁸⁸. Cada actor responderá a su manera los vacíos de información que existen sobre el personaje y esas respuestas determinarán que su caracterización sea de una u otra manera.

En cuanto a la caracterización de mis personajes, me ayudaba mucho sentir el vestuario y explorar sus posibilidades, percibir cómo mi movimiento variaba o se limitaba dependiendo de cada atuendo. Tenía botas negras de cuero y un pantalón negro para los tres personajes, pues no tenía tiempo de cambiarme el calzado; y una camisa blanca de cuello mao funcionaba como base. Para

³⁸⁵ “Scripts contain bones, not people” “Los libretos contienen huesos, no personas” (Trad mía) en: *Ibid*, p. 61

³⁸⁶ Luis Enrique Gutiérrez Ortiz Monasterio, “Y la palabra se hizo hombre”, en: *Paso de Gato*, n. 47, octubre-diciembre, 2011, p. 34

³⁸⁷ *Cfr. Análisis Tonal*, método atribuido a Luis de Tavira, en: Ana Carolina Politi Goutman, “El actor en Santa Juana de los Mataderos”, Tesis de licenciatura, Colegio de Teatro de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, 2004, p.p. 21-24

³⁸⁸ “Characterization is partly in the eye of the beholder, because we always judge others in terms of our individual selves. [...] the success of theater depends on perception of character”

“La caracterización parte del ojo del espectador (o lector), porque juzgamos a los demás en los términos en que nos juzgamos a nosotros mismos [...] el éxito del teatro depende de la percepción que tengamos del personaje.” (Trad. mía) en: David Ball, *Backwards & Forwards: A technical manual for reading plays*, Illinois, Southern Illinois University, 1983, p. 65

Sarmiento usaba una gola, un saco negro con hombreras, una capa negra y larga, un sombrero de cuero y un talí bajo el hombro para portar un cuchillo oculto.

La rigidez de la gola en el cuello y las hombreras me ayudaban a tener movimientos más cortos y pesados en el torso, mis botas hacían un caminar que dejaba caer con fuerza el talón sobre el piso. Pero el elemento que más aportaba a mi caracterización era la capa, que ayudaba a envolver a mis interlocutores cuando quería persuadirlos, a ocultarme, a acentuar ciertos movimientos violentos lanzando parte de la caída hacia los demás, generando distancia. El conjunto del vestuario me hacía imaginarme a Sarmiento como un cuervo gigante, con su cara afilada, sus dedos como garras y esa habilidad de ocultarse en la oscuridad.

Sus movimientos de brazos, así como las líneas imaginarias que dibujaba en el piso al caminar eran curvas, pues reflejaban su carácter retorcido, manipulador, y estratega, como los animales que rondan en círculos a su presa sin que ésta los note. Hacía un pequeño gesto en el entrecejo, como una máscara que mostraba constantemente disgusto hacia los demás, pues su esposa lo describe como alguien que siempre está enojado. Traté que la voz fuera más grave y cavernosa, como quien dice por debajo del agua algo que no debe decir a otra persona.

El Amo usaba un chaleco largo color beige de botones dorados, un saco largo color rojo, tejido con punto fino y un sombrero de ala ancha color café, con unas plumas verdes en la punta. Portar todo el traje me hacía sentir elegante y daba a mis gestos una fineza que se lograba al extender ampliamente mis brazos con suavidad, imaginando que mis dedos eran largos, delgados y tocaban las paredes de los extremos, así separaba mis codos de las costillas, manteniendo la sensación de tener aire entre mis axilas para dar mayor dimensión al cuerpo. El sombrero ayudaba a mantener elevada mi cabeza, con la barbilla ligeramente hacia arriba, con cierto orgullo, como quien ve a los demás por debajo del hombro. El color del traje y su textura me daban la sensación de que el Amo era un león de pelaje rojizo, y como tal procuraba que mis gestos sugirieran rasgos felinos.

Pancrasio usaba una camisa tejida de puntos color blanco, que dibujaban flores y hojas, un sombrero negro sencillo y una media capa larga color azul con estampado de flores. Me daba la impresión de que alguien muy ingenuo usaría un atuendo así, sobre todo por los detalles un tanto afeminados, como un hombre al que su mujer la escogió la ropa para hacerle alguna travesura y él no se diera cuenta de lo que porta. El vestuario en general era sencillo, pero lo vestía con mucho orgullo, sacando el pecho hacia enfrente, envalentonado. Me parecía interesante pensar que las puntas de sus pies estuvieran abiertas y tensar un poco las rodillas para darle un caminado parecido al de un pato, pues es una manera de reflejar el carácter de alguien distraído, que se deja sorprender con facilidad y no sabe qué dirección tomar, por eso todos le intentan ver la cara. Aunque en el momento en que aparecen los “demonios” intenté darle movimientos de boxeador, bajando un poco la pelvis y lanzando golpes al aire, para generar un contraste.

El director nos pedía que primero aprendiéramos el texto, luego le diéramos musicalidad a sus diálogos, luego memorizáramos el movimiento escénico, luego lo ajustáramos a la velocidad que nos pedía, luego integráramos los elementos de vestuario y utilería, y en cada pasada jugáramos con un gesto o movimiento que caracterizara al personaje; para que al final, y sólo al final de varios meses de ensayo, ya pudiéramos actuar, es decir, dosificar nuestra energía permitiéndonos sentir algo que se relacionará a lo que se supone vive el personaje. En realidad no se puede controlar lo que uno siente, se puede controlar todo lo demás.

Si sucedía algo no previsto en escena el actor tendría que buscar la forma de resolver ese imprevisto, jugándolo como parte de su acción para no romper el compromiso de ficción con el espectador. Por eso era importante estar alerta con mis compañeros, mirarlos a los ojos listo para resolver junto con ellos cualquier imprevisto y ver al público constantemente a los ojos para percibir sus reacciones, saber si los de la última butaca escuchaban o se distraían, si los de las butacas más cercanas estaban siguiendo el movimiento escénico, etc. “En la ficción no hay errores”, decía el director.

3.4. El lenguaje

Todos los elementos que hemos revisado anteriormente: la trama, lo que compone al personaje y ahora el lenguaje, son elementos que confluyen durante la representación, no tienen un orden jerárquico ni lineal, todo se relaciona con todo en el trabajo del actor. Una palabra clave para entender la trama también puede ser una palabra clave para entender el carácter del personaje y viceversa. Una prenda del vestuario, por ejemplo, puede convertirse en un signo que denote el carácter del personaje o conceptualice la trama de la obra. El proceso de escenificar un texto es un proceso vivo, dinámico, abierto, que puede ser articulado o desarticulado organizado o desorganizado, con un discurso conceptual o no, pero cuyo fin último es la exhibición ante el público.

En este apartado sobre el lenguaje y su musicalidad, quiero plantear que el texto es, como se ha explicado, una partitura de sonidos y movimientos que no necesariamente se repiten de manera fija y automatizada función tras función. Es importante no confundir la entonación, el tempo, el ritmo y la dinámica del texto, que suena de una manera en un ensayo cuando se lee en voz alta con los actores sentados, a la entonación, el ritmo, el tempo y la dinámica de la obra representada en vivo, donde siempre habrá factores, como en la vida, que varían en la función. El actor debe estar muy receptivo a esto, por eso ninguna función es igual. Una luz diferente, mayor o menor cantidad de público, una audiencia que incluya muchos niños, un espacio abierto o cerrado hará que el actor ajuste la dinámica, el ritmo, el tempo y la entonación del texto que ensayó con sus compañeros, en la comodidad de otro espacio, a sus condiciones presentes.

La premisa es mantener el ritmo, tempo, entonación y dinámica de la obra tal cual se ha establecido en los ensayos, en común acuerdo con el resto de los actores y

en el caso de que alguno de ellos se llegara a distraer, a no entrar en la línea que tiene que entrar, a dejar pausas no contempladas entre un diálogo y otro, todos deberán ajustarse para cumplir con el compromiso de interpretar la partitura como según lo que ellos, junto con el director, decidieron que fuera. Si un actor olvida su línea alguien más debe entrar, y el que la olvido ajustarse al nuevo cambio y resolverlo desde la ficción³⁸⁹. Eso es trabajar en equipo, en conjunto, como un ensamble orquestal:

...todo papel brinda al actor la oportunidad de crear conjuntamente con el autor y el director. En las líneas de su papel y en las acotaciones se halla el vehículo sobre el cual deberá desarrollar sus impulsos y acciones creativas. La manera *como* diga sus parlamentos y *como* se mueva en escena le abrirán un vasto campo de construcción dramática. Los *cómos* de sus parlamentos y los movimientos son los *medios* para lograr una mayor expresividad.³⁹⁰

El ritmo en general se entiende como el “orden acompasado en la sucesión o acaecimiento de las cosas”, y en particular, entendemos el ritmo de una oración como la “sensación perceptiva producida por la combinación y sucesión regular de sílabas, acentos y pausas en el enunciado...”³⁹¹. Sin embargo, la manera en la que el actor hace uso del lenguaje de su personaje en escena también requiere de un sentido del ritmo, determinado por lo que él establece en sus ensayos pero también por lo su percepción público que lo observa o de los otros elementos con los que convive en el escenario, pues el ritmo del actor puede ser influenciado por otros:

No se imagina las incontables horas que he pasado tratando de definir al ritmo, para que pueda ser aplicado a todas las artes. Aún no lo he conseguido. En mi camino hacia una definición no he llegado a una aproximación mayor que ésta: “llamamos ritmo a los cambios ordenados y medidos de todos los elementos de una obra de arte, siempre que esos cambios estimulen progresivamente la atención del espectador y conduzcan invariablemente al designio final del artista”. [...] el ritmo tiene una vibración interna, interminable. Todas las cosas creadas viven a causa de él, por medio de una transición de una cosa a otra más definida aún. [...] Para un actor el trabajo de adquirir el sentido del ritmo es cuestión de entregarse libre y por completo a cualquier ritmo con que tropiece en la vida. En otras palabras: a no ser inmune a los ritmos que le rodean.³⁹²

El trabajo del actor con el lenguaje de una obra es tan significativo que incluso le permitió a Ong utilizarlo como un ejemplo para poner de manifiesto la

³⁸⁹ Estas ideas no son genéricas, surgen de mi experiencia en el proceso de *3 Entremeses de Cervantes*, evidentemente cada compañía de teatro decidirá sus prioridades (respetar o no el texto, improvisar o no en escena, etc.) en función de sus intereses.

³⁹⁰ Michael Chejov, “Técnica de actuación” en: Constantín Stanislavsky, *El arte del actor (principios técnicos para su formación)*, Ciudad de México, Ed. Escenología, 1998, p. 130

³⁹¹ RAE, s.v. “ritmo”, [consultado el 30 de octubre de 2017] <http://dle.rae.es/?id=WWXSc4r>

³⁹² Richard Boleslavski, “La formación del actor” en: Constantín Stanislavsky, *El arte del actor (principios técnicos para su formación)*, Ciudad de México, Ed. Escenología, 1998. p.p. 96-101

potencialidad de la palabra hablada, su articulación es producto de la vida, tal y como debe emitida en el escenario: “Los actores pasan horas decidiendo cómo producir en realidad las palabras del texto que tienen frente a sí. Un pasaje dado puede ser recitado por un actor con gran sonoridad; por otro, como un susurro”³⁹³.

CONCLUSIÓN

Del primero capítulo que abordé en este escrito, haciendo referencia al trabajo del actor con las palabras y por tanto a su semejanza con el arte del orador, puedo concluir que el tema de la retórica en el teatro, así como la influencia de la oralidad en la puesta en escena, son disertaciones sumamente complejas que darían lugar a un libro entero. En la actualidad, cuando el público asiste a una obra de teatro, está siendo testigo de una de las pocas formas de existencia que aún prevalecen de la oralidad primaria, aquella que es emitida en tiempo, espacio y presencia real del enunciador³⁹⁴.

El manejo que hace el actor de la palabra debe reflejar destreza, habilidad y sensibilidad musical (en cuanto a la entonación y el ritmo), para cargar de un sentido específico el significado del texto. El actor guía no sólo la mirada del espectador con sus movimientos, sino la escucha de su audiencia con su enunciación. Por lo tanto, la noción de un actor-enunciador, heredero de la tradición retórica griega, sigue siendo una noción clave en el campo de la investigación y los estudios del fenómeno actoral.

Prueba de la importancia de la retórica y del uso de la palabra en el actor son los testimonios que hicieron diversos autores del Renacimiento y posteriores, que de una u otra forma reflexionaron sobre dicho fenómeno, plasmándolo en escritos que constituyen los mejores y más fieles pre-supuestos de la actuación anterior al siglo XIX, por ejemplo Diderot y su *Paradoja del comediante*³⁹⁵, Shakespeare en voz de Hamlet³⁹⁶ y Cervantes en voz de Pedro de Urdemales³⁹⁷, todos esos textos revisados en este estudio.

La oralidad también constituye la génesis de la relación de trabajo que se establece entre el director y el actor, pues no hay muchos directores que para

³⁹³ Walter J. Ong, *Oralidad y escritura: tecnologías de la palabra*, Trad. de Alejandra Ortiz Hernández, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 2016, P.169

³⁹⁴ En el libro de Ong, él diferencia la oralidad primaria de la oralidad secundaria, que sería aquella intermediada por una herramienta tecnológica para conectar con la audiencia, tal como la televisión, el cine, el radio, el internet, etc., mucho más común en nuestra sociedad. *Apud.* Waltjer J. Ong, *Oralidad y escritura: tecnologías de la palabra*, Trad. de Alejandra Ortiz Hernández, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 2016, 341p.

³⁹⁵ *Apud.* Denis Diderot, “La paradoja del comediante”, en *Asociación de Amigos del Arte y la Cultura de Valladolid*, 1999, [consultado el 11 de agosto de 2017] https://www.doooss.org/libros/Diderot_Denis.PDF

³⁹⁶ William Shakespeare, *Hamlet, príncipe de Dinamarca*, Trad. de María Enriqueta González, Ciudad de México, Colección Nuestros Clásicos UNAM, 2011, p.p. 168-169

³⁹⁷ Miguel de Cervantes, “Pedro de Urdemales”, en: Miguel de Cervantes, *Comedias III*, Navarra, Biblioteca Clásica Castalia, 2001, p.p. 42-444

comunicar sus ideas a los actores prescindan de la palabra hablada³⁹⁸. Existen casos donde pueden apoyarse escribiendo sus propuestas para organizar mejor las ideas que quieren comunicar, pero incluso cuando un director transmite ese texto a su elenco, lo hace leyéndolo en voz alta para que los actores las reciban con claridad. Podría darse el caso de que un director que radica en otro país o en otra ciudad se comunique con sus actores, para guiarlos en el proceso de ensayos, a través de un medio virtual como puede ser un video grabado en tiempo real, pero incluso en ese caso el director está haciendo uso de la oralidad secundaria para vincularse con su elenco.

Como espectador, muchas veces me ha pasado que cuando no escucho con claridad lo que dice el actor, ya sea por un error de dicción o falta de volumen en la voz, se desvanece inmediatamente la ficción que hasta ese momento he construido en mi mente y necesito tiempo para reestablecer nuevamente el punto donde me quedé, desviando mi atención del tiempo presente del actor. Por otro lado, perfectamente he comprobado que cuando no veo al actor, ya sea porque se oculta de la vista del público o porque existen escenas donde se apagan todas las luces del escenario, pero aun así lo escucho, puede mi mente seguir con facilidad el hilo de la ficción.

Y aunque podría parecer que estoy valorando la puesta en escena más por su cualidad auditiva que por su cualidad visual, sólo estoy señalando que es importante lograr un equilibrio entre ambas cualidades –más tratándose de textos del Siglo de Oro español-, para que el director y el actor sean conscientes de que esos textos se escribieron apelando a la percepción total del espectador, que no sólo se conforma de su respuesta visual. La acción del actor genera estímulos auditivos que, cuando son diseñados con inteligencia, contribuyen a la caracterización de su personaje que estructura la ficción.

Uno de los componentes que otorgan mayor fuerza y credibilidad al teatro es la palabra hablada del actor motivada por su deseo de expresarse, de compartir lo que piensa de su personaje con el auditorio, es decir, por su deseo de interpretar en el sentido de dar cuerpo y voz a la obra literaria del autor. El teatro puede convocar a todas aquellas personas interesadas en el ejercicio del pensamiento y del diálogo, desde dos posturas radicalmente diferentes y complementarias: desde quienes analizan el pensamiento escuchándolo, es decir, el auditorio, y desde quienes profundizan en el pensamiento articulándolo, es decir, el actor.

La palabra hablada, podríamos concluir, es semejante a un recipiente vivo que contiene el conocimiento humano descubierto hasta ese momento y vierte, cuando se dice, la posibilidad de movimiento, es decir de acción, en quien la recibe y escucha. Conocer nuevas palabras es la posibilidad de ampliar nuestro

³⁹⁸ Una excepción sin duda es el teatro realizado por personas sordomudas que se comunican entre ellos a través de lenguaje de señas, en México la compañía Seña y Verbo, dirigida por Alberto Lomnítz, se especializa en ese tema.

pensamiento a ideas más específicas e inventar nuevas palabras para nombrar nuevos conceptos, como lo hace la ciencia, significa expandir nuestra percepción de la realidad. Coloquialmente se dice que el trabajo del actor consiste en “ponerse en el lugar del otro”, lo que necesariamente implica hacer tuyas las palabras del otro.

Del segundo capítulo puedo concluir que el teatro del Siglo de Oro español, y en particular el entremés, marca la transición de una forma artística ampliamente influenciada por la oralidad a una forma artística acotada por la escritura que a partir de ese periodo histórico alcanzará una gran difusión y renovación, gracias a la imprenta, que será la herramienta tecnológica gracias a la cual Cervantes independizará la literatura dramática de su autor, siendo consciente de la riqueza que representa para su obra el proceso de interpretación de alguien más.

El Siglo de Oro marca un antes y un después en la creación, la producción y la actuación en el teatro español. Los entremeses aportaron una amplia variedad de personajes arquetípicos, muchos de los cuáles todavía tienen una presencia en el imaginario del público mexicano que puede reconocerlos con gran facilidad, por ejemplo, la esposa pícara y adúltera, el viejo impotente, el bobo engañado, el loco vagabundo, la prostituta hábil, etc. Todos esos personajes siguen formando parte del día a día en nuestro país.

En el caso de los entremeses de Cervantes, la innovación de sus temas sigue siendo un reflejo actual de una sociedad económicamente desigual, donde los roles sociales marginados y relegados de su tiempo –las prostitutas, los limosneros, los locos, los vagabundos, los rufianes, las personas de bajos recursos-, siguen siendo marginados y relegados en nuestra moderna sociedad, incluso continúan siendo parte de una fuerte mayoría en contraposición a los roles que están en la cima de nuestra jerarquía social.

Desde mi punto de vista, la gran aportación de los entremeses cervantinos fue dignificar la figura de quienes conformaban el rol del marginado social, compadeciendo sus circunstancias y creando obras donde se les da una voz que no sólo refleja la realidad cruda de esos personajes, sino que se les coloca en un nivel aspiracional (porque ¿quién no querría amar tan pasionalmente y desinteresadamente como ama el Soldado? ¿Quién no querría la inteligencia de Roldán?), personificándolos de una manera bella y extraordinaria. Pareciera que Cervantes quiere decirnos que hasta la persona que más rechazo nos provoca puede llegar a conmovernos si le damos la oportunidad de ser escuchado.

Del tercer capítulo concluyo que el lenguaje que toda obra refleja es el pensamiento de su autor, y Miguel de Cervantes era un gran pensador. Sus palabras merecen ser elevadas por el actor hacia los oídos del espectador de una forma suave, delicada y brillante. Palabras inteligentes como las de este dramaturgo son las que necesita cualquier estudiante en su formación actoral para

entender la complejidad y grandeza de interpretar un personaje a partir de un texto.

En la licenciatura de Literatura Dramática y Teatro, al menos el tiempo que yo estuve estudiando, algunos de los maestros, influenciados por la cultura anglosajona, trabajan con sus alumnos de actuación y dirección escenas del dramaturgo inglés William Shakespeare. Tomando mi experiencia como ejemplo, mis maestros me asignaron trabajar con escenas de *Hamlet*, *Otelo*, *Sueño de una noche de verano* y *Macbeth*, a lo largo de mis 4 años de formación, argumentando la perfección técnica de estas obras.

En contraste, ningún maestro con el que yo tomé clases utilizó un texto de Siglo de Oro como eje central para los ejercicios prácticos –ya fuera de dirección o de actuación-, que solicitaba en su materia. Aclaro que me refiero en este caso a mi experiencia particular, que no niega y descarta el hecho de que existe, en la planta docente otros maestros, con los que yo no tomé clases, que utilizan textos del Siglo de Oro como un recurso o una parte integral de su enseñanza³⁹⁹.

No se trata en absoluto de menospreciar el teatro de Shakespeare o compararlo con el de Cervantes, ya que este estudio no es ni pretende ser un trabajo sobre literatura comparada, baste decir que la obra de cada autor posee cualidades particulares que vuelven único su trabajo artístico. Mi objetivo es reflexionar en cuanto al quehacer actoral y en ese sentido, me parece importante que un actor conozca las cualidades musicales y rítmicas de un texto al momento de enunciarlo, y considero que un texto escrito en su lengua puede favorecerle más que un texto traducido de otra lengua, porque las traducciones suelen abordarse desde un sentido literal, es decir, muchas –aunque no todas- se preocupan más transmitir el significado original del texto y no tanto por la rítmica y métrica original, que en muchos casos es imposible traducir.

La lengua, la palabra, la musicalidad del texto original son aspectos importantes que se deben tomar en cuenta para la interpretación del actor. William Shakespeare escribió valiéndose de la sonoridad, el ritmo, las figuras retóricas y la métrica que le permitía la lengua inglesa de su tiempo. De la misma forma Cervantes eligió las palabras y las figuras retóricas que la lengua española le permitió para generar una cierta musicalidad y, como se ha señalado, la musicalidad del lenguaje es un elemento que influye en la caracterización del personaje.

Esto no descarta, por supuesto, la posibilidad de llevar a escena una obra traducida, sin embargo, considero que en tal caso el director y elenco podrían hacer una comparación de varias traducciones para analizar cuál se puede

³⁹⁹ Debo reconocer el trabajo de los profesores José Luis Ibáñez, Mario Lage (que recientemente se jubiló), Margarita González y Mayra Mitre que fueron, durante el periodo en que estudié en la facultad, quienes revisaban de manera práctica en sus clases textos del Siglo de Oro

adecuar más a su propuesta o incluso llegar a hacer sus propias traducciones. De ninguna manera las reflexiones anteriores se escriben en un tono un imperativo, no deben ser consideradas una obligación forzosa, simplemente invito a tomar conciencia de estos aspectos y dejo algunas preguntas abiertas para otra ocasión ¿Cómo transmitir la esencia del texto original en caso de interpretar un texto traducido? ¿Se está haciendo en ese caso una interpretación del autor o del traductor?

Por otro lado, sería interesante ver un trabajo de puesta en escena de último año de la licenciatura en Literatura Dramática y Teatro, donde se trabajara a partir de un texto de Juan Ruíz de Alarcón, de Sor Juana o de Cervantes, pues este proyecto implicaría el uso de una técnica actoral precisa, una investigación académica rigurosa, la conciliación entre las teorías teatrales y literarias –muchas veces separada- aplicadas a la práctica escénica, la exploración de una dirección que permita establecer vínculos de significación con la sociedad mexicana actual, en fin, una serie de aspectos que cumplen con los preceptos del academicismo universitario

La elaboración de este trabajo me permitió ver que el actor que quiera encarnar la ficción que propone un texto de Siglo de Oro, debe reconocer el texto dramático como una partitura de palabras sonoras y relacionarse con ella como tal, generando un ritmo en el oído del espectador, engarzado con el movimiento escénico y la acción. Porque la música y la actuación están hermanadas, del mismo modo que la retórica y la actuación. Y ninguna puede prescindir de la otra, lo mejor es que el actor tome en cuenta todos esos aspectos para complejizar su interpretación.

En la actualidad, algunos dramaturgos contemporáneos han retomado en sus trabajos la noción de partitura sonora y con gran rigor han decidido escribir sus dramas con la misma precisión que lo haría un músico al componer una canción, como ejemplo podemos señalar el texto *El dragón dorado* del alemán Roland Schimmelpfening, llevado a escena por Daniel Giménez Cacho, a partir del cual dicho actor escribió en un artículo para la revista Paso de Gato:

Siempre he creído que la palabra escrita en un libreto de teatro, es un recipiente que el actor habrá de llenar [...] Para mí cualquier palabra en una obra de teatro es un trampolín a la libertad, un pretexto para comunicar lo que yo quiera. Incluso estoy seguro que es posible montar en escena con éxito la Sección Amarilla; pero, claro, cuando se monta un texto escrito por alguien que conoce bien el teatro, las palabras adquieren una resonancia inolvidable.⁴⁰⁰

El resultado del trabajo de 3 *Entremeses de Cervantes*, que se llevó a cabo durante 4 meses de ensayos, lo pude comprobar como actor en el público que acudía a vernos y a escucharnos. El efecto que producía la obra era un júbilo, una

⁴⁰⁰ Daniel Giménez Cacho, “El Dragón Dorado”, en: *Paso de Gato*, n. 47, Octubre-Diciembre, 2011, p. 38

diversión y una alegría festiva en el espectador, que a pesar de recibir los primeros diálogos con cierta distancia, extrañado por el lenguaje, poco a poco se iba a acostumbrando y se dejaban guiar por el sentido de las palabras de los actores.

Las personas quedaban fascinadas después de cada una de las funciones que dimos, no importaba el espacio donde se dieran las funciones. Los jóvenes de clase media alta que asistió a la Sala Julián Carrillo en la Colonia del Valle quedó sorprendida al igual que las familias de clase media que visitaba el Palacio de Medicina los sábados a medio día. Recuerdo que muchas veces, al terminar las funciones, la gente nos felicitaba: “que buena memoria”, “que bonito hablan”, “nuestros políticos también son unos habladores”, fueron alguno de sus halagos.

Incluso cuando la presentamos al público de estudiantes de preparatoria yo no podía creer la cantidad y duración de aplausos que se escuchaban al final de las funciones, en un teatro como el Carlos Lazo o el Julio Prieto que tienen de 400 a 500 butacas, todas llenas de jóvenes que no esperaban esa mañana descubrir que el teatro de Cervantes tiene mucho que ver con ellos, con su picardía, con su sexualidad, con su irreverencia y todo eso expuesto de manera poética, “sin peligro y sin espantos”, como dice Pancracio en *La Cueva de Salamanca*, sin recurrir a lo grotesco o a lo vulgar para buscar la risa forzada.

La respuesta favorable del público demuestra la importancia de la palabra en el teatro y el gusto estético que su buena enunciación produce, generando en el auditorio una sensación de goce y satisfacción. José Luis Ibáñez reconoce que su amor por el español creció y se fortaleció con el estudio del teatro del Siglo de Oro, como revela en una entrevista publicada el 12 de agosto en la plataforma digital del periódico El Universal:

...Ibáñez fue dándose cuenta de que lo que más le apasionaba era nuestra lengua en su forma estética, representada por el teatro clásico.
“Pero como poder, que es lo que verdaderamente unifica. Muchas cosas nos dividen, nos separan, nos antagonizan, pero una misma lengua nos unifica, y la lengua con la cual nací cada vez me es más admirable, diversa e ingobernable. El que la quiere sujetar, la desconoce.”⁴⁰¹

El alto nivel de profesionalismo y calidad de los actores ingleses se debe a que desde su temprana formación académica, profundizan en la materia prima de su teatro: su lengua⁴⁰². Todo buen actor inglés sabe recitar perfectamente un texto isabelino, sabe que la palabra es el alma del personaje, que en ellas se concentra

⁴⁰¹ Rafael López, “El teatro de la UNAM fortalece todo México”, *El Universal*, 12 de agosto de 2016, [consultado el 12 de agosto de 2017] <http://www.eluniversal.com.mx/articulo/cultura/artes-espectaculares/2016/08/12/el-teatro-de-la-unam-fortalece-el-de-todo-mexico>

⁴⁰² Shakespeare jugó un papel fundamental en la consolidación le lenguaje en Inglaterra, en sus obras se registraron por primera vez cerca de 3000 palabras y frases, que actualmente 400 años después, se siguen utilizando, *Vid.* Royal Shakespeare Company [consultado el 12 de agosto de 2017] <https://www.rsc.org.uk/shakespeare/language/>

el ritmo, la cadencia, el pensamiento, la ideología y hasta la respiración de su personaje. Habrá que preguntarnos, entonces, ¿por qué se representa tan poco en nuestros escenarios las obras del Siglo de Oro y aún menos el de Cervantes, siendo un autor tan brillante y clave para nuestro idioma?

El Instituto Nacional de Bellas Artes, a través de sus teatros del Centro Cultural del Bosque y la Compañía Nacional de Teatro, sólo han producido una obra de teatro de Miguel de Cervantes, y en este caso una coproducción por los 400 años de su muerte, *Numancia*, que además fue adaptada o mejor dicho editada para reducir el tiempo de la función, presentando una corta temporada del 9 de noviembre al 4 de diciembre de 2016⁴⁰³. Mientras que ese mismo año el INBA produjo 3 obras de Shakespeare: *Medida por Medida*, *Ricardo III*, ambas bajo la dirección de Mauricio García Lozano; y *Enrique VI* bajo la dirección de Hugo Arvillaga, ésta última creada con coproducción junto con la CNT.

Desafortunadamente el teatro producido por la Universidad Nacional Autónoma de México tampoco reconoce el valor de la obra cervantina. Su programación brilla por la ausencia de obras de Cervantes, a excepción de *La Cueva de Salamanca*, dirigida en 1998 por Miguel Flores para el Carro de Comedias. El teatro cervantino, así como gran parte del teatro de los dramaturgos de Siglo de Oro, no figura en nuestras carteleras nacionales, lo que es una pena porque se está excluyendo a la población del derecho a conocer el trabajo de grandes creadores, cuya obra representa un patrimonio cultural inigualable, y lo que me parece más grave, es que la sociedad paga impuestos al Estado para que supuestamente éste le brinde un acceso a la cultural y a la educación, como parte de un servicio público.

Son muy pocas las compañías de teatro independientes interesadas en llevar a escena textos del Siglo de Oro y todas ellas trabajan en contra de la corriente, y literalmente, así se hace el teatro no institucional en México, teniendo todo en tu contra (la burocracia, la falta de espacios, de presupuestos, de medios de difusión, etc.). Por eso compañías como Espacio Teatro se esfuerzan al máximo para no dejar perder una herencia tan importante, lo que es una labor admirable y que debería ser motivo de orgullo para nuestro país.

Los programas de apoyos y becas del gobierno han reducido los espacios que contemplan la protección y difusión de obras “clásicas”. El mejor panorama sería aquel donde se favoreciera la inclusión de diversos estilos y puestas en escena –teatro clásico, teatro nacional, teatro experimental, etc.- en favor de un público tan heterogéneo como el mexicano. Por otro lado, independientemente del estilo de texto dramático que se trabaje, sea un texto de Siglo de Oro o un texto contemporáneo, considero que los actores y las actrices requieren de una formación que les permita darle vida a las palabras, que les ayude a encarnar la

⁴⁰³ “Repertorio de la CNT” [consultado el 12 de agosto de 2017] <http://www.cnateatro.bellasartes.gob.mx/repertorio/index.php/84-obras/266-numancia>,

ficción que desean interpretar, llevando a escena su experiencia vital con el lenguaje y la comunicación humana desde su instrumento, que es su voz y su cuerpo, es decir, su propio ser, acompañados de un impulso creador.

Anexo: Entrevistas a público.

Haciendo un breve sondeo al azar entre 10 personas que fueron a ver alguna de las funciones, les pregunté 1) ¿Qué impresión les había dejado la obra? Para saber su reacción frente a la puesta en escena. 2) ¿Qué opinaban del lenguaje? Para conocer si se les dificultó o no seguir las palabras de los actores y conocer qué tan bien eran recibidas, y finalmente, 3) ¿Qué era lo que más les había gustado? Para comprobar si en sus respuestas había una relación entre el gusto estético de la obra y la retórica de los actores:

Alejandro Bastián, 24 años, estudiante de Literatura Dramática y Teatro

1.- ¿Qué impresión te dejó la obra?

La obra me dejó una impresión de la vida como un lugar para gozar los errores.

2.- ¿Qué opinas del lenguaje?

Sobre el lenguaje opino que lograron hacerlo cuerpo, que más allá de la complejidad del lenguaje, este le daba sentido escénico a los traslados e intenciones de los actores.

3.- ¿Qué fue lo que más te gustó?

Lo que más me gusto fue encontrarme con un español antiguo y que me haya provocado tanto gozo.

Andrés Torres Orozco, 25 años, actor profesional.

1.- ¿Qué impresión te dejó la obra?

Yo salí muy contento, muy satisfecho, ya que cada vez es menos común ver obras del siglo de oro presentadas en la ciudad, en general la oferta teatral no toma en cuenta mucho ese tipo de teatro, de repente la CNT aborda algunos textos de esta época, recuerdo la *Prueba de las promesas* o *La hija del aire*. Me gustó mucho que hayan abordado estos textos y que se los hayan ofrecido al público en general y además de una manera muy lúdica, muy divertida, para que uno pasara un buen momento.

2.- ¿Qué opinas del lenguaje?

A mí la verdad es que me encanta y cada vez me gusta más el verso y el lenguaje que se utilizó en aquella época, creo que es muy rico, muy diverso y tiene tantas posibilidades en las que se puede encontrar mucha precisión en las palabras, mucha claridad en el discurso. Hay posibilidad de registrar las imágenes de una manera más clara, obviamente existen algunas palabras que uno no reconoce fácilmente, pero de todas formas este lenguaje nos invita a darnos cuenta del poco conocimiento que tenemos del español, invita a conocer más y a investigar más nuestro propio idioma, eso es algo que me encanta.

3.- ¿Qué fue lo que más te gustó?

Lo que más me gusto fue la manera lúdica en la que abordaron la obra. La manera de presentarla la hacía digerible, como algo divertido y entretenido para el público en general. Era una probadita de lo que escribe Cervantes, era una invitación a acercarse a este tipo de teatro, lo disfruté mucho.

Libia Contreras, 28 años, estudiante de la Maestría en Derecho de la UNAM

1.- ¿Qué impresión te dejó la obra?

Me gustó el vestuario y las historias jocosas. Me pareció una buena reinterpretación de Cervantes.

2.- ¿Qué opinas del lenguaje?

Aunque a veces me costaba un poco de trabajo entenderlo de manera literal, creo que a partir de la intencionalidad se transmitía bien el mensaje. Además de que se escuchaba muy bonito, bien dominado por los actores.

3.- ¿Qué fue lo que más te gustó?

Me gustó el lenguaje, precisamente, y una parte donde cantaron en grupo, sonó muy cool. También el vestuario.

Estefanía Minor, 21 años, estudiante de Literatura Dramática y Teatro de la UNAM

1.- ¿Qué impresión te dejó la obra?

Me divirtió

2.- ¿Qué opinas del lenguaje?

En cuanto al lenguaje creo que si no se conoce a Miguel de Cervantes, es un poco complicado porque es siglo de oro español. Uno que es de teatro no tiene tantos problemas. Pero para público general, si hay complicaciones

Hay palabras que no usamos cotidianamente

3.- ¿Qué fue lo que más te gustó?

Lo que más me gustó fueron las actuaciones de todos.

María Fernanda Zúñiga, 20 años, estudiante autodidacta de canto.

1.- ¿Qué impresión te dejó la obra?

Muy complacida por el trabajo de los actores y dirección.

2.- ¿Qué opinas del lenguaje?

Queda claro que es español antiguo pero muy fácil de entender.

3.- ¿Qué fue lo que más te gustó?

Cada uno tiene algo especial pero mis favoritos son *La guarda cuidadosa* y *La Cueva de Salamanca*.

María de los Ángeles Valera, 57 años, maestra de inglés.

1.- ¿Qué impresión te dejó la obra?

La obra fue representada por profesionales, de tal forma que se sentían los personajes muy reales y me divirtió mucho. Reí a carcajadas.

2.- ¿Qué opinas del lenguaje?

El lenguaje era español antiguo y a pesar de que son vocablos que no se usan actualmente quedaba muy claro el significado por el contexto y énfasis en el lenguaje.

3.- ¿Qué fue lo que más te gustó?

No sería justo restarle importancia a las representaciones, sin embargo me gustó el Hablador, la inocencia del esposo de la *Cueva de Salamanca* cuando pensaba que su esposa era pura, religiosa y fiel. La desesperación del Soldado para casarse con la doncella en *La Guarda Cuidadosa*.

Guadalupe Venegas, 53 años, abogada

1.- ¿Qué impresión te dejó la obra?

A pesar de que Miguel de Cervantes murió hace muchos años, todavía sus obras son muy contemporáneas.

2.- ¿Qué opinas del lenguaje?

A pesar de que era rebuscado se entendía.

3.- ¿Qué fue lo que más te gustó?

La actuación, me hizo reír mucho las caras que ponían los actores.

Inari Sosa, 26 años, estudiante de la Maestría en Ecología de la UNAM

1.- ¿Qué impresión te dejó la obra?

La obra me dejó una buena impresión, me pareció muy divertida y con buenas actuaciones. También se veía que no contaban con mucho presupuesto para la producción, pero a pesar de eso la obra estaba buena.

2.- ¿Qué opinas del lenguaje?

La parte del lenguaje me pareció fenomenal, era un lenguaje poco común pero se entendía perfecto y como que elevaba la obra, me gusta mucho ese tipo de lenguaje porque es muy estético.

3.- ¿Qué fue lo que más te gustó?

Me gustó mucho el humor de la obra, era muy graciosa y los actores eran muy carismáticos.

Patricia Rodríguez, 40 años, cuenta cuentos.

1.- ¿Qué impresión te dejó la obra?

La impresión que me dejaron fue ver cómo con una austera producción hicieron mucho, también los entremeses como montaje fueron muy fluidos, divertidos, y el pasar de un entremés a otro con un buen ritmo y excelente actuación llena de energía y de buena proyección. Jamás se bajó el ritmo escénico. También era muy atractivo cómo utilizaban los tapetes de palma para formar un camerino, pero también un espacio temporal y cambio de entremés, eso me sorprendió y me gustó.

2.- ¿Qué opinas del lenguaje?

En cuanto al lenguaje, a pesar que utilizaban algunas declinaciones del lenguaje español, era muy entendible y sobre todo con esa chispa cómica de los actores, su proyección y energía, con el que dejaban fluir los diálogos.

3.- ¿Qué fue lo que más te gustó?

Lo que más me gustó fue la actuación y los vestuarios, y su austera escenografía.

Héctor Sandoval, 23 años, estudiante de Literatura Dramática y Teatro

1.- ¿Qué impresión te dejó la obra?

Me pareció que pueden fortalecerse varias escenas, en particular aquellas en las que los personajes hacen desorden, para que haya limpieza escénica y el desorden sea escénico a propósito. También me parece que la factura puede mejorar, y que el concepto, la estética que se traduce en diseño de vestuario sea más claro, uniforme.


2.- ¿Qué opinaste del lenguaje?

No siento haber opinado algo más allá de que es claramente un lenguaje propio del siglo de oro español, o por ahí. No recuerdo si estaba en verso, o si acaso sólo ciertos fragmentos lo estaban. Según recuerdo, era prosa, con una sintaxis exigente para el actor, para que logre ser efectivo en que los contenidos lleguen al espectador en la retórica que los constituye.

3.- ¿Qué fue lo que más me gustó?

Ver a Carmen Vera, la manera en que actúa, la manera en que se apropia de los textos que le tocan. Su manera de hacer sentido con ellos. El entremés del sacristán contra el juglar que hacía Alfredo. El personaje de Alfredo fue de lo que más me gustó, la manera en que él lo hizo.

Anexo: Programa de mano

<p style="text-align: center;">TRES ENTREMESSES DE CERVANTES De Miguel de Cervantes Saavedra Dirección de Horacio Almada</p> <p>DIRECCIÓN ASISTENTE DE DIRECCIÓN PRODUCCIÓN EJECUTIVA VESTUARIO, UTILERÍA ESPACIO ESCÉNICO, ILUMINACIÓN Y MUSICALIZACIÓN</p> <p>HORACIO ALMADA MARCELA RIGOLETTI CLAUDIA RODRÍGUEZ ESPACIO:TEATRO HORACIO ALMADA</p> <p>PRODUCCIÓN ESPACIO:TEATRO</p> <p>MAQUINA DE ESPACIO:TEATRO A.C. es una asociación civil sin fines de lucro. Queremos difundir la cultura del teatro a todos los sectores de nuestra población. Hacemos funciones especiales para escuelas, Asociaciones Civiles y Público en general. Si quieres alguna información, comunícate con nosotros. Puedes hacerlo por medio de Facebook, Twitter o a nuestro correo electrónico: halmada65@gmail.com</p> <p>ESTRENO: 12 de marzo del 2016. Teatro Carlos Lazo, UNAM.</p> <p style="text-align: center;">VISITA NUESTRA PÁGINA: www.espacioteatro.com, visítanos en Facebook y síguenos en twitter</p> <p style="text-align: center;">[espacio teatro]</p>	<p style="text-align: center;">TRES ENTREMESSES DE CERVANTES De Miguel de Cervantes Saavedra Dirección de Horacio Almada</p> 
--	--

<p style="text-align: center;">TRES ENTREMESSES DE CERVANTES De Miguel de Cervantes Saavedra Dirección de Horacio Almada</p> <p>Estar siempre pendientes de inculcar la cultura teatral y escénica en nuestro país, sobre todo en la población civil más alejada de esta experiencia es parte esencial de nuestros propósitos. Somos una compañía de Teatro Independiente que busca desde su fundación en 1995 crear nuevos públicos y atender a la población que no tiene recursos para pagar teatro, que es, ante todo, una actividad que lleva bienestar social, cultura, arte y diversión.</p> <p>En 2016 se conmemora el 400 aniversario de la muerte del escritor más influyente en nuestra lengua hasta la actualidad: Miguel de Cervantes Saavedra, que buscó tanto en su narrativa (<i>Don Quijote de la Mancha</i>), como en su teatro (<i>Pedro de Urdemalas</i>, <i>La Casa de los Celos</i>, <i>Entremeses</i>) llevar al lector/espectador un mundo de aventuras y diversión envuelto en el modelo del habla castellana.</p> <p>Además de recordarlo en escena -Cervantes fue un hombre de teatro-, queremos llevarlo a un público inadvertido, que puede gozar con la representación de los tres entremeses que elegimos.</p> <p>El proyecto incide así en dos planos que nos son vitales: el teatro y el arte escénico por un lado, y por otro la creación de público; ambos elementos se traducen, en nuestra experiencia, en una mejora en la salud social, un incremento en el pensamiento crítico del espectador, además de la diversión y la labor educativa/formativa de presentarle obras clásicas.</p> <p>Horacio Almada Febrero 2016.</p>	<p style="text-align: center;">TRES ENTREMESSES DE CERVANTES De Miguel de Cervantes Saavedra Dirección de Horacio Almada</p> <p style="text-align: center;">ESPACIO:TEATRO Presenta</p> <p style="text-align: center;">REPARTO (por orden de aparición)</p> <table border="0"> <tr> <td style="vertical-align: top;"> <p>LOS HABLADORES Sarmiento Procurador Roldán Isabel Doña Beatriz</p> <p>LA GUARDA CUIDADOSA Soldado Sacristán Zapatero Amo Cristina Ama</p> <p>LA CUEVA DE SALAMANCA Pancracio Leonarda Cristina Comadre Estudiante Sacristán Riponce Barbero</p> </td> <td style="vertical-align: top; padding-left: 20px;"> <p>HUMBERTO TREJO CARMEN VERA JOSÉ MIGUEL NUCHE ANGÉLICA ESCAMILLA CRISTINA RAMOS</p> <p>ALFREDO CRUZ VELDAÑEZ JOSÉ MIGUEL NUCHE CRISTINA RAMOS HUMBERTO TREJO MARCELA RIGOLETTI CARMEN VERA</p> <p>HUMBERTO TREJO MARCELA RIGOLETTI CRISTINA RAMOS ANGÉLICA ESCAMILLA JOSÉ MIGUEL NUCHE ALFREDO CRUZ VELDAÑEZ CARMEN VERA</p> </td> </tr> </table>	<p>LOS HABLADORES Sarmiento Procurador Roldán Isabel Doña Beatriz</p> <p>LA GUARDA CUIDADOSA Soldado Sacristán Zapatero Amo Cristina Ama</p> <p>LA CUEVA DE SALAMANCA Pancracio Leonarda Cristina Comadre Estudiante Sacristán Riponce Barbero</p>	<p>HUMBERTO TREJO CARMEN VERA JOSÉ MIGUEL NUCHE ANGÉLICA ESCAMILLA CRISTINA RAMOS</p> <p>ALFREDO CRUZ VELDAÑEZ JOSÉ MIGUEL NUCHE CRISTINA RAMOS HUMBERTO TREJO MARCELA RIGOLETTI CARMEN VERA</p> <p>HUMBERTO TREJO MARCELA RIGOLETTI CRISTINA RAMOS ANGÉLICA ESCAMILLA JOSÉ MIGUEL NUCHE ALFREDO CRUZ VELDAÑEZ CARMEN VERA</p>
<p>LOS HABLADORES Sarmiento Procurador Roldán Isabel Doña Beatriz</p> <p>LA GUARDA CUIDADOSA Soldado Sacristán Zapatero Amo Cristina Ama</p> <p>LA CUEVA DE SALAMANCA Pancracio Leonarda Cristina Comadre Estudiante Sacristán Riponce Barbero</p>	<p>HUMBERTO TREJO CARMEN VERA JOSÉ MIGUEL NUCHE ANGÉLICA ESCAMILLA CRISTINA RAMOS</p> <p>ALFREDO CRUZ VELDAÑEZ JOSÉ MIGUEL NUCHE CRISTINA RAMOS HUMBERTO TREJO MARCELA RIGOLETTI CARMEN VERA</p> <p>HUMBERTO TREJO MARCELA RIGOLETTI CRISTINA RAMOS ANGÉLICA ESCAMILLA JOSÉ MIGUEL NUCHE ALFREDO CRUZ VELDAÑEZ CARMEN VERA</p>		

PROGRAMACIÓN MAYO 2016
Centro Médico Siglo XXI – Ciudad de México
Jornadas Artísticas Cervantinas

MARTES

- 3 Concierto INBA - MIQ
Eugenia Garza, soprano
Carlos Alberto Pecero, piano
- 17 Concierto INBA - MIQ
Tomás Marín, violín
Carlos Alberto Pecero, piano
- 24 Concierto INBA - MIQ
Encarnación Vázquez, mezzosoprano
Jozef Olechowski, piano
- 31 Concierto INBA - MIQ
Eva María Zuk, piano

JUEVES

- 5 Concierto MIQ
Mauricio Nader, piano
El Plano de Don Quijote
- 19 Concierto MIQ
Lungta
Cuarteto de flautas
- Conferencia
Raymundo Isidro Alavés
FES Acatlán
El Quijote cabalga tierras Nahuas
- 26 Conferencia
Eusebio Ruvalcaba
Vigencia de Cervantes en la narrativa actual

VIERNES

- 13 Teatro
Don Ariana
Escrita y dirigida por Marco Vidal
actúa Martín Becerra
- 27 Teatro
Las crónicas de Lady X
Mariana Hartasánchez



Tels. MIQ: 01 (473) 732 33 76 / 732 61 17.
 Consulte nuestra página para evento, día y horario:
<http://museoiconografico.guanajuato.gob.mx>



400
CERVANTES
&
A
HORA

JORNADAS ARTÍSTICAS CERVANTINAS

MIQ / IMSS / INBA
 Centro Médico Nacional Siglo XXI

Tres Entremeses
de Miguel de Cervantes Saavedra

Dirección: Horacio Almada
 Maquina de Espacio: Teatro A.C.

28 de abril 2016, 13:00 horas



Tres Entremeses
de Miguel de Cervantes Saavedra

Dirección: Horacio Almada

REPARTO

Los habladores

Sarmiento	Humberto Trejo
Procurador	Carmen Vera
Roldán	José Miguel Nuche
Inés	Angélica Escamilla
Doña Beatriz	Cristina Ramos

La guarda cuidadosa

Soldado	Alfredo Cruz Veldañez
Sacristán	José Miguel Nuche
Zapatero	Cristina Ramos
Ama	Humberto Trejo
Cristina	Marcela Rigoletti
Ama	Carmen Vera

La cueva de Salamanca

Pantracio	Humberto Trejo
Leonarda	Marcela Rigoletti
Cristina	Cristina Ramos
Comadreja	Angélica Escamilla
Estudiante	José Miguel Nuche
Sacristán Riponce	Alfredo Cruz Veldañez
Barbero	Carmen Vera

Dirección	Horacio Almada
Asistente de dirección	Marcela Rigoletti
Producción ejecutiva	Claudia Rodríguez
Vestuario y utilería	Espacio Teatro
Espacio escénico, iluminación y musicalización	Horacio Almada
Producción	Espacio Teatro



"...y el deleite mucho mayor es imaginado..."
 (Cervantes, Coloquio de los perros)

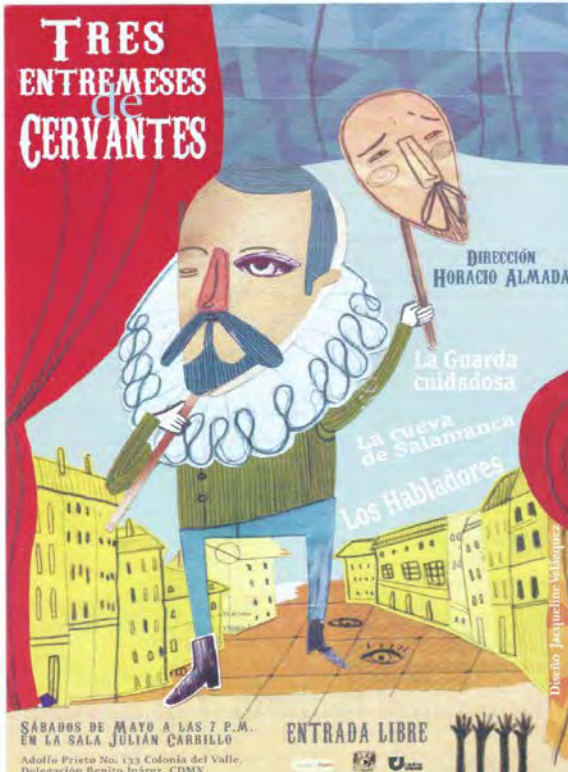
Los entremeses son prueba de que Miguel de Cervantes sabía hacer teatro; más aun: definir una forma teatral, darle una densidad que no tuvo antes ni después.

Cervantes pone, como en todo lo que toca, sustancia, materia pictórica, contrastes y masas de luz y sombra. Los entremeses cervantinos encandilan los ojos del espectador.

Aunque los asuntos de los entremeses son muy variados, por lo general se apoyan en figuras o personajes típicos del teatro español de la época, hay entre ellos una profunda unidad temática, ideológica, estilística. Un mismo problema parece sustentarlos a todos. Las figuras no parecen ser sino pretextos para expresar las muy personales inquietudes del autor.

Este escritor busca divertir, pero a la vez inquietar, hacer pensar, remover las conciencias.

(Tomado de "Miguel de Cervantes Entremeses, editorial Porrúa," Sepan Cuentos..." Num.98)



espacio|teatro
PRESENTA
TRES ENTREMESES DE CERVANTES
LOS HABLADORES, LA GUARDA CUIDADOSA Y LA CUEVA DE SALAMANCA
 De Miguel de Cervantes Saavedra
 Dirección de Horacio Almada

REPARTO
 (POR ORDEN DE APARICIÓN)

HUMBERTO TREJO
CARMEN VERA
JOSÉ MIGUEL NUCHE
ANGÉLICA ESCAMILLA
CRISTINA RAMOS
ALFREDO CRUZ VELDAÑEZ
MARCELA RIGOLETTI

DIRECCIÓN	HORACIO ALMADA
ASISTENTE DE DIRECCIÓN	MARCELA RIGOLETTI
PRODUCCIÓN EJECUTIVA	CLAUDIA RODRÍGUEZ
VESTUARIO, UTILERÍA	ESPACIO: TEATRO
ESPACIO ESCÉNICO, ILUMINACIÓN	
Y MUSICALIZACIÓN	HORACIO ALMADA
PRODUCCIÓN	ESPACIO: TEATRO

MAQUINA DE ESPACIO:TEATRO A.C. es una asociación civil sin fines de lucro. Queremos difundir la cultura del teatro a todos los sectores de nuestra población.

Hacemos funciones especiales para escuelas, Asociaciones Civiles y Público en general. Si quieres alguna información, comunícate con nosotros. Puedes hacerlo por medio de Facebook, Twitter o a nuestro correo electrónico:

halmada65@gmail.com
VISITA NUESTRA PÁGINA:
 www.espacioteatro.com,
 visítanos en Facebook y síguenos en twitter

Anexos: Semblanza de Horacio Almada y su compañía Espacio Teatro A. C.

Horacio José Almada Anderson

Nació en la Ciudad de México, estudió en el Colegio de Teatro de la Universidad Nacional Autónoma de México de 1983 a 1986. Siguió estudios de Dirección y Actuación con los maestros José Luis Ibáñez, Héctor Mendoza y Ludwig Margules. De 1986 a 1988 estudió las técnicas propuestas por Eugenio Barba y Étienne Decroux y las aproximaciones de la Antropología Teatral. Estudió canto con la maestra Susana Herner, Concepción Valdés, Antonio Duque Ricardo Sánchez y Sonia Machorro. Danza con la maestra Guillermina Bravo, Dagmar Kortoum, Guillermo Maldonado y Silvia Maldonado.

Actualmente es maestro de Asignatura en el Colegio de Teatro de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, además de dar clases y diplomados en Educación Continua en las Facultades de Música, de Arquitectura y de Filosofía y Letras de la UNAM. Estudia también la Licenciatura en Historia en el Programa de Universidad Abierta de la UNAM.

COMO ACTOR

Su primera participación en el ámbito profesional fue con la Compañía Nacional de Ópera en el Palacio de Bellas Artes en las temporadas 1984-1985: "La Traviata", "Turandot", "Un Baile de Máscaras", "Falstaff", "Don Giovanni", "El Buque Fantasma" y "El Tríptico". Ha participado en más de 100 obras de Teatro. Su primera obra profesional fue "La Familia Real" en el Teatro de los Insurgentes, bajo la dirección de José Luis Ibáñez en 1985. Entre 1984-1986 fue parte de la Compañía de Teatro Escolar de Martha Reyes Spíndola, participando en los montajes: "Don Juan Tenorio", de José Zorrilla, "Pigmalión", de George Bernard Shaw, "La Importancia de llamarse Ernesto" y "El Fantasma de Canterville", de Oscar Wilde.

Durante su estancia en la UNAM (1983-1989) trabajó en un proyecto dirigido por el maestro José Luis Ibáñez de lecturas dramatizadas de Teatro Clásico: "La Celosa de si misma", "El Vergonzoso en Palacio" y "El Burlador de Sevilla" de Tirso de Molina, "Las manos blancas no ofenden" de Calderón de la Barca, "Otelo" de William Shakespeare, "La Celestina" de Francisco de Rojas, "Espectros" y "El Pato Salvaje" de Ibsen; y participó en los montajes de "Un hogar sólido" de Elena Garro, "...y queríamos hacer Hamlet" de Víctor Manuel Medina. Su primer proyecto como productor fue "Tres entremeses cervantinos", dirigidos por Juan Morán en el Teatro Independencia, 1985.

Ha ganado reconocimientos como revelación actor joven (1986) por su participación en "No-me-olvides en Diciembre", dirección de José Luis Ibáñez. Mejor actor joven (1990) en "Hamlet" de Shakespeare, montaje de la Maestra Guillermina Bravo; fue productor ejecutivo de la premiada obra "Las palmas de M. Schütz", además de representar el personaje de Bicro; participó en el montaje dirigido por Rosenda Monteros "En el nombre de Dios" de Sabina Berman (1996), en 1996-97 en "Salomé" de Oscar Wilde, dirigido por Martha Verduzco; y obtuvo el reconocimiento como Mejor Actor en el Concurso Nacional de Tragedia Griega, convocado por el Instituto de

Cultura de la Ciudad de México y la Embajada de Grecia (2000), por su personaje del Ayo en “Electra” de Sófocles.

En los medios televisivos estuvo incluido en los elencos de siete telenovelas, “Dos mujeres un camino”, “Alcanzar una estrella”, entre otras. Su última incursión fue en la producción de José Alberto Castro, “Serafín”, Televisa (1999). Por primera vez participa en un montaje de teatro-cabaret con el espectáculo “Todos buscando...” de Kerim Martínez en el foro Mascarada y el Restaurante “Pan-tomato” (2004) y en Noviembre del 2004 estrenó “El Confescenario”, con el mismo equipo de trabajo. Con la compañía de teatro independiente ABCDidáctico: “Espectros” de Ibsen (2003), “Noche de Epifanía” (2004), bajo su propia dirección, y “El Mercader de Venecia” de William Shakespeare bajo la dirección de Emilio Urióstegui (2004). En 2005 participó en la puesta en escena, bajo su dirección de “Y cerré mis ojos”, obra experimental de Teatro Ciego, y en el montaje de “Como les guste” de William Shakespeare, interpretando los papeles del Duque desterrado y de Guillermo. Estrenó el papel de Figueroa en la obra de Juan Ruíz de Alarcón “Mudarse por Mejorarse”. Actualmente actúa en los proyectos de ESPACIO:TEATRO en los siguientes montajes: “La Tempestad” y “El Sueño de una Noche de Verano” de William Shakespeare, “El Fantasma de Canterville” de Óscar Wilde, “Mozart, mi niño genio” de Horacio Almada, “La tercera vida de Victoria”, “Oh Loca Navidad” de Kerim Martínez.

COMO DIRECTOR

Como director ha trabajado todos los géneros. Dirigió, adaptó y produjo “Pinocho” en el Teatro Reforma en 1989. En 1995 fundó la Compañía de Teatro Independiente Espacio: Teatro; con ella ha presentado, entre otras: “El Vergonzoso en Palacio” (1995) de Tirso de Molina, “El Tío Vania” de Anton Chéjov (1997), “Electra” de Sófocles (2000), montaje que ganó el tercer lugar en el Concurso Nacional de Teatro Griego. Estrenó “El Examen de Maridos” de Juan Ruiz de Alarcón (2002) en el Teatro Carlos Lazo de la Facultad de Arquitectura de la UNAM, la ópera prima del dramaturgo Kerim Martínez “Clementina y sus cabellos color plata” (2003) en el Foro Luces de Bohemia y en 2004, “La isla del fin del siglo” de Alejandro Finzi en el Teatro de la Capilla.

En Septiembre del 2004 estrenó una obra de teatro-ciego, “Y cerré mis ojos...” en el nuevo foro de Patricia Reyes Spíndola, Pita Amor, seguida de dos temporadas más: una el sótano del Teatro Flores Canelo del CENART y otra más en la Galería (Espacio de usos múltiples) del Centro Cultural del Bosque; y una puesta en escena de “Susana y los jóvenes” de Jorge Ibarguengoitia para la Facultad de Ingeniería de la UNAM. En el 2006 estrenó “Como les guste” de William Shakespeare en el Teatro Jiménez Rueda y tuvo una exitosa temporada en las áreas verdes del CENART; y otra en Agosto – Septiembre del mismo año en el Teatro Carlos Lazo de la Facultad de Arquitectura de la UNAM. En Septiembre del mismo año estrenó la obra de Jaime Salom “Las Señoritas de Aviñón” en el Teatro Orientación del Centro Cultural del Bosque.

Fué director artístico por 10 años de la Compañía de Teatro ABC Didáctico, que escenifica funciones de obras clásicas para estudiantes de Secundaria y Preparatoria. Dirigió para esta Compañía: un programa doble: “Antígona” de Sófocles y “La Olla” de Plauto, que ganó el Concurso Nacional convocado por el INBA para dar funciones a nivel Secundaria en el año escolar 2001-2002; se presentó este programa ante un poco más de 500 000 estudiantes. “Espectros” de Ibsen; “Bodas de Sangre” de García Lorca y “El Tercer Fausto” de Salvador Novo. En Octubre del 2004 estrenó la escenificación de “El Acero de Madrid” de Lope de Vega.

En el 2007, además de reestrenar “Las Señoritas de Aviñón” de Jaime Salom, estrenó, “Los Increíbles años 20” del mismo autor. De 2009 al 2014 dirigió los montajes que ESPACIO:TEATRO ofreció en el Teatro Cuauhtémoc gracias a la beca TEATROS PARA LA COMUNIDAD TEATRAL 2008 y 2011 del Fonca-Imss. En 2010 estrenó “Ante la guerra”, una obra que él escribió a partir de “Los Persas” de Esquilo; una adaptación propia del cuento de Óscar Wilde, “El fantasma de Canterville”; la obra “Leona con O de México” para las celebraciones del 2010, entre otras. En 2013 escribió el espectáculo “Morirás” para una intervención de día de muertos en la Primera Sección del Parque de Chapultepec. Este mismo año estrenó el montaje de la obra de Juan Ruíz de Alarcón “Mudarse por mejorarse”. En 2014 en las áreas verdes del CENART estrenó su montaje de “La Tempestad” en el que también interpretó a Próspero.

Máquina de Espacio: Teatro A.C.

Horacio Almada fundó Espacio: Teatro en la ciudad de México en 1995. Su primera producción fue “El Vergonzoso en Palacio” de Tirso de Molina”. En 2008 se constituyó como una Asociación Civil sin fines de lucro. Su creación obedeció a querer generar espectáculos de obras clásicas y mexicanas esencialmente, meta que ha cumplido en sus primeros 20 años de trabajo: se han producido obras de Shakespeare, Tirso de Molina, Juan Ruíz de Alarcón, Esquilo, Sófocles, Plauto, Chejov, Carballido, Martínez, Almada entre otros. En 2000 ganó el 1er Concurso Nacional de Tragedia Griega con el montaje de “Electra” de Sófocles; ese mismo año Horacio Almada fue galardonado como mejor actor. En 2002 se ganó el concurso para integrar la cartelera del Teatro Carlos Lazo de la UNAM con la obra de Juan Ruíz de Alarcón “Mudarse por Mejorarse”. En 2005 ganó el Concurso para integrarse en el Programa de Teatro Escolar del INBA con el programa doble: Antígona, de Sófocles y “La Olla” de Plauto. Se atendieron a un poco más de 500,000 estudiantes de escuelas oficiales a nivel secundaria. Del 2009 al 2014 produjo más de 40 espectáculos diferentes para el Teatro Cuauhtémoc del IMSS en el marco del Programa “Teatros para la Comunidad Teatral”, donde en los dos periodos de participación (2009, 2011) se consiguió la meta de atender a 343,113 espectadores, en 1564 funciones. Desde el 2004 participa anualmente en el Centro Nacional de las Artes con el programa ideado por Horacio Almada “Shakespeare en el jardín” en donde se han presentado obras de Shakespeare, Chejov y Esquilo. En 2013 el actor de la Compañía Marco de la O ganó el reconocimiento como mejor actor de ese año por su participación en el montaje “Bodas de sangre” de Federico García Lorca. Espacio:Teatro ha producido y difundido ópera: se han llevado al escenario óperas de Tchaikovski, de Falla, Weill, Mozart y los mexicanos Moncayo y Castro entre otros, en espacios como el Palacio de Bellas Artes, el Teatro Ocampo de Morelia, Michoacán, el Palacio del Arzobispado, entre otros. La Compañía Máquina de Espacio: Teatro A.C. actualmente está conformada por su director, Horacio Almada, el escenógrafo Mauricio Trápaga, el equipo administrativo, coordinado por la C.P. Leticia Solano, y la compañía de actores estables: Carmen Vera (egresada UNAM), Marcela Rigoletti, Susana Buitrago, Cristina Ramos, Angélica Escamilla, Humberto Trejo (alumno UNAM), José Miguel Nuche (egresado UNAM) y Alfredo Cruz Veldáñez (egresado UNAM).

Anexo: Fotografías.



[espacio|teatro]



BIBLIOGRAFÍA.

1. Alatorre Antonio, *Los 1001 Años de la Lengua Española*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 2002, p. 416p.
2. Alcázar, Damián, "Conversatorio sobre el arte de la actuación", Clase de Expresión Corporal 3 del maestro Rafael Pimentel, Ciudad de México, 23 de septiembre de 2013. (Tomado de mis apuntes de clase)
3. Almacellas Bernandó, María Ángeles, "Elogio a la palabra de Joan Maragall a la luz de la *Estética de la creatividad* de Alfonso López Quintanás", en Editora Mundravá [consultado el 15 de julio de 2017] <http://www.hottopos.com/harvard3/angeles.htm>
4. Almada, Horacio, "El lenguaje del actor y la construcción de personaje áureo", en: Carlos Mata y Miguel Zugasti, *Actas del congreso: "Siglo de Oro en el nuevo milenio"*, Pamplona, Ed. EUNSA, 2005, s/n.
5. Aquino Tomás de, "El Verbo" en: *Cuestiones disputadas sobre la verdad*, Trad. de María Jesús Soto-Bruna, Navarra, Ediciones Universidad de Navarra S. A., 2016, p.p. 269-302
6. Aristóteles, *Poética*, Trad. de Salvador Mas, Barcelona, Ed. RBA Coleccionables, 2003, p. 156
7. _____, *Poética*, Trad. de Valentín García Yerba, Madrid, Gredos, 1974, p.p. 125-241
8. _____, *Retórica*, Trad. de Quintín Racionero, Madrid, Gredos, 1999. P.p. 153-526
9. Arvellaga Hugo, "Creación y renovación de público en México, el caso *Wajdi Mouawad*", Festival de Poéticas Jóvenes IV, Pachuca, Hidalgo, lunes 03 de julio de 2017. (Grabación y transcripción mías)
10. Asensio, Eugenio, *Itinerario del entremés: Desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente*, Madrid, Ed. Gredos, 1971, 393p.
11. Ball, David, *Backwards & Forwards: A technical manual for Reading plays*, Illinois, Southern Illinois University, 1983. 96p.
12. Bogart, Anne, "Artistic Director", en *SITI*, [consultado el 15 de noviembre de 2017] <http://siti.org/content/anne-bogart>
13. _____, *And then, you act: making art in an unpredictable world*, Nueva York, Routledge, 2007, p.p. 02-39
14. _____, *La preparación del director: Siete ensayos sobre teatro y arte*, Trad. David Luque, Barcelona, Ed. Alba, 2008, 165p.
15. _____, *The view points book: a practical guide to viewpoints and composition*, Nueva York, Theatre Communications Group, 2005, 221p.
16. Boleslavski, Richard, "La formación del actor" en: Stanislavsky Constantín, *El arte del actor (principios técnicos para su formación)*, Ciudad de México, Ed. Escenología, 1998, p.p. 11-104
17. Brook, Peter, *El espacio vacío*, Barcelona, Ed. Península, Barcelona, 2015, p.p. 21-42
18. Canavaggio, Jean, "Biografía de Cervantes", *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, 2007, [consultado el 26 de julio de 2017] http://www.cervantesvirtual.com/portales/miguel_de_cervantes/autor_biografia/
19. _____, "Cervantes en su vivir", *Biblioteca Virtual de Cervantes*, [consultado el 27 de octubre de 2017] http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/cervantes-en-su-vivir-0/html/00094668-82b2-11df-acc7-002185ce6064_1.html#I_2
20. _____, "Resumen cronológico de la vida de Cervantes", en *Cervantes Virtual* [consultado el 27 de octubre de 2017] <https://cvc.cervantes.es/literatura/clasicos/quijote/introduccion/resumen/default.htm>
21. Cardona de Gibert, Ángeles, "Estudio preliminar" a Giovanni Boccaccio, *El Decamerón*, Trad. de Caridad Oriol Serrer, Ciudad de México, Burguera Mexicana de Ediciones, 1977, p.p. 05-39

22. Casaldueiro, Joaquín, *Sentido y forma del teatro de Cervantes*, Madrid, Ed. Gredos, 1990, 235p.
23. Castilla, Alberto, "Estudio Preliminar" a Miguel de Cervantes, *Entremeses*, Madrid, Ed. Akal, 2007, p.p. 07-69
24. Cervantes, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha: Edición del IV centenario*, Querétaro, RAE, 2005, p. 04-174
25. _____, "El vizcaíno fingido", en *Miguel D Cervantes*, 14p. [consultado el 30 de julio de 2017] <http://miguelde.cervantes.com/pdf/El%20vizcaino%20fingido.pdf>
26. _____, "La Cueva de Salamanca", en *Miguel.Cervantes*, 13p., [consultado el 15 de septiembre de 2017] <http://miguelde.cervantes.com/pdf/La%20cueva%20de%20Salamanca.pdf>
27. _____, "La Guarda Cuidadosa", en *Biblioteca Virtual Universal*, 16p., [consultado el 15 de septiembre de 2017] <http://www.biblioteca.org.ar/libros/70718.pdf>
28. _____, "Los Habladores", en *Biblioteca Virtual Universal*, 11p., [consultado el 15 de septiembre de 2017] [file:///C:/Users/Win%207/Downloads/los%20habladores%20\(2\).pdf](file:///C:/Users/Win%207/Downloads/los%20habladores%20(2).pdf)
29. _____, "Pedro de Urdemales", en: Miguel de Cervantes, *Comedias III*, Navarra, Biblioteca Clásica Castalia, 2001, p.p. 42-444
30. _____, "Prólogo" a *El Persiles y La Sigismunda*, en Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2001, [consultado el 26 de julio de 2017] http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/los-trabajos-de-persiles-y-sigismunda--0/html/ff31b96e-82b1-11df-acc7-002185ce6064_33.html#I_5
31. _____, "Prólogo" a *Entremeses*, Navarra, Salvat Editores-Alianza Editorial, 1972, p.p. 11-16
32. Chejov, Michael, "Técnica de actuación" en: Constantín, *El arte del actor (principios técnicos para su formación)*, Ciudad de México, Ed. Escenología, 1998, p.p. 107-233
33. Corominas, Joan, *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*, Madrid, Ed. Gredos, 1987, 628p.
34. Descartes, René, *Discurso del Método*, Trad. de Manuel García Morente, Ciudad de México, Colección Austral, 1984, p.p. 52-53
35. Dib Mercado, Emma Graciela, "Diderot y sus paradojas sobre el actor", Tesis de licenciatura, Colegio de Pedagogía de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, 1998, 115p.
36. "Diccionario de la lengua española", Real Academia Española, [consultado el 01 de octubre de 2017] <http://www.rae.es/recursos/diccionarios>
37. Diderot, Denis, "La paradoja del comediante", en *Asociación de Amigos del Arte y la Cultura de Valladolid*, 1999, 133p., [consultado el 11 de agosto de 2017] [https://www.ddooss.org/libros/Diderot Denis.PDF](https://www.ddooss.org/libros/Diderot%20Denis.PDF)
38. "El Carro de Comedias", en *Teatro UNAM*, [consultado el 08 de agosto de 2017] <http://www.teatrounam.com/>
39. Escritores.org, "Alfonso Reyes", [consultado el 04 de mayo de 2017] <https://www.escritores.org/biografias/243-alfonso-reyes>
40. Etimología de la lengua española, s.v. "acción", [consultado el 18 de julio de 2017] <https://etimologia.wordpress.com/2008/04/02/accion/>
41. Eugenio Barba, *Teatro. Soledad, oficio y revuelta*, Catálogos, Buenos Aires, 1997, p.p. 81-88, [consultado el 07 de julio de 2017] http://www.odinteatretarchives.com/MEDIA/DOCUMENTS/EB_TRAINING_TEXT_SP.pdf
42. Espinoza Domínguez Carlos, *Entremeses Españoles: Desde Lope de Rueda hasta Antonio de Zamora, Siglos XVI y XVII*, La Habana, Ed. Arte y Literatura, 1977, 545p.
43. Finzi, Daniele, *Teatro de la caricia*, Montevideo, Ed. FPH, 2009, 136p.
44. Frenk, Margit, *Del Siglo de Oro Español*, Ciudad de México, El Colegio de México, 2007, p.p. 10-25

45. _____, "Ibáñez y el teatro del Siglo de Oro", en: *Paso de Gato*, n. 33, Abril-Junio, 2008, p. 13
46. _____, "Oralidad, escritura, lectura" en: Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha Edición del IV Centenario*, Querétaro, RAE, 2005, p.p. 1138-1144
47. García Romero, Fernando, "El ditirambo 18 de Baquíledes: estudio composicional y métrico", *Universidad Complutense de Madrid*, p.p. 121-125 [consultado el 17 de julio de 2017.] <file:///C:/Users/Win%207/Downloads/Dialnet-ElDitirambo18DeBaquilides-119101.pdf>
48. García Sierra, Begoña Leticia, "Sociedad y personajes en los *Pasos* de Lope de Rueda", *Centro Virtual Cervantes*, 2002, [consultado el 28 de julio de 2017] http://cvc.cervantes.es/literatura/aiso/pdf/06/aiso_6_1_070.pdf
49. Giménez Cacho, Daniel, "El Dragón Dorado", en: *Paso de Gato*, n. 47, Octubre-Diciembre, 2011, p. 38
50. Gutiérrez Ortiz Monasterio, Luis Enrique, "Y la palabra se hizo hombre", en: *Paso de Gato*, n. 47, Octubre-Diciembre, 2011, p. 34
51. Grynberg Robinson, Miriam, "Por un relato pleno de sentido", en: Alexis Schreck Schuler, *Mitos del diván: breves notas introductorias al psicoanálisis*, Ciudad de México, Ed. Lectorum, 2010, p.p.50-66
52. "Harold Dwight Lasswell, perfil biográfico y académico", *Infoamerica*, [consultado el 07 de septiembre de 2017] <http://www.infoamerica.org/teoria/lasswell1.htm>
53. Hernández López, Xochiquetzal, "Anatomía y fisiología del aparato fonoarticulador", en: Fidel Monroy Bautista, *Voz para la escena*, Ciudad de México, Escenología, 2011, p.p. 235-246
54. "José Luis Ibáñez", en *Cultura Unam: Grandes Maestros*, [consultado el 08 de agosto de 2017] <http://www.grandesmaestros.unam.mx/dr-jose-luis-ibanez/>
55. Komninou, Filareti, "Conferencia de teatro clásico griego", en *Colegio de Literatura Dramática y Teatro* [Consultado 07 de septiembre de 2017] en: <http://teatro.filos.unam.mx/eventos/1466/>
56. López, Rafael, "El teatro de la UNAM fortalece todo México", *El Universal*, 12 de agosto de 2016, [consultado el 12 de agosto de 2017] <http://www.eluniversal.com.mx/articulo/cultura/artes-escenicas/2016/08/12/el-teatro-de-la-unam-fortalece-el-de-todo-mexico>
57. Lucotti, Claudia, "Dime cómo escribes y te diré quién eres. Un acercamiento a la identidad canadiense y sus representaciones a lo largo del tiempo", en: Claudia Lucotti y Elisabetta Di Castro (Coords.), *Construcción de identidades*, Ciudad de México, UNAM, 2012, p.p. 197-219
58. Macgowan, Kenneth y Melnitz, William, *Las edades de oro del teatro*, Trad. de Carlos Villegas, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1994, 347p.
59. -Maestro, Jesús G., *Calipso Eclipsado: El teatro de Cervantes más allá del Siglo de Oro*, Madrid, Ed. Verbum, 2013, p. 11-95
60. _____, *La escena imaginaria: Poética del teatro de Miguel de Cervantes*, Madrid, Ed. Iberoamericana, 2000, 382p.
61. Martín Solís, Luis, "Conversatorio sobre la puesta en escena para público específico", Festival Poéticas Jóvenes IV, Pachuca, Hidalgo, 30 de junio de 2017. (Grabación y transcripción más)
62. Mitre, Mayra, "La importancia de la técnica vocal en el trabajo del actor", en: Lech Hellwig-Górzynski (comps.), *Máscara vs. Rostro: Setenta años de enseñanza del arte dramático en la UNAM*, Ciudad de México, Téxere Editores, 2009, p. 137-142
63. Murillo, Andrés, "Cervantes y el entremés de los Romances", *Alicante: Biblioteca Virtual de Miguel de Cervantes*, 2016. [consultado 08 de septiembre de 2017] [file:///C:/Users/Win%207/Downloads/cervantes-y-el-entremes-de-los-romances%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/Win%207/Downloads/cervantes-y-el-entremes-de-los-romances%20(1).pdf)

64. Nebrija, Antonio de, "Gramática de la lengua Castellana (1492)", en *Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM*, p.05 [consultado el 24 de julio de 2017] http://www.filos.unam.mx/LICENCIATURA/Pagina_FyF_2004/introduccion/Gramatica_Nebrija.pdf
65. Oehrlein, Josef, *El actor en el Siglo de Oro*, Trad. de Miguel Ángel Vega, Madrid, Ed. Castalia, 1993, 338p.
66. Ong, Walter J., *Oralidad y escritura: tecnologías de la palabra*, Trad. de Alejandra Ortiz Hernández, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 2016, 341p.
67. Pascualt Orozco Yadira y Silvia Sáez Delfín, "La deformación con el pretexto de lo teatral", *Animal Político*, febrero 14 2018, [consultado el 17 del 02 de 2018] en: <http://www.animalpolitico.com/blogueros-blog-invitado/2018/02/14/escuelas-gaslight-deformacion-teatral/>
68. Pavis, Patrice, *Diccionario del teatro*, Trad. de Jaume Melendres, Barcelona, Paidós, 1998, 559p.
69. Paz, Octavio, "La palabra dicha", en *Poesi.as*, [consultado del 01 de octubre de 2017], <http://www.poesi.as/op06014.htm>
70. _____, "Las palabras", en *Ciudad Ceva*, [consultado el 01 de octubre de 2017], <http://ciudadseva.com/texto/las-palabras/>
71. Pimentel, Rafael, "La creación artística en el trabajo del actor", en: Hellwig-Górzynski Lech, *Máscara vs. Rostro: Setenta años de enseñanza del arte dramático en la UNAM*, Ciudad de México, Téxere Editores, 2009, p. 106
72. Pfeiffer, Johannes, *La poesía: Hacia la comprensión de lo poético*, Trad. de Margit Frenk, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1979, p.p. 25-42
73. Pimienta, Helena, *Compañía Nacional de Teatro Clásico: Temporada 16/17*, [consultado el 08 de agosto de 2017] <http://teatroclasico.mcu.es/wp-content/uploads/2016/06/Programa-CNTC1617.pdf>
74. Politi Goutman, Ana Carolina, "El actor en Santa Juana de los Mataderos", Tesis de licenciatura, Colegio de Teatro de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, 2004, 56p.
75. Puche González Alejandro, *Pedro de Urdemalas: La aventura experimental del teatro cervantino*, Galicia, Ed. Academia del Hispanismo, 2012, 321p.
76. Rangel Guzmán, Xareni, "¿De qué te ríes? La máquina cómica de Cervantes en los *Entremeses*", Tesis de Licenciatura, Colegio de Letras Hispánicas, Facultad de Filosofía y Letras UNAM, Ciudad de México, 2015, 146p.
77. Rebeca Cabañas Maya, "Reivindicación del texto", en: Lech Hellwig-Górzynski, *Máscara vs. Rostro: Setenta años de enseñanza del arte dramático en la UNAM*, Ciudad de México, Téxere Editores, 2009, p.p. 121-126
78. "Repertorio Patrimonio Universal del Teatro", en *Compañía Nacional de Teatro*, [consultado el 12 de agosto de 2017], <http://www.cnateatro.bellasartes.gob.mx/repertorio/patrimonio-universal-del-teatro.html>
79. Revueltas, Eugenia, "Tradición y ruptura en el teatro cervantino", en *La experiencia literaria*, Colegio de Letras Hispánicas Facultad de Filosofía y Letras UNAM, n. 8-9, octubre 1998 - marzo 1999, p.p. 101-111
80. Reyes, Alfonso, "Apolo o de la literatura", en: Alfonso Reyes, *Obras completas de Alfonso Reyes XIV: La experiencia literaria, Tres puntos de exegética literaria, Páginas adicionales*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1962. p.p. 82-99
81. Rico, Francisco, "Historia del texto", en: Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, Barcelona, 1998, Editorial Crítica Barcelona, [consultado el 27 de octubre de 2017] <https://cvc.cervantes.es/literatura/clasicos/quijote/introduccion/prologo/rico02.htm>

82. Román Calvo, Norma, *El modelo actancial y su aplicación*, Ciudad de México, Ed. Pax y UNAM, 2007, p.p. 12-55
83. Rueda, Lope de, "Las aceitunas", *Dramavirtual*, 01 de noviembre de 2014, [consultado el 08 de septiembre de 2017] <http://www.dramavirtual.com/2014/11/las-aceitunas-lope-de-rueda.html>
84. Ruíz, María Teresa, "Los romances del Quijote", en *Revista de Literaturas populares*, Facultad de Filosofía y Letras UNAM, Año VIII, n. 1, enero-julio 2007, p.p. 191-193
85. Salas, Marcos, "Autos Sacramentales", en: Sánchez Ladero Lázaro, *El siglo de oro y sus contemporáneos: Una visión de conjunto de la literatura española de los siglos XVI y XVII comparada con la de otros países*, Barcelona, Ed. Ramón Sopena, 2003, p. 338
86. Sánchez Heredia, Edgar David, "Lenguaje y poder en el Siglo de Oro español: testimonio barroco sobre el papel de una aventura imperial", Tesis de Maestría, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, División de Estudio de Posgrado UNAM, Ciudad de México, 2001, 203p.
87. Sánchez Ladero, Lázaro, *El siglo de oro español y sus contemporáneos: Una visión de conjunto de la literatura española de los siglos XVI y XVII comparada con la de otros países*, Barcelona, Ed. Ramón Sopena, 2003, 592p.
88. Sarasa Sánchez, Esteban, "Una lectura histórica del *Cantar de Roldán*", en: Instituto de Estudios Altoaragonenses, *Homenaje a Don Antonio Durán Gudiol*, Huesca, Ed. Gráficas Alós, 1995, p.p. 779-790
89. Sasure, Ferdinand, *Curso de lingüística general*, Trad. de Mauro Armiño, Ciudad de México, Ed. Nuevomar, 1982, p. 41
90. "Shakespeare's Language", en *Royal Shakespeare Company*, [consultado el 12 de agosto de 2017] <https://www.rsc.org.uk/shakespeare/language/>
91. Shakespeare, William, *Hamlet, príncipe de Dinamarca*, Trad. de María Enriqueta González, Ciudad de México, Colección Nuestros Clásicos UNAM, 2011, 303p.
92. Skeat, Walter W., *A concise etymological dictionary of the english language*, Inglaterra, Oxford University Press, 1927, p. 615. [consultado el 07 de septiembre de 2017] <https://archive.org/stream/conciseetymologi002983mbp#page/n5/mode/2up>
93. Sofia, Gabriele, *Las acrobacias del espectador: neurociencias y teatro, y viceversa*, Trad. de Juan Lor, Ciudad de México, Editoriales El gato en la zapatilla y Paso de Gato, 2005, 211p.
94. Stanislavski, Constantín, "La voz en la construcción del personaje", en: Fidel Monroy Bautista, *Voz para la escena*, Ciudad de México, Ed. Escenología, 2011, p. 343-391
95. Stanislavski, Konstantín, *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación*, Trad. de Jorge Saura, Barcelona, Ed. Alba, 2009, 374p.
96. Stanislavsky, Constantín, *Ética y disciplina. Método de acciones físicas*, Trad. de Margherita Pavia y Ricardo Rodríguez, Ciudad de México, Ed. Escenología, 1994, 250p.
97. Suzanne Kemmer, "Biographical sketch of Ferdinand de Saussure", *Foundations of Linguistics*, 24 de agosto de 2009, [consultado el 04 de mayo de 2017] <http://www.ruf.rice.edu/~kemmer/Found/saussurebio.html>
98. "The Aristotelian *tekhne* of *hypokrisis*", *Center for Hellenic Studies*, Harvard University, [consultado el 17 del 02 de 2018] <https://chs.harvard.edu/CHS/article/display/6123>
99. Torri, Julio, *La literatura española*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1969, 425p.
100. Valera, Reina, *Santa biblia y antiguo testamento*, Salt Lake, La Iglesia de Jesucristo de los Santos de los Últimos Días, 2009, p. 04
101. Villanueva, Pilar, "Una mujer de corazón abierto", en: *Paso de Gato*, n. 36, Enero-Marzo, 2009, p. 12
102. Villena, Luis Antonio de, *El afán desmedido*, Xalapa, Universidad de Veracruz, 2017, p. 92