



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA
UNIDAD IZTAPALAPA

División de Ciencias Sociales y Humanidades

Maestría en Humanidades

Línea Literatura (Teoría Literaria)

El espacio escenográfico en la comunicación
de los mundos ficcionales del drama

Tesis que presenta el Lic. Marco Antonio Ramírez Mercado

Para obtener el grado de Maestro en Humanidades (Línea Literatura)

Asesor: Dr. Jesús Eduardo García Castillo

México, D.F., Agosto 2012

A Jesús Eduardo García, gracias por su apoyo, sus consejos, su guía durante la elaboración de este y otros proyectos académicos.

A Lillian von der Walde, gracias por las lecciones de vida, por su apoyo y tutela durante mis años formativos.

A Adriana Hernández, gracias por su aguda y sensible lectura.

A mis padres, Gloria y Raúl, por su apoyo y amor.

A Diana por su amor

ÍNDICE

Introducción.	4
1. El espacio escénico en la teoría del teatro.	10
1.1 De 1905 a 1940: de la práctica a los orígenes de la teoría teatral.	11
1.2 1940-1968: Del Círculo Checo a la semiótica del espectáculo.	16
1.3 1968. Semiótica del teatro: inicio, consolidación y evolución.	19
2. La función de los espacios escénico, escenográfico y lúdico en la comunicación de los mundos posibles en la representación del drama.	31
2.1. El signo teatral en la semiótica del teatro.	33
2.2 Del signo teatral a la situación comunicativa de la representación.	43
2.2.1 El sentido en la representación.	45
3. El corrido teatralizado (1929-1933): la construcción del sentido del texto espectacular.	54
3.1 La historiografía de los códigos espectaculares del teatro mexicano	58
3.1.1 Construcción del canon de teatro mexicano.	59
3.1.2 ¿Qué significó el sintagma Teatro Mexicano en la antología Teatro mexicano del siglo XX?	63
3.1.3 Del arte nacional al teatro mexicano.	74
3.2. El Corrido de Juan Saavedra (est. 1929) como síntesis de la estética nacionalista.	87
Conclusiones	107
Bibliografía	111

INTRODUCCIÓN

La comunicación del drama¹ se produce por la interacción del texto espectacular y el espectador. Esta interacción implica que el espectador realiza una serie de operaciones cognitivas que, fundamentalmente, anticipan y modifican la compleja red de determinaciones extratextuales —las normas, códigos y convenciones de la práctica teatral vigente— del texto espectacular (Rabassó, 315); las cuales se transforman a medida que transcurre el proceso de lectura, lo que obliga al espectador a emplear su cognición para que sintetice la información que se le da en la puesta en escena (Iser, 50-69).

Este proceso de comunicación del drama es problemático, porque en él participan varios elementos previos a la representación que están en constante tensión y cuya función será lograr por parte del autor, del director y los propios actores una comunicación exitosa del texto espectacular con el espectador (Vid. Sito Alba, 1985).

Estos elementos pueden dividirse en dos momentos: el primer grupo es previo al texto espectacular y consiste en el proceso de montaje del Texto Dramático (TD) para la representación; el segundo grupo, comienza con el texto espectacular y consta de los códigos espectaculares² y de las convenciones teatrales que forman en conjunto la red de determinaciones extratextuales.

¹ Ana Isabel Romero define el termino drama como “un grupo concreto de géneros literarios y formas del espectáculo vinculados a la representación de un mundo ficcional”. Vid. Ana Isabel Romero Sire, “El personaje dramático como enunciado y enunciación” en *Theatralia: Revista de Teoría del Teatro*, vol. II, 1998, pp., 213-246.

² Marco de Marinis establece la siguiente relación entre códigos espectaculares/culturales: “los códigos espectaculares son el resultado del uso, más o menos particular y específico, en el espectáculo, de códigos culturales no específicos [...]. La distancia entre código extra-espectacular (que llamaremos código espectacular antes de su empleo en el espectáculo, por ejemplo, un código de gestualidad cotidiana) y el código espectacular (la gestualidad del actor en un espectáculo) varía notablemente según los espectáculos, los ‘géneros’, los autores, las épocas, etcétera”. Vid. Marco de Marinis, *The semiotics of performance*, Aine O’Heal (Trad.), Bloomington, Indiana University Press, 1993. pp., 195-258.

En resumen, la comunicación del drama consiste en la performance escénica del texto dramático, la cual se complementará con el horizonte cultural y artístico de la sociedad, y con el bagaje cultural de cada uno de los espectadores.

Sin embargo, estos momentos que determinan la comunicación del drama no deben de comprenderse como dos grupos de acciones separadas, sino, como una serie de acciones que se complementan y que están, durante todo el proceso previo a la performance del texto dramático y en la recepción del texto espectacular, en profunda tensión con la única finalidad de lograr una comunicación exitosa del mundo de ficción del drama.

Para Manuel Sito Alba, el proceso de comunicación del texto espectacular es resultado de la sintaxis interna de la obra dramática. Con ello, el teórico español afirma que los elementos que integran los diversos mimemas³ son los responsables de lograr una comunicación exitosa del mundo de ficción, es decir, cada uno de estos elementos en el texto espectacular se configuran e interactúan entre si con la única intención de transmitir el mensaje del autor. Estos elementos son:

1. autor-director,
2. texto literario y códigos complementarios,
3. actor personaje,
4. espacio,
5. tiempo, y
6. público.

En el texto espectacular los elementos c y d asimilan en su ser al resto de los elementos, convirtiéndose en los elementos de la teatralidad que son visibles al espectador de la obra. La aportación del primer elemento se refleja primeramente en el se-

³ Sito alba define mimema como “unidad de teatralidad esencial, primaria y, en cierto modo, mínima que realiza una función determinada, pudiendo ésta ser variable en las distintas utilizaciones posibles”. Vid. Manuel Sito Alba, “El minema, unidad primaria de la teatralidad” en Actas del séptimo congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, vol. II, Roma, Bulzoni, 1981, p. 976.

gundo (texto literario y códigos complementarios), los cuales se transforman en texto escénico, por medio de los elementos de la gramática teatral. En la puesta en escena, el texto literario y los códigos complementarios se manifiestan en el comportamiento, el diálogo, los trajes y los gestos de los actores; pero, también, en todas las manifestaciones por medio del actor-personaje, como alusiones a las épocas (pasado, presente o futuro) o la evolución temporal del desarrollo de la acción dramática. El componente mimético f, el público, repercute en la interpretación de los personajes. No debe olvidarse su presencia directa como lectores visuales de la obra, y que su manifestación de aplauso o rechazo de la misma tiene una aportación pasiva, pero importante la representación teatral. Conuerdo con Sito Alba cuando afirma que la verdadera contribución del público ocurre antes de la representación, cito a la letra:

por la asimilación de una serie de elementos que el autor, el director y los propios actores tomaron en cuenta de él para facilitar la comunicación: alusiones a hechos, circunstancias, formas literarias, sociales, musicales e incluso, teatrales, conocidas previamente por los espectadores. Todo ello vuelve al mismo público por el personaje, que sirve de vehículo de transporte de todo ese material (Sito Alba, 1985, 150).

La argumentación de Sito Alba de que en el personaje recae la función de transmitir los códigos y el mensaje que se encuentran en el texto dramático porque constituye uno de los elementos que intervienen en la semiosis teatral, refleja la postura tradicional en la teoría del drama de vincular al personaje el proceso de comunicación. Sin embargo, al nivel de recepción el persona, los diversos espacios (escénico, escenográfico, lúdico y arquitectónico) y cada uno de los elementos que integran la representación, se reciben durante la lectura del texto visual simultáneamente por el espectador.

Para Gay McAuley la semiosis teatral se compone de tres elementos: el actor, el espectador y el espacio escénico (71). Estos elementos están estrechamente relacionados con la estructura y recepción del texto espectacular.

A diferencia del actor y el público, el espacio escénico cumple dos funciones simultáneas: el actor y el espacio son elementos de la gramática teatral cuya praxis va a construir el mundo de ficción del texto espectacular, y el espacio escénico es el sitio donde el actor y el público se encuentran simultáneamente para que se realice la semiosis teatral.

Considero necesario señalar que cada uno de los elementos de la semiosis se construyen a partir de las convenciones espectaculares que circulan en una sociedad en una época determinada.

Para Erika Fischer-Litche el estudio del histórico del código teatral debe de realizarse en el plano de la norma porque este plano sólo comprende códigos que en un determinado momento han sido funcionales en una cultura:

El código teatral como norma representa siempre una elección específica de posibilidades ofrecidas por el sistema. Esta elección concierne tanto al número de sistemas semióticos partícipes y a su formación especial, como a las reglas de combinación a realizar y a las posibilidades de significado actualizable. Siempre tiene lugar bajo condiciones históricas concretas —políticas, sociales, culturales, económicas, etc.— e identifica con ello al código teatral en el plano de la norma como sistema especial condicionado históricamente para crear significado (295).

El estudio de la norma en el espacio escénico permite comprender las estructuras de comunicación del texto espectacular con el receptor a partir de la reconstrucción de las convenciones que circularon simultáneamente en una sociedad en un momento determinado.

En el presente trabajo de investigación se demostrará la formación de estructuras en el espacio escénico que permiten la comunicación del mundo de ficción del drama a partir de la reconstrucción de las diversas normas estéticas que coexistieron para la formación del teatro mexicano durante la segunda y tercera década del siglo veinte.

Sin embargo, para poder comprender como influye la norma literaria en la construcción de los espacios escenográfico, escénico y lúdico en la recepción del texto espectacular, es necesario revisar que sitio le ha asignado la teoría dramática a los diversos espacios.

En el primer capítulo se expone una visión panorámica sobre el espacio escénico en la teoría literaria. Se demuestra que la reflexión sobre la función de los espacios escénico y escenográfico tuvo su origen en el teatro de vanguardia que buscó deslindar al teatro de la literatura.

Se revisarán varios textos de escenógrafos y directores de escena de 1905 a 1940; estas reflexiones son importantes porque se incorporaron a los estudios sobre el lenguaje y la literatura del círculo checo y desembocaron en la semiótica del drama. En este capítulo se verá el proceso evolutivo que tuvo la teoría dramática a partir de la reflexión de la escenografía hasta llegar a la semiótica teatral.

En el segundo capítulo se profundizará sobre el concepto de signo teatral. Se demostrará que para la construcción del sentido del texto espectacular en el espectador es indispensable comprender que los elementos en el escenario sólo pueden dar sentido a la representación a partir de la relación contextual de cada uno de los elementos que integran la representación.

Los espacios escénicos y escenográficos resultan vitales para la construcción del texto espectacular y su recepción. El signo teatral sólo puede existir en su situación comunicativa, esa característica vincula cada elemento de la representación a los diversos espacios del texto espectacular. Finalmente, esta relación contextual de cada uno de los elementos de la representación se vincula con el periodo histórico en que se representa el texto espectacular.

En la representación de las obras dramáticas ocurre, también en una situación comunicativa. Es a través de esta situación que las normas y los códigos teatrales se insertan en el texto espectacular a través de un proceso de estilización.

En el tercer capítulo se intentará reconstruir la situación comunicativa de El corrido de Juan Saavedra de Maria Luisa Ocampo. Para ello se va a reconstruir la norma literaria y el contexto de producción. Se demostrará que la obra de Ocampo sintetiza la construcción de un teatro nacional

El análisis de la obra de fundamentará en el receptor. Para ello se va a adoptar el modelo de análisis retórico del drama que se basa en las tensiones dialécticas que operan en el espectador entre la elaboración y la antítesis (Fitzpatrick, 199-201).

1. EL ESPACIO ESCÉNICO EN LA TEORÍA DEL TEATRO

El tema central de este trabajo de investigación es el espacio escenográfico. Sin embargo, en el presente capítulo se desarrollará una reflexión sobre el espacio escénico y la semiótica teatral. El motivo de que se realice un recorrido histórico sobre la noción de espacio escénico, y no escenográfico, en la teoría literaria del siglo XX obedece a que las reflexiones sobre la escenografía están vinculadas, durante el debate teórico que comenzó en la primera década del siglo pasado, al espacio escénico.

El presente capítulo tiene como intención poner en evidencia las diversas tensiones internas existentes dentro de la teoría teatral, para explicar el vínculo que existe entre el espacio escénico y escenográfico con la semiosis teatral.

Cronológicamente se puede realizar tres divisiones internas dentro de la evolución de la idea de espacio escénico en la teoría. La primera es de 1905 a 1940, y se caracteriza porque las reflexiones se realizan desde la práctica teatral por escenógrafos y directores de escena; en este periodo, la discusión se focaliza en separar del sistema literario al teatro para insertarlo en el sistema de las artes escénicas; la segunda es de 1940 a 1968, este segundo periodo de la discusión es resultado del interés por las manifestaciones artísticas del Circulo Checo; fueron tres de sus miembros (Zich, Mukarovsky y Veltrusky) quienes comenzaron a explicar el teatro con el herramientas metodológicas provenientes de las ciencias del lenguaje, y, finalmente, un tercer periodo que comenzó en 1968 y que puede ubicarse el principio de su desmantelamiento en la última década del siglo pasado, en este periodo se consolida la semiótica aplicada al teatro como paradigma para explicar la representación de los textos dramáticos.

En el desarrollo de esta comunicación se mencionaran conceptos que van a remitir a otras discusiones existentes dentro de la teoría del teatro —como es la rela-

ción entre texto literario y texto espectacular— por ello considero necesario advertir que dichas discusiones no se mencionarán en el presente capítulo, porque al hacerlos alejaríamos de la discusión sobre el espacio escénico y escenográfico, que es el tema de reflexión de la tesis. Sin embargo, el lector encontrará bibliografía suficiente si su interés es profundizar en estos debates periféricos.

1.1 De 1905 a 1940: de la práctica a los orígenes de la teoría teatral

Juan Antonio Hormigón señala que las investigaciones de los teóricos Adolphe Appia y Edward Gordon Craig fueron el punto de inicio de una nueva concepción del teatro “a partir de una serie de principios que van a suponer el teatro como convención, como receptáculo de experiencias, como lugar de ideología —aunque ésta sea en numerosas ocasiones desazonado «purismo» del creador inconsciente—”(20).

Tanto Appia como Craig comenzaron a modificar el punto de vista de la teoría y la práctica teatral del escenario como instrumento de comunicación del mundo ficcional. De esta forma, el espacio escénico dejó de ser un polígono determinado por la línea de implantación escenográfica para convertirse en “una totalidad técnico-teórica en la que se muestra el trabajo del actor y transcurre el espectáculo”(Hormigón, 22-23).

Para Appia, el teatro es un acto comunicativo que involucra activamente al espectador durante la totalidad de la representación:

En su vieja acepción, el teatro es para el espectador una escuela de la pasividad: consecuentemente, carece ya de interés para el público moderno. ¿Cuáles son los factores del teatro que favorecen la pasividad del público? Indudablemente, los actores. La situación del actor ejerce una influencia directa sobre el espectador, y es esta influencia la que, ante todo, debe cambiar. En primer lugar, lo que la caracteriza es su alejamiento sistemático del público, alejamiento que en la sala consolidan las candilejas; en el exterior, los accesos a la sala, diferentes para unos y otros y, en términos generales, dos formas de vida diametralmente opuestas (“Monumentalidad (I)”, 59-60).

El teatro como espacio arquitectónico determina, para Appia, la relación entre la puesta en escena y el espectador. Por este motivo consideró que el cambio en la distribución interna y externa del edificio modifica la recepción del espectáculo.

Más allá de la necesidad de la dramaturgia de vanguardia de tener espacios arquitectónicos que coincidan con las convenciones que el teatro de vanguardia quiso modificar, subyace en esta afirmación un giro de foco hacia la puesta en escena. La atención en el teatro como espacio arquitectónico y la relación del espacio escénico con el actor serán las líneas de reflexión del espacio escénico de la teoría teatral posterior.

Aunque Craig centró sus investigaciones en la escenografía, también cuestionó los mecanismos de la representación que existen en la tradición de la actuación del teatro realista:

¡Qué grande será el día en que nuestros actores despierten y se decidan a interpretar a Shakespeare de un modo valeroso, casi cantando, frenándose a sí mismos con pesar y andando como si estuvieran a punto de bailar! Sólo así entonces podríamos decir que, por vez primera, Shakespeare ha sido correctamente interpretado (“Los pretendientes de la corona «fragmentos»”, 79).

En sus escritos se encuentra una profunda reflexión sobre el texto espectacular. En “Estudio de movimiento” realiza una serie de argumentaciones sobre la mimesis realista de la representación. En todo el texto cuestiona las convenciones dramáticas a partir de las cuales se producen los mecanismos de representación del texto espectacular, y señaló que modificando (las convenciones) se podrá modificar la representación:

En este dibujo, un hombre se debate en medio de la tempestad de nieve, y los movimientos de la nieve y del hombre se han reproducido con todo realismo. Por esa razón me pregunto si no sería preferible dejar de representar la tempestad bajo una forma visible y representar sólo al hombre efectuando una serie de gestos simbólicos que sugieren la idea de un individuo en lucha contra los elementos desencadenados. En cierto sentido, supongo que sería mejor así. Sin embargo, ¿no sería mucho más artístico —siguiendo de un modo lógico este razonamiento— renunciar a la presencia del hombre y poner sólo de manifiesto los

movimientos del alma de un individuo que lucha contra la Naturaleza? ¿No sería preferible dejar de representar las cosas con toda perfección? (85).

Las investigaciones teatrales de Craig apuntaron hacia la modificación estética de la representación, este cambio en el mecanismo de construcción de la mimesis teatral generó un cambio en la construcción y recepción del mundo ficcional.

Como puede deducirse, las aportaciones de Appia y Craig en la teoría y práctica sobre el espacio escénico contribuyeron como basamento para que se modificara la forma de reflexionar sobre la obra de arte dramática. A partir de estos aportes, la teoría sobre el teatro comenzará un proceso gradual y paulatino por lograr que se reflexione a partir de la representación, y no del texto literario.

Jacques Copeau publicó varios artículos sobre teatro de 1904 a 1912 en *La Nouvelle Revue Française*. Estos artículos se compilaron en 1924 con el título *Critiques d'un autre temps*; en uno de éstos, Copeau realiza una nómina de personas vinculadas al teatro que para él son importantes porque comparten el interés de reflexionar la obra dramática desde la representación. En esta lista se encuentran los siguientes nombres: Jacques Rouche, Meyerhold, Stanislavky, Dantchenko, Reinhardt, Littmann, Fuchs, Erler, Gordon Craig y Granvil Barker.

Además de nombrar a los teóricos que desde la práctica revolucionaron el sistema teatral del siglo veinte, define el concepto de escena como probablemente entendieron los innovadores en el campo cultural de aquella época:

Por puesta en escena entendemos: el dibujo de una acción dramática. Es el conjunto de movimientos, gestos y actitudes, el acuerdo de fisionomías, de voces y de silencios, es la totalidad del espectáculo escénico emanado de un pensamiento único que lo concibe, lo regula y lo armoniza. El director inventa y hace reinar entre los personajes este vínculo secreto y visible, esta sensibilidad recíproca, esta misteriosa correspondencia de relaciones, sin la que el drama, incluso interpretado por excelentes actores, pierde la mejor parte de su expresión (“Puesta en escena y decoración escénica”, 97).

El conjunto de elementos que forman parte de la escena se integran en un todo para comunicar el mundo ficcional del texto espectacular. La totalidad de los elementos es ordenada por el director de escena en perfecta armonía y decodificada por el espectador. La definición de escena de Copeau se centra únicamente en la representación, en su argumentación opera una desviación del teatro como literatura hacia las artes escénicas.

Esta desviación del libreto teatral al escenario es señalada por Boris Till en “Las investigaciones del teatro ruso entre 1905 y 1925”. En ese texto señala que para la segunda y tercera décadas del siglo veinte en Rusia ya se concebía explícitamente el teatro como una manifestación artística independiente de la literatura. De ahí los intentos de los directores de escena por romper todo vínculo del texto espectacular con el texto literario.

En “Notas de un director de escena”, Tairov veía en esta relación un peligro para el teatro: “El papel de la literatura es mortífero para el arte de los actores: el nuevo teatro no debe limitar sus funciones a las de simple comentarista de una obra, sino que debe crear su propia, su nueva «obra de arte autónoma»” (118).

En la práctica teatral, Meyerhold introdujo una serie de mecanismos de desautomatización destinados a separar el teatro de la literatura; cito a Till:

Por lo que respecta a Meyerhold, su actitud ante el autor de una obra, clásico o contemporáneo, era clara y precisa. Rechazaba sin ningún miramiento del texto inicial todo cuanto le parecía inútil para su puesta en escena, modificando el desarrollo del argumento y añadiéndole nuevos episodios (bien de su propia cosecha, bien tomados a otros dramaturgos) o nuevos finales. Esto se llama «el montaje del texto». Meyerhold suprimía páginas enteras de diálogos o de monólogos y las reemplazaba sobre el escenario con escenas de pantomima mucho más explícitas que las palabras.

Así «retrabajado», el texto inicial resultaba irreconocible, pero la obra ganaba siempre «en tanto que espectáculo», porque los literatos, e incluso los dramaturgos, padecen con frecuencia ceguera (o, cuando menos, miopía) para ver este aspecto (“Las investigaciones del teatro ruso entre 1905 y 1925”, 118).

Este proceso de desautomatización que realizó Meyerhold a través de la transducción e hibridez textual —intervenir el texto literario y modificarlo agregándole episodios nuevos; suprimir páginas enteras de diálogos o de monólogos y reemplazarlos sobre el escenario con escenas de pantomima que para él fueron más explícitas que las palabras— son mecanismos destinados a quebrar el vínculo que previamente se consideraba natural entre el texto literario y el texto espectacular.

Moholy-Nagy, en “Teatro, circo y variedades”, señaló la importancia y la relación del mimema cuerpo con el espectador:

La importancia de este mecanismo corporal —entre los acróbatas, por ejemplo—, reside esencialmente en este hecho: el espectador se siente asombrado o asustado al advertir en otros hombres las ignoradas posibilidades de su propio organismo. De ello se deriva una acción subjetiva. En este terreno, el cuerpo humano es el único elemento creador. Un elemento —es verdad— limitado para toda creación objetiva de movimiento, un tanto más limitado cuanto mayor sea la existencia de elementos literarios (162).

El cuerpo es considerado como elemento prioritario de la comunicación teatral,⁴ por este motivo cualquier proceso de desautomatización modifica la sintaxis de los elementos de la gramática teatral y su recepción. Lo interesante de la cita de Moholy-Nagy es que pone en evidencia la noción de que la presencia de elementos literarios limitan las posibilidades de representación.

El uso de elementos gestuales y de movimientos pertenecientes a la pantomima del teatro de las primeras décadas del siglo veinte tuvo un uso específico: minimizar los elementos comunicativos que el espectador vincule con un texto literario: “[se refiere a la palabra] Queremos concebirla de manera «a-literaria», elemental, como un acontecimiento, como si fuese a ser escuchada por primera vez” (Oschelemmer, 179).

⁴ Vid. Manuel Sito Alba, “El personaje, elemento externo del iceberg mimemático y clave de la comunicación con el público”, en Luciano García Lorenzo (coord.), *El personaje dramático. Ponencias y debates de las VII Jornadas de Teatro Clásico Español* (Almagro, 20 al 23 de septiembre, 1983), Madrid, Taurus, 1985, págs. 149-163. Print.

El proyecto de la teoría teatral del siglo veinte fue legitimar en el campo cultural las prácticas teatrales; para lograrlo buscó en la representación su especificidad. De esta forma logró un sitio independiente y suficientemente reconocido en el campo de las artes escénicas (Abraham, 16). El origen de este proyecto se encuentra en la renovación de los códigos espectaculares que comenzó con las reflexiones sobre la escenografía y el espacio escénico de Appia y Craig.

1.2 1940-1968: Del Círculo Checo a la semiótica del espectáculo

Los primeros textos teóricos sobre el teatro que emplearon las herramientas metodológicas de las ciencias del lenguaje fueron los escritos del estructuralismo checo. Estos teóricos continuaron las reflexiones que en los años previos realizaron los escenógrafos y directores de escena.

Jan Mukarovsky, en “Sobre el estado actual de la teoría del teatro”, define la línea de investigación que trazó la teoría del teatro en ese momento: establecer un vínculo activo entre el espectador y la escena.

En la revisión que de la teoría del teatro realiza Mukarovsky, la comunicación del texto dramático se convierte en el foco de la reflexión: “En suma, el público está presente en todo momento de la interpretación escénica. De su comprensión depende el sentido, no sólo de lo que acontece en la escena, sino también de las cosas que se encuentran en ella. Esto es así sobre todo en el caso de la utilería, la cual tiene sólo aquel sentido o existencia en la escena que le atribuye el público” (362).

En su lectura, el público, y no el texto espectacular, es el centro de la teoría del teatro. En este artículo se encuentra el germen que estudios posteriores desarrollarán en diferentes líneas de pensamiento sobre la recepción de teatro (semiótica del drama, estudios de recepción y pragmática de la comunicación literaria); la lectura

coetánea de Mukarovsky será crítica por la importancia que le concede a la representación (Veltrusky, *El drama como literatura*, 15).

Jirí Veltrusky, en *El drama como literatura*, argumenta en contra de la tendencia de pensar la obra de arte dramático únicamente a partir de su representación. Para él, el drama es un género literario que opera en el sistema literario; en cambio, el teatro pertenece al sistema de las artes escénicas porque, aunque comparten un lenguaje común, se constituyen y organizan de diferente manera (15).

Desafortunadamente, estas reflexiones se realizaron en un contexto en donde se tomó como programa legitimar la autonomía de la obra de arte dramática por medio de la representación. Muy probablemente, si estas reflexiones se hubieran producido en otro contexto, hoy los estudios sobre la comprensión del lenguaje específico de la representación estarían muy avanzados.⁵

Las posturas antagónicas de estos miembros del Círculo Checo dominarán gran parte del debate teórico en torno al teatro. Sin embargo, su inclusión en este texto obedece a que me interesa puntualizar que con ellos se realizó otro giro en la forma de pensar la obra de arte dramática. A partir de este momento se dejó de reflexionar desde la práctica escénica para pensarse desde el lenguaje. Ya no se reflexionará el teatro desde su praxis, sino desde el sistema lengua/habla de la lingüística saussuriana.

Otra coincidencia que encontramos en Mukarovsky y Veltrusky es que ambos dialogan desde distintos frentes con otro miembro del Círculo Checo: Otakar Zich.

⁵ Gadamer notó este desplazamiento de foco en la reflexión teórica sobre el drama, para él, el verdadero origen del problema se localiza en que las estructuras de lenguaje que emplea la creación literaria y escénica son distintas, cada una sujeta a leyes propias, lo que ocasiona que a partir del objeto, en donde se focalice la atención, se considere que el texto dramático posee una mayor jerarquía sobre el TE o viceversa. Sin embargo: “donde actúan conjuntamente, como es el caso del denominado teatro literario, la segunda creación queda sometida a la primera. Se trata de una verdad hermenéutica que, ciertamente, puede ser vulnerada; y, hoy en día, el hombre de teatro se inclina a poner por encima de las leyes del texto poético las del teatro. Pero en lo que afecta al teatro literario, no se puede negar la regla hermenéutica descrita”.

En el pensamiento de Zich se encuentra la reflexión sobre la naturaleza del drama. Para él, el texto literario opera como una documentación de la representación teatral. De esta forma, sólo a través de la representación el teatro será una obra de arte completa (Trapero Llobera, 300). Realizando una lectura contemporánea de la hipótesis de Zich, se puede afirmar que los textos dramáticos son textos que contienen la performatividad de sus mundos ficcionales.⁶

Aquí se puede realizar una división interna cronológica de la teoría de teatro. Durante las tres primeras décadas del siglo veinte, la reflexión teórica desliza al centro el espacio literario y el personaje. El origen de este desplazamiento es que la reflexión se realiza desde la práctica teatral a través de escenógrafos y directores de escena. A partir de la cuarta década, esta reflexión se realiza desde la teoría del lenguaje, lo que ocasiona un desplazamiento a la periferia del espacio y centra la reflexión principalmente en el mimema personaje porque los diálogos y la diégesis operan en este mimema.⁷

Este desplazamiento no fue inmediato; sin embargo, en “El Texto Dramático como uno de los componentes del teatro” publicado en *Slovo a slovesnost*, el journal del Círculo Checo, Veltrusky comenzó una estratificación de los componentes del teatro: “Estas propiedades de los sistemas de signos que forman la estructura del teatro determinan la jerarquía fundamental experimentada siempre por el espectador en el fondo de la jerarquía propia de los diferentes componentes de la estructura teatral concreta” (55).

De esta forma, el espacio escénico se concibe como un componente más del conjunto de componentes que integran la escena; entiéndase por escena un conjunto

⁶ Vid. Ana Isabel Romero Sire, “El personaje dramático como enunciado y enunciación” en *Theatralia: Revista de Teoría del Teatro*, vol. II, 1998, págs. 213-246.

⁷ Vid. Manuel Sito Alba, “El mimema, unidad primaria de la teatralidad” en *Actas del séptimo congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, vol. II, Roma, Bulzoni, 1981: 971-978.

de signos autónomos (41). Componente que únicamente existe en relación con otros componentes: “el signo espacial, por ejemplo, no tiene ni carácter real como el signo dramático, ni riqueza semántica como el signo lingüístico. El libre juego de los significados le impide su vinculación con la base material y sin embargo tampoco puede alcanzar, como creación artificial, un carácter real, tal como lo tiene el hombre vivo que actúa como base material en el actor” (55).

A diferencia de la concepción jerarquizada de la teoría teatral del origen estructuralista, Roman Ingarden, en *Las funciones del lenguaje en el teatro*, afirma que para reflexionar sobre las composiciones lingüísticas en el escenario debe tenerse en cuenta los diversos factores que integran el mundo representado en el espectáculo.

Ingarden descompone en tres dominios diferentes y homogéneos la estructura del mundo ficcional del texto; en el nivel uno ubica en igual importancia a la escenografía y los personajes: “Objetividades (cosas, personas, sucesos) que le son mostrados, presentados al espectador exclusivamente de manera perceptual a través de la actuación de los actores, o bien de la decoración” (440).

A diferencia de la teoría de la semiótica del teatro, la reflexión desde la fenomenología de Ingarden apunta a que cada uno de los seres, cosas y estados del mundo ficcional coexisten en el texto espectacular como un conjunto homogéneo. Su recepción por el espectador se dará de forma similar porque éste recibe los estímulos audiovisuales de la escena de forma integral, y no a partir de jerarquías.

1.3 1968. Semiótica del teatro: inicio, consolidación y evolución.

Es a partir de 1968 cuando la teoría del drama se consolida con el modelo de la semiótica. El texto que consiguió ofrecer un sistema estable y coherente para el análisis del teatro fue *El signo en el teatro. Introducción a la semiología del arte del espectáculo*, de Tadeusz Kowzan. Este artículo se transcribe de manera íntegra dos años

después en el libro que es considerado el texto en donde comienza la reflexión del teatro desde la semiótica: *Literatura y espectáculo*. En este texto se define la representación como un signo:

En una representación teatral todo se convierte en signo. Una columna de cartón expresa que la escena transcurre dentro de un palacio. La luz del proyector descubre un trono, y nos sitúa en el interior del palacio. La corona sobre la cabeza del actor es el signo de la realeza, mientras que las arrugas en el rostro obtenidas con la ayuda del maquillaje, y su paso vacilante, son los signos de la vejez. En fin, el galope de los caballos se intensifica entre bastidores es el signo de que un viajero se aproxima. (126)

Steen Jansen, en *Esbozo de una teoría de la forma dramática*, señala la presencia de un binarismo en el teatro exclusivo en los textos literario y espectacular. En el texto literario opera el diálogo o acotación (es decir, indicación escénica), mientras que en el texto espectacular operan unidades no sucesivas, que pertenecen a una de las categorías: personaje o decorado (173). Es este punto es donde su teoría da un giro sorprendente, porque para él “un texto dramático debe contener al menos una unidad de cada una de las cuatro categorías, y todas las unidades del texto deben poder incluirse en una u otra categoría” (173).

Lo rescatable de su propuesta es que ubica el personaje y el decorado en una relación simbiótica:

ningún personaje puede estar representado sin estar en un decorado, pero un decorado puede muy bien en ciertas ocasiones estar vacío de personajes. Es necesario considerar tales ocasiones como unidades, partes determinadas del texto y, por consiguiente, instituir esta relación (y no la relación de solidaridad) entre las dos categorías, si queremos poder dividir el texto dramático en situaciones coherentes, o indivisibles: es posible que un «acontecimiento importante» tenga lugar entre la salida de un personaje que estaba solo y la entrada de otro personaje, y es necesario poder distinguir esta parte del texto sin personaje de las partes anterior y siguiente (174-175).

Desafortunadamente, su categoría de análisis es la presencia/ausencia de los mimemas en el escenario. Ubicar la presencia o la ausencia de los elementos de la sintaxis teatral en el escenario como fundamento del análisis, provoca que el análisis sólo

se focalice en el texto espectacular que transcurre en el escenario y no en su recepción. La presencia o la ausencia de mimemas en el escenario siempre es significativa en la recepción del texto espectacular.

José Luis García Barrientos, en *Escritura/ actuación. Para una teoría del teatro*, analiza el espacio escénico a partir de la relación de codependencia que tiene el espectáculo y el público en el teatro. Para él, ser espectador o parte de la representación es una convención social, una papel que desempeñan durante la representación los actores y los espectadores:

La representación se da sólo con ellos y con ellos solos, es decir, ellos se bastan para que haya teatro y en el hecho teatro sólo intervienen —sólo pueden intervenir— ellos. ¿Y las demás «personas» del Teatro? Sencillamente, no existen. Entendámonos, no existen en el acto teatral. Efectivamente, estos «otros» del Teatro son los de «detrás del telón», los de «entre bastidores», y en el Teatro, por definición, no existen más que dos lugares: la sala y la escena, siendo la primera desde donde se ve y la segunda todo lo que se ve. Así, pues, en el Teatro (en el acto) las figuras funcionales que no pueden situarse ni en la escena ni en la sala, sencillamente no existen. La localización de estos personajes o rôles que el público no ve, pero que desempeñan una función —ni necesario ni suficiente— en el «montaje» del espectáculo, impone la distinción entre lo que podemos nombrar «rôles del espectáculo» (pero no del Teatro), y «rôles extraespectaculares» (280-281).

La escenografía también la define como un papel que se desempeña dentro del código teatral, así la función de escenógrafo es construir artefactos para la representación. Aunque no lo menciona, el mundo posible del texto es lo que define y categoriza cada una de estos papeles:

La función del «escenógrafo», pues, se sitúa a mitad de camino entre las categorías de escritura y actuación y encuentra su sentido, se cumple, en el espectáculo, no existiendo fuera de él. Comparte este carácter con otros rôles que intervienen en la presentación en el acto teatral, pero sin formar parte de él; lo hacen posible, lo preparan, le dan un lugar, un ritmo, lo iluminan, etc.; pero no lo «ejecutan». Todos los que trabajan para la representación, pero no en la representación, que se desarrolla en la sala-escena, asumen un rôle de este tipo. El «director» es el representante canónico de esta «clase» de función (281).

Por su parte, María del Carmen Bobes Naves en “Posibilidades de una semiología del teatro” también retoma la noción de Zich de que el texto incluye su representación virtual que se realiza a partir de las referencias que da sentido la lectura del texto.

En este artículo desglosa en diez puntos la concepción de la obra de arte dramática de la semiótica. Sorprende que únicamente se refiera al espacio escénico y escenográfico en el punto siete y ocho:

8. Los objetos que están en el escenario crean un ambiente determinado que tienen significación en sí mismos. Cuando se levanta el telón, antes de que aparezcan los actores y comiencen a hablar, el escenario proporciona al espectador muchos signos que lo ponen en antecedentes de cómo puede ser la obra.

9. La luz y el sonido, aparte de contribuir a crear ambiente, tienen una función de recurrencia inmediata. Un ambiente oscuro y con música solamente es marco adecuado para determinadas obras y no lo es para otras.

Esto supone que esos sistemas tienen autonomía hasta un cierto grado, puesto que en sí mismo son significativos y se integrarán con su sentido en el conjunto, adelantando aspectos del mensaje al espectador.

Jean-Marie Thomasseau, en “Para un análisis del para-texto teatral. (Algunos elementos del para-texto hugolino)”, vincula la representación al texto literario, el cual funciona como una especie de determinaciones textuales que van a regular y controlar la representación por medio de las didascalias explícitas e implícitas:

El para-texto de las didascalias. Las indicaciones que propone el autor para la puesta en escena se intercalan en diversos lugares del texto dialogado, y en determinados momentos culminantes de la acción en los que el texto dialogado manifiesta una cierta incapacidad para expresar por sí mismo toda la carga dramática, por lo que necesita acudir a recursos paralingüísticos con fines de amplificación. Tales indicaciones, compuestas de elementos de apariencia heterogénea, se relacionan con el texto dialogado para formar una amalgama de realidades cuya simultaneidad o encadenamiento constituye lo que hemos dado en llamar «representación» (87).

Como su análisis parte de comprobar que función tienen los paratextos en el teatro, sus resultados serán un regreso del punto de vista hacia el texto literario. Al

final propone realizar un análisis estadístico de las estructuras y funciones de los para-textos, cito su epílogo, donde resume su programa:

Si analizamos este corpus con el mismo arsenal metodológico que el utilizado para los textos «ordinarios», daríamos lugar a una serie de operaciones sumamente enriquecedoras. De este modo, podríamos examinar, a través de un estudio de semántica estadística, y mediante una investigación pormenorizada, los elementos que constituyen la trama del para-texto, y tratar de delimitar aquellas partes en las que actúa con más frecuencia la quinésica, la proxémica, la descripción de decorados y accesorios, fisionomías, música, efectos sonoros, indicaciones temporales, anotaciones psicológicas, etc. El estudio de tales recurrencias, así como el del lugar que ocupa el para-texto intersticial, es decir, los puntos de referencias de aquellos personajes y momentos dramáticos que resultan más afectados por estas descripciones, podría aportar una mina de información, y permitiría comparar las dramaturgias y sistemas para-textuales de varios autores (117).

Fernando de Toro, en *Semiótica del teatro. Del texto a la puesta en escena*, realiza un viraje en la concepción del texto teatral. El espacio escénico lo relaciona con el espacio temporal y les otorga una connotación de índices:

c) índice espacial y d) índice temporal

Estos tipos de índices son de capital importancia para el teatro, no solamente para un teatro altamente mimético, sino para cualquier tipo de expresión teatral. Estos índices se manifiestan por lo que hemos llamado el objeto teatral. Todo objeto en escena es al mismo tiempo ícono y automáticamente índice. Si consideramos que la puesta en escena todo es signo y signo de signo del objeto. Un decorado, un vestuario, una iluminación, un tipo de música operan como índices ya sean espaciales o temporales, indicando el periodo ante el cual estamos, y esto será concorde con el vestir de los personajes. Incluso en un teatro más abstracto como el de Tadeus Kantor el índice- objeto juega un papel central. Este índice revela toda una gama de elementos que contextualizan el discurso [...]

La indexación de espacio-tiempo comprendida de esta forma permea ciertos textos dramáticos y espectaculares de una forma particular. La espacialización-temporalización puede realizarse de múltiples formas en el teatro: tanto por la presencia de objetos como por alusión a ellos [...] De este modo, el índice espacial-temporal no sólo cumple una función “mimética” (evocadora), sino que también dentro del funcionamiento de la ficción permite los cambios contextuales y espaciales, que de otra forma podrían resultar altamente confusos para el espectador. De hecho, una de las tareas capitales de todo director de teatro es la de solucionar los problemas relacionados al espacio y al tiempo, y éstos pueden ser únicamente tratados indicialmente. (112)

La causa de este viraje teórico de signo a objeto teatral es la actualización del marco de pensamiento de la teoría semiótico-lingüística desde la que se observa el texto teatral. A diferencia de los teóricos europeos, de Toro se focaliza en la recepción y construcción de la puesta en escena. Sus argumentaciones contemplan el contexto social y las convenciones específicas del género dramático como macroestructuras que van a limitar y determinar al mismo tiempo la construcción del mundo ficcional del texto espectacular.

Además, construye un andamiaje teórico a partir de la hermenéutica de Ingarden y la semiosis ilimitada de Pierce para explicar la recepción del espectador. Este texto realizado por un académico latinoamericano desde la academia norteamericana se adelantó al viraje que sus colegas europeos se verán forzados a realizar porque la semiótica de origen saussuriano comenzó a manifestar agotamiento.

En este contexto, Kowzan publicó un artículo donde hace un balance de la evolución y situación de la semiótica del teatro en 1990. En él, afirma que “los escritos de Saussure parecen haber sido suficientemente explotados, y considero que ningún semiólogo del teatro pueda encontrar en él nuevas vías de exploración” (248-249). Recomienda una revisión exhaustiva de los trabajos publicados e inéditos de Pierce, y pide que toda lectura de estos trabajos debe de hacerse desde un vivo interés por el teatro.

José Luis García Barrientos realizó en su tesis doctoral un intento de actualizar la teoría del teatro a las innovaciones de la teoría literaria, en *Drama y tiempo. Dramatología I*, propone una semiótica del teatro que se actualice metodológicamente a través de la lingüística de Emile Benveniste.

Lo interesante de su trabajo es que el binomio espacio/tiempo los emplea como conceptos que definir el espectáculo; y el binomio actor/público los define como

una tercera categoría Sujetos que los entiende como actuación en el sentido que en su trabajo de 1981 los definía como papel o rôle.

A partir de estos binomios y sus desdoblamientos explicará la totalidad del espectáculo:

Pero la tercera de estas categorías implica un desdoblamiento que afecta también (se contagia) a las otras, de tal manera que el espacio teatral se desdobra en un espacio del actor («escena») y un espacio del público («sala»), independientemente de que se constituyan en espacios arquitectónicos diferenciados y de que se respete o no la frontera, real o imaginaria, que los separa; espacios flexibles e intercambiables, pero siempre distintos (en cada momento de espectáculo) y que se oponen entre sí como se oponen actor y público; y aunque este desdoblamiento es de distinta naturaleza que el anterior, como distinta es la naturaleza del tiempo y del espacio. La situación teatral exige el encuentro de actores y público en el espacio y en el tiempo. Para coincidir en el espacio no es preciso que sea único, basta con que exista continuidad o «comunicabilidad» entre dos o más lugares objetivamente diferenciados. En cambio, la coincidencia temporal sólo puede producirse si los sujetos comparten un mismo tiempo objetivo. Únicamente el tiempo psíquico de cada actor y de cada espectador son efectivamente diferentes. Es, pues, la identidad y no la diferencia entre los «dos» tiempos lo que importe resaltar. Tendremos así de forma esquemática:

SUJETOS: Actor ↔ Público

ESPACIO: Escena ↔ Sala

TIEMPO: Del actor = Del público

Sobra afirmar el grado de complicación de esta teoría y su incapacidad para explicar la comunicación del texto espectacular con el espectador.

Juan Villegas, en *Para la interpretación del teatro como construcción visual*, reflexiona sobre la importancia del espacio escénico en la semiosis teatral. Para él, el espacio escénico tiene tres funciones; en la primera opera como marco escénico:

El “marco escénico” suele ser indicio o un modo de caracterizar a los personajes. Con frecuencia el hablante básico se preocupa de hacer evidente la relación entre personalidad y “marco escénico”. Desde el punto de vista del espectador, el espacio escénico con frecuencia determina o sugiere una interpretación posible del modo de ser el personaje, aunque, como en todo los casos, depende de la competencia cultural —que aquí incluye los prejuicios— del espectador. El que la acción se ubique en un conventillo o en una población marginal puede sugerir asociaciones definitorias del personaje. Sólo el proceso confirmará o negará los sentidos que el espectador le asigna al personaje en función del medio en que aparece (91).

En la segunda funciona como espacio para la decodificación del espectáculo:

El dramaturgo ficticio no sólo descodifica los elementos del escenario[,] sino que además le asigna un significado. Lo esencial del espacio descrito es que es una sala que posee elementos de una celda de convento combinados con otros de burdel. [...] Sobre esta base mínima de información el espectador tendría que “construir” el significado potencial de los signos, por lo cual —si fuese a llegar a la imagen descrita por el dramaturgo ficticio— necesitaría estar informado sobre la diferencia entre una celda común de convento y una celda del prior, la diferencia entre un convento de clausura y uno de no clausura [...] A lo cual habría que agregar que, mientras al lector se le entrega el espacio a priori, sin personajes ni acción, el espectador lo recibe junto con la acción y la participación de los personajes. Por lo tanto, en la lectura del espacio se magnifica; mientras que el espectáculo se fusiona con los otros focos de atención del espectador: personajes, luces, acciones, movimientos, público que ingresa atrasado, etc. La conclusión a la cual llega el dramaturgo ficticio [...] no es necesariamente la conclusión del espectador real. En consecuencia, para el lector la frase no es sólo la conclusión de la descripción, funciona a la vez, como anticipación o juicio de valor condicionante. El resto del texto irá confirmando o negando la conclusión con lo que se ha comenzado [...] para el espectador en cambio, el lenguaje y el comportamiento de los personajes son indicios nuevos sobre los cuales puede o no puede construir la acción de un mundo decadente. Esta opción no le es dada al lector (108).

En la tercera, Villegas reflexiona sobre la relación dramaturgia y el edificio arquitectónico llamado teatro:

Esta interrelación conlleva la posibilidad de condicionar las teatralidades sociales y las teatralidades “estéticas” legitimadas por las transformaciones tecnológicas y su utilización por los poderes culturales. Todo lo cual produce transformaciones en el texto y la teatralidad legitimada en el teatro de una época, de un periodo o de un sistema o subsistema cultural (140).

Así, el espacio escénico casi un siglo después vuelve a aparecer en el centro de la reflexión teórica sobre el teatro. Villegas lo lee como el primer elemento condicionante de la puesta en escena:

Desde el punto de vista del espectáculo, el espacio escénico tiene que ser pensado en su funcionalidad con respecto a la construcción del mundo y su significado en relación con el mensaje del mismo. El espacio escénico ha constituido una fuente de preocupación y de procesos de transformación desde el nacimiento del teatro (151).

De esta forma se puede comenzar a apreciar un retorno de la teoría semiótica del teatro al mimema que existe únicamente en la representación: el espacio. En esta línea de pensamiento, Bobes Naves realizó una investigación histórica sobre los espacios escénicos.

En *Semiótica de la escena. Análisis comparativo de los espacios dramáticos en el teatro europeo*, Bobes Naves, consciente de que la teoría deslizó hacia la periferia la reflexión sobre el espacio en el teatro, comienza su libro definiendo cada uno de los diversos espacios que coexisten en el espectáculo:

Podemos diferenciar, en el texto dramático y su representación cuatro tipos de espacio: el escénico, espacio arquitectónico real, donde se representan los espacios dramáticos; es un espacio previo a la obra, dispuesto para el espectáculo, dispuesto para el espectáculo y circunstancialmente puede ser un lugar, urbano o campestre, interior o exterior, elegido para una representación concreta («espacios escénicos hallados»): la plaza delante de la catedral de Toledo, el claustro de la Santa Croce, o el salón cardenal o de la Señoría, que se habilitan para una representación y luego vuelven a su ser y a su propia finalidad; el dramático, creado por la fábula, espacio de ficción donde transcurren los hechos de la anécdota y puede ser el salón de una casa, la plaza de la catedral y del ayuntamiento, delante del palacio, las calles de una ciudad, etc., es decir, los lugares donde se mueven los personajes de ficción. Estos dos son los espacios (escénico/dramático) correspondientes a la representación y a la fábula respectivamente; el primero es previo a la fábula y persiste después de la representación, dispuesto para otras finalidades, o bien para la suya propia, si de un edificio teatral se trata; el segundo es creado por la obra, es una categoría del mundo de ficción de la fábula, pues si hay personajes que vivan la historia, han de moverse por espacios ficcionales (12).

Además, reconoce la importancia del espacio para el género dramático y lo ubica como una categoría de la fábula:

El espacio es una categoría de la fábula que tiene gran relevancia en el género dramático, hasta el punto que algunos críticos la han considerado la más específica del género; la acción dramática construida por un diálogo directo, en situación, cara-a-cara (face-to-face), exige la espacialización presente de los lugares dramáticos de la fábula (espacios dramáticos) en un escenario (espacio escénico), o lugar dispuesto para la acción, donde se pueden mover los actores (espacio lúdico) entre los objetos que reproducen con una estética determinada: realista, simbolista, arqueológica, etc. los lugares de la fábula (espacio escenográfico); la obra dramática implica una virtual realización que articulará en una unidad los diversos espacios (10).

Para ella, el descuido teórico sobre el espacio es que se le tomó como un hecho y no como un signo. De esta manera, el espacio perdió toda capacidad de significación pese a que el espacio cumple dos funciones en la acción dramática: la primera es ser el marco o el lugar donde sucede dicha acción (su universo referencial), y la segunda es tener una función narrativa-poética, debido a que influye en la trama hasta tal punto en que ésta se subordina, de algún modo, a su representación en ese espacio (183).

El «lugar en donde», y cómo está configurado y definido ese espacio, es sumamente importante para el hecho teatral (183). Por último, focaliza sus reflexiones en la función que realizan los espacios; cito la nómina que anota Bobes Naves:

- a) tipo: oficina, hotel, parque, hospital, calle, celda, etc.
- b) clase social: oficina moderna, hotel mugriento, hospital de la Seguridad Social etc.
- c) situación: oficina moderna en el paseo de la Castellana, hotel mugriento en un barrio de Madrid, parque infantil de un pueblo andaluz, etc.
- d) ambiente: elementos que singularizan el espacio, como el mobiliario, la disposición de puertas y ventanas, etc.
- e) finalidad: la oficina «como» lugar de conquista amorosa, el hotel «como» escondite de un asesino, etc.
- f) lugar del conflicto: es distinto que el protagonista luche por su deseo en «su espacio», o en un espacio enemigo, etc.
- g) espacio aludido: el escenario puede ampliarse con ventanas que dejan ver otros espacios, o con ruidos y parlamentos que vienen de fuera, etc.
- h) atmósfera: la plasmación psicológica del espacio, donde desempeñan un papel importante la música, la luz, ciertos objetos, etc. (184)

Considero importante aclarar que, en el trabajo de Bobes Naves, la teoría semiótica opera como marco de pensamiento sobre el espacio escénico en la “Introducción”, el desarrollo argumentativo de los diversos capítulos se realiza a través de un estudio historiográfico del código teatral. Esto es importante porque recurre a los límites de la semiótica del teatro para explicar en su plenitud su objeto de estudio.

En contrapunto del texto de Bobes Naves que demuestra lo complejo que es el espacio escénico como objeto de investigación; Magdalena Cueto, desde la semióti-

ca, evita todo problema metodológico y argumentativo en relación con el espacio escénico y escenográfico:

La noción de espacio teatral es la que suscita menos problemas, ya que se asocia básicamente al lugar de encuentro entre los actores y el público, a la representación en un ámbito físico dividido (escena/sala) y a la comunicación teatral (en presente y en presencia). Efectivamente, el espacio teatral es el espacio físico en cuyo interior tiene lugar el acontecimiento teatral; incluye por tanto la escena y la sala, y se opone a un ámbito exterior no teatral (6).

Hasta aquí se ha expuesto cronológicamente cómo afectó la concepción de la teoría del teatro la mirada crítica desde donde se originó. También, a través de esta argumentación, se puntualizó que el modelo que dominó la reflexión teórica fue el de la lingüística saussuriana.

El resultado de aplicar un sistema que en su origen opera la distinción saussuriana entre el significante y significado desplazó de la reflexión el modo como el sujeto recibe el texto espectacular, y modificó la tendencia de la representación hacia una jerarquía de los mimemas.

De esta forma, el personaje desplazó al espacio escénico del centro de la reflexión y se convirtió en el eje a través del cual operan el resto de los mimemas. Por este motivo, los análisis que resultaron fueron una continuación de los estudios sobre el personaje y una focalización en el texto dramático como texto a partir del cual se realiza el análisis.

Con la fisura del estructuralismo como paradigma de la teoría, los estudios producidos por el postestructuralismo tomaron como proyecto alejarse de inmanentismo y profundizar en lo social en la literatura. Sin embargo, al mismo tiempo que esto sucedió en la teoría literaria, la semiótica del teatro inició un proceso gradual para convertirse en el paradigma teórico argumentativo para pensar lo teatral; de esa forma, la teoría del teatro viró tardíamente hacia el receptor y el contexto social de la producción del espectáculo.

A través de Pierce, el proyecto semiótico en el teatro encontró un anclaje; sin embargo, la semiosis ilimitada ha resultado incapaz de explicar el proceso de recepción; tampoco explica cómo el contexto influye en las convenciones del género.

Sin embargo, pese a esos problemas, el relevo de la semiótica europea de origen saussuriano a la norteamericana de Pierce parece una evolución lógica para preservar la matriz de pensamiento del fenómeno. De esta forma, se continuó explicando el teatro a partir del signo; la escena continuó siendo un conjunto de signos que se jerarquizan en su recepción. Aquí cabría preguntarse si el espectador recibe de forma jerarquizada los estímulos audiovisuales del texto espectacular o los recibe a través de la escena en conjunto.

Las investigaciones de la lingüística del texto pueden comenzar a dar luz sobre el fenómeno. El axioma que se resume su proyecto «De la gramática de la frase a la gramática del texto» puede aplicarse con forma exitosa a los mundos posibles del teatro (Schmidt, 20).

Su especial interés en la estructura de comunicación verbal y la importancia que le concede al contexto social puede comenzar a alumbrar esa parte oscura que para la semiótica que es la comunicación del texto ficcional; además, permite la inclusión de lo social en el teatro sin abandonar el proyecto lingüístico que significaría romper posibles vasos comunicantes con las teorías contemporáneas que comienzan a dominar la reflexión teórica en las ciencias sociales a través de ver en su objeto de estudio una narratividad y una performatividad.

Dejar de observar el signo para observar la escena en el teatro puede significar poner a la teoría del teatro en diálogo con las teorías contemporáneas del campo cultural y comenzar a observar el fenómeno teatro desde la comunicación del texto con el espectador.

2. LA FUNCIÓN DE LOS ESPACIOS ESCÉNICO, ESCENOGRÁFICO Y LÚDICO EN LA COMUNICACIÓN DE LOS MUNDOS POSIBLES EN LA REPRESENTACIÓN DEL DRAMA

En el presente capítulo desarrollaré una serie de argumentos sobre la función de los espacios escénico, escenográfico y lúdico en la construcción y comunicación de los mundos posibles del drama.

Considero necesario, antes de comenzar el desarrollo de los argumentos, definir qué se entenderá en la presente comunicación por espacio escénico, espacio escenográfico y espacio lúdico. Para ello, retomaré de mi capítulo anterior las definiciones que María del Carmen Bobes Naves ofrece en *Semiótica de la escena. Análisis comparativo de los espacios dramáticos en el teatro europeo*.

Los espacios dramáticos, ficcionales, creados por las obras en sus fábulas, se representan en los espacios reales donde se escenifica la historia, es decir, en el espacio escénico; los personajes de la ficción representados por los actores deberán moverse por esos espacios reales como si fuesen los de su mundo ficcional (11).

Los objetos y su situación en escena constituyen la escenografía o espacio escenográfico, que se realiza como una decoración, de acuerdo con la estética que siga el escenógrafo, o según el sentido que de este espacio tenga el director de escena (13).

Por último, el espacio lúdico, creado por los actores con sus movimientos, condicionados por los elementos escenográficos que están en el escenario, por la amplitud de éste y por lo que se quiera representar como espacio dramático, ya que es lógico que si las dimensiones del escenario son muy limitadas, los objetos lo llenen y los movimientos se hagan con dificultad (13).

El interés de este trabajo es demostrar cómo operan estos tres espacios en relación con la semiosis. Para ello es necesario revisar la noción del signo en el drama,

porque la semiótica opera en la teoría teatral contemporánea como matriz de pensamiento para observar y reflexionar el fenómeno.

Focalizar la reflexión en un primer momento en la noción de signo teatral, permitirá mostrar la estructura subyacente que operan para analizar los textos teatrales de las distintas semióticas. Sólo así, considero, se puede comprender el proceso que derivó en ubicar en los análisis literarios los diferentes espacios en la periferia.

Este movimiento simultáneo de mover a la periferia los espacios dramáticos y centrar al personaje en los análisis es muy importante, porque el drama sólo puede existir en su representación, es decir, en un espacio. Además, resulta más significativo este deslizamiento centro-periferia, porque una de las argumentaciones para introducir la teoría del signo en los estudios teatrales fue la necesidad de comenzar a pensar el teatro también desde la representación.

Anne Ubersfeld resume muy claramente la necesidad de la semiótica del drama en sus inicios de señalar el teatro como texto y representación:

La première contradiction dialectique que recèle l'art du théâtre c'est l'opposition texte-représentation.

Certes, la sémiologie du théâtre «comme lieu intégralement signifiant (= forme et substance du contenu, forme et substance de l'expression»); c'est la définition que donne Christian Metz du discours filmique, définition l'on peut, sans forcer les choses, appliquer au discours théâtral. Mais en réalité, refuser la distinction texte-représentation conduit à toutes les confusions, d'abord parce que ce ne sont pas les mêmes outils conceptuels qui sont requis pour l'analyse de l'un et de l'autre. Confusions multiples et déterminant des attitudes réductrices en face du fait théâtral (1982, 15).

Ubersfeld destaca cómo la primera contradicción dialéctica del drama es la oposición texto-representación. Con esta primera contradicción señala que el teatro es un arte escénica que se encuentra en constante tensión dialéctica entre el texto literario y su representación en el espacio escénico. He aquí la primera naturaleza del teatro.

A partir de esta naturaleza se desprende que realizar un estudio del teatro que tome en cuenta sólo la representación es un error, porque el texto espectacular es resultado de la tensión a entre la representación y el texto literario.

Es esta relación lo que produce que el texto espectacular siempre se encuentre vinculado al contexto sociocultural de la producción de texto literario, sin importar que la representación intente desvincularse de este contexto, siempre existirán estructuras vinculadas al momento de su producción.

Si el texto dramático es un texto que en su proceso de comunicación se vincula al texto literario y su representación, resulta de especial interés comenzar a comprender cómo explicó la semiótica la doble naturaleza (texto literario y representación) del texto dramático.

2.1. El signo teatral en la semiótica del teatro

La noción de signo teatral la introdujo Tadeusz Kowzan en su artículo “Le signe au théâtre. Introduction à la sémiologie de l’art du spectacle” publicado en 1968. En ese artículo, Kowzan realiza un breve estado de la cuestión sobre el desarrollo y la consolidación de la semiótica como ciencia, desde Hipócrates hasta Roman Jakobson y Roland Barthes (121-126); además, señala los principios por los que el drama es un signo, y define cada uno de los signos en el drama.

Kowzan justifica la introducción de la semiótica en los estudios teatrales porque “varios teóricos y directores de teatro, y también escenógrafos, emplean el término «signo» al hablar de elementos artísticos o medios de expresión teatral” (126). El signo antes de la semiótica del drama realizaba dos funciones: como elemento artístico o medio de expresión. Kowzan lo definirá como un elemento artístico.

Para él, todo elemento artístico en una representación teatral se convierte en signo (126); es decir, la totalidad de los elementos que se encuentren en el espacio es-

cénico durante la representación son signos por el simple acto de estar en ese espacio durante la representación. El espacio escénico opera como un contenedor de signos; sin embargo, para Kowzan, el espacio escénico y el edificio físico no son signos.

La noción de signo que permitió a Kowzan formular su teoría sobre el signo teatral fue el esquema saussureano; sin embargo, considero necesario aclarar que la decisión por esta semiótica fue resultado de que a él le pareció más adecuada a su objeto de estudio porque conoció los trabajos de Charles S. Peirce (122). Kowzan entiende como signo:

1. Aceptamos el término signo, sin acudir a otros términos del mismo campo nocional.
2. Adoptamos el esquema saussureano significado y significación, como componentes del signo (el significado corresponde al contenido, el significante a la expresión).
3. En cuanto a la clasificación de los signos, aceptamos la que los divide en signos naturales y signos artificiales (1997, 129).

Kowzan señala que todo signo en el drama es un signo artificial que puede ser lingüístico o no lingüístico (126-128); el drama puede emplear o no la totalidad de los signos existentes en la realidad: “Recorre tanto a signos acústicos como visuales. Aprovecha los sistemas de signos destinados a la comunicación humana, y de los generados por las exigencias de la actividad artística. Utiliza signos procedentes de cualquier parte: de la naturaleza, de la vida social, de las diferentes profesiones y de todos los dominios del arte”(127).

Cualquier signo natural o artificial que aparezca en el espacio escénico se convierte inmediatamente en un signo teatral. El encargado de realizar la semiotización de los particulares reales en el drama es el espacio escénico: con la simple presencia de los particulares en ese espacio se convierten inmediatamente en particulares ficcionales del mundo posible del drama.

El signo teatral comenzó con una semiótica de origen saussureano que heredó de la teoría lingüística el estudio de los componentes del objeto de estudio. Para

Kowzan, es signo teatral cada uno de los elementos que se encuentran o se enuncian en el escenario.

Propone una división de los signos binaria: actor y externos al actor, y visuales y auditivos. La división y clasificación de los signos está en función de la palabra (los diálogos) y por ese motivo el foco de la teoría semiótica del drama es el personaje, porque él es quien enuncia los diálogos.

Kowzan realiza dos clasificaciones de los signos teatrales, estas clasificaciones son jerárquicas, la primera partirá de los signos que construyen al actor (del número uno al ocho) a los externos al actor (del once al trece). Esta clasificación es: 1. Palabra. 2. Tono. 3. Mímica. 4. Gesto. 5. Movimiento. 6. Maquillaje. 7. Peinado. 8. Vestuario, 9. Accesorios. 10. Decorado. 11. Iluminación. 12. Música. 13. Efectos sonoros (146).

La segunda se realiza a partir del sujeto que realiza el acto voluntario de crear los signos artificiales. En grado de importancia, está en primer lugar el autor dramático; le sigue director de escena; el actor, y, en último lugar, el decorador o escenógrafo (157).

Estas clasificaciones parten de los elementos que constituyen el texto literario y espectacular, y de los productores de los elementos. Sin embargo, Kowzan desarrolla más en su semiótica del drama los elementos constitutivos del texto dramático que los productores textuales.

Para él, el espectáculo es la suma de signos relacionados sistémicamente. Considero necesario aclarar que en esta semiótica del drama cada elemento que se encuentre dentro del espacio escénico será un signo. El actor (Kowzan jamás menciona la noción de personaje) es la suma de signos (palabra, tono, mímica, gesto, movimiento, maquillaje y vestuario). La suma de estos signos constituye al personaje.

La introducción de la semiótica saussureana a la teoría teatral permitió comenzar a modificar el punto de vista de los análisis de textos dramáticos, el foco se

movió del texto a la representación. Sin embargo, sólo se incorporaron los elementos textuales al análisis, los extratextuales como el espacio arquitectónico y el público no se incorporaron. Por este motivo, los siguientes tratados de semiótica intentaron resolver este problema.

Tanto Ubersfeld como Fernando de Toro se alejan de la noción de signo de Saussure. Ellos optan, primero Ubersfeld en 1982 y después de Toro en 1987, por la noción icono de la semiótica de Peirce.

A partir de la semiótica de Peirce, Ubersfeld define que el signo se compone de tres elementos: significado, significante y referente. Al introducir el tercer elemento de la triada del signo, Ubersfeld hace especial énfasis en el proceso comunicativo del signo teatral: “Le troisième élément de la triade du signe est le référent du signe, autrement dit, l’élément à quoi renvoie le signe dans le procès de communication, et que’on ne peut pas renvoyer sans précaution à un objet dans le monde: il existe des référents imaginaires”(26).

Introducir de la noción de referente permitió comenzar a reflexionar el drama desde el proceso comunicativo. Para Kowzan, el signo teatral se compone del binomio significado/significante, y cada signo en el teatro hace referencia un signo en el mundo real. Para Ubersfeld, el signo involucra al receptor al ser una triada; además, los referentes textuales no deben corresponder únicamente al mundo real, éstos pueden ser o no imaginarios. El signo teatral corresponde en su totalidad a las características del procedimiento lingüístico (26).

En vez de utilizar la noción de signo lingüístico de Saussure, Ubersfeld opta por la noción de icono, índice y símbolo de la semiótica peirceana, y encamina sus argumentaciones hacia la decodificación del texto espectacular:

Inutile de dire que tout signe théâtral est à la fois indice et icône, parfait symbole: icône, puisque le théâtre est d'une certaine façon la production-reproduction des actions humaines; indice, puisque tout élément de la représentation s'insère dans une suite où il prend son sens: le trait le plus innocent, le plus apparemment gratuit a tendance à être perçu par le spectateur comme l'indice d'éléments à venir, l'attente dût-elle être déçue (28).

El signo teatral se convierte en un proceso dialéctico entre el texto espectacular y el espectador. El proceso de semiosis teatral ya no se realiza al colocar objetos en el espacio escénico, sino a través de la relación triádica porque será el interpretante quien ingrese en la función de signo las convenciones culturales del teatro mediante las cuales el espectador inicia la construcción de un objeto —referente— ficcional.

El código se convierte no sólo en eje del proceso de comprensión del texto espectacular, sino que logra una relación de equivalencia entre los signos textuales y la representación. A partir de la introducción de la noción de código, el estudio del drama se debe realizar en un tiempo y en un espacio determinado. Es decir, todo texto literario y representación se ubica dentro de un contexto, porque el código teatral corresponde a las convenciones de una época y una sociedad determinadas.

En la noción de signo teatral de Ubersfeld, el contexto de producción de los textos (literario y espectacular) y la relación de cada uno de elementos de la representación con la microsecuencia a la que pertenecen forman parte del signo. Para ella, la definición de signo teatral de Kowzan no es posible, porque elimina las relaciones existente y simultánea entre los signos de la representación:

1. La notion de 'signe' perd de sa précision et on ne peut repérer un signe minimal: il n'est pas possible, comme le voudrait Kowsan [sic, por Kowzan], d'établir una unité minimale de la représentation, qui serait comme une coupe dans le temps, échelonnant verticalement tous les codes: tel signe est ponctuel, éphémère (un geste, un regard, un mot), tel autre peut se prolonger out au long de la représentation (tel élément de décor ou tel costume); le travail de démêlage des fils multiples des signes codès ne peut se faire qu'en utilisant des unités variables selon le code: ce que nous verrons en analysant les microséquences du texto dramatique.

2. Tout signe théâtral, même peu indiciel et purement inonique, est passible d'une opération que j'appellerai la «resémantisation»: tout signe, fût-il accidentel, fonctionne commo une question posée au spectateur, et qui réclameou plesieurs interprétations; un simple stimulus visuel, una couleur par exemple, prend sens par sa ralisation paradigmatische (redoublement ou opposition) au syntagmatique (rapport avec d'autres signes dans la suite de la représentations), ou par son symbolisme. Là encore, les oppositions signe-stimulus, indice-icône sont sans cesse dépassées par le fonctionnement même de la représentation: le trait distinctif du théâtre este de sauter la barra des oppositions (30).

Para Ubersfeld, el signo deja de ser la unidad mínima de la representación y sólo adquiere sentido en la relación que tiene con otros signos dentro de la microse-
cuencia textual en la que opera. Además, el signo deja de remitir a un particular real para remitir a otro signo a través de un proceso de semiosis.

Umberto Eco publicó en 1985 un artículo sobre el signo teatral. Este texto no sólo es importante porque de Toro empleará el mismo ejemplo que retoma Eco de Pierce para explicar el signo teatral, el hombre ebrio; sino porque también modifica la concepción del teatro a partir del concepto de signo.

Para Eco, la noción de signo permite afirmar que el teatro es un género ficcional:

El teatro también es ficción, solamente porque es, ante todo, signo. Es justo decir que muchos signos no son ficticios en la medida de que, ante todo, pretenden denotar cosas que realmente existen; pero el signo teatral es un signo ficticio[,] no porque sea un signo fingido o un signo que comunica cosas que no existen (y si trata entonces de decir una cosa significaría entonces decir que esa cosa o evento no existen o son falsos)[,] sino porque finge no ser un signo. Y resulta exitoso este intento porque el signo teatral pertenece a los signos clasificados por alguien como naturales o artificiales, motivados y no arbitrarios, análogos y no convencionales (1985, 130-131).

Para Eco el teatro es ficción porque no remite a ningún signo del espacio escénico al mundo real, sino que siempre remite a otro signo.

La característica principal del género es que la naturaleza de los signos teatrales es simular no ser un signo. A partir de esta característica, Eco provee una unidad primaria de comunicación del género: el cuerpo humano en el escenario: “el elemento sígnico del teatro consiste en el hecho de que este cuerpo humano no es más que una cosa tras las cosas porque alguien lo exhibe, sacándole del contexto de los eventos reales, y lo constituye en signo —constituyendo al mismo tiempo como significantes los movimientos que eso implica y el espacio en que se inscriben” (131).

El cuerpo humano que se sustenta y se mueve en un escenario se convierte en la unidad principal de los signos teatrales. En Kowzan, la unidad principal del sistema de signos era el actor, porque él enunciaba los diálogos; en Eco, es el cuerpo humano, porque a través de su presencia en el escenario, los espacios dramático y escenográfico en conjunto con el resto de los signos teatrales se ficcionalizan. De esta forma, el personaje no sólo es la unidad primaria de comunicación, sino el vehículo de ficcionalización de signos teatrales. Sólo a través del contexto que tienen con el personaje en el espacio lúdico se podrá decodificar cada signo del teatro.

La primera edición de *Semiótica del teatro*. Del texto a la puesta en escena se publicó en 1987, dos años después del artículo de Eco; de Toro asimila y desarrolla las aportaciones de Ubersfeld y Eco.

El problema de definir el signo teatral que en Kowzan y Ubersfeld fue central, en de Toro se convierte en periférico. A él no le interesa el delimitar el signo, sino la semiosis. Él se focaliza en el proceso de significación teatral. Describe este proceso con el mismo ejemplo que Eco: el hombre ebrio. Realiza tres esquemas para explicar la semiosis teatral (96):

Borracho real → borracho en “escena → signo de éste → signo del borracho real (índice) → signo de moderación (símbolo)
 Borracho real → borracho en escena (como signo de borracho) = ícono/ índice
 Borracho real → borracho en escena → como signo de borracho → como signo de moderación → símbolo

Para de Toro, el proceso de semiosis del signo teatral involucra instancias extratextuales como el contexto social, las convenciones específicas del género y el receptor. A diferencia de Eco que ve en la semiosis teatral el proceso de ficcionalización del texto espectacular, de Toro divide el proceso en dos etapas: la semiosis y la ficcionalización son etapas importantes para que el receptor comprenda la visión de mundo del texto espectacular (146).

La semiósis y la ficcionalización del texto espectacular operan a partir de un proceso dialéctico entre el mundo posible del texto espectacular y el mundo real. El texto espectacular crea un referente ficcional sin ninguna existencia con el mundo real. Este referente pasa por el filtro del contexto social para ser comprendido; cito el proceso: “primero, el artefacto significativo es estructurado por el espectador, es decir, la ficción y sus componentes son articulados en una estructura coherente de la cual se desprende el sentido y se efectúa la concretización [sic., es concreción]”(146).

Aunque la semiosis teatral se realiza por el binomio ficción-realidad, este binomio está determinado por las convenciones sociales de la práctica teatral vigente. Por ello, no se debe considerar la influencia del contexto social como un filtro necesario para comprender el texto espectacular, sino que éste está en profunda dialéctica con el mundo de ficción de la obra.

Erika Fisher-Litche, en su tratado de semiótica, comprende el teatro como sistema cultural:

El teatro, entendido como un sistema cultural más, cumple su función general, es decir, crear significado mediante un código interno. Este código regula: a) lo que debe ser válido como unidad portadora de significado (como signo); b) cuáles de estos signos, de qué manera y en qué circunstancias pueden ser combinados entre sí, y c) cuáles significados pueden ser añadidos a estos signos, a. en determinados contextos y de forma parcial o también b. aislados. Además el código teatral puede ser independiente de las normas de un código externo, tanto en la producción, como en la interpretación de sus signos, o bien de sus posibles contextos (22).

Para ella, el código es la entidad extratextual encargada de ordenar el sistema de signos teatrales. Es el código quien regula en su totalidad al signo teatral. El código operará de acuerdo con lo que cada sociedad en un momento y tiempo determinado entiende como drama.

El código es una unidad indivisible que se rige por dos reglas. La primera, concernir a la relación en la que se encuentran los significados de dos o más signos realizados simultáneamente o uno tras otro; la segunda regla es sobre el valor cuantitativo y cualitativo de los signos realizados (266).

Lo que Fisher-Litchte llama código es lo que Iuri M. Lotman llamó texto años antes. La similitud de las reglas en las que opera el código son casi idénticas a las del texto; cito a Lotman: “En el sistema general de la cultura los textos cumplen por lo menos dos funciones básicas: la transmisión adecuada de los significados y la generación de nuevos sentidos” (94).

Estas funciones las cumple el código en el teatro al ser el proceso que encadena y resignifica los signos. Sin embargo, a diferencia de Lotman, la semiótica de Fisher-Litchte sólo profundiza en el lenguaje. Señalo esto porque, para Lotman, el texto es algo previo al lenguaje, pese a que ambos ocupan el mismo espacio. Para él “el texto es dado al colectivo antes que el lenguaje, y el lenguaje es calculado a partir del texto”(94).

El código como concepto que regula y configura la información del texto espectacular, sólo logra explicar el funcionamiento de la convención del lenguaje a tra-

vés de la organización de los signos. Esta preocupación por la convención escénica es el eje de las reflexiones de Beatriz Trastoy y Perla Zayas de Lima.

En la introducción de su libro *Lenguajes escénicos*, Trastoy y Zayas definen lenguaje como “un sistema complejo y significativo, un código que, de acuerdo con una convención preestablecida, intenta transmitir un mensaje del emisor al receptor”(16).

Para Trastoy y Zayas el código es lo que ordena los elementos que constituyen el texto espectacular por medio de un proceso que restringe las posibilidades combinatorias y establece entre los sistemas de significantes las equivalencias semánticas que arbitrariamente son aceptadas por una comunidad y una época determinada.

El signo teatral en esta última semiótica del drama ha quedado reducido a un elemento que operará dentro de los límites del código y cuya comprensión por el espectador se realizará a través de la convención.

Para Trastoy y Zayas, la convención literaria será entonces el conjunto de reglas que organizan y codifican el texto los signos teatrales (18). Si la convención organiza y codifica, entonces, el proceso de comprensión del signo teatral ocurre en un proceso dialéctico entre los elementos de la representación (los signos teatrales), el código y la convención.

El problema de este esquema (código y convención) para explicar la semiotización de los elementos en el escenario y su comprensión es el uso de los términos. Parece que Trastoy y Zayas emplean los términos convención y código como norma literaria, lo que ocasiona cierta confusión para comprender su teoría.

Charles Eric Reeves demostró en *Convention and literary behavior* la ambigüedad que existe en el uso del término convención. Reeves señala que los términos convención y norma no son sinónimos. La norma literaria corresponde únicamente al

comportamiento del sistema literario, mientras que la convención opera sólo en la recepción del texto (434).

Esta ambigüedad en el empleo de los términos por Trastoy y Zayas descalifica completamente su propuesta de lenguajes escénicos.

Hasta aquí se ha demostrado lo complejo que es para la semiótica definir el signo teatral. Parece que el signo en la teoría del drama es la partícula mínima existente en la representación. El conjunto de estas partículas o signos teatrales van a construir unidades de representación.

2.2 Del signo teatral a la situación comunicativa de la representación

En el apartado previo se demostró cómo la semiótica del drama tiene problemas para definir con precisión qué es el signo teatral. Para Kowzan, éste fue irrelevante porque él acepta “el término signo, sin recurrir a otros términos del mismo campo conceptual” (1970, 164); adopta “el esquema saussuriano de significado y significante, como los componentes del signo” (1970, 64). Signo será para él la partícula mínima de significación que se encuentre en el escenario. El personaje se formará a partir de diversos signos: actor, palabra, vestuario, maquillaje, peluquería, movimientos, etc.

Esta noción de signo es poco problemática, porque Kowzan sólo está interesado en proveer una serie de herramientas teóricas capaces de analizar la representación, él no está interesado en explicar el proceso de producción y recepción del texto espectacular.

Fue Ubersfeld quien comenzó a modificar esta noción de comprender el teatro únicamente como representación. Al abandonar la semiótica saussuriana por el pensamiento de Pierce, introdujo en los estudios teatrales la reflexión por la producción y recepción de la semiosis.

Como se expuso en el apartado anterior, para Ubersfeld la noción de signo como unidad mínima de la representación de Kowzan es imposible de realizarse, porque el signo sólo existe en relación con la microsecuencia en donde opera, es decir, en su contexto inmediato.

Ella y de Toro abandonaron el principio de definir el signo teatral por la necesidad de explicar cómo se realiza la semiosis teatral. Ya no les interesa el signo teatral, sino el proceso a través del cual cada elemento en el espacio escénico se convierte en signo.

Eco lo explicó a partir del cuerpo humano; el que expuso Eco es un cuerpo sin vestuario, sin maquillaje, sin peinado; sin embargo, al semiotizar el cuerpo del hombre borracho, se semiotizan junto con él cada uno de los elementos que construyen al personaje.

Aunque a de Toro le interesa explicar la producción y recepción del texto espectacular a través del contexto social y las convenciones específicas del drama, razón por la que complementa su modelo con la hermenéutica de Roman Ingarden, no se aleja del modelo de semiosis empleado por Ubersfeld y desarrollado por Eco.

Fisher-Lichte introduce la noción de código para explicar el proceso de construcción de los textos literario y espectacular. Es el código el encargado de encadenar los signos en la representación y de asignar cuantitativa y cualitativamente valor a todos los signos.

Una característica común de cada una de las semióticas del drama es la incidencia en el concepto de que el signo teatral sólo opera en relación con otros signos cercanos con los que tiene o no una relación de sucesión. Ésta es la única característica del signo en la que coinciden las diversas semióticas del drama.

Aquí es necesario preguntarse ¿qué función tiene el contexto en relación con el signo teatral? Ubersfeld afirma que el sentido del signo teatral sólo puede determi-

narse dentro de la microsecuencia del texto en que se encuentra. Si es la entrada y salida de personajes del espacio escénico lo que otorga sentido al signo, entonces este sentido está supeditado a la acción dramática.

2.2.1 El sentido en la representación

Debe de sorprender la ausencia de reflexión del sentido del signo teatral en la semiótica del drama. Esto es resultado de que la relación del sentido con el signo aparece en trabajos posteriores a la segunda mitad del siglo veinte.

La mayoría de las semióticas del drama tienen como matriz de pensamiento los trabajos de Saussure y Pierce que son previos a la reflexión del sentido y el signo. En general, estos trabajos definen el signo como un objeto material que es el significante, el cual no interesa como conglomerado de ciertas propiedades materiales, sino como algo que se corresponde con otra esencia llamada significado (Rezvin, 37).

I.I. Rezvin, en “De la lingüística estructural a la semiótica”, reflexionó sobre el sentido y el signo en la semiótica. A partir de las investigaciones que realizó B.V. Birjukov sobre la teoría del signo en Frege, Rezvin divide el significado en dos aspectos. El primero es la denotación del signo (el objeto al que el signo hace referencia) y el sentido (el modo como se representa ese objeto).

A diferencia de Birjukov, Rezvin comprende que el empleo del término sentido se emplea de dos formas indiferenciadas: “la primera es la forma en que el objeto está representado en el signo no depende tanto del lenguaje como de aquel que lo emplea, y puede deberse a consideraciones extralingüísticas (por ejemplo, el punto de vista del hablante), mientras que en el segundo caso, esa forma está impuesta por el lenguaje y constituye una propiedad inseparable del mismo (37).

Para Rezvin, es la segunda forma en la que debe emplearse el término sentido. Las investigaciones de los lingüistas rusos sobre el sentido del signo demuestran que el sentido es una propiedad inherente e inseparable del signo. Sin embargo, consi-

dero que difícilmente un signo aislado de la situación lingüística de su enunciación puede construir y transmitir un sentido.

Es la situación comunicativa lo que produce o no sentido en un signo aislado del contacto con otros signos. En esta línea de pensamiento, Eugenio Coseriu profundizó sobre el sentido y la comprensión del signo en *Lingüística del texto. Introducción a la hermenéutica del sentido*. En este libro, Coseriu recuperó varias tesis trabajadas previamente en otros textos.

Antes de profundizar en las relaciones del signo y el sentido, considero necesario realizar dos aclaraciones: 1) cuando Coseriu se refiere al signo lingüístico acepta como punto de inicio de sus reflexiones la definición de signo de Saussure, cito del *Curso de lingüística general*: “proponemos conservar la palabra signo para designar el conjunto, y reemplazar concepto e imagen acústica respectivamente con significado y significante; estos dos últimos términos tienen la ventaja de señalar la oposición que los separa, sea entre ellos dos, sea del total de que forman parte” (93; 2) cuando se refiere a texto se refiere al concepto mensaje que desarrollo Román Jakobson (Coseriu, 2007: 159-179).

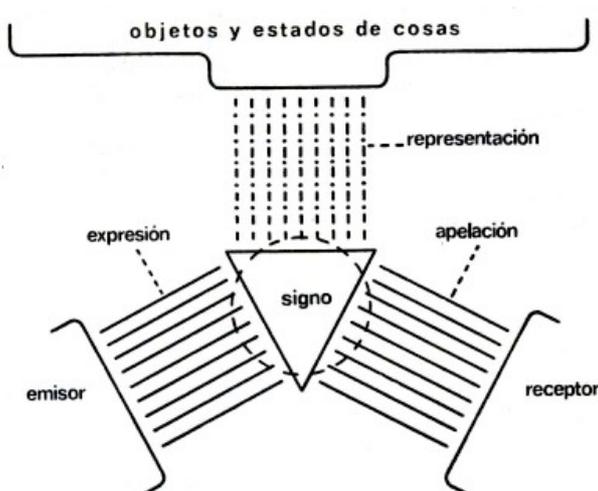
En los siguientes párrafos realizaré una breve exposición de los conceptos relacionados con el sentido que desarrolla Coseriu en su *Lingüística del texto. Introducción a la hermenéutica del sentido*.

En el apartado que interesa para el presente trabajo de investigación, se desarrollan una serie de argumentos y reflexiones en torno al modelo de lenguaje como órgano que realizó Karl Bühler en diversos trabajos publicados de 1918 a 1933. La versión definitiva se publicó con el título *Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion der Sprache* (1933); cito la versión española publicada bajo el título *Teoría del lenguaje* (1950).

Coseriu toma como punto de inicio de sus reflexiones el “modelo del lenguaje como instrumento [órganon]” de Bühler y el desarrollo que realizó posteriormente Jakobson de este modelo; para él, este modelo con diversas modificaciones es capaz de explicar la construcción de sentido en los textos (159).

Para Bühler, el signo lingüístico es un hecho material que establece una relación triple con las cosas o fenómenos que son objeto del signo y con el sujeto receptor del mismo. Esta triple relación se da como representación de aquello de que se habla; como expresión del sujeto hablante, y, como apelación a la persona del receptor (Collado, 85-88).

Para el lingüista rumano, es esta triple relación que establece el signo con su entorno lo que determina que el signo lingüístico funcione como tal. Señala que en el esquema propuesto por Bühler, “la palabra está, respecto al nombrar, en la misma relación que un taladro con la actividad de taladrar o que una lanzadera de tejedor con la actividad de tejer: es un órganon, esto es, un instrumento con el que alguien dice algo sobre las cosas” (160) . El esquema que propuso Bühler es el siguiente (Bühler, 48):



Para Bühler, el signo es diferente en cada una de estas triples relaciones o funciones: “tres momentos variables en él están llamados a elevarlo por tres veces distin-

tas a la categoría de signo” (116). Estas tres categorías están en relación con el hablante, el oyente y los objetos, y los estados de las cosas.

En relación con el hablante, la función del signo es expresar o revelar su estado psíquico; para Coseriu, el signo se convierte de este modo en revelación o manifestación del hablante (160); en relación con el oyente la función del signo consiste en incitar a percibir e interpretar el signo mismo; Coseriu afirma que “el signo puede intentar provocar cualquier acción imaginable, pero cuando menos incita a percibir el signo e interpretarlo (161), y, finalmente, por la referencia a los objetos y a los estados de las cosas la función del signo es representarlos. Esta última función es para Bühler la más característica e importante del lenguaje (161).

Coseriu señala que el signo lingüístico es para Bühler un signo en un triple sentido. Esto significa que “a cada función sémica le corresponde un tipo particular de signo: el signo es símbolo en virtud de su ordenación a objetos y relaciones; síntoma (indicio), en virtud de su dependencia del emisor, cuya interioridad expresa, y señal en virtud de su apelación al oyente, cuya conducta externa o interna dirige” (162).

Según el modelo del lenguaje como *órganon* de Bühler, las tres funciones se presentan casi siempre simultáneamente; sin embargo, a diferencia de las funciones apelación y expresión, la función representativa siempre se encuentra presente en el signo lingüístico.

Continúo con el trazo argumentativo de Coseriu; paso a exponer de forma muy breve los detalles de la que sirven para la presente investigación de la ampliación del modelo de Bühler propuesta por Jakobson en “Lingüística y poética” (1960).

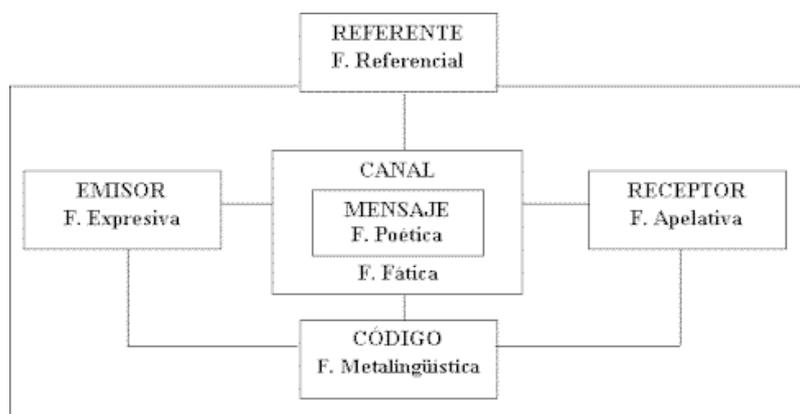
Linguistic and poetics fue originalmente la conferencia de clausura , en 1958, del encuentro sobre El estilo y el lenguaje que se realizó en la Universidad de Indiana. Esta conferencia fue retomada posteriormente por Jakobson y, en 1960, se publicó en

una recopilación de diversos trabajos agrupados con el título homónimo de la ponencia de clausura del encuentro de la Universidad de Indiana.

En este artículo, Jakobson amplió el modelo del lenguaje como órgano propuesto por Bühler. Identificó, además de las tres funciones que Bühler encontró en el signo lingüístico tres funciones más. Así, las funciones del lenguaje se dan siempre en relación con el mensaje y un elemento integrante del mensaje: emisor, receptor y contexto; además, añade la relación con el canal de transmisión del mensaje que es lo que permite la comunicación entre los interlocutores.

Las funciones identificadas en el modelo de Bühler, aparecen con una nueva terminología: la función expresiva se renombra como función emotiva; la función apelativa como conativa, y la función representativa como referencial. A los nuevos factores que no aparecen en Bühler, Jakobson les asigna funciones específicas.

A la relación con el medio de contacto le da el nombre de función fática (se trata de una función de la toma de contacto, de la verificación del canal con el fin de comprobar si se dan las condiciones físico-técnicas o la disposición psíquica para la comunicación (vid. Coseriu, 164)); establece una función que se refiere al código mismo y la denomina metalingüística; y, finalmente, para Jakobson existe una función concerniente al mensaje y su configuración a la que denomina poética. El esquema del lenguaje como órgano de Jakobson esquemáticamente es como sigue:



Aunque Coseriu critica las modificaciones del esquema del lenguaje como órganon de Bühler que realizó Jakobson (vid. Coseriu 166-176), reconoce que en su artículo se encuentran dos intuiciones muy importantes. La primera es “la idea de que lo poético consiste en un volverse hacia lo dicho en sí mismo”(176): la segunda, “consiste en advertir que en Bühler no son solamente funciones del signo lingüístico, sino funciones del signo en su uso, es decir, funciones de actos lingüísticos, no funciones de signo”(176).

No se trata de funciones de los signos del lenguaje, sino de las funciones de los signos como portadores de un mensaje. Es esta segunda intuición de Jakobson la que interesa para el desarrollo de la presente investigación.

Si las funciones del lenguaje son funciones del signo lingüístico en su uso, es decir, como portadores de un mensaje, entonces ¿qué debe entenderse por signo y por mensaje?

En primer lugar es necesario desligar ambos términos (signo y mensaje) del esquema. Como signo, debe entenderse la definición de signo Saussure que se dio páginas antes en esta comunicación; como mensaje debe de comprenderse que se refiere a la situación comunicativa. Coseriu emplea después de su exposición sobre el esquema propuesto por Jakobson el término texto para referirse a la categoría de mensaje de Jakobson.

Resulta sorprendente la relación que tiene esta aclaración de signo y mensaje con la breve discusión en torno al signo teatral que se encuentra en los tratados de semiótica de Kowzan y Ubersfeld.

En el libro programático de la semiótica del drama *Literatura y espectáculo*, Kowzan adopta específicamente la definición de signo de Saussure, cito: “1.° Aceptamos el término de signo, sin recurrir a otros términos del mismo campo conceptual. 2.° Adoptaremos el esquema saussuriano de significado y significante, como los dos

componentes del signo ‘el significado corresponde al contenido y el significante a la expresión’ (1992, 165)”. En la semiótica del drama, el significado va a corresponder al contenido y el significante es la estructura material o fónica que se llama expresión.

Es la definición de signo que da Kowzan lo que discute Ubersfeld hasta el grado de calificarla como una definición simplista. Cito la definición de Ubersfeld:

1) La notion de ‘signe’ perd de sa précision et on ne peut repérer un signe minimal: il n’est pas possible, comme le voudrait Kowsan [sic, por Kowzan], d’établir una unité minimale de la représentation, qui serait comme une coupe dans le temps, échelonnant verticalement tous les codes: tel signe est ponctuel, éphémère (un geste, un regard, un mot), tel autre peut se prolonger out au long de la représentation (tel élément de décor ou tel costume); le travail de démêlage des fils multiples des signes codès ne peut se faire qu’en utilisant des unités variables selon le code: ce que nous verrons en analysant les microséquences du texto dramatique.

Parece que lo que le discute Ubersfeld a Kowzan es la comprensión del signo en una situación comunicativa, y no la definición de signo teatral. Esto fue señalado por Ubersfeld cuando se refirió que el sentido del signo teatral sólo puede determinarse dentro de la microsecuencia del texto en que se encuentra. Si es la entrada y salida de personajes del espacio escénico lo que otorga sentido al signo, entonces este sentido está supeditado a la acción dramática.

Esta noción es importante porque demuestra una separación con la semiótica tradicional. Para Kowzan y Eco, el signo adquiere sentido a través de la construcción de mimemas. Como ya he señalado, en Kowzan, la acumulación de signos van a construir al personaje; en Eco, el cuerpo humano en el escenario va semiotizar los elementos que estén relacionados con él.

En ambas semióticas, el sentido del texto se realizará a partir de la construcción de unidades de comunicación. Cada mimema es una acumulación de signos, y la comprensión del sentido del texto espectacular está en función de la sintaxis de los elementos de la gramática teatral propia de cada texto espectacular. El signo es únicamente un elemento en el espacio escénico.

La semiótica del drama ha explicado la comprensión y el sentido del texto espectacular a través del conocimiento de la sintaxis teatral, lo que pone en evidencia que el sentido está determinado por la diégesis y la acción dramática (vid. Sito Alba, 1985).

Tanto los mimemas cómo el signo teatral se vinculan a la diégesis para poder obtener sentido. Esto apunta a que todo sentido del signo teatral está directamente vinculado al contexto y a la acción de la entrada y salida de personajes en el espacio escénico.

El movimiento de los personajes en el espacio lúdico durante la duración de una microsecuencia; el vínculo existente entre el espacio escenográfico y el fragmento de la diégesis que se representa en esa microsecuencia apunta a que el signo teatral sólo puede existir a través de la relación de los objetos que se encuentran en escena, de los desplazamientos de los cuerpos en un espacio determinado, es decir, en una situación comunicativa.

La relación entre la diégesis y el dispositivo escenográfico es una relación dialéctica, cada objeto se inserta en la cadena de significantes a través de la sucesión de acontecimientos (vid. Grabe, Lang y Meyer-Minnemann, 11-12); de igual forma, la diégesis en el teatro no es sólo la sucesión y encadenamiento lógico de acciones, sino la sucesión y encadenamiento lógico de microsecuencias. De esta forma, todo elemento en el escenario se vincula a la representación.

El espacio escenográfico no opera como un decorado; sino que es parte integral del signo teatral. Aquí es necesario preguntarse si el signo sólo adquiere sentido a través de la sucesión de acciones en una microsecuencia. Si es así, entonces la microsecuencia por sí sola es capaz de tener un sentido y transmitirlo.

Una microsecuencia por sí misma es incapaz de transmitir sentido; sólo adquiere sentido en relación con una macrosecuencia textual como son las escenas y los

actos. Este proceso se repite, una escena es incapaz de tener sentido, sólo lo adquiere cuando el espectador finalizó la lectura visual del texto espectacular.

Las investigaciones sobre el sentido del signo teatral afirman que éste sólo se consigue dentro de una microsecuencia; sin embargo, el sentido del signo teatral sólo existe en relación con la totalidad de texto espectacular.

El espacio escenográfico únicamente pueden incorporarse a la cadena de significantes una vez que el texto finalizó, el lector sólo puede comenzar a comprender el texto en su totalidad al concluir la lectura visual del mismo.

En la representación, el receptor logra la aprehensión de la representación en la totalidad de la escena y la obra. Los distintos espacios escénico, escenográfico, lúdico y el edificio arquitectónico forman parte de la situación comunicativa del texto espectacular, y sólo a través de la relación de los diversos elementos que se encuentran en el escenario y la diégesis el texto espectacular adquiere sentido.

El contexto de producción del texto literario y del texto espectacular quedan fijados en la situación comunicativa de la representación; sólo a partir de conocimiento de estos contextos se puede comenzar a comprender en su totalidad la representación.

La comunicación del signo teatral no se realiza a través de los mimemas ni los elementos en el escenario, sino con la sucesión de acciones en la representación hasta completar la totalidad de la obra dentro de un contexto de producción de cada uno de los textos (literario y espectacular). El signo teatral siempre estará vinculado un texto escrito, a una representación y a una situación comunicativa .

La función de los diversos espacios en el drama son parte de la mimesis, porque sólo a través de la relación de éstos con la acción dramática, el signo teatral y la representación adquiere sentido.

3. EL CORRIDO TEATRALIZADO (1929-1933): LA CONSTRUCCIÓN DEL SENTIDO DEL TEXTO ESPECTACULAR

La aplicación de la situación comunicativa en los textos dramáticos no es novedosa. En 1979 Hernán Urritia-Cárdenas realizó un artículo donde la hipótesis de trabajo fue estudiar la situación comunicativa que prefigura en el texto literario.

Urritia-Cárdenas parte del siguiente esquema (193):

Emisor ficticio ————— mundo ficticio ————— receptor ficticio
Acción, espacio, tiempo , personajes,
tema, asuntos, motivos

El pensamiento argumentativo de Urritia-Cardenás se fundamenta en la palabra escrito o hablada. Para él, es la palabra en las modalidades de soliloquio o los coloquios unilateral y bilateral, la estructura dialógica entre el mundo y el receptor ficticios.

Aunque en el artículo abarca los tres géneros (épico, lírico y dramático), en la presente comunicación sólo voy a referirme a las secciones donde se desarrolla argumentos sobre el género dramático.

Primero define lo que es pertinente a cada género. Sobre el dramático señala la copresencia del público y los actores en el espacio arquitectónico. Esta copresencia se caracteriza por el intercambio visible de la función del emisor (diálogo alternante de los diversos personajes) y del receptor (presencia manifiesta del público) (195).

Una vez que delimitó los espacios de enunciación y recepción del mundo ficcional del drama, aclara que la enunciación característica del género es la de un «yo» hablando a un «tú» en presente. Realiza una operación de sustitución, el acto hablar en el teatro equivale al actor de actuar el personaje por el actor.

Sobre las formas de decir en el drama, Urritia-Cárdenas afirma que éstas son “los choques de personas y pasiones”(196-197), es decir, la acción dramática.

En la propuesta de estudiar la situación comunicativa en los textos ficcionales dramáticos, Urrutia-Cárdenas fija en el personaje dramático la enunciación del mundo de ficción; sin embargo, antes de aceptar esta noción del personaje como la unidad principal de la comunicación del drama (vid. Sito Alba, 1985), es necesario preguntarse si en la recepción del texto espectacular, los diálogos tiene mayor relevancia que el espacio escénico.

Como se expuso en el primer capítulo de la presente investigación, el personaje comenzó a considerarse el mimema fundamental de la organización de la representación a partir de la reflexión teórica de los directores de escena. La protosemiótica del drama del Circulo Checo y la semiótica del teatro heredaron este sistema de signos jerarquizado.

En este contexto de la historia de las ideas sobre la representación teatral se publicó el artículo de Urrutia-Cárdenas. Sin embargo, aunque en la hipótesis se focaliza toda la atención en el personaje, el hecho de que la forma específica del drama sea la acción dramática, vincula al personaje con su contexto durante la representación.

El desplazamiento que realizan los personajes en el espacio lúdico, cuando se realiza alguna acción dramática durante la duración de una microsecuencia, demuestra que la enunciación en el drama involucra otros mitemas para poder comunicar el mundo ficción de la obra.

Esta relación contextual entre los diversos mitemas forma parte de la situación comunicativa. El sentido del texto espectacular sólo puede construirse en el espectador a través de la relación que existe entre la diégesis y el conjunto de mitemas que integran la representación.

La mayoría de los esquemas de comunicación del drama describen un circuito de comunicación muy parecido al esquema de Urrutia-Cardenas. La variante más sig-

nificativa es que el mundo ficticio se separa en dos fases: texto dramático y espectacular (Rodríguez, 80). Esto es resultado del proceso constructivo específico de la obra de arte dramática; sin embargo, a diferencia de la propuesta inmanentista de Urrutia-Cárdenas, los circuitos de comunicación teatral contemplan las convenciones sociales, el contexto social y el horizonte de expectativas del espectador (vid. Toro, 138).

Estos tres factores (convenciones sociales, el contexto social y el horizonte de expectativas) determinan y limitan la puesta en escena, su concreción y permiten el proceso de comunicación del mundo ficción con el lector. Para Toro, en el teatro es fundamental tomar en cuenta los procesos de recepción del género dramático sobre otras formas de representación:

El teatro, más que cualquier otro arte, tiene que tener siempre en cuenta la recepción, el público a quien se dirige y por lo tanto el proceso de producción es fundamental y central en el acto creativo teatral. La particularidad es fundamental en el modo de producción teatral es que allí existe una doble concretización (sic. es concreción) y por ello una doble producción de sentido: una realizada por el director y otra por el espectador (139.)

El contexto y las convenciones sociales de producción y de recepción operan como un cristal que va a configurar el texto teatral a partir de la norma literaria y los códigos espectaculares que existen en una sociedad en un momento determinado. El horizonte de expectativas del lector, también está influido por estos factores.

Lotman notó que existe una estrecha relación entre la organización interna de los textos y la dimensión pragmática del lector. Para él, los textos se organizan en una cultura a través del código-texto; como texto-código se refiere a la dimensión sintagmática que organiza y estructura los signos en un texto dentro de una cultura determinada. En el drama, el código-texto opera a través de las convenciones sociales de producción y los códigos espectaculares. El espectador ve en la organización interna de la representación, un texto repetido en una serie de variaciones (Lotman, 98) por-

que la forma en que se estructuran los mimemas es similar en cada obra, la variante está en la modelización de los mimemas a través de los códigos espectaculares.

La construcción del espacio escenográfico en la representación está determinado por los códigos espectaculares vigentes en una sociedad y en una época determinada. Como afirma al inicio del segundo capítulo, el texto espectacular siempre se encuentra vinculado al contexto sociocultural de producción; sin embargo, la transducción del texto literario al texto espectacular se realiza a través de los códigos espectaculares vigentes en el momento de la representación.

Por este motivo, Fisher-Litche afirmó que el código espectacular cumple tres funciones en la representación: a) regula lo que debe ser válido como unidad portadora de significado; b) la selección y combinación de los signos, y c) los significados que el lector dará a los signos en determinados contextos y de forma parcial.

El código espectacular es una entidad extratextual que ordena la totalidad del sistema teatral; opera de acuerdo con lo que cada sociedad en un momento y tiempo determinado entiende como drama. Si el código espectacular regula la transmisión adecuada de significados y la generación de nuevos sentidos (vid. Lotman, 94), a través de concernir la relación de significación y delimitar la combinación de los signos, resulta profundamente interesante reflexionar el espacio escenográfico a partir de la relación que tiene el código espectacular y la construcción de escenografías.

En el presente capítulo se va a profundizar sobre esta relación en el contexto de producción del teatro mexicano de la tercera década del siglo veinte. El análisis del mimema espacio (se analizará el espacio escenográfico y escénico) se vinculará con la diégesis y las microsecuencias para demostrar que el código espectacular en el espacio escenográfico reduce la decodificación del texto espectacular.

Los espacios escénico, escenográfico y arquitectónico se insertan en la semiología a partir de la relación de los signos que los integran con la acción dramática; sin embargo, estos espacios adquieren sentido a través del código que reduce el sentido que el espectador otorga a la secuencia en que se encuentran. A partir de la reconstrucción de la norma literaria y los códigos espectaculares, se demostrará la función de los espacios escénico y escenográfico en el *El corrido* de Juan Saavedra y se demostrará a través de la reconstrucción del código espectacular que esta obra sintetiza la construcción del teatro nacional que se buscó durante la segunda y tercera década del siglo veinte en México.

Por este motivo, se realiza un breve acercamiento a la historiografía de los códigos espectaculares en México a través de la reflexión sobre la construcción del canon en el teatro mexicano. La reconstrucción de los criterios de inclusión y exclusión del canon, permitirá poner en evidencia que en el código espectacular de las primeras tres décadas posrevolucionarias el código espectacular incluyó el empleo de artefactos provenientes de la cultura popular vinculados al tema político y social.

A partir de esta reflexión, se va a profundizar en la construcción del código espectacular a través de elevar el arte popular a arte nacional. Finalmente, se analizará el espacio escenográfico de el *Corrido* de Juan Saavedra .

3.1 La historiografía de los códigos espectaculares del teatro mexicano

Durante las últimas décadas del siglo diecinueve, comenzó una reflexión sobre la escena en el teatro europeo. Léon Chancerel resume este movimiento teatral en la frase “hay teatros, pero ya no hay teatro” (165). Lo que expresa la frase es que pese a lo próspera que fue la industria teatral a fines del siglo diecinueve, paralelamente, se manifestó una sensación de insatisfacción y búsqueda, que provocó años después que teóricos, escenógrafos y directores renovaron la escena europea con sus reflexiones.

En México, esta renovación se presentó a partir de la segunda década del siglo veinte. Sin embargo, a diferencia del teatro europeo, en el país la búsqueda de innovar la escena se realizó en dos direcciones: la primera, buscó la renovación del teatro mexicano a través de la incorporar al campo teatral nacional de traducciones de textos europeos de vanguardia, dentro de esta línea se encuentran los grupos Teatro de Ulises (1928), Escolares del Teatro (1932) y Teatro de Orientación (1932-1934 y 1938) (vid. Schneider); la segunda, busco la renovación formal y temática del teatro mexicano con una orientación hacia la literatura nacional, en esta línea se encuentra el grupo La Comedia Mexicana.

La historiografía sobre el teatro mexicano ubica sólo la primera línea dentro de la categoría de innovación y renovación de los códigos espectaculares. Sin embargo, considero necesario aclarar que los estudios sobre la segunda y tercera década del teatro mexicano son escasos y poco exhaustivos.

Una posible hipótesis de este descuido teórico puede encontrarse en la conformación del canon de teatro mexicano del siglo veinte. Antes de profundizar sobre el corrido teatralizado, deseo realizar una serie de aclaraciones sobre la construcción del canon del teatro mexicano. Considero necesario el desvío porque el corrido teatralizado pertenece a las formas renovadoras del teatro mexicano que hasta hace pocos años fueron ignoradas por la historiografía literaria.

3.1.1 Construcción del canon de teatro mexicano

Es lugar común en la crítica especializada en teatro mexicano situar cronológicamente el nacimiento del teatro mexicano con la lectura de atril de *El gesticulador: pieza para demagogos en tres actos* en 1940 (est. 1947). Sin embargo, resulta sorprendente considerar que la tradición de teatro en México comienza en la cuarta década de la primera mitad del siglo XX.

Guillermo Schmidhuber de la Mora, en su artículo “Usigli, Villaurrutia y la generación fundadora”, afirma que “el año de 1947 debe ser recordado en la historia del teatro mexicano como uno de los más importantes porque tres de las piezas estrenadas [dos piezas son de la autoría de Rodolfo Usigli y una de Xavier Villaurrutia⁸] en ese año han pasado a ser consideradas obras fundadoras de nuestro teatro” (2002: 36).

Más adelante en el mismo artículo, Schmidhuber de la Mora afirma que

El gesticulador es la obra forjadora del teatro mexicano porque conjunta con gran unidad las tres corrientes formativas del teatro mexicano. Del teatro mexicano toma el tema de la identidad del mexicano, la trama revolucionaria y el lenguaje popular. Del teatro tradicional de raigambre peninsular que le precedió, recibe la estructura de tres actos, el foco de atención dramático por la familia, y los elementos melodramáticos maniqueos del héroe y el villano [...] Y de la corriente vanguardista adopta la preeminencia del tema sobre la trama, el análisis psicológico y la trascendencia de lo escénico. El papel de Usigli como fundador del teatro mexicano no parte únicamente de su generosa obra dramática sino que principalmente porque solo él logro conjugar en esta obra [El gesticulador: pieza para demagogos en tres actos] la evolución teatral alcanzada por el teatro mexicano a través de sus lustros formadores (2002: 38).

De la cita anterior de desprenden dos conclusiones: la primera es que el inicio del teatro mexicano está en el teatro de Usigli; y la segunda es que el teatro que se realizó antes de El gesticulador no se considera teatro mexicano. El primero de estos argumentos tiene su origen en el prólogo que realizó Sergio Magaña-Esquivel para el segundo volumen de la antología Teatro mexicano del siglo XX editada por el Fondo de Cultura Económica dentro de su colección Letras Mexicanas, en la cual justifica la inclusión de Usigli como dramaturgo y de El gesticulador como pieza con las siguientes palabras:

[refiriéndose a Usigli] Es también el primero en concretar y vivificar dramáticamente, teatralmente, las nociones de la realidad mexicana, implícita en sus obras y explícita en sus prólogos y epílogos, y en desarrollar intimidad psicológica del hombre y el medio, inhibidos e indefinibles porque están en vías de clasificación. [...] Ya sea que su pieza atraiga al público —Jano es una muchacha, El niño y la niebla— o que sea retirada a los pocos días —Corona de sombra, Aguas estancadas, Un día de estos—mostrará siempre rasgos personales y firmes y su individua-

⁸ Las tres obras a las que se refiere Schmidhuber de la Mora son dos obras de Rodolfo Usigli: Corona de sombra, se estreno el 11 de abril y El gesticulador, se estrenó el 16 de mayo; y una de Xavier Villaurrutia: Invitación a la muerte que se represento por vez primera el 27 de julio.

lismo en sentar las bases de un teatral de esencia realista, en que se alían la precisión de métodos y el determinismo de caracteres (1956, XXIV)

En esta breve referencia al teatro de Usigli se encuentran los elementos que Schmidhuber de la Mora señala como argumentos para considerar a *El gesticulador* como obra fundadora del teatro mexicano: el tema de la identidad del mexicano, el lenguaje popular como convención teatral del teatro del siglo veinte, el carácter psicológico de su teatro y el empleo de convenciones teatrales del teatro español que permite que el público disfrute sus obras.

El origen del segundo de los argumentos, la división cronológica que separa la producción dramática en México a partir de la obra de Usigli, también está presente en la antología *Teatro Mexicano del siglo xx*.

Esta antología se publicó dividida en tres volúmenes en 1956. El prólogo, la selección y las notas de cada volumen fueron realizadas por distintos críticos y el principio que rige la selección de textos es el principio cronológico. El primer volumen estuvo a cargo de Francisco Monterde y se encuentran textos de 1900 a 1924; el segundo volumen lo realizó Magaña-Esquivel y se publicaron textos de 1924 a 1946, y, finalmente, el tercer volumen que realizó Celestino Gorostiza incluye textos de 1946 a 1955.

A lo largo de la antología se construye la noción de que México no tuvo teatro hasta la aparición pública de *El gesticulador*. Los textos dramáticos previos a la lectura de abril de *El gesticulador* en las oficinas de la Editorial Séneca durante el mes de febrero de 1940 son considerados como precursores o renovadores del teatro Mexicano. De esta forma la lectura del teatro que se produjo en México antes de *El gesticulador* será como precursores o renovadores del teatro mexicano, en cambio, el teatro que se realiza después de la aparición pública de la obra de Usigli se considera teatro mexicano. Esta división aún opera en la crítica especializada contemporánea.

Schmidhuber de la Mora en su *Advenimiento del teatro mexicano*. Años de esperanza y curiosidad concluye que la producción dramática mexicana previa a *El gesticulador* fue un proceso necesario para conformar y fundar el teatro mexicano: “El papel de Usigli como fundador del teatro mexicano no parte únicamente de su generosa obra dramática sino principalmente porque sólo él logro conjugar en esta obra la evolución teatral alcanzada por el teatro mexicano de sus tres lustros formadores” (197). Más adelante dará testimonio de la conciencia que tuvo Usigli de su papel como fundador del teatro mexicano:

con toda claridad Usigli percibió su papel como fundador del teatro mexicano como lo afirmó en *El ensayo sobre la actualidad de la poesía dramática*, escrito del 7 al 14 de junio de 1947, poco tiempo después del estreno de *El gesticulador*, en el palacio de Bellas Artes el 17 de mayo de 1947:

«Hasta este momento estoy sereno pero firmemente convencido de que... corriendo los más grandes riesgos he creado un teatro mexicano. En otras palabras y con toda modestia, estoy seguro de que México empieza a existir de un modo redondo y crea su teatro propio a través de mí, instrumento preciso en la medida humana... Alguien tenía que hacerlo y me ha tocado a mí» (197).

El origen de la concepción del nacimiento del teatro mexicano proviene del mismo Usigli. Esto significa que para 1947 Usigli poseía un capital simbólico significativo que fue capaz de imponer su visión como fundador del teatro mexicano. Sólo así se logra entender cómo se ha logrado perpetuar esta concepción equívoca de la historia del teatro en México.

Sin embargo, pese a que el origen de esta falacia se encuentra en un texto de Usigli, su institucionalización se realizó a través de la antología de *Teatro Mexicano del Siglo xx*.

Otro ejemplo de los trabajos de investigación que se realizan a partir de esta división es el que realizó Margarita Mendoza-López. En *Primeros renovadores del teatro en México: 1928-1941*, realiza un estudio sistemático de la producción dramática mexicana previa a 1941, ahí afirma que “La intención de este libro es hacer un recuento de las innovaciones que en el quehacer teatral llevaron a cabo varios jóvenes

mexicanos en el lapso que va de 1928 a 1941 y que desligaron nuestro teatro de la anquilosada tradición española de que se nutriera desde los años coloniales”(7). De nuevo encontramos que la división temporal coincide con algún evento público de El gesticulador.

Parece que la crítica especializada en teatro mexicano ha reflexionado poco sobre su objeto de estudio. Por este motivo, es necesario cuestionar la construcción de canon de teatro mexicano con el único fin de encontrar las contradicciones internas e incorporar bajo la etiqueta teatro mexicano a autores y grupos que por los criterios de construcción del canon en 1956 fueron relegados y olvidados. Esto lleva formularse la siguiente pregunta: ¿cuales fueron los criterios de construcción del canon?

3.1.2 ¿Qué significó el sintagma Teatro Mexicano en la antología «Teatro mexicano del siglo XX»?

En el sintagma “teatro mexicano” se cristaliza una serie de esfuerzos y preocupaciones de varias generaciones de dramaturgos por lograr un teatro que responda en sus convenciones de la realidad que vivieron. En 1933, Usigli expresó esta ausencia de la siguiente forma:

La época nacional es, como la del mundo, de expectación en casi todos sus aspectos. La transición en que la vida se detendrá a gozar por varios siglos de sus conquistas, no puede tardar ya. Entonces volverá el florecimiento universal del arte. El teatro vuelve ya a la tierra. México vuelve al teatro que está esperándolo para —si las nuevas manos son tan fuertes como enamoradas— expresar al fin su virtud, su tragedia y su esperanza (Usigli, 1933: LXXIX-LXXX).

Desde estas primeras líneas se alcanza a percibir varios elementos que serán categorías para identificar las obras que son producto del “teatro mexicano”. El primero es que el teatro debe de reflejar la virtud, la tragedia y la esperanza de la sociedad mexicana. Esta será el principal criterio de inclusión y exclusión de la producción dramática en la antología que comenzó a construir el canon.

Desde el inicio de la “Introducción” del primer volumen se puntualiza en las características que va a permitir la inclusión de los textos en la antología y en el canon que comienza a construirse. Éstas son el principio de inclusión en la tradición será la estética del realismo, y la herencia social y política de la dramaturgia de México:

Como el teatro, en su evolución, es inseparable de lo social y de lo político, la dramaturgia de México, en el siglo actual, recibe y conserva un legado de la centuria precedente. Mientras el modernismo, en la poesía y en la prosa, llegó hasta bien mediana la segunda de las décadas del siglo actual, sobrevive en parte la herencia romántica, la cuál penetra en él en sus albores.

El realismo, sucesor de aquélla, reaccionó dentro del teatro tardíamente, como había reaccionado en la novela el naturalismo, el cual llegó a la forma dramática después que a las narraciones. [...]

[...]Ese retraso explica también el hecho de que el posmodernismo —que adelantó en la lírica González Martínez— deba coincidir con las manifestaciones realistas, y aun costumbristas, en los escenarios de México. La transformación completa del teatro, que se propone ir hacia lo universal a través de lo propio, vendrá como un coronamiento de esa evolución paulatinamente realizada, en años posteriores (Monterde, 1956: IX-X).

Este primer volumen de la antología sirve para insertar el “teatro mexicano” en la tradición literaria nacional. En él, se hará especial énfasis en cinco características que se van a repetir en el resto de las antologías: 1) el realismo como filtro que refractará el resto de las escuelas estéticas, cito a la letra: “El periodo que va a examinarse en este primer volumen corresponde a las tres décadas iniciales del presente siglo. En él se recorre, en la escena local, el largo camino que en otros géneros va desde el posromanticismo hasta el posmodernismo, a través de la tendencia realista” (x); 2) emancipación de la dramaturgia nacional de las convenciones teatrales heredadas de la época colonial y del Porfiriato (influencia española y francesa): “En ese recorrido, hecho casi en el tiempo que emplea en madurar una generación, el teatro mexicano se libró de la tutela exclusiva que lo dominaba desde hacía varios siglos. Se abrieron puertas y ventanas a otros horizontes y se dejó libre el paso a diferentes influencias que iban después a competir dentro de él, neutralizándose unas con otras, al combinarse con lo propio” (id.); 3) el nacionalismo como principio de exclusión de textos

dramáticos: “A partir de entonces, la comedia y el drama pudieron reconocerse como nuestros. Ese teatro sigue siendo mexicano y actual [se refiere a la producción dramática del Grupo de los Siete], no sólo por la forma en que plantea y resuelve los conflictos. Lo es, también, por los aspectos de mexicanidad que presenta; por los personajes y tipos que, alejados de los tradicionales convencionalismo, en él aparecen” (XXVII); 4) la ausencia de un público educado en las nuevas convenciones del “teatro mexicano”: “Al final de aquel primer cuarto de siglo, los autores lograron abrir una brecha definitiva, en cuanto al desinterés de los espectadores, que se mostraban renuentes al teatro mexicano: actitud explicable por la carencia de un público preparado para comprenderlo” (XXVIII), y, finalmente, 5) la condición de que en el teatro el espectador debe ver reflejas las preocupaciones sociales: “El público logró ver al fin reflejadas algunas de sus preocupaciones y planteados los problemas latentes —trabajo, petróleo—, cuya solución traería el futuro” (id.).

Estas características del teatro mexicano serán los argumentos sobre los cuales se va a construir el canon. Cada nueva generación será evaluada e incorporada a partir de estos cinco criterios.

Por ello, la lectura de la producción experimental del Teatro de Ulises se incorpora en la antología como precursores, cito unas líneas del prologo del segundo volumen: “El Teatro de Ulises, el precursor del movimiento de renovación, muere pronto, cuando sale al aire y lleva su experimento al escenario del Teatro Virginia Fábregas, víctima de su propia actitud insurgente” (Magaña, 1956: xi).

Cada una de las propuestas experimentales se incorporó al canon (Teatro de Ulises, Escolares del Teatro, Teatro de Orientación, La Comedia Mexicana y el Teatro Ideal) con los mismos parámetros que el Teatro de Ulises. Esta incorporación estuvo determinada en relación con la renovación de las convenciones, por ello son pre-

cursores del teatro mexicano y su trascendencia fue relevante por su contribución a la renovación de las convenciones específicas del género dramático que circulaban en la tercera y cuarta décadas del siglo veinte (XIV-XXI).

Sin embargo, su actitud de renovación, para Magaña, será el motivo de que no se incorpore su producción al canon porque no comparte el realismo en su estilización nacionalista como filtro estético. Sin embargo, su mención se debe a que contribuyó a renovar las convenciones en un contexto en cual existe una sociedad que se opone a la renovación teatral:

Al impulso nacionalista de aquellos autores mexicanos se opusieron las fatales circunstancias, la incapacidad del medio, la imposibilidad de crear sus propios instrumentos de realización, sus propios actores, sus propios escenógrafos, sus propios locales. Son los héroes en el drama de la evolución del teatro mexicano, los héroes y las primeras víctimas, los que señalan al enemigo con su propia caída. Individualmente, cada uno dispone su obra con prudencia en torno al ideal benaventuro y, algunos, con no pocos aciertos, con solidez y vivacidad (VIII).

Cómo se deduce de la cita anterior, el teatro mexicano es un producto cultural resultado de la ideología posrevolucionaria que intenta instaurarse como convención dominante sobre las otras manifestaciones teatrales. El constante ataque en los prólogos de Monterde, Magaña y Gorostiza a las convenciones heredadas del Porfiriato evidencian el proceso en el cuál se impusieron las nuevas convenciones sobre las antiguas. De esta forma, el teatro mexicano como literatura nacionalista va a excluir la influencia extranjera si no obedece a la estética nacionalista, pero también excluirá las convenciones dominantes en México previas a la construcción cultural de lo que se llamó, en 1956, teatro mexicano.

Las características de la producción dramática nacional que exaltó Magaña son: el carácter nacionalista, la inserción de temas rurales en convenciones teatrales españolas, de anécdotas de hombres en lucha por su libertad y por la recuperación de un pedazo de tierra, los repatriados, la lucha de aquellos que son materia de opresión y asalto (XIII). Para él, el teatro mexicano de la tercera década del siglo veinte aban-

donó la experimentación formal para insertar temas sociales: “El Teatro de Ahora no plantea problemas de técnica, de arquitectura, de estética teatral; pero propone una temática general del alcances y ramificaciones que rasguñan la entraña más legítima y propia, una realidad social mexicana [...]”(XIII).

El vínculo entre proceso de experimentación y la estética realista está constituido por Francisco Monterde, Mauricio Magdaleno, Juan Bustillo Oro y Mariano Azuela por la temática nacionalista y la estética realista de sus obras. Para Magaña, a la estética realista se debe agregar el tema como norma de inclusión y exclusión de los textos en el canon. Cito un fragmento de un artículo publicado catorce años antes de su prólogo a la antología:

Se dirá entonces, como en el difundido aforismo, que el estilo es lo individual, el carácter, la singularidad. Y reconozcamos, sobre esta base, que no hay un estilo del teatro en México, y que tal estilo apenas se está gestando en las carpas de los barrios. En este punto es preciso coincidir también. La carpa es el semillero, almáciga y fermento; indudablemente porque, como se dice, el vulgo es dueño de la realidad, ¿Corona de sombra, de Usigli, será más teatro mexicano que Juárez y Maximiliano, de Franz Werfel? ¿O éste seguirá siendo teatro extranjero, no obstante el tema? Cuando el mexicano culto dice que en la tierra del espíritu hay la vasta zona desértica del teatro, es preciso entender que se refiere, hiperbólicamente, a la fecundidad, y que la reclama, la urge, porque la ética del teatro exige, igual que en la industria, la norma de calidad que garantice el producto. Por supuesto, el escritor buscará sus temas entre los que se alzan frente a él y solicitan cotidianamente. La evasión en literatura también es pecado (Magaña, 1940, 32).

Como puede deducirse de la cita anterior, la estética realista y el uso de temas sociales van ligados en el proceso de construcción y consolidación del teatro mexicano. No es casualidad que ambos son el eje de inclusión y exclusión de textos en los primeros tres volúmenes de la antología.

Estas características fueron el motivo de la valoración de Usigli como: “el primero en concretar y vivificar dramáticamente, teatralmente, las nociones de realidad mexicana, implícita en sus obras y explícita en sus prólogos y epílogos, y en desarrollar intimidad psicológica del hombre y el medio” (1956, xxiii).

En la dramaturgia de Usigli se funden estos ejes que van a funcionar de pilares para la construcción del canon; sin embargo, se omite que para Usigli era necesaria la estética realista en el teatro porque únicamente de esta forma se podría llegar en México a un teatro poético: “Creo firmemente que México no llegará a tener un teatro poético en forma mientras no haya alcanzado un teatro realista pleno, hecho de su propia realidad y no de las traducidas de otros idiomas” (Usigli, 1940: 120).

La lectura de la estética realista de Usigli está en función de las convenciones estéticas y temáticas de la construcción del canon. Por ello, Usigli no es un precursor pese a que experimentó con su Teatro de Medianoche (1940), sino porque es la figura que sirve de basamento para el teatro mexicano.

A partir de la inclusión de Usigli, la focalización del prólogo dejará de ser la producción dramática para centrarse en la administración del circuito de teatros de la ciudad. Con ello, Magaña afirma que a partir de Usigli existe teatro mexicano y la fuerza que se opone a él no son ya las convenciones teatrales de origen español o francés sino las anquilosadas compañías, los dueños de los teatros y el público:

En este lapso se agudiza la oposición de las empresas comerciales al teatro mexicano. Si el principio de la continuidad colonial, o dependencia con respecto a España, había sido perceptible en el orden poético hasta que se pone en juego la renovación del modernismo, también lo revelará el teatro mexicano abandonado a sus propias, escasas fuerzas y, lo que es peor, sujeto, aprisionado, constreñido a emplear, en su realización escénica, interpretes, medios económicos, locales y aun el mismo público, hechos en el servicio a lo español. México, por más que se esforzara en definir las formas y la temática de su teatro de gestación, encontraba en aquellos un intermediario opositor, extraño, ajeno, reacio a su plena identificación (Magaña, 1956: XXIX).

Lo que sucedió es que la construcción cultural y social del teatro mexicano en la primera mitad del siglo XX excluye las convenciones dominantes durante su gestación y consolidación. Por ello carece de los elementos necesarios para su representación (directores, actores, teatros y público), esto permite deducir que es esta renovación estética parte de una minoría que busca instaurar sus convenciones sobre la tradición de teatral de México.

Es durante este periodo cuando se justifica y se enaltece la labor del Estado como productor del teatro mexicano. Sin embargo, es necesario señalar que el productor funciona como filtro entre la producción dramática y el público. Por ello, la estética que termina dominando es la realista socialista sobre las escuelas experimentales.

En la introducción del tercer volumen nuevamente se reflexiona en torno a la experimentación en el teatro. Para Celestino Gorostiza, es a través del proceso de experimentación que el teatro mexicano comienza la búsqueda de su expresión:

El movimiento experimental del teatro, por medio del cual México se lanza en busca de una forma de expresión propia a través de las corrientes en boga en el mundo occidental, transcurre precisamente en medio de las del torbellino que se crea entre las dos grandes guerras mundiales, cuando esas corrientes son más turbulentas y encontradas, y cuando la Revolución Mexicana empieza apenas a asentarse y no es posible aún extraer conclusiones claras de sus resultados” (1956: VII).

Nuevamente se percibe en la búsqueda de la innovación de las convenciones del género un paralelismo con la situación socio-política del país.

El torbellino social y político de la construcción e instauración del proyecto nacional posrevolucionario se reflejará en el torbellino de las propuestas experimentales en el teatro; y a la consolidación del modelo nacional corresponderá el constructo cultural y estético del teatro mexicano.

Con la consolidación del Estado se instaurará el nacionalismo en el teatro, con la instauración de esta estética se van a excluir elementos de las propuestas experimentales y se van a absorber otros elementos que funcionan para construir las nuevas convenciones dramáticas:

Se trata ya no de un juego refinado de grupos o camarillas, destinado a la consagración literaria póstuma, sino de una función social en la que debe participar el público grande y anónimo con su concurso y estímulo. Consecuentemente, lo que gana así el teatro en amplitud lo pierde, al menos en apariencia, en calidades literarias y en ambiciones de altura y universalidad. Si quiere llegar al corazón del público mexicano, ha de hablarle en su propio idioma y presentarle una imagen, todo directa o elaborada que se quiera, pero imagen al fin de su propia vida (XI).

La instauración de la estética nacionalista en el teatro va acompañada de la percepción de que existe para la cuarta década del siglo veinte un teatro que será mexicano porque refleja a través de sus procedimientos ficcionales y temáticos la realidad de su público (el pueblo mexicano).

A diferencia de Monterde y Magaña, Gorostiza vincula estrictamente la transgresión de las convenciones del teatro mexicano y la temática a la recepción. Es a través de este mecanismo en el cual la comunicación del mundos posibles del drama con el público se convierte en el fin último de la ficcionalización. Este especial énfasis en el proceso de comunicación y recepción lleva los textos dramáticos a que se conviertan en reflejo de la realidad social y a eliminar todos los elementos de experimentación que no coincidan con las convenciones sociales y culturales que circulen en el momento en que se escribe el texto.

Este procedimiento de ficcionalización de la realidad y la exclusión de las innovaciones que no puedan ser incorporadas a las convenciones dominantes del género por el espectador derivó en que se impusiera la estética realista nacionalista en el teatro. Es durante este proceso histórico y cultural cuando teatro de México se transforma en el teatro mexicano:

Se convierte así el teatro de México en un teatro mexicano, lo cual no implica forzosamente la vuelta a costumbrismo o al naturalismo, y ni siquiera la adhesión incondicional al neorrealismo. La puerta queda abierta para todas las escuelas, para todas las técnicas, para todas las calidades, a condición de que no se rompa el nexo con el público, porque ahora el teatro mexicano ha aprendido por experiencia propia que en la medida en que el teatro se aleja del público va dejando de ser teatro (id.)

A partir de este proceso se instaura la convención social de que el origen del teatro mexicano comenzó con la obra *El gesticulador* de Usigli. Por ello, consideró que en 1956 el sintagma teatro mexicano no hace referencia a la totalidad de la producción teatral del país, sino a un conjunto de textos con mecanismos de ficcionalización comunes que están dedicados reflejar la realidad social. Es el nacionalismo como

escuela estética lo que permitió sistematizar las distintas corrientes teatrales de las primeras décadas del siglo veinte mexicano. El resultado de esta sistematización es que en este proceso se excluyeron y se marginaron obras y grupos que no responden a esta estética.

En los últimos años se ha realizado una loable labor de rescate de las producción dramática mexicana previa a 1940. Esta labor comenzó, en un primer momento, con el rescate de los grupos teatrales cuyos códigos espectaculares son opuestos a los empleados por el teatro que se agrupó bajo en sintagma teatro mexicano.

Los trabajos de Mendoza López (1985) y Schneider (1995) están dedicados a la primera dirección que señale; esta reincorporación al campo teatral se realizó desde hace más de dos décadas. Sobre la segunda línea, se encuentran los trabajos de Alejandro Ortiz Bullé Gory, Antonio Escobar Delgado, Olga Martha Peña Doria y Socorro Merlín. Estos trabajos se han realizado en los últimos diez años.

Parece que la revisión del teatro mexicano previo a la obra de Usigli que comenzó Mendoza López con la intención de rescatar los movimientos de vanguardia, desembocó con el tiempo en el rescate de la línea de dramaturgos que tradicionalmente se consideran de nacionalismo de Estado.

En *Teatro y vanguardia en el México posrevolucionario (1920-1940)*, Ortiz señala que el estudio del teatro posrevolucionario debe de estar vinculado a su contexto de producción porque el artefacto dramático se convirtió en esa época en un esplendido reproductor de la ideología:

El teatro mexicano de vanguardia en el periodo posrevolucionario, en los grupos estudiados (el Teatro Sintético y Folklórico Mexicano, el Teatro de Masas, el Teatro de Ahora, el Teatro de Tendencia Militante, las comedias impolíticas de Rodolfo Usigli y algunos ejemplos de dramaturgia particulares), cumplió con una función ideológica e histórica de primer orden en la conformación de la sociedad mexicana moderna, en virtud de que, como manifestación artística, surgió como parte de necesidades lúdicas, religiosas o puramente didácticas de una sociedad, para representarse a sí misma y expresar ahí sus ideales de vida, sus valores axiológicos (2005: 16-17).

Ortiz comete un error al agrupar bajo el grupo diversas manifestaciones dramáticas que no deben de analizarse a partir de la categoría de grupo, sino de géneros dramáticos de vanguardia que coexistieron durante esas dos décadas. El teatro sintético y folklórico, el teatro de masas y el teatro de tendencia militante son formas dramáticas que fueron empleadas por diversos autores de diversos grupos teatrales.

Lo que subyace en el criterio de Ortiz es una división a partir del grado de ideología posrevolucionaria que habita el artefacto dramático. Esta forma de clasificación no es una innovación de Ortiz, sino que es un criterio que opera en la construcción del canon.

Schmidhuber en *Advenimiento del teatro mexicano: años de esperanza y curiosidad* realiza una ecuación para clasificar las manifestaciones dramáticas de 1920 hasta la representación de *El gesticulador: pieza para demagogos en tres actos*. Los valores de la ecuación son: valor artístico; originalidad e ideología; Schmidhuber demuestra que en la dramaturgia previa a 1941 siempre domina la originalidad o la ideología posrevolucionaria. Es Usigli quien logra un balance perfecto entre todos los valores.

Mi interés al mencionar el trabajo Schmidhuber no es denostarlo ante la ausencia de argumentos sólidos resultados de la simplicidad de su pensamiento que refleja este libro y sus artículos sobre el criterio que emplea para justificar el concepto absurdo de que el teatro mexicano contemporáneo comienza con *El gesticulador: pieza para demagogos en tres actos*, sino señalar que la presencia de la ideología posrevolucionaria funciona en la crítica sobre teatro mexicano como principio de exclusión o inclusión en el canon de los textos dramáticos.

Parece que la crítica teatral ha juzgado a los textos dramáticos previos a 1940 con categorías estéticas ajenas al contexto de producción. Esto es resultado de que la mayoría de los trabajos son investigaciones monográficas que se focalizan en explicar

la génesis de los grupos de creadores; las características de sus obras; el contexto de producción y el desarrollo del tema nacional y revolucionario en las obras.

Aunque el trabajo de Merlín continúa esta línea de análisis de la producción dramática, en la investigación que realiza actualmente en el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información “Teatral Rodolfo Usiglio” (CONACULTA-INBA), titulada *El nacionalismo de los dramaturgos de la década de 1920-1930*,⁹ logra comenzar a modificar la percepción de los dramaturgos que analiza porque se centra en el manejo de tema nacionalista en una década.

La focalización que realiza Merlín permite comenzar a cambiar el concepto de que las obras de los autores miembros de La Comedia Mexicana responden únicamente al nacionalismo de Estado (Ortiz, 2005); una de las hipótesis que aportará esta investigación una vez terminada es la gran diversidad del tratamiento del tema de lo mexicano en los autores de esa década, y demostrará que en la producción dramática y artística mexicana existió un número importante de versiones del nacionalismo diferentes entre sí.

En México, cincuenta años de Revolución. La economía/ La vida social/ La política/ La cultura —libro colectivo y realizado para conmemorar el cincuenta aniversario de la iniciación de la Revolución Mexicana, impreso bajo los auspicios de la Secretaría Privada de la Presidencia de la República y la Subgerencia de Investigaciones Económicas de la Nacional Financiera— se encuentran argumentos que permiten comenzar a construir los elementos que en el teatro mediatizaron esta ideología.

Antonio Magaña Esquivel en “El teatro y el cine” señala en primera etapa se modificó el tema de las obras: “Los hechos fertilizadores de la Revolución enriquecen la temática del sainete lírico y lo convierten en sainete político. Si durante el porfiriato

⁹ Agradezco a la Dr. Socorro Merlín, investigadora de tiempo completo del CITRU, por facilitarme sus avances de el proyecto que realiza actualmente en el centro de investigación.

dominaron preocupaciones meramente poéticas en la cultura, a partir de 1910 domina la preocupación social” (461). Si bien toda afirmación de Magaña debe ser tomada con precaución debido a su postura en favor del teatro nacionalista, es relevante que denote como un primer cambio en el teatro mexicano la modificación de la estructura del sainete hacia lo político y social.

Otra corriente dentro del teatro posrevolucionario que Magaña señala es la introducción de lo folklórico en el teatro político-nacionalista a través de canto, danza y vestuarios indígenas y regionales estilizados para el espectáculo teatral (461).

El uso de canciones, la danza, los vestuarios indígenas y regionales son otros elementos a través de los cuales el teatro mediatiza el ideología posrevolucionaria. De aquí podemos desprender otra característica: el empleo de elementos de la cultura popular en el teatro mexicano de las primeras décadas posrevolucionarias están estrechamente vinculados al tema político y social de las obras.

3.1.3 Del arte nacional al teatro mexicano

En las artes plásticas el retorno hacia lo popular tuvo un proceso similar, las artes plásticas evolucionaron de lo popular a la ideología posrevolucionaria. Antonio Luna Arroyo señala que los trabajos previos a 1924 de los muralistas eran trabajos carentes de contenido ideológico en los cuales dominaba “la temática mexicana, el amor a lo popular y la audacia en el uso de materiales y gamas” (429).

Él señala que fueron Rivera y Siqueiros quienes enriquecieron el muralismo con la actualidad revolucionaria a través de las ideas socialistas. Sin embargo, el proceso artístico que ocurrió en la segunda década del siglo veinte que construyó una estética que reflejó en diversas variantes el gran número de proyectos políticos posrevolucionarios no puede separarse en dos fases (en un primer momento el rescate de la cultura popular; en un segundo, la ideología política del artista) porque ambos mo-

mentos forman parte de la estructura sociosemiótica que construyó la esfera artística de esa época.

Alfonso de Neuville puntualiza, en *Método de dibujo. Tradición y resurgimiento del arte mexicano*, los siguientes argumentos sobre la estructura socioestética que después se llamó nacionalismo. Para él, el texto de Adolfo Best Maugard:

Señala de manera objetiva las bases de una temática nacional inspirada en los motivos que exornan los productos del arte popular. Ésta es una de sus cualidades intrínsecas. No se trata de regresar o de olvidar lo hecho, por lo contrario, este libro vuelve a ser un portador de una estética que redescubre y, fundamentalmente, se recuerde que existe una expresión propia de la que hay que partir.

El libro fue en su tiempo (y lo es en nuestro) una aportación valiosa contra el arte académico, contra cualquier tipo de academicismo que importa gustos, formas, matices y maneras de ser ajenas a la peculiaridad nacional [...].

El Método fue la contribución, por otra parte, de Adolfo Best Maugard al gran movimiento emancipador iniciado en 1910; la Revolución Mexicana.

El artista dio su participación ideando una expresión que partiera de una sólida base, la del arte popular, siguiendo la tradición sin deformar lo característico de este arte, estrechamente vinculado al sentir y sentimiento del país (Introducción).

El libro de Best Maugard sistematizó la estética del arte posrevolucionario. Por ello, Neuville lo califica como un portador de la estética nacionalista revolucionaria. Este método de dibujo es sumamente importante para el arte mexicano, porque en 1922 se adoptó el sistema Best en las escuelas públicas del Distrito Federal (Henríquez Ureña, 132); la primera edición fue realizada con subvención de la Secretaría de Educación Pública en 1923 bajo la administración de José Vasconcelos y se repartió en todas las escuelas primarias, normales y, de arte y oficios de la época.

El Método de dibujo. Tradición y resurgimiento del arte mexicano se inicia con un prólogo de José Juan Tablada titulado “La función social del arte”. El texto comienza describiendo los tres factores que concurrieron a la publicación de la obra: “uno de los cuales creó la filosofía que lo informa; el pueblo que de ellos recibirá los ejemplares estimulantes y aquellas enseñanzas abstractas que no menoscaban la personalidad propia, y el Estado que por primera vez en la historia de nuestra cultura in-

terviene económica y sistemáticamente en las relaciones entre los artistas y el pueblo” (IX).

Los tres factores a los que se refiere Tablada son: 1) la construcción de un arte nacional; 2) la democratización de arte al iniciar al pueblo en su práctica, y 3) el Estado debe funcionar como un mediador entre el campo artístico y la sociedad. Para Tablada, el Método de dibujo. Tradición y resurgimiento del arte mexicano y la política de difusión de la obra de Best por la SEP son el espacio de relaciones recíprocas en donde se va a fundamentar el Arte Social. La lectura de Tablada mediatizada por el contexto de producción del manual de Best es que el método de dibujo es una acción política y no una obra de pensamiento ajena al proyecto nacional posrevolucionario.

En el Método de dibujo. Tradición y resurgimiento del arte mexicano se enseña a crear una estilización del mundo a partir de arte popular. Los motivos de Best para transmitir este procedimiento son tres: 1) el rescate de lo indígena como raíz del arte nacional: “En el caso del arte mexicano que vamos a estudiar, lo que nos interesa, pues, es descubrir las más remotas manifestaciones de nuestro arte aborigen, que constituyen los motivos originales, que [...] corresponden más o menos a todo arte primitivo” (6); 2) el arte popular se eleva a arte nacional por tener una fuerte influencia de la cultura indígena: “Así que en nuestro arte nacional encontramos como base un sentimiento fuerte: el aborigen; enriquecido con las influencias principalmente del Renacimiento Español” (7), y 3) el arte popular es un compendio de las relaciones histórico-culturales que vivió el país desde la conquista hasta la época posrevolucionaria; por ese motivo, para Best, el arte nacional debe de construirse aparte del arte popular actual:

El arte popular actual, último producto de estas influencias [indígena, española y asiática], que en originalidad y fuerza de expresión no tiene rival, es lógico que debemos acudir a ese arte, estudiándolo desde su origen y seguir sus pasos, aprendiéndolo y compenetrándonos de su espíritu, a fin de despertar nuestra propia personalidad dentro de sus

amplias fronteras, forjando un arte nacional al cual tenemos derecho, como todos los pueblos, pues que tenemos una gran tradición y una magnífica base para ello (9).

La asimilación de los elementos del arte popular es un proceso para construcción del arte nacional. Best es muy puntual en señalar que el arte popular es un cristal que debe desviar las estéticas artísticas nacionales y extranjeras hacia la construcción del arte nacional.

Para la construcción del arte nacional, el arte popular se convierte en un proceso de estilización artística que permite un cruzamiento de diversas estéticas, siempre y cuando el arte popular sea el proceso de estilización:

Si seguimos dando de mano a lo nuestro substituyéndolo con elementos e inspiración artísticas de fuentes extranjeras, iremos ineludiblemente perdiendo personalidad y carácter, perdiéndose con ellos nuestras expresiones típicas y aun muchas de nuestras industrias populares; por consiguiente, debemos hacer un esfuerzo para no dejarnos arrollar por la formidable invasión, no aceptando elementos exóticos sin antes seleccionarlos y asimilárnoslos, es decir, mexicanizarlos (17).

Además de convertir la estilización del arte popular en la vía de selección y asimilación de las estéticas nacionales y extranjeras coetáneas; de ofrecer una gramática del arte popular como proceso para logra la estilización del arte hacia lo popular como medio para construir un arte nacional, Best dio una lista de los diferentes espacios que denomino centros de interés mexicanos. Estos centros de interés mexicanos son considerados en el libro de Best como fuentes de inspiración de dibujos. La lista es la siguiente (125):

1. El hogar: ilustración de leyendas y cuentos, fábulas, juguetes de posadas, casas de muñecas, muebles para las mismas, baterías de cocina para muñecas, muñecas, etc.
2. La escuela: deportes, aparatos de física y química, juguetes mecánicos, etc.

3. La calle: las fiestas del Carnaval, de Semana Santa, Corpus, San Juan, Muertos, etc. Transportes en general: la locomotora, el tren eléctrico, carritos, el automóvil, camiones, dirigible, aeroplanos, túneles, puentes, etc.

4. Vida cívica: 16 de Septiembre y Fiestas Patrias en general, fuegos artificiales. etc.

5. Las vacaciones: días de campo, excursiones, viajes y observaciones hechas en las regiones en que se ha permanecido, con respecto a trajes, costumbres, etc.

6. Estudio de la naturaleza: plantas, animales, flores, etc.

Sorprende que cinco de los seis espacios que Best considera que agrupan a los elementos deben ser fuente de inspiración son espacios públicos; de estos cinco espacios públicos cuatro están vinculados a la vida pública en el contexto social (la calle, las vacaciones, estudios de la naturaleza) y político (la escuela, la vida cívica). El espacio de vida privada (el hogar) para reproducir se destina a elementos vinculados a la cultura popular como son leyendas, cuentos y fábulas.

El texto de Best no sólo resume las preocupaciones estéticas y políticas del campo artístico en la segunda mitad del siglo veinte, sino que también ofrece al lector una sistematización de la estética nacionalista que consiste es un proceso de selección estilización hacia el arte popular. Esta desviación estética hacia lo popular está profundamente vinculada con el proyecto de construir un arte nacional que estuvo presente en toda manifestación artística en esa década.

Sobre la relación entre lo el arte popular y el arte nacional, G. Lomidze escribió en “La cultura nacional y el carácter popular de la literatura” una serie de tesis que iluminan el proceso de construcción del arte nacional que vivió el país en esa década:

En la esfera estética es difícil hallar una diferencia semejante entre lo popular y lo nacional. En este caso, ambos están ligados dialécticamente entre sí de tal modo que lo nacional en el arte no puede latir normalmente si no nace de las fuentes, tradicionales y peculiaridades de la vida del pueblo. Lo popular en la literatura no es únicamente la utilización de canciones, versos, leyendas, consejas y epopeyas populares de origen antiguo y que han pasado a nuestra época como testimonio de la sabiduría de la nación, es también la experiencia histórica y espiritual del pueblo, la fusión con ella, el profundo conocimiento de lo que necesita el pueblo y de lo que expresa más plenamente su cambiante faz sociomoral, sus gustos estéticos y concepciones (21).

Como señala Lomidze, en la esfera estética el arte popular y nacional se encuentran en una constante dialéctica entre los artefactos propios de la cultura popular y los artefactos construidos con una intención artística. El resultado de esta tensión es el arte nacional, este nuevo artefacto es una mediatización sociohistórica del contexto.

Esta tercera estructura que es la mediatización de la situación sociohistórica que vive una sociedad en un contexto determinado fue lo que en la segunda década del siglo veinte se llamó arte y literatura mexicanos.

La necesidad de construir una literatura nacional después de la revolución se expresó en la querrela que comenzó Julio Jiménez Rueda con su artículo “El afeminamiento de la literatura mexicana”, publicado 1924 en *El Universal Ilustrado*. La demanda inicial de dicho artículo es la ausencia de un texto literario que incorpore en su construcción la nueva situación histórica y social de la sociedad mexicana posrevolucionaria:

Extraño... Verdaderamente parece que en catorce años de lucha revolucionaria no haya aparecido la obra poética, narrativa o trágica que sea compendio y cifra de las agitaciones del pueblo en todo este periodo de cruenta guerra civil o apasionada pugna de intereses. Y no porque estos catorce años sean parcos en motivos y temas admirablemente propicios a la creación de la obra artística [:] sentimientos, sucesos, paisajes, tienen tal fuerza de expresión que pasan, positivamente, el que hayan sido despreciados por los autores en la formación de una literatura propia, exponente de ideas nuevas, realización de urgentes anhelos, trágica lucha de pasiones en efervescencia (1924, 3).

Aunque, en el artículo, Jiménez emplea categorías que no deberían ser propias a la crítica literaria como son literatura femenina y masculina, resulta evidente que su de-

manda es la ausencia de una literatura que mediatice el contexto posrevolucionario. En una defensa ante las replicas que recibió su artículo previo, reconoce la existencia solitaria de textos de ficción que responden en su construcción al nuevo contexto; sin embargo, para él la existencia de estos textos aislados no puede considerarse compendio y cifra de un periodo de la historia del pueblo:

Si me manifestaba, perplejo de que un movimiento revolucionario de catorce años no hubiera producido ni un poeta, ni un novelista, ni un dramaturgo. Ahora sé que el señor Mariano Azuela ha escrito una novela representativa de este lapso de agitación política y que solamente conocen sus familiares y amigos. Una obra, a menos que ella sea genial, no puede considerarse compendio y cifra de un periodo de la historia de un pueblo (1925, 3).

La noción del concepto de pueblo está estrechamente vinculada a la noción de arte popular de Best; en el proyecto posrevolucionario de crear una literatura nacional no se trató sólo de la incorporación de la estructuras literarias y temas cuyo origen se encuentra en la poesía popular y las leyendas; sino de crear una literatura cuya estilística sea testimonio de la transformación que sufrió la sociedad mexicana después de quince años de guerra civil.

Para Jiménez, las obras aisladas no son compendio ni cifra de la historia del pueblo mexicano porque lo que le interesa es la formación de una literatura nacional, es decir, la construcción de nueva estética literaria, la existencia de un movimiento literario y no la aparición aislada de textos ficcionales que incorporen la nueva estilística: “El alma del pueblo está por descubrir e interpretar. Es obligación de todos trabajar en ello con fe, con tesón y también con esperanza” (1925, 6).

Jiménez enuncia desde su posiciónn como crítico literario, dramaturgo y funcionario de Estado. Como secretario del Ayuntamiento de la Ciudad de México promovió, en 1923, la creación del Teatro Municipal, y, posteriormente, participó en la fundación de la Unión de Autores Dramáticos. Además, escribió una historiografía de

la literatura mexicana (1928) de la que se realizaron varias ediciones en las décadas posteriores.

Resulta importante la figura de Jiménez porque, al promover desde el cargo público que ostentó en 1923 la creación del Teatro Municipal y la fundación de la Unión de Autores Dramáticos, tuvo la oportunidad de influir en la producción de los dramaturgos vinculados a estas dos entidades culturales.

La demanda de crear una literatura nacional que Jiménez expresa en sus dos artículos sobre la literatura nacional—“El afeminamiento en la literatura mexicana”(1924) y “El decaimiento de la literatura nacional” (1925)— se convirtió en la propuesta estética que dramaturgos y críticos literarios compartieron y se agruparon bajo la consigna de crear un teatro mexicano.

En la crítica teatral se realizó un esfuerzo que consistió en comentar las temporadas del Unión de Autores Dramáticos, del Grupo de los Siete y más tarde de La Comedia Mexicana. En las páginas de *El Universal Ilustrado* se destinaron frecuentemente las secciones de los autores bajo seudónimo, “Aldebarán”, “Palmeta” y “Júbilo”, para comentar las puestas en escena de autores mexicanos y discutir la existencia de un teatro nacional.

En una de las encuestas que se realizó en *El Universal Ilustrado*, Aldebarán preguntó a cuatro autores si existen autores teatrales en México. Los autores entrevistados fueron: Guillermo Ross, Carlos González Peña, Mariano Azuela, Pepe Elizondo.

Todos ellos contestaron afirmativamente la pregunta y dieron ejemplos de autores dramáticos mexicanos, dentro de los que destacan varios miembros El Grupo de los Siete como son Francisco Monterde, Joaquín Gamboa y Paraca de León y de la Barrer; de la Generación de 1915 se menciona a Julio Jiménez Rueda, y de la Comedia

Mexicana a Catalina D'Erzell y María Luisa Ocampo, entre otros (2 de julio de 1925: 40, 87).

Sin embargo, pese a que los encuestados dieron una lista de autores de teatro mexicano sorprende la necesidad de formular la pregunta y obtener una respuesta positiva ¿por qué Aldebarán cuestiona la existencia de un teatro mexicano y la presencia de autores dramáticos en México? ¿Qué características debe de tener un autor dramático para ser considerado como tal en la segunda década del siglo veinte?

Una respuesta se encuentra en el primer párrafo del artículo:

Esfuerzos van y esfuerzos vienen, y no logra constituirse el teatro nacional, y no falta quien considere imposible lograrlo. Casi no existen autores teatrales en México, que es innegable la decadencia del género y lo que hoy se hace no es teatro, porque es pasajero el género de las revistas y la obra sería no la vemos aparecer por ninguna parte, y quizás no la veamos en mucho tiempo” (40).

Esta cita resume la postura del campo teatral en pro de la construcción de una teatro nacional y en contra del teatro de género chico. A diferencia de las artes visuales y la danza que voltearon su mirada hacia la cultura popular, el teatro nacional rechaza el teatro popular e incorpora elementos del folklore para construirse poco a poco en teatro nacional.

Está pugna entre las convenciones teatrales que el público de aquella época estaba educado y las nuevas convenciones que intentan instaurar los autores dramáticos que desean construir un teatro que responda al proyecto nacional posrevolucionario, va a dar como resultado que durante las siguientes décadas se ataque al público por preferir espectáculos que se consideraron frívolos.

Si el género chico se consideró un género frívolo ¿que se deseó expresar con este adjetivo? Oscar Leblanc en un artículo titulado “¿Hacia dónde va el teatro frívolo en México?” ofrece una respuesta clara y concisa:

El maestro de la Juventud, Lic. José Vasconcelos, al hablar en reciente artículo de la desaparición de la Orquesta Sinfónica Nacional, comenta la degeneración artística que priva en México con las siguientes frases:

«Un país de quince millones de hombres que presume de temperamento artístico carece del mecanismo adecuado para expresar la música. No se oye Música en México desde hace más de dos años. En cambio la boga del fox sigue irrefrenada. No hay mala fonda o cabaretejo, casa de cine o de juergas, donde no atruene nuestros oídos el rispísimo y terco sonsonete que señala el camino de la regresión del blanco hacia el mono. Regresión que se complementa con los movimientos zurdos y la estupidez incommovible de las heroínas de la pantalla. En esto ha venido a parar el arte, en la raza que un iluso, profeta nuestro, quiso poner bajo el amparo de Ariel».

El maestro Vasconcelos debe tener un concepto triste de nuestro teatro que, sin fuerzas para hacer un alarde de originalidad, se concreta a imitar deplorablemente un género europeo que solamente priva en los barrios bajos.

Por otra parte, siendo el teatro un reflejo del arte popular, mientras una educación sistemática no regenere a las masas, el teatro seguirá el sendero tortuoso que hoy sigue con éxito (14 de mayo de 1925: 40-41)

Leblanc emplea la cita del artículo de Vasconcelos para comparar la situación del teatro mexicano con la desaparición de la Orquesta Sinfónica Nacional. Con esta comparación, Leblanc amplía su queja a los autores, a los propietarios de los teatros, a las compañías y al público. Los acusa de “imitar deplorablemente un género europeo que solamente priva en los barrios bajos”. Sin embargo, por el contexto en que se genera esta crítica, se puede entender que su queja es porque se adoptan convenciones espectaculares extranjeras sin estilizarlas hacia el arte popular.

En el teatro, el retorno hacia lo popular comenzó con las representaciones del teatro al aire libre de San Juan Teotihuacan de Manuel Gamio y Carlos E. González. El espectáculo que presentaron en 1924 en el patio de la Secretaría de Educación Pública fue Tlahuicole.

La lectura de la figura del guerrero Tlahuicole fue ensalzada como una epopeya patria y comparada con el Amadís de Gaula. Sobre esta representación, el editorial de El Universal Ilustrado relata:

Tlahuicole fue, en realidad, un bello intento hecho hace algunos años para el cine. Manuel Gamio quiso entonces ofrecer a los atolondrados pelicularos yanquis un poco de aroma mexicano, concentrado y perfecto. Entonces escribió “Tlahuicole”, una epopeya

gráfica del singular relieve, y Carlos González bosquejó los trajes y los caracteres con ese arte tan suyo y tan mexicano. La obra, ciertamente, no pudo atravesar los prejuicios ñoños de los estudios, allá en Los Ángeles, y fue por ello que, años después, hubo de surgir, como un poema plástico, en el amplio foro teotihuacano, y más tarde en el patio de la Secretaría de Educación (7 de mayo de 192: 47-46).

Tlahuicole representa la estilización exitosa. Por una parte fue un artefacto realizado para un público de masas extranjero; por otro, en México se consideró un artefacto cultural capaz de convertirse en ejemplo a seguir para el arte nacional, motivo por lo que se representó en la Secretaría de Educación Pública; El Universal Ilustrado dedicó en su ejemplar del siete de mayo de 1924 un editorial y artículos dedicados a Gamio. Considero que el éxito de este poema plástico se encuentra en que logró incorporar elementos del arte popular como leyendas populares y estilizaciones en la escenografía, vestuarios y trama hacia lo indígena en la estructura de los libros de ballerías.

El argumentó de la película trata sobre las peripecias que debe de realizar el guerrero Tlahuicole, enemigo de Moctezuma II, para conseguir en matrimonio a la princesa Copo de Algodón, hija de Moctezuma II (vid. Manuel Gamio y el cine).

Para Aurelio de los Reyes, el argumentó de Gamio destacó las “virtudes, costumbres, ceremonias y vestuario de los aztecas y de los zapotecas; éstos debían lucir su esplendor en la magnificencia de la pantalla cinematográfica” (25).

Tlahuicole es un artefacto saturado de elementos provenientes de la reconstrucción de las civilizaciones prehispánicas que se realizaron a partir de los descubrimientos arqueológicos que se realizaron décadas previas. El espacio escenográfico en su totalidad fue inspirado en los estudios sobre la cultura prehispánica. Cito a Gamio:

las reconstrucciones de arquitectura, indumentaria, decoración, mímica, etcétera, etcétera [...] han sido inspiradas en el estudio científico de los monumentos arqueológicos, de los códices o pinturas jeroglíficas indígenas, de las leyendas y de los relatos históricos de origen hispánico (Gamio, 1922: 5).

Las palabras de Gamio ejemplifican la estilización propia del arte nacional de esa década: se incorporó a una estructura de origen hispánico (los libros de caballerías) y leyendas populares en la construcción de la trama; y elementos de origen de las culturas prehispánicas provenientes de monumentos arqueológicos, códices o pinturas y jeroglíficas; finalmente, se construye el aparato escenográfico en su totalidad a partir de la reconstrucción que realizó Theodoro de Bry en sus pinturas de las culturas americanas.

Este cruzamiento cultural y literario con una tendencia marcada en la estilización hacia la cultura popular e indigenista fue el procedimiento que operó para la construcción del arte nacional durante las primeras dos décadas posrevolucionarias.

En el teatro, este procedimiento abarca la totalidad de la estructura; se encuentra con mayor grado de notoriedad en las obras con temas político y social. El cambio de convención espectacular en el espacio escenográfico después de la revolución fue notable en comparación con la trama de las obras dramáticas.

A diferencia de Magaña (que, en *El teatro*, contrapunto consideró únicamente como renovadores de los códigos espectaculares a los miembros del Teatro de Ulises, Escolares del Teatro y Teatro de Orientación, grupos a los que les asigna la novedosa concepción de que “la representación [se concibe] como un conjunto de problemas de la propia operación creadora, como diversos materiales y elementos que se conjugan en una unidad al servicio de la obra y su credibilidad” [52-53]), Arroyo subraya la relación entre la nueva convención del espacio escenográfico y el tema. Esta relación entre el aparato escenográfico y el tema de la obra demuestra que la representación de las obras de los grupos vinculados a la creación de un teatro nacional se realizó contemplando la totalidad de las relaciones entre cada uno de los mimemas del aparato escénico. Cito a Arrollo:

Gran parte de la escenografía mexicana tiene las características esenciales de la pintura surgida de la Revolución, sobre todo en la medida en que, como en el caso de la danza moderna, la obra en escena tenga temas sociales o populares. Al diversificarse el género teatral, los temas universales o importados han influido también sobre las concepciones de los escenógrafos, alejándolas de las corrientes nacionales (434).

La relación entre el espacio escenográfico y la pintura surgida de la Revolución confirma la tesis del mecanismo que sistematizó Best para crear un arte nacional. Se debe comprender que entre los códigos del arte popular, de lo indígena y el folklore existe una línea divisoria permeable, motivo por el que, al incorporarse en la configuración del arte nacional, no se logra diferenciar con claridad estos elementos en la estructura.

Arroyo confirma dos de las tesis que se han desarrollado a lo largo del presente capítulo. La primera, la producción dramática vinculada a la noción de crear un teatro nacional se realizó a partir de uso de temas sociales y políticos, y de la asimilación de los códigos propios del arte popular, el folklore y lo indígena en el espacio escenográfico; la segunda, que esta producción está inserta en un esfera estética mayor e incorpora los procedimientos que sistematizó la plástica mexicana en esa época.

Finalmente, considero necesario aclarar que el uso del sintagma teatro nacional se modificó con el tiempo. Los criterios de la antología Teatro mexicano del siglo XX, publicada en tres volúmenes en 1956, son diferentes a los que se emplearon en la segunda y tercera décadas del siglo veinte. En estas dos décadas se consideró teatro mexicano a la estilización del espacio escenográfico hacia lo popular, lo indígena y el folklore en conjunto con el empleo de temas políticos y sociales.

En este proceso de crear un teatro nacional a partir de estos nuevos códigos espectaculares, apareció un artefacto dramático que incorporo esta estilización en la totalidad de la estructura dramática. Este artefacto fue el corrido teatralizado.

3.2. *El “Corrido de Juan Saavedra” como síntesis de la estética nacionalista*

El corrido de Juan Saavedra se estrenó por vez primera en el Teatro Regis, el viernes 24 de mayo de 1929 (María y Campos, 1957: 227); fue la obra que abrió la temporada del grupo autodenominado La Comedia Mexicana (Moncada, 121).

El estreno y el inicio de la temporada de La Comedia Mexicana fue trascendente para la sociedad. Asistió al estreno el jefe del Poder Ejecutivo, Emilio Portes Gil, y dio un discurso el Secretario de Educación Ezequiel Padilla (Merlín, 2000: 71). La importancia del evento se encuentra en dos factores estrechamente vinculados: el primero fue que este grupo logró una subvención del Estado para realizar la temporada (Ortíz, 2007: 139), y, el segundo, que fue la primera vez en que se teatralizó un corrido (Merlín, 2000, 76).

La subvención del Estado a la primera temporada de La Comedia Mexicana se realizó dentro de la nueva política cultural que se realizó durante el gobierno de Portes Gil. Armando de María y Campos puntualiza, en “La Revolución y el teatro en México”, que para 1944 no existió ningún autor dramático que “fuese capaz de interpretar o de exponer el significado histórico del poderoso movimiento político y social iniciado en 1910” (1944, 102).

Además, María y Campos considera que el teatro debe de ser un medio que difusión de las ideas políticas del régimen postrevolucionario (1944, 102), y consideró que los gobiernos porevolucionarios ignoraron el poder del teatro de difundir los ideales de la revolución. Para él, fue Portes Gil el primer presidente del México contemporáneo quien mostró interés en el teatro al apoyar al grupo La Comedia Mexicana y las actividades teatrales en “escuelas, jardines, centros obreros, establecimientos penales”(1944, 107); además, impulsó el teatro de muñecos y las carpas para la representación de obras sobre la problemática laboral de los obreros, los temas de la revolución con alto valor ideológico (1944, 107).

Es en este proyecto de emplear el teatro como un medio de difusión de los temas revolucionarios y obreros se construyeron mundos posibles altamente ideologizantes. En este contexto se representó *El corrido de Juan Saavedra*. Es muy probable que la subvención del Estado que gozó *La Comedia Mexicana* durante su primera temporada se haya debido al proyecto de varios de sus miembros de construir un teatro nacional, proyecto que comenzaron desde 1923 (vid. Antonio Magaña Esquivel, “*La Comedia Mexicana*” en *Medio siglo de teatro mexicano [1900/1961]*).

En el mundo posible de *El corrido de Juan Saavedra* se mediatiza la ideología posrevolucionaria en mayor grado en la escenografía y en los espacios; sin embargo, la crítica sólo ha observado el proceso de mediatización en el tema. Para Marcela del Río, la obra de Ocampo se adhiere a los textos representativos del discurso del caudillismo y afirma que en la obra es una protesta social (121) dentro de la vida rural del sur del país y, “en forma precisa, el pueblo de Tixtla, en el estado de Guerrero, en 1912” (16).

Pese a que el análisis que realiza del Río Reyes de la obra de Ocampo es muy sencillo, hace especial hincapié en el espacio escenográfico del texto. Lo vincula con un discurso caudillista, de profecía social, rebelión campesina y retorno al campo. Jamás explica en qué consiste este discurso. Es importante denotar que, pese a que no explica las características del discurso que llama caudillista ni cómo opera en la obra, relaciona el espacio escenográfico con el tema.

A diferencia de del Río Reyes, Ortiz se refiere únicamente a *El corrido de Juan Saavedra* como una obra “que recupera para la escena la estructura del corrido y temas y ambientes nacionales” (2007, 44). La relación del tema con lo que Ortiz denomina ambiente nacionales, será el motivo por lo que vincula el texto al tema de la Revolución Mexicana (2007, 139). Sobre el espacio escenográfico únicamente apunta que la escenografía fue realizada por Diego Rivera (2007, 211).

Kandace Kane Holladay, en su lectura, únicamente ve la obra como una “denuncia las injusticias dentro de la vida campesina”(19).

A diferencia de del Río Reyes y Ortiz, Olga Martha Peña Doria realiza un análisis un más profundo sobre la forma del corrido teatralizado. En “Mujeres que engañan, mujeres que esperan... el corrido mexicano teatralizado” y en “La dramaturgia femenina y el corrido teatralizado”, analiza la obra de Ocampo.

Aunque en su análisis jamás relacionó la incorporación del corrido al drama de la obra con el tema, sí relacionó la incorporación de elementos provenientes de la cultura popular con el tema que se desarrolla:

La autora recurre a la idea de fiesta, con el canto de “Las mañanitas,” conocida canción popular con la que se acostumbra celebrar los cumpleaños, en esta caso de Chole, la novia y luego esposa de Juan, pero la canción es combinada con cantos litúrgicos de letanías religiosas entonadas por mujeres del pueblo. Asimismo los músicos interpretan “Sobre las olas”, un vals mexicano, y además bailan típicas danzas del país, mostrando con ello que aunque sufran de injusticias y pobrezas, la música y la fiesta siempre estarán presentes en la vida de los mexicanos. Los seis cuadros que nos presenta son independientes entre sí y cada uno cuenta con conflictos dramáticos distintos; aunque todos relacionados con la injusticia social que se vivía en el país, y la lucha de Juan Saavedra en la revolución, para acabar con estos males. El último cuadro nos muestra la alegría de Juan por su regreso y los logros que obtendrán con el final de la revolución; asimismo nos presenta la espera de las mujeres por su hombre al que no le reprochan su ausencia por andar en la bola, al haber vivido ellas con la esperanza de iniciar una nueva vida alejadas del dolor de la separación y de la injusticia, y con esta misma esperanza cierra el corrido tradicional en el que no aluden al dolor de la espera de las mujeres, ni el tiempo de abandono sin saber si vivían o morían, solamente se limitan a cerrar el corrido despidiéndose del público y prometiendo volver (2006, 2-3).

Como señala Peña Doria, en el artefacto El corrido de Juan Saavedra la cultura popular se incorpora en canciones como “Las mañanitas”, en las danzas regionales y en la forma de representar la fiesta popular que transcurre en la plaza de armas del pueblo durante el segundo cuadro.

Como se explicó con antelación en el presente capítulo, la incorporación de elementos provenientes del arte y la cultura populares es un proceso de estilización característico del proceso de construcción de arte y literatura nacionales.

En la obra, este proceso se amplifica en el primero y segundo cuadros porque la escenografía fue realizada por Diego Rivera. En palabras de Ocampo, palabras citadas por de María y Campos, “el decorado del primer cuadro y del segundo se debieron al pincel de Diego Rivera, quien especialmente en el segundo, presentó una admirable plaza de pueblo un día de feria, con espléndido colorido y mucho ambiente” (El género dramático, 228).

Aunque en los cuadros I, II, III y IV se denuncia la corrupción imperante en el régimen porfirista en una amplificación que inicia con el gendarme (Cuadro I), continúa con el Teniente y Soldados (Cuadro III), Caporal y Administrador de la Hacienda (Cuadro III), Presidente Municipal, Profesor y Gendarmes (Cuadro IV), el más significativo es Cuadro II porque en él, el Estado, representado en los personajes Teniente y Soldados, abusa de su poder en el personaje más débil de la obra, una muchacha de 22 años, ciega. La escena se desarrolla en el centro de la plaza de armas de Tixtla: en la tarima para el baile:

(Entra el Teniente[,] borracho, camina haciendo eses, lo siguen varios soldados ebrios.)
 TENIENTE.— ¡Alto ahí! (la gente se va en todas las direcciones) ¡No corran! ¡No traímos sarna! (Sube al tablado, le da un empujón al hombre: éste se va más que de prisa.) Anda, mi vida, baila conmigo. Ándele, maistro. (Mira a Encarnación. Se ríe a carcajadas. Le da un empujón a María.) Quítate tú, yo bailo con ésa.
 PITAHAYA.— Jefecito, no puede bailar...
 TENIENTE.—A mí naiden me dice que no. (Atrae a sí violentamente a Encarnación. Ésta da un grito.) ¡Cállese la boca!
 PITAHAYA.— Jefecito... déjela... nomás que se alivie de los ojos bailaré contigo. (El Teniente ríe.)
 TENIENTE.—¿Y pa cuándo se alivia, maistro?
 PITAHAYA.— Prontito, patroncito; ya hice una promesa al Señor de la Santa Cruz de vender sus reliquias pa que Encarnación vea de los dos ojos. Son unos corazoncitos de raso con pedacitos de madera de la cruz. No hay otra medecina pa los males emperrados. Cómprame, jefecito.
 TENIENTE.—¡Aquí no queremos porquerías!
 PITAHAYA.—Esto es muy milagroso.
 TENIENTE.—¡Cállese la boca!
 PITAHAYA.—Hice promesa al Santo Señor de vender sus reliquias.
 TENIENTE.—(Se lanza sobre Pitahaya y le tira al suelo las reliquias.) ¡Tome sus reliquias!
 ENCARNACIÓN.—Ay, ay, papa, onde está ustedé, papa...
 TENIENTE.—(Sacando la pistola.) Ya verás quien soy yo. (A los soldados) Échenlos de aquí. ¡No queremos mugres! (Pitahaya forcejea. Se lo llevan a empujones lo mismo

que a la Mona. Los músicos corren. Encarnación tantea en el vacío. El Teniente la coge por un brazo.) Tú te quedas, mialma. (Forcejea con ella. Entra Juan.)

JUAN.—¡Déjela teniente! ¿No ve que es ciega?

TENIENTE.—¿Y a usted qué diablos le importa?

JUAN.—¡Déjela teniente!

TENIENTE.—(Riendo a carcajadas.) Venga si es hombrecito. (Los soldados se dedican a atropellar los puestos.)

JUAN.—(Echándose encima del teniente.) Suéltela o... (Los soldados cogen a Juan y le ponen las carabinas al pecho.)

TENIENTE.—(Levantándose trabajosamente.) Llévenselo pal cuartel, y onde se atravesase alguno, échenselo. No me dejen títere con cabeza. (El Teniente coge por la cintura a Encarnación, que llora, y se aleja haciendo eses y llevándola a rastras. Canta a gritos y hace disparos a todos lados.)

TELÓN (37-39)

Resulta interesante que Peña Doria, de María y Campos, y la misma autora destacan elementos del espacio escenográfico del segundo cuadro. Los tres resaltan la escenografía de este cuadro sobre la del cuadro anterior; ambos fueron realizados por Rivera, por lo que la técnica de ambos artefactos escenográficos debió ser similar, motivo por lo que deduzco que la valoración no es solamente estética.

Considero que la valoración del espacio escenográfico está en relación con la significación que contiene este cuadro para el receptor. Es decir, qué estructuras se encuentran en el segundo cuadro que van a permitir la lectura y la decodificación de las secuencias que integran el drama.

Esta hipótesis parte de que la totalidad de los espacios escenográficos del texto espectacular coinciden con los espacios que sugiere Best como temas de inspiración para el arte nacional. Si la acción dramática de cada uno de los seis cuadros ocurre en espacios característicos de la estilización del arte nacional ¿por qué en la recepción de la obra, la autora y de María y Campos exaltan este cuadro sobre los demás?

Los espacios escenográficos de los cuadros son los siguientes.

Cuadro I:

La confluencia de dos calles. En el centro, un poste con un foco. Las casa son bajas y de techo de teja rojiza. Las paredes de colores, con manchas de humedad. A lo lejos, al fondo, se pierde la perspectiva en casas bajas; la torrecilla de una iglesia, tapias encrestadas de vidrios y copas de árboles. A la derecha, en una casa que hace esquina, una

ventana de poca altura. De madrugada. La escena está alumbrada por el foco y una luna menguante. Se oyen a lo lejos unas campanas que tocan al alba. Un borracho se para en la esquina con el sarape al hombro, arrastrando una punta. Habla solo, entrecortado por el hipo (12).

Los paratextos que describen a los espacios escenográfico y lúdico que se encuentran al inicio de los cuadros operan a través de la antítesis y elaboración sincrónicas. Lo esperado para el receptor coetánea son los espacios que adoptó el nacionalismo. En el primer cuadro se continua con la construcción del personaje Juan Saavedra que comenzó en el “Prólogo”.

Este cuadro es pobre en antítesis diacrónicas que se realicen a partir de la entrada y salida de personajes; la atención del lector en los núcleos semióticos de la representación se focaliza en la estilización del aparato escenográfico —la confluencia de dos calles del poblado de Tixtla, Guerrero, y la presencia de personaje tipo BORRACHO gritando ¡Viva México! al inicio del cuadro y sin relación alguna del personaje BORRACHO con la diégesis de la obra, permite comprender que este personaje tipo tiene una función que lo vincula con la estilización popular de la escenografía—; en el Gendarme que es sobornado con una moneda y aguardiente:

GENDARME.—No me importa que naiden oiga, lo oigo yo y yo soy l autoridad.

PANCHO.—Hágase como que no oye ni ve. ¿Qué le ha de pasar? (Le da una moneda. Se oye un rumor lejano y confuso)

TEJÓN.— (Sacando una botella) ¿Un traguito?

Desde el primer cuadro se presenta un sistema político y social corrupto y decadente a través del personaje Gendarme. Juan Saavedra se va a oponer a este sistema durante toda la obra, en este cuadro no se opone a la injusticia que provoca este Estado corrupto porque la intención del cuadro es darle información al lector de la relación sentimental de Juan Saavedra con Chole y del aprecio de las muchachas y el grupo de mujeres hacia Juan.

En la parte final del cuadro ingresan varios personajes (Muchacha primera, muchacho primero, varias muchachas y grupo de mujeres) que captan la atención del espectador; se introduce la música popular con el canto de Las mañanitas y finaliza l a escena con el rezó de una letanía por el Grupo de mujeres.

El cuadro primero muestra un cuadro costumbrista con una estilización hacia lo nacional. El proceso de estilización está presente en los elementos de la gramática del naciona-

lismo que se incluyen: la confluencia de dos calles de un poblado de provincia; el borracho gritando ¡Viva México!, los vestuarios de cada uno de los personajes, la presencia del conjunto de músicos con guitarras cantando *Las mañanitas*, la fiesta en casa de Chole y la religiosidad de la sociedad mexicana. Este proceso de estilización está presente en cada uno de los seis cuadros.

Cuadro II:

Placita de pueblo. Al fondo, iglesia y algunos árboles. A uno y otro lado los puestos de la feria. Mujeres y hombres, envueltas aquéllas en sus rebozos y éstos en sus sarapes, venden cacahuates, camotes, fruta en general, loza de barro, paliacates y pañuelos. En el centro de la placita una tarima para el baile. Hoy un fonducho donde se escucha el chocar de los platos. Una plaza de gallos con su letrero y a la puerta un hombre que grita. Una lotería de cartones con una murga compuesta de un bandolón, un violín y una mandolina que tocan interminablemente *Sobre las olas*. Alguna gente discurre por entre los puestos. Al levantarse el telón se escucha rumor de voces de los paseantes y el *Sobre las olas* del puesto de la lotería.

GRITÓN DE LA PLAZA DE GALLOS.— ¡Gran pelea de gallos! ¡Chilapa contra Tixtla! ¡Pesos a cuatro riales!

EL DE LA LOTERÍA.— ¡La muerte calaca! ¡El barrigón del sombrero! ¡La señora del paraguas! Corre que se la sacan. (Entra Juan, Chole y Doña Engracia)

JUAN.— ¿No quieren jugar a los gallos? (29)

Los cuadros dos, tres, cuatro y cinco presentan características de estructuras comunes: inician con un cuadro costumbrista estilizado hacia el arte nacional; la acción se realiza en espacios públicos (esta característica no está presente en el sexto cuadro) y en la parte final de cada cuadro aparecen disminuyen o aumentan las elaboraciones sincrónicas con el fin de comunicar que Juan Saavedra se opone al Estado injusto y corrupto ayudando un personaje que es vulnerado por este sistema político y social. Estas tres características construyen en el espectador núcleos semióticos a partir de la repetición en cada cuadro de antítesis diacrónicas.

El segundo cuadro es muy rico en elaboraciones sincrónicas. La presencia de una fiesta popular obliga a tener un número amplio de actores en escena. Las diversas canciones populares que se introducen y se vinculan con la acción en escena y los elementos del espacio escenográfico (en el centro de la plaza de armas se colocó la tarima

para el baile); el ritmo de los actores en el espacio lúdico se modifica de tajo cuando el Teniente sube a la tarima de baile

TENIENTE.— ¡Alto ahí! (la gente se va en todas las direcciones) ¡No corran! ¡No traimos sarna! (Sube al tablado, le da un empujón al hombre: éste se va más que de prisa.) Anda, mi vida, baila conmigo. Ándele, maistro. (Mira a Encarnación. Se ríe a carcajadas. Le da un empujón a María.) Quítate tú, yo bailo con ésa (37).

El cambió de ritmo en el espacio lúdico de los personajes es una elaboración sincrónica que capta la atención del espectador aglutinando la tensión en el núcleo semiótico que se constituye durante la representación como antítesis diacrónica.

El comportamiento violento del Teniente marca el inicio de la estructura que va a ser común en los cuadros dos, tres cuatro y cinco: el sistema político y social va a violentar a los ciudadanos, Juan Saavedra se va a oponer a esta injusticia. En este cuadro es el Estado a través del ejército.

En el cuadro tercero será el Caporal y el Administrador. Sin embargo, en este cuadro opera una diferencia en la estructura. Al acto de defender a los campesinos que laboran en la hacienda por Juan Saavedra, se incorporan una serie de diálogos enunciados por mujeres que critica y descalifican la función de orden del Caporal y del Administrador.

Además, Juan Saavedra es también víctima de esta opresión porque se le niega el pago por la venta de ganado que adquirió el administrador de la hacienda. Desde esta postura Juan Saavedra defiende a Benito (acusado de robo y condenado para ser golpeado con el fuste por el administrador y a palos por el caporal) porque si robó fue porque el administrador se niega a pagar los salarios y necesita dinero para pagar a la curandera por atender a su hija enferma. Al final del cuadro, como su esposa no tuvo dinero para pagar los servicios de la curandera, la niña muere.

Al igual que el cuadro anterior, es la violencia el núcleo semiótico que marca el inicio de la antítesis diacrónica. Juan Saavedra defiende a Benito después de una

secuencia de castigo: primero lo golpea con el fuste —esto sucede fuera del espacio escénico, en la representación sólo se escuchan los golpes—; después solicita que lo lleven al patio y lo azoten con palos, finalmente, como en toda esta microsecuencia el administrador trae a rastras a Benito, lo pateo.

Juan Saavedra lo defiende argumentando que Benito es una persona y similar un trato de perro (53) y solicitándole al Administrador que el costo de la mercancía que se robó Benito (un costal) se le descuente a la deuda de la hacienda con Juan Saavedra. Al final del cuadro, la atención del espectador se focaliza únicamente en la figura de Juan Saavedra:

(Benito abraza a la Mujer se alejan los dos tambaleantes, sacudidos por el llanto. El grupo de hombres y mujeres habla entre sí con sordo rumor. Juan permanece inmóvil sombrío) (55).

En relación con el espacio escenográfico, la cuarta secuencia de la obra ocurre en un centro donde se establecen relaciones económicas de producción. Si en el cuadro anterior los pobladores de Tixtla son víctimas del Estado a través de los abusos del ejército, en este cuadro los campesinos son explotados por medio de las relaciones laborales del sistema económico y político heredados del régimen del porfirato.

La acción se desarrolla dentro de los espacios de la gramática del nacionalismo:

Cuadro III:

Corredor de una hacienda. A un lado los trojes y más allá las montañas. Se alumbró la escena con una linterna colgada de un alambre. A un lado, varios costales apilados en el suelo. Una campana pequeña para llamar a los trabajadores. Al anochecer. Al levantarse el telón, sentados sobre los costales, se encuentra un grupo de hombres. Tres mujeres envueltas en sus rebozos les hacen compañía. Tosen y carraspean. Alguno fuma cigarrillos de hoja de maíz [...] (44).

En el segundo cuadro el Estado violenta la sociabilidad de los habitantes de Tixtla; en el tercero son las relaciones de producción las que son desiguales para los

campesinos; en el tercer cuadro será el sistema político y educativo el opresor del pueblo. La acción ocurre como en los otros cuadros en un espacio escenográfico propio de la gramática del nacionalismo: el Ayuntamiento:

Cuadro IV:

Una calle. Ocupando todo el frente, la casa del Ayuntamiento. Dos grandes puertas dan acceso a esta casa. La primera obstruida por una mesita con recado de escribir. Sentados a la mesa, el Profesor, el Presidente del Ayuntamiento y el Secretario. Junto, dos o tres gendarmes. En la otra puerta la música del pueblo, compuesta de seis músicos con instrumentos de viento, toca una marcha ruidosa. Un grupo de hombres, frente a la puerta de la mesita, discute acaloradamente. Entre ellos Juan (60).

El espacio de poder representado en el edificio del Ayuntamiento, el Presidente y el Profesor son antagonistas de la población de Tixtla. El presidente justifica su reelección para mantener el orden y el status quo de explotación, pobreza y analfabetismo (60).

Ante los reclamos y la negativa de votar por la reelección, el Presidente se refiere los habitantes de Tixtla como “gente ruda e ignorante”(60), incapaz de saber que es lo que desean y necesitan. El papel de la clase política no es dirigirlos para enseñarles lo que es bueno y es malo, sino enseñarles a obedecer. El Presidente circula entre los presentes una orden del prefecto en consiste en que aquel que no obedezca y vote por la reelección del Presidente se hará reo de un delito.

Sin embargo, el detonante de la discusión sobre la reelección es el analfabetismo de los campesinos que reclaman al profesor que les enseñen a leer. Este responde: “¿Qué dice ese animal? Debía ser un bípedo implume, un hombre de las cavernas, un individuo carente d masa encefálica el que saliera con semejante sandez. (silbidos) (61)”.

La corrupción del sistema político abarca también al sistema educativo. El Profesor no enseña a leer a los hijos de los campesinos porque cobra un real por semana, solicita libros que no pueden comprar los campesinos, solicita contribuciones

para el día de su santo y fiestas, además, les exige que vayan de blanco y con zapatos (62), cuando ni siquiera les alcanza el salario para comer.

La obra presenta un círculo vicioso en donde todos los elementos se engarzan para oprimir a los campesinos. El analfabetismo vinculado a que las leyes se difunden en formato escrito es la causa que los campesinos acepten y obedezcan leyes que les perjudican; el sistema educativo al cobrar por la enseñanza deja de ser accesible para los campesinos, lo que ocasiona que sus hijos crezcan analfabetos y vuelvan a aceptar gobiernos corruptos.

De los personajes que son campesinos, sólo Juan Saavedra sabe leer. La actitud del Presidente y del Profesor es solicitar a Juan que apoye la reelección. Él se niega y el pueblo lo apoya. En la parte final del cuadro —debe tenerse en cuenta que el receptor ya creo un núcleo semiótico que capta su atención al final de los cuadros—, Juan Saavedra se convierte en el portador de la palabra de los campesinos y se niega a votar y continuar el sistema político heredado del porfiriato.

Ante la negativa de continuar las relación de ordenar y obedecer, el castigo del estado es que se aplica la Ley leva. El parlamento final del Presidente es “Levante al acta, señor Secretario. Hemos ganado la elección”(69).

El quinto cuadro resulta especialmente interesante. En él, ya no es el Estado del porfiriato el que oprime a los campesinos, sino el revolucionario.

El espacio escenográfico de este cuadro responde a la misma estilización nacionalista de los cuadros previos.

En los tres cuadros anteriores las secuencias transcurrieron en espacios vinculados al poder social (plaza de armas), económico (la hacienda) y político (el Ayuntamiento). las microsecuencias de este cuadro también se desarrollan en un espacio de poder en proceso de formación: un campamento revolucionario:

Cuadro V:

Campamento revolucionario. Al fondo, una carreta que se pierde a lo lejos entre las montañas. Hay a un lado construcciones de ramas. El campamento se supone que está en las estribaciones del Ajusco. En el centro una gran hoguera. Al rededor, tres hombres envueltos en sarapes. Dos mujeres, una tendida al suelo y otra cosiendo. Una tercera, más joven que las demás, da vuelas en derredor de los hombres, contoneándose. El hombre tercero toca un organillo de boca.

Al levantarse el telón se oye tocar un cuerno, de los que usaban los zapatistas en vez de clarines. Pasan varios hombres con carabinas, una silla de montar y costales

Al levantarse el telón se oye tocar un cuerno, de los que usaba los zapatistas en vez de clarines. Pasan varios hombres con carabinas, una silla de montar y costales. Traen gran algarabía. Hacen mutis. Se oye musiquita de organillo (72).

En los tres cuadros anteriores las secuencias transcurrieron en espacios vinculados al poder social (plaza de armas), económico (la hacienda) y político (el Ayuntamiento). las microsecuencias de este cuadro también se desarrollan en un espacio de poder en proceso de formación: un campamento revolucionario.

Este espacio es importante porque en este cuadro se critica al régimen emanado de la Revolución de continuar el sistema político y social corrupto del porfiriato. A diferencia de los cuadros anteriores en los cuales los sectores que oprimen al campesino instituciones y personas vinculados al Estado (el ejército, los hacendados, los políticos y los profesores), en este cuadro son los revolucionarios los que desean ejercer el poder sobre los campesinos y los habitantes de la ciudad de México.

JUAN.— Fui a llevar el ganado que cogims el l'otro día.

GENERAL.—¡Qué cosa!; Per'usté está chiflado!

JUAN.— No era mío.

GENERAL.—¿Y entonces pa qué anda entre las balas?¿Por puro gusto?

JUAN.— Yo ando porque quero que se acaben las injusticias

GENERAL.—Cuando ganen los que ganen, naiden se lo agradecerá-

JUAN.— ¿Pero no vía, compadre que esas gentes era lo único que tenían?

GENERAL.—Sígale, sígale, un día va a querer detener las balas con las manos pa que no se maten a las gentes. A ver qué le pasa. Aquí me trajeron este papel. ¿qué dice?

JUAN.— (Después de leerlo.) Avisan que los otros están saliendo ya de México.

GENERAL.—¡Mi madre! Ora sí que entramos. Vamos corriendo. Ora me la pagarán todos esos catrines. Ora verán quien soy.

JUAN.— ¿Qué es lo que les va a hacer compadre? Métase con los que tienen la culpa de tantas muertes y de tantas cosas.

GENERAL.—También los va a defender.

JUAN.— Los que no tienen la culpa de nada, ¿pa qué los ha de molestar?

GENERAL.—¿Entonces quién tiene la culpa? Esos catrines de México luego iban a mi pueblo a amolarnos. Ora me la pagaran.

JUAN.— Esos probes siempre les ha tocado la de perder. Por eso es la Revolución. Pero no vamos a hacerla tapadera de tarugadas (78-80).

Esta crítica a la Revolución y al regímenes emanados de ella no se realiza en el espacio donde los núcleos semióticos se concentran en el abuso del Estado sobre los campesino, la elaboración diacrónica que en la obra opero vinculada al tema de la injusticia se encuentra en los cuadros anteriores en la parte final; en este cuadro se desvía de lugar el tema de la injusticia y los abusos del poder y se presenta en el transcurso de la secuencia, no en el final.

En el final se encuentra la muerte de del soldado revolucionario Adelaido y los gritos de de apoyo para la toma de la ciudad de México. Es decir, la victoria de la Revolución.

En este cuadro se rompen el orden de los núcleos semióticos que se construyo en la obra, la severa crítica a la corrupta Revolución se desvía de la microsecuencia final que es el sitio en la que se construyó a lo largo de la obra en el espectador como el momento de cada cuadro donde se aglutina la tensión dramática y en donde Juan Saavedra defiende la opresión y se rebela ante la injusticia y el Estado.

Es probable que esta desviación en la estructura de la obra se realizó para criticar veladamente al estado posrevolucionario, motivo por lo que en final del cuadro

se inserta un escena sobre la muerte de un revolucionario y se menciona la toma de la ciudad de México.

Este desencanto sobre la revolución configurará los últimos diálogos entre los personajes del sexto cuadro.

En este cuadro, don Flavio, don Nicanor y doña Engracia emiten severas consignas en contra del movimiento revolucionario. Don Flavio acusa a los revolucionarios de haberle quemado su rancho; don Nicanor califica a los revolucionarios como perros sarnosos que no querían trabajar; doña Engracia, menciona que mataron un gran número de gente y que por su culpa se perdieron cosechas.

De los cuatro personajes que dialogan al cierre del cuadro —recordemos que en la obra es en el final de cada uno de los cuadros donde se concentra la crítica social— sólo Juan Saavedra defiende el movimiento revolucionario, pues ve en él una posibilidad de renovación social: “No puedo explicar. Era necesario esto, estábamos podridos” (101); “Queda la tierra, madrecita. La tierra siempre ¡Vaya, alegrémonos! Todo se ha acabado. Empezamos una nueva vida” (id.).

Cuadro VI:

Habitación de paredes blancas. Al fondo, comunica con la cocina, una de cuyas paredes se divisa cubierta de jarros de todos los tamaños. A la izquierda, una ventana que se supone da para la calle, lo mismo que una puerta. A la derecha, otra puerta. El mueblaje de la casa lo compone, en un rincón, una cama de bancos y otatera, como se usan en el Sur, con su petate fino de palma, se sarape rojo y su colcha de tejido; un canapé de asiento de palma; tres o cuatro sillas; un banco en el centro de la habitación. Junto al banco una mesa con un botellón de agua y un quinqué corriente. En otro rincón la imagen de san Antonio puesta en el altarcito con flores de papel y una lamparita de aceite encendida. Pedientes de clavo varios vestidos de mujer, una manga de hule y un sombrero ancho de hombre. En las paredes, almanaques, tricromías y tarjetas postales. Un retrato del cura don Miguel Hidalgo y otro del señor Madero. De madrigada; más de cuatro de l mañana. La escena está alumbrada por el quinqué; también la cocina [...] (89).

El espacio escenográfico representa la casa de Juan Saavedra. Las paredes están adornadas con almanaques, postales y cuadros de don Miguel Hidalgo y Madero. Estos objetos rompen la homogeneidad de la decoración del cuadro costumbrista

porque no pertenecen a la estilización del nacionalismo. Los almanaques y las postales reafirman que en el hogar de Juan Saavedra saben leer y escribir. Los cuadros de héroes nacionales afirman el carácter institucional de la revolución.

Los espacios evolucionan en la obra, esta evolución se percibe en los elementos populares que componen el espacio escenográfico. La casa de Juan Saavedra se contrapone con el espacio escenográfico de los cinco cuadros anteriores; ya no se filtran solamente elementos de arte popular como proceso de estilización nacionalista; sino, que se suma a este proceso de estilización figuras políticas que representan en el discurso posrevolucionario el inicio de la lucha del pueblo mexicano por su libertad: el cura Hidalgo y Francisco I. Madero.

La lectura de los espacios escenográficos en los que transcurre la acción permite comprender el proceso de estilización hacia lo popular del teatro de Ocampo. A estos elementos escenográficos, se deben sumar el vestuario de personajes de tipos populares y la música popular que se encuentra presente en todos los cuadros. Los elementos que integran el aparato escenográfico son comunes, espacios públicos de interacción social, en la totalidad de la obra.

Los seis cuadros pueden agruparse, a partir del tema que desarrollan, en dos categorías: la primera da testimonio de la vida privada de Juan Saavedra y de su relación con Chole; en la segunda, Juan Saavedra interviene para ayudar al débil ante los abusos de las estructuras de poder representadas, del segundo al cuarto cuadros, en estructuras de producción y sistema político heredadas del Porfiriato, y en el quinto cuadro en la repetición de estos abusos por parte de los revolucionarios.

Este segundo grupo presenta estructuras muy similares: el espacio escenográfico se presenta en espacios públicos vinculados al poder y a los medios de producción (la plaza de armas, la hacienda, el Ayuntamiento y el campamento revolucionario); en los cuadros segundo, tercero y cuarto se desarrolla una historia de injusticia social

vinculada al sistema político y social heredado del Porfiriato; en el quinto, la situación se modifica porque quienes roban y despojan ya no son las estructuras de poder del Porfiriato, sino los revolucionarios, y, finalmente, es Juan Saavedra quien protesta en contra de la injusticia social y defiende a la víctima del antiguo régimen Porfirista y del régimen posrevolucionario en configuración.

Esta estructura aparece por vez primera en el segundo cuadro, y está acompañada de un aparato escenográfico muy rico en texturas y que sintetiza la estilización del arte nacional en la asimilación de elementos del folklore, de los personajes tipo y de la música. Es importante señalar que la acción transcurre en un día de fiesta en la plaza de armas de Tixtla, en donde la población socializa sin problema alguno, hasta que llega el Estado y transgrede la convivencia; el Estado está representado en el Teniente y en los Soldados quienes amedrentan a la población, golpean y humillan a Pitahaya, a la Mona y a Juan; el colmo de estas actitudes está representado en que el Teniente abusa de Encarnación.

El gobierno se convierte en el opositor de la población; en los siguientes cuadros veremos una repetición de este procedimiento en el Caporal y Administrador de la Hacienda, en el Profesor y Presidente Municipal, y en los Revolucionarios.

El corrido de Juan Saavedra se ha leído como la representación de una insurrección campesina; sin embargo, la insurrección no aparece en ninguno de los cuadros de la obra. Lo que sí se desarrolla y se construye como convención en el receptor es que las estructuras de dominación del pueblo que se produjeron durante el Porfiriato fueron continuadas con los revolucionarios.

Se debe recordar los vínculos de Ocampo con la estructura del Partido de la Revolución Mexicana, como intelectual y servidora pública. Además, la obra se presentó dentro de una subvención del Estado mexicano y un programa nacional de estímulos estatales destinados al teatro. Aunque resulta probable que estas últimas pala-

bras del personaje Juan Saavedra operen para desviar la severa crítica al régimen posrevolucionario, no deja de existir en ellas un desencanto en la acción de retornar a lo único que le queda a Juan Saavedra: la tierra.

El corrido de Juan Saavedra sintetizó la proclama de construcción de un teatro nacional en el empleo de los espacios escenográfico y lúdico. Sin embargo, continuo la representación en un espacio cerrado como es el espacio arquitectónico. Esto va a cambiar años después, cuando Efrén Orozco realice su corrido inspirado en la revolución sureña titulado Tierra y libertad (estrenado el 29 de abril de 1933), que se representó como teatro de masas en el Teatro al Aire Libre del Centro Social y Deportivo para Trabajadores “Venustiano Carranza”.

Resulta sorprendente que el texto de Orozco es un nudo que retoma la tradición del teatro al aire libre de San Juan de Teotihuacan, de Gamio, y la estructura del corrido teatralizado de Ocampo. Sin embargo, el texto visual de Orozco está construido como un medio de divulgación ideológica que buscó justificar la revolución mexicana en proceso de institucionalizarse: “Profundamente convencido de que el arte en sus diversas formas, y principalmente en la representación teatral y plástica, es un poderoso medio de divulgación ideológica, una vez más encamino mi esfuerzo hacia la justificación de la Revolución Mexicana. (“Promemio”)

A diferencia de Ocampo, que sintetiza en su corrido teatralizado el proyecto de construir un teatro nacional, Orozco sólo lo emplea como un medio de difusión de la ideología posrevolucionaria del Partido de la Revolución Mexicana (PRM). Esta intención está presente desde la conformación del reparto: ciudadanos de los seis centros culturales existentes en la época; alumnas de la escuela del Reformatorio de Mujeres y la Banda de Guerra de la Escuela de Industrial de Huérfanos. El total de actores —según el programa impreso por la Dirección General de Acción Cívica del De-

partamento del Distrito Federal— que participaron en el montaje fue de quinientos ciudadanos adscritos a diversos centros sociales del Estado mexicano.

Para Orozco, Tierra y libertad simboliza la revolución suriana, porque en su “desarrollo se persigue la más amplia justificación de este gran movimiento socialista, realizado por el pueblo en legítima defensa de sus derechos”(15). Orozco emplea la figura de Zapata y el movimiento que encabezó como una sinécdoque de la Revolución Mexicana. Los títulos de los cuadros manifiestan el proceso que sufrió el pueblo de México para alcanzar los ideales socialistas que representó el triunfo de la revolución en el discurso posrevolucionario. Primer cuadro: esclavitud; segundo cuadro: revolución; tercer cuadro: traición; cuarto cuadro: tierra y libertad.

Sorprende que la relación intertextual de El corrido de Juan Saavedra y Tierra y libertad se encuentra en un subtema de la obra de Ocampo (la revolución suriana) y en la macroestructura textual (el corrido teatralizado). Sobre la primera relación resulta absolutamente lógico que se retome la figura de Zapata en un periodo histórico en que se construyó la gramática de lo mexicano y los héroes patrios que empleó discursivamente los partidos totalitarios —PRM y su sucesor el Partido de la Revolución Institucional (PRI)— en México.

La segunda forma resulta más interesante, porque la macroestructura textual del corrido teatralizado demuestra que la estilización del arte nacional opera en la obra de Ocampo en la totalidad del texto dramático y espectacular.

La forma de canción popular que llamó más la atención de los estudiosos fue el corrido. En México: 50 años de Revolución, Vicente T. Mendoza publicó un trabajo de investigación en el cual únicamente realiza una clasificación de los corridos populares cantados durante la revolución.

Para Mendoza, el corrido es el arquetipo de la canción revolucionaria, por su capacidad de reproducirse en abundancia y su tono épico (485). De María y Campos

considera que el corrido condensa “todo lo que conmueve el alma popular; todo lo que influye en la vida de la multitud; aquello que produce conmociones imperecederas” (1962, 50). Para él, el corrido es una forma musical que contiene las cualidades humanas del pueblo de México (id.). La elevación del corrido a un arquetipo de la música popular es resultado del gran número de corridos que se produjeron durante la revolución mexicana. El libro *La revolución Mexicana a través de los corridos populares*, editado en dos volúmenes, de De María y Campos, atestigua esto.

Si el corrido se consideró la expresión popular capaz de aglutinar todas las características del mexicano, resulta obvio el interés de Ocampo en teatralizar este género. La estilización del arte nacional logró sintetizarse en esta obra de Ocampo. Lo popular, lo folklórico y lo indigenista operan en diversos niveles para lograr construir en su totalidad un teatro nacional.

La presencia de canciones populares como música ambiental; los vestuarios de los personajes; la presencia de las fiestas populares; el lenguaje popular; las danzas típicas, la escenografía y la forma del corrido tetralizado constituyen un drama en donde se acusa a los revolucionarios de heredar y continuar las prácticas de explotación y abuso del Porfiriato. Sin embargo, la severa crítica que realizó Ocampo al sistema político y social posrevolucionario no fue percibida por sus coetáneos.

Esto demuestra que la clase política estaba más interesada en la construcción del teatro nacional profundamente ideologizante a través de la inserción de artefactos provenientes de la cultura popular como fueron las canciones populares; los vestuarios regionales de los personajes; la presencia de las fiestas populares; las danzas típicas, etc., que en el mensaje mismo de las obras.

El corrido de Juan Saavedra es una obra que criticó severamente a los regímenes emanados de la revolución por medio de la gramática de elementos artísticos que caracterizaron al nacionalismo mexicano. La obra de Ocampo sintetiza el proyec-

to de construcción de un teatro nacional con los mismos elementos que Magaña justificó a Usigli como fundador del teatro mexicano: la estilización hacia lo popular y lo folklórico en los mimemas de la estructura dramática y una severa crítica a los regímenes posrevolucionarios. La obra de Ocampo sintetiza el ideal de construir un teatro mexicano en los elementos que constituyen la macroestructura del corrido teatralizado.

CONCLUSIONES

En la teoría del drama del siglo veinte el espacio escenográfico paso de ocupar un espacio central a uno periférico. Esto fue resultado del punto de vista desde el cual se realizó la reflexión sobre el teatro.

Es posible realizar tres cortes temporales en las reflexiones en torno al espacio escenográfico. El primero es de 1905 a 1940 y se caracteriza porque se teoriza desde la práctica teatral por escenógrafos y directores de escena. Este periodo se caracteriza porque se intentó separar del sistema literario al teatro para insertarlo en el sistema de las artes escénicas.

La discusión sobre la representación teatral comenzó con la reflexión de los escenógrafos, Appia vinculó la pasividad del público durante la representación a la distribución física interna del teatro como espacio arquitectónico; Craig se centró en las convenciones dramáticas y afirmó que modificándolas, cambian los mecanismos de representación. El espacio escénico y escenográfico como unidades mínimas de representación al alterarse cambian la representación y su recepción

Meyerhold separó el vínculo entre el texto dramático y el espectacular al introducir elementos de las artes escénicas como pantomima y acrobacia en las partes que le parecían que los diálogos entorpecían el lenguaje escénico.

En realidad cada uno de las modificaciones en los códigos espectaculares que propuso el teatro de vanguardias, son procedimientos de desautomatización. Se pueden dividir en dos: los que intentan causar extrañamiento a partir de modificar el espacio arquitectónico y escenográfico, y los que causan extrañamiento al sustituir con secuencias de mecanismos corporales los diálogos.

Dentro de estos dos procedimientos de desautomatización, logró un mayor éxito el empleo del mecanismo corporal porque el director de escena comenzó a tener

mayor prestigio en el campo teatral que el escenógrafo. Sin embargo, los espacios escenográfico y arquitectónico continuaron siendo un eje importante de la reflexión teatral, sólo que quedaron vinculados y limitados al personaje.

La segunda división que se puede realizar es de 1940 a 1968. Este segundo periodo se caracteriza porque el teatro se explica a partir de las herramientas metodológicas provenientes de las ciencias del lenguaje. Fueron los miembros del Circulo Checo (Zich, Mukarovsky y Veltrusky) quienes realizaron este giro en la teatrología.

Las reflexiones de Mukarovsky continuaron el interés por los mecanismos de desautomatización que causan un extrañamiento en el espectador. A diferencia de los estudios teóricos de los escenógrafos y directores de escena que buscaron causar a través de diversos mecanismos en el espectador extrañamiento, Mukarovsky reflexionó la recepción.

Para él, es el público quien significa el espacio escenográfico en relación con la trama. En estas reflexiones comenzó a perfilarse el teatro como situación comunicativa.

Zich señaló una de las características específicas de los textos dramáticos en que son textos que contienen su performatividad.

En contrapunto a Mukarovsky y Zich, Veltrusky se interesó en definir el teatro. En sus argumentos se encuentra el germen de los conceptos texto dramático y texto espectacular. Para él, el drama es un género literario que se vincula a tradición literaria; mientras que el teatro pertenece al sistema de las artes escénicas. Esta separación radica en que el teatro emplea un lenguaje específico y diferente para representar los textos literarios, es decir, un lenguaje escénico.

En los trabajos de los miembros del Circulo Checo se encuentran varias de las reflexiones que dominarán la discusión teórica de la semiótica del teatro. Por este motivo, estos trabajos deben de comprenderse como una protosemiótica teatral.

La tercera división comenzó en 1968 y aún continúa hasta nuestros días. Esta división corresponde a la consolidación de la semiótica como paradigma para el estudio del teatro.

La incorporación y consolidación de la semiótica a los estudios teatrales, desplazó de la reflexión la recepción del texto espectacular, modificó la teoría desplazando el análisis del conjunto de los elementos que integran la escena hacia una jerarquización de los signos y de los mimemas en el escenario. De esta forma el personaje desplazó al espacio escénico de la reflexión teórica y se convirtió en el eje organizador y altera el resto de los mimemas.

Aunque el personaje ganó importancia teórica al ser el mimema que enuncia los diálogos, reducir la comunicación teatral a un sólo mimema resulta absurdo. Por ello, se consideró el iceberg de la comunicación teatral. Sin embargo, esta postura es característica de un textocentrismo dramático en el análisis, porque a nivel de la recepción cada uno de los signos que conforman los mimemas adquieren la importancia y función comunicativa.

La representación debe entenderse como una situación comunicativa, en la cual cada uno de los signos y de los mimemas operan con la finalidad de dotar de sentido el texto espectacular en el espectador.

La semiótica del drama vislumbra esta relación, Ubersfeld señaló que un signo sólo es comprensible en la microsecuencia en que está inserto. De esta forma el espacio escenográfico sólo adquiere sentido en la representación en relación con el espacio lúdico y la diégesis de la obra.

Comprender el teatro como una situación comunicativa, obliga a reconstruir la norma literaria, los códigos espectaculares y el contexto social para comprender en una mayor plenitud y complejidad el texto dramático.

Esto se realizó en el análisis de El Corrido de Juan Saavedra y se encontraron los siguientes resultados:

1. Es necesario revisar la construcción del canon de teatro mexicano con la intención de incorporar y revalorizar movimientos teatrales que construyeron los códigos espectaculares que tradicionalmente se le adjudican a Usigli.

2. El concepto de teatro mexicano es una construcción cultural producto de la necesidad del estado posrevolucionario para legitimarse. Se llama teatro nacional al empleo de una estilización hacia lo popular y lo folklórico en el espacio escenográfico.

3. El corrido de Juan Saavedra reúne los requisitos que la historiografía teatral señalan necesarios para el nacimiento del teatro mexicano en la dramaturgia de Usigli. Sin embargo, la poca revisión que existe sobre la producción dramática durante la segunda y tercera década del siglo veinte, provoca valoraciones de dramaturgos y obras equívocas. Es necesario profundizar en el teatro de estas décadas para comprender la evolución de los códigos espectaculares en la producción del teatro mexicano del siglo veinte y veintiuno

El análisis del teatro como situación comunicativa, obliga a comprender que la comprensión del sentido del espacio escenográfico sólo puede realizarse a partir de la relación contextual que tienen cada uno de los mimemas con la diégesis de la obra; y a reconstruir los códigos espectaculares, las convenciones sociales de producción y recepción, y la norma literaria. Este proceso involucra el estudio de los códigos teatrales que desde la publicación de *Semiótica del Teatro* de Fischer-Lichte se convirtió en una de las principales líneas de investigación de los estudios semióticos.

El análisis de las obras dramáticas desde la situación comunicativa, involucra los sistemas de producción y recepción del texto espectacular. Este tipo de análisis continua y consolida la protosemiótica del teatro de Mukarovsky.

BIOGRAFÍA TEÓRICA

- Abraham, Luis Emilio, Escenas que sostienen mundos. Mímesis y modelos de ficción en el teatro, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 2008. (Anejos de la Revista de literatura, 75) Print.
- Alonso de Santos, José Luis, Manual de teoría y práctica teatral, Castalia, Madrid, 2007. (Castalia Universidad 6) Print.
- Appia, Adolphe, “Monumentalidad (1)”, en A.A.V.V, Investigaciones sobre el espacio escénico, Juan Antonio Hormigón. Agustín Gacía Tirado y Rosa Vicente (Trad.), Alberto Corazón Editor, Madrid, 1970, págs. 59-61. (Comunicación 4) Print.
- Bobes Naves, María del Carmen “Posibilidades de una semiología del teatro” en María del Carmen Bobes Naves (Comp.), Teoría del teatro, Madrid, Arco/Libros, S.L. 1997: 295-322. Print.
- Bobes Naves, Maria del Carmen, Semiótica de la escena. Análisis comparativo de los espacios dramáticos en el teatro europeo, Arco/Libros, S. L., Madrid, 2001.
- Bühler, Karl, Teoría del lenguaje, Julian Marías (trad.), Revista de occidente, Madrid, 1950. Print.
- Copeau, Jacques, “Puesta en escena y decoración escénica” en A.A.V.V, Investigaciones sobre el espacio escénico, Juan Antonio Hormigón. Agustín García Tirado y Rosa Vicente (Trad.), Alberto Corazón Editor, Madrid, 1970, págs. 96-98. (Comunicación 4) Print.
- Craig, Gordon, “Los pretendientes de la corona «fragmentos»” en A.A.V.V, Investigaciones sobre el espacio escénico, Juan Antonio Hormigón. Agustín García Tirado y Rosa Vicente (Trad.), Alberto Corazón Editor, Madrid, 1970, págs. 78-80. (Comunicación 4)Print.
- , “Estudios de movimiento” en A.A.V.V, Investigaciones sobre el espacio escénico, Juan Antonio Hormigón. Agustín García Tirado y Rosa Vicente (Trad.), Alberto Corazón Editor, Madrid, 1970, págs. 85-86. (Comunicación 4) Print.
- Cueto Pérez, Magdalena, “Los espacios del teatro” en Drama, 30, 2007, págs. 4-10.
- Eco, Umberto, “El signo teatral”, Semiosis, 19, 1987, págs.129-137. Print.
- Fitzpatrick, Tim, “Análisis de textos dramáticos y de espectáculos: un modelo teórico” en Semiosis, n. 19, 1987, págs.191-211. Print.
- Fischer-Lichte, Erika, Semiótica del teatro, Elisa Briega (trad.), Arco/Libros, S.L., Madrid, 1999. Print.
- Gadamer, Hans-Georg, “El texto «eminente» y su verdad en Arte y verdad de la palabra, José Francisco Zuñiga García (trad.), Barcelona, Paídos, 1998, págs. 95-110. Print.
- García Barrientos, José Luis, “Escritura/ actuación. Para una teoría del teatro”, en María del Carmen Bobes Naves (Comp.), Teoría del teatro, Madrid, Arco/Libros, S.L. 1997, págs. 253-294. Print.
- , José Luis, Drama y tiempo. Dramatología I, Consejo Superior de Investigaciones científicas, Madrid, 1991. (Biblioteca de Filología Hispánica 4) Print.
- Grabe, Nina, Sabine Lang, Klaus Meyer-Minnemann (eds.), La narración paradójica. ‘Normas narrativas’ y el principio de ‘transgresión’, Iberoamericana-Vervuert Verlag, Madrid,, 2006. Print.
- Hormigón, Juan Antonio, “Introducción”, en A.A.V.V, Investigaciones sobre el espacio escénico, Juan Antonio Hormigón. Agustín García Tirado y Rosa Vi-

- cente (Trad.), Alberto Corazón Editor, Madrid, 1970, págs.19-56. (Comunicación 4) Print.
- Ingarden, Roman, “Las funciones del lenguaje en el teatro” en La obra de arte literaria, Gerald Nyernhuis (trad.), Taurus-Universidad Iberoamericana, México, 1998, págs.437-463. Print.
- Kowzan, Tadeusz. Literatura y espectáculo. Manuel García Martínez (trad.), Taurus, Madrid, 1992. (Humanidades/ Teoría y Crítica Literaria 332) Print.
- , “El signo en el teatro. Introducción a la semiología del arte del espectáculo”, C. Bobes/Jesús G. Maestro (trad.) en María del Carmen Bobes Naves (Comp.), Teoría del teatro, Arco/Libros, S.L., Madrid, 1997, págs. 121-153. Print.
- Jakobson, Roman, “Lingüística y poética” en Nara Araujo y Teresa Delgado (ed.), Textos de teorías y crítica literaria (Del formalismo a los estudios postcoloniales), Universidad Autónoma Metropolitana–Universidad de la Habana, México, 2003. , págs. Print.
- Lotman, Iuri M., “El texto en el texto”, en Semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto, Desiderio Navarro (trad.), Cátedra-Universidad de Valencia, Madrid, 1996, págs. 91-109. Print.
- Lomidze, G., “La cultura nacional y el carácter popular de la literatura”, en AAVV, Unidad. Artículos acerca de la multinacional literatura soviética, Trad. Sánchez Esteban y Uribes del Barco, Editorial Progreso, Moscú, 1979, págs.7-29. Print.
- Moholy-Nagy, “Teatro, circo y variedades”, A.A.V.V, Investigaciones sobre el espacio escénico, Juan Antonio Hormigón. Agustín García Tirado y Rosa Vicente (Trad.), Alberto Corazón Editor, Madrid, 1970, págs. 159-160. (Comunicación 4) Print.
- Schelemmer, Oscar, “La escena del Bauhaus”, en A.A.V.V, Investigaciones sobre el espacio escénico, Juan Antonio Hormigón. Agustín García Tirado y Rosa Vicente (Trad.), Alberto Corazón Editor, Madrid, 1970, págs. 173-186. (Comunicación 4) Print.
- Reeves, Charles Eric, “Convention and literary behavior” en The Structure of the Literary Process. Studies dedicated to the Memory of Felix Vodička, Steiner, P., M, Čer-venka y R. Vroon (ed.), John Benjamins Publishing Company, Amsterdam-Philadelphia, 1982, págs. 431-454. Print.
- Rezvin, I.I., “De la lingüística estructural a la semiótica”, en Teoría y Práctica del estructuralismo soviético, Gloria Kue (trad.), Alberto Corazón, Madrid, 1972. (Comunicación 13) Print.
- Rodríguez Pequeño, Javier, Géneros literarios y Mundos Posibles, Eneida, Madrid, pág. 80. (Puntos de vista 11) Print
- Romero Sire, Ana Isabel, “El personaje dramático como enunciado y enunciación” en Theatralia: Revista de Teoría del Teatro, vol. II, 1998, págs. 213-246. Print.
- Schmidt, Siegfried, Teoría del texto. Problemas de una lingüística de la comunicación verbal, María Luz Arriola y Stephen Crass (Trad.), Cátedra, Madrid, 1977. Print.
- Sito Alba, Manuel “El minema, unidad primaria de la teatralidad” en Actas del séptimo congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, vol. II, Roma, Bulzoni, 1981, págs. 971-978. Print.
- “El personaje, elemento externo del iceberg mimemático y clave de la comunicación con el público”, en Luciano García Lorenzo (coord.), El personaje dramático. Ponencias y debates de las VII Jornadas de Teatro Clásico

- Español (Almagro, 20 al 23 de septiembre, 1983), Taurus, Madrid, 1985, págs. 149-163. Print.
- Steen Jansen, “Esbozo de una teoría de la forma dramática”, C. Bobes, (trad.) en María del Carmen Bobes Naves (Comp.), Teoría del teatro, Arco/Libros, S.L., Madrid, 1997, págs. 167-200. Print.
- Taïrov, “Notas de un director de escena” en Boris Till, “Las investigaciones del teatro ruso entre 1905 y 1925” en A.A.V.V, Investigaciones sobre el espacio escénico, Juan Antonio Hormigón. Agustín Gacía Tirado y Rosa Vicente (Trad.), Alberto Corazón Editor, Madrid, 1970, págs. 118. (Comunicación 4) Print.
- Thomasseau, Jean-Marie, “Para un análisis del para-texto teatral. (Algunos elementos del para-texto hugolino)”. Jesús G. Maestro (trad.) en María del Carmen Bobes Naves (Comp.), Teoría del teatro, Arco/Libros, S.L., Madrid, 1997, págs. 83-118. Print.
- Till, Boris, “Las investigaciones del teatro ruso entre 1905 y 1925” en A.A.V.V, Investigaciones sobre el espacio escénico, Juan Antonio Hormigón. Agustín Gacía Tirado y Rosa Vicente (Trad.), Alberto Corazón Editor, Madrid, 1970, págs. 111-124. (Comunicación 4) Print.
- Toro, Fernando de, Semiótica del teatro. Del texto a la puesta en escena Galerna, 2a ed., Buenos Aires, 1989. Print.
- Trapero Llobera, “El teatro, texto o espectáculo: ¿Un debate siempre vivo?”, en RILCE. Revista de Filología Hispánica, vol. 18, n. 2, 2002, págs. 295-306. Print.
- Trastoy, Beatriz y Perla Zayas de Lima, Lenguajes escénicos, Prometeo Libros, Buenos Aires, 2006.
- Ubersfeld, Anne, Lire le théâtre, 4a ed., Editions Sociales, Paris, 1982. Print.
- Urrutia-Cárdenas, Salvador, “Situación comunicativa y texto literario”, en Revista Española de Lingüística, vol. 9, 1, 1979, págs. 191-202.
- Veltruský, Jiří. “El Texto Dramático como uno de los componentes del teatro”, Lubomír Bartoš (trad.) en María del Carmen Bobes Naves (comp.), Teoría del teatro, Arco/Libros, S.L., Madrid, 1997, págs. 31-55. Print.
- Villegas, Juan, Para la interpretación del teatro como construcción visual, Ediciones de Gestos, California, 2000. (Colección de Teoría 2) Print.

BIOGRAFÍA CRÍTICA

- Best Maugard, Adolfo, Método de dibujo. Tradición y evolución del Arte Mexicano, Secretaría de Educación Pública, México, 1923. Print.
- Chancerel, Léon, Panorama del teatro. Desde sus orígenes a nuestros días, trad. Marcela Sola y Alberto Rodi, Compañía General Fabril Editora, Buenos Aires, 1963. (Colección Teoría y Práctica del Teatro). Print.
- Escobar Delgado, Antonio, “Corrido de la Revolución, una revista política”, en AAVV, Cuatro obras de revista para el ‘Teatro de Ahora’ (1932), coord. Alejandro Ortiz Bullé Goyri, Universidad Autónoma Metropolitana, México, 2008, págs. 111-120. (Colección Humanidades, serie estudios) Print.

- Holladay, Kandace Kane, *Visión histórico-política de México a través de cuatro dramaturgas mexicanas*, dirigida por Oscar Rivera Rodas, tesis doctoral inédita, Universidad de Tennessee, Escuela de Graduados, 2011. Online.
- Gamio, Manuel, “La vida mexicana durante el reinado de Moctezuma II”, en *Ethnos*, 1, 1922-1923, págs. 5-15. Print.
- Gorostiza, Celestino, “Introducción” en “Prólogo” en A.A.V.V. *Teatro mexicano del siglo XX III*, Celestino Gorostiza (Selección, introducción y notas), Fondo de Cultura Económica, 1956, págs. VII-XXVII. (letras mexicanas) Print.
- Luna Arrollo, Antonio, “Las artes plásticas”, en AAVV, *México: Cien años de Revolución. La economía/ La vida social/La política/La cultura*, Fondo de Cultura Económica, México, 1963, págs.427-435. Print.
- Magaña Esquivel, Antonio, “Introducción” en A.A.V.V. *Teatro mexicano del siglo XX II*, Antonio Magaña Esquivel (Selección, introducción y notas), Fondo de Cultura Económica, 1956, págs. VII-XXXIV. (letras mexicanas) Print.
- , *Sueño y realidad del teatro*, Instituto Nacional de Bellas Artes, México, 1949. Print.
- , *Medio siglo de teatro mexicano [1900/ 1961]*, Instituto Nacional de Bellas Artes, México, 1964. Print.
- , “El teatro y el cine”, en AAVV, *México: Cien años de Revolución. La economía/ La vida social/La política/La cultura*, Fondo de Cultura Económica, México, 1963, págs. 461-467. Print.
- María y Campos, Armando de, “La Revolución y el teatro en México”, en *El teatro en París, Londres y Berlín bajo las bombas (y otras crónicas)*, Compañía de Ediciones Populares, México, 1944, págs. 103-110. Print.
- , *El teatro de género dramático en la Revolución Mexicana*, Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana, México, 1957. Print.
- , *La revolución Mexicana a través de los corridos populares I*, Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana, México, 1962. (Biblioteca del Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana 26) Print.
- , *El teatro, contrapunto*, Fondo de Cultura Económica, México, 1970. Print.
- Mendoza-López, Margarita, *Primeros renovadores del Teatro en México 1928-1941*, Instituto Mexicano del Seguro Social, México, 1985. Print.
- Mendoza, Vicente T., *La música tradicional*, en AAVV, *México: Cien años de Revolución. La economía/ La vida social/La política/La cultura*, Fondo de Cultura Económica, México, 1963, págs. 481-486. Print.
- Merlín, Socorro, *María Luisa Ocampo: mujer de teatro*, Grupo Editorial Lama-Gobierno del Estado de Guerrero-Centro Nacional de Investigación, Documentación Teatral Rodolfo Usigli, México, 2000. Print.
- Moncada, Mario Luis, *Así pasan... Efemérides teatrales 1900-2000*, Instituto Nacional de Bellas Artes-Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Escenología, A.C., México, 2007. Print.
- Monterde, Francisco, “Introducción” en A.A.V.V. *Teatro mexicano del siglo XX I*, Francisco Monterde (Selección, introducción y notas), Fondo de Cultura Económica, 1956, págs. VII-XXVIII. (letras mexicanas) Print.
- Neuvillate, Alfonso, “Introducción”, en Best Maugard, Adolfo, *Método de dibujo. Tradición y evolución del Arte Mexicano*, Editorial viñeta, México, 1964. Print.
- Ortiz Bullé Goyri, Alejandro, *Teatro y vanguardia en el México posrevolucionario (1920-1940)*, Universidad Autónoma Metropolitana, México, 2005. Print.

- , *Cultura y política en el drama mexicano México posrevolucionario (1920-1940)*, Universidad de Alicante, Murcia, 2007. (Cuadernos de América sin sobre 20). Print.
- Peña Doria, Olga Martha, “La dramaturgia femenina y el corrido teatralizado”, en *Sincronía*, 2002, 3, [Internet] <http://sincronia.cucsh.udg.mx/dramfem.htm> Online.
- , “Mujeres que engañan, mujeres que esperan... El corrido mexicano teatralizado”, *Hispanista*, 2006, 26, [Internet] <http://www.hispanista.com.br/revista/artigo213esp.htm> Online.
- Reyes, Aurelio de los, *Manuel Gamio y el cine*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1991. Print.
- Río Reyes, Marcela del, *Perfil y muestra del teatro de la Revolución Mexicana*, Fondo de Cultura Económica, México, 1997. (Colección Tezontle) Print.
- Rodríguez Ureña, Pedro, “Arte mexicano”, en Best Maugard, Adolfo, *Método de dibujo. Tradición y evolución del Arte Mexicano*, Secretaría de Educación Pública, México, 1923, págs. 130-134. Print.
- Schmidhuber de la Mora, Guillermo, *El advenimiento del teatro mexicano. Años de esperanza y curiosidad*, Ponciano Arriaga, San Luis Potosí, 1999. Print.
- Schneider, Luis Mario, *Fragua y gesta del teatro experimental en México. Teatro de Ulises, Escolares del Teatro, Teatro de Orientación*, Universidad Nacional Autónoma de México-Ediciones del Equilibrista, 1995. Print.
- “Usigli, Villaurrutia y la generación fundadora” en *Teatro*, n°10, 2002, págs. 36-40. Print.
- Usigli, Rodolfo, “Prólogo” en Francisco Monterde, *Bibliografía del teatro en México*, Imprenta de la Secretaría de Relaciones Exteriores, México, 1933. Print.
- *Itinerario del autor dramático, La Casa de España en México*, México, 1940.
- Tablada, José Juan, “La función social del arte”, en Best Maugard, Adolfo, *Método de dibujo. Tradición y evolución del Arte Mexicano*, Secretaría de Educación Pública, México, 1923, págs. IX-XXVII. Print.

BIBLIOGRAFÍA DE FICCIÓN

- Ocampo, María Luisa, *El corrido de Juan Saavedra*, Imprenta mundial, México, 1934. Print.
- Orozco, Efrén, *Tierra y libertad. Escenificación musicada de la revolución surina*, Departamento del Distrito Federal, México, 1933. [Programa de mano] Print.

HEMEROBIBLIOGRAFÍA

- Aldebarán, "¿Existen autores teatrales en México?", en *El Universal Ilustrado*, 425, año XIX, 2 de julio de 1925, págs. 40, 87. Print.
- Editorial, "El resurgimiento de lo autóctono", en *El Universal Ilustrado*, Año VIII, 7 de mayo de 1924, págs.. 47-46. Print.
- Jiménez Rueda, Julio, "El afeminamiento en la literatura mexicana" en "Primera Sección", en *El universal*, 21 de diciembre de 1924, págs.3. Print.
- , "El decaimiento de la literatura nacional" en "Primera Sección", en *El universal*, 17 de enero de 1925, págs. 3, 6. Print.
- Jubilo, "Comentarios teatrales. Temporada del sindicato de autores", en *El Universal Ilustrado*, 421, año XIX, 11 de junio de 1925, págs. 31. Print.
- , "Comentarios Teatrales. Arte nacional" en *El Universal Ilustrado*, 427, año XIX, 16 de julio de 1925, págs.13, 51. Print.
- Leblanc, Oscar, ¿ Hacia donde va el teatro frívolo en México?" en *El Universal Ilustrado*, 418, año XIX, 14 de mayo de 1925, págs. 40-14. Print.



Casa abierta al tiempo
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

ACTA DE EXAMEN DE GRADO

No. 00377
Módulo 21852614

EL ESPACIO ESCENOGRAFICO EN
LA COMUNICACION DE LOS
MUNDOS FICCIONALES DEL DRAMA.

En México, D.F., se presentaron a las 12:00 horas del día 27 del mes de agosto del año 2012 en la Unidad Iztapalapa de la Universidad Autónoma Metropolitana, los suscritos miembros del jurado:

- DRA. LILLIAN VON DER WALDE MOHENO
- MTRA. ADRIANA MARIA HERNANDEZ SANDOVAL
- DR. JESUS EDUARDO GARCIA CASTILLO



MARCO ANTONIO RAMIREZ MERCADO
ALUMNO

Bajo la Presidencia de la primera y con carácter de Secretario el último, se reunieron para proceder al Examen de Grado cuya denominación aparece al margen, para la obtención del grado de:

MAESTRO EN HUMANIDADES (LITERATURA)

DE: MARCO ANTONIO RAMIREZ MERCADO

y de acuerdo con el artículo 7º fracción III del Reglamento de Estudios Superiores de la Universidad Autónoma Metropolitana, los miembros del jurado resolvieron:

Aprobar

REVISÓ
LIC. JULIO CESAR DE LARA ISASSI
DIRECTOR DE SISTEMAS ESCOLARES

Acto continuo, la presidenta del jurado comunicó al interesado el resultado de la evaluación y, en caso aprobatorio, le fue tomada la protesta.

DIRECTOR DE LA DIVISION DE CSH
DR. JOSE OCTAVIO NATERAS DOMINGUEZ

PRESIDENTA
DRA. LILLIAN VON DER WALDE MOHENO

VOCAL
MTRA. ADRIANA MARIA HERNANDEZ SANDOVAL

SECRETARIO
DR. JESUS EDUARDO GARCIA CASTILLO