

CBS

Colegio Bautista Shalom



Expresión Artística 3

Tercero Básico

Teatro 3

Segundo Bimestre

Contenidos

ANECDOTARIO DE LA COMUNIDAD

- ✓ ANECDOTARIO.
- ✓ ANÉCDOTA.
- ✓ ANÉCDOTAS DE GUATEMALA.
- ✓ ADAPTAR UN TEXTO NARRATIVO A LA DRAMATURGIA.
- ✓ LAS ARTES ESCÉNICAS COMO OBRAS DRAMÁTICAS.
 - EL TEXTO SECUNDARIO.
 - CARACTERÍSTICAS DEL GÉNERO DRAMÁTICO.

TALLER DE LECTURA

LA ÉTICA EN LA DANZA

EL MIMO

- ✓ HISTORIA DEL MIMO.
- ✓ EL MIMO EN LA COMEDIA DELL'ARTE.

NOTA: conforme vayas avanzando en tu aprendizaje debes realizar los ejercicios que tu catedrático(a) indique. Sigue sus instrucciones.

ANECDOTARIO DE LA COMUNIDAD

ANECDOTARIO

Conjunto de anécdotas sucedidas a una persona u ocurridas durante el desarrollo de una actividad o proceso.

ANÉCDOTA

Una anécdota es un relato breve de un hecho curioso o divertido.

Generalmente la anécdota se encuentra basada en hechos reales que suceden en lugares reales y que implican a personas que existen realmente. *"Las anécdotas que cuenta mi tía de su juventud son realmente increíbles y sumamente divertidas. Una vuelta nos contó que hace varios años cuando se casó una amiga y ella fue su testigo tuvo que sostener al novio que se desmayó justo cuando estaba a punto de dar el sí quiero."*

La anécdota siempre cuenta sucesos que ostentan interés o llaman la atención por su singularidad, y casi siempre es el protagonista de ellos quien las narra luego de vivirlas. Si bien el humor es la estrella de las anécdotas, ya que por supuesto las graciosas son las que más se escuchan y gustan, también pueden abordar hechos trágicos o de terror.

La misión de una anécdota es la transmisión de un suceso que se vivió y es potestad de quien la narra saberle aportar una cuota especial de realidad y emoción para despertar en los otros, en quienes la oyen, empatía.

Cabe destacarse que si bien cualquier persona puede protagonizar y contar anécdotas, hay individuos que ostentan una disposición especial para hacerlo, como sucede con los chistes y el humor, saben contarlos de una manera tan entretenida que por caso saben captar una mejor empatía, que aquellos que no presentan esta inclinación natural.

Ahora bien, para hacer de una anécdota un hecho singular es necesario seguir una serie de parámetros o de trucos que ayuden en ese impacto que se busca muchas veces a la hora de transmitir una... Por ejemplo, generar suspenso es una excelente alternativa, porque claro, cuando se genera en el espectador gancho, se le anticipan de a poco los sucesos, lograremos engancharlo de a poco y cada vez más en la historia, y así se quedará escuchando hasta el final. También es muy importante mantener un orden coherente a la hora de relatar la anécdota, esto suma no solamente en la atención sino también en la comprensión.

La estructura de la anécdota es similar a la de cualquier otro relato: introducción, nudo, y desenlace. En la introducción se introducirán los hechos acontecidos, de manera rápida, en el nudo se presenta el conflicto central que mueve y representa la tensión de la historia y finalmente en el desenlace se contará como se resolvió el conflicto o tema, o que terminó sucediendo al final. De todas maneras, es posible que esa anécdota que surgió de hechos, personas y lugares reales, con el paso del tiempo y del boca a boca sufra algunas modificaciones que terminan por exagerar lo que ocurrió.

Si bien en la mayoría de los casos, las anécdotas disponen de muchísimo humor per se, no son chistes, o sea, tienen una misión de divertir, de despertar la risa en quien las recibe, sin embargo, tienen otras motivaciones como ser: expresar una realidad general, dejar en evidencia el rasgo particular de una persona y el funcionamiento de una determinada institución. Por otra parte, la anécdota es muchas veces usada para graficar o explicar una situación a alguien, porque de esa manera más amena se cree que lo comprenderá y asimilará mejor. Por lo antedicho es que se dice que la anécdota se encuentra más cerca de la parábola que de la fábula (composición en verso de la cual se extrae una enseñanza útil o moral).

Recordemos que la parábola es una forma literaria que implica un relato figurado, el cual, por analogía o semejanza, deriva en una enseñanza relativa a un tema que no es el explícito, o sea, se trata de un relato cargado de simbolismos; los evangelios cristianos disponen de muchísimas parábolas.

ANÉCDOTAS DE GUATEMALA

LA CASA REDONDA. Cuando yo tenía siete años mi papá leyó en el periódico una noticia sobre una casa redonda que podía girar como si fuera un carrusel. Como mi papá era ingeniero, la noticia le causó tal emoción que dijo que tenía que hacer algo igual. Me dijo ese día que íbamos a vivir en una casa que da vueltas. A los pocos días me mostró en la cena los primeros bosquejos de la casa. La terminó de construir dos años después. Cuando nos pasamos a vivir ahí, mi papá y yo, nos dimos cuenta que la gente que nos visitaba cambiaba, como si el giro de la casa también provocó un giro en la vida de las personas.

EL MITITIN. Temprano en la mañana un grupo de hombres monta la tarima donde será el mitin de la tarde. A media mañana llegan los del sonido con su equipo, sus bocinas y micrófonos. Llegará al pueblo uno de los candidatos a la presidencia. Antes de él, estará una guapa cantante grupera, que se encargará de levantar el ambiente para que el candidato agarre al pueblo ya animado. En el camino hacia el pueblo, en la camioneta que traslada al candidato, está el asesor de marketing, puntualizando algunas cosas que debe decir el candidato en el mitin. El candidato lo escucha como si fuera un predicador, el mago que le ayudará a llegar al poder. Pero en el pueblo lo espera un grupo de vecinos que subversivamente tomará el micrófono.

LOS CAMPEONES. La temporada más feliz de mi vida fue cuando jugaba fútbol en los campos de Montserrat. Con un grupo de cuates armamos un equipo al que llamamos FC Bárcenas. Le llamamos así porque los dueños del equipo eran de Bárcenas. El Lito y el Cacho, hermanos, no eran tan buenos para jugar, pero ponían los uniformes y las pelotas para entrenar. Todos teníamos menos de veinte años y empezábamos la universidad, pocos trabajaban. Entrenábamos casi todos los días, aunque no éramos tan buenos que digamos. Jugamos tres torneos, en el primero empezamos ganando, contra todo pronóstico. Pero después todo cambió.

ADAPTAR UN TEXTO NARRATIVO A LA DRAMATURGIA

Adaptar un texto narrativo para su dramatización es como traducir un contenido expresado en un lenguaje artístico a otro lenguaje artístico. La ventaja es que ambos textos tienen muchas cosas en común, pues los textos narrativos no carecen de dramaticidad y contienen en muchas ocasiones un elemento fundamental, el diálogo. Se trata, por tanto, de pasar de un texto hecho para la simple lectura, donde el lector interpretará la historia narrada en todos sus detalles según avance la historia, a una representación de determinados componentes seleccionados para dar la idea total de la historia que se desea contar.

El lector, mientras lee, aporta de su imaginación el aspecto, la voz, el vestuario, los gestos, los movimientos, de los personajes; crea también, a partir de las descripciones, el ambiente, los elementos decorativos, los sonidos del ambiente, y hasta una música posible que lo acompañe todo. Todo esto se aportará en una dramatización desde la puesta en escena, pero la puesta en escena dependerá de un texto preparado expresamente para ella, una partitura escénica, que es lo que se trata de crear. Lo que se intenta es crear una estructura dramática.

Es cierto que existen textos narrativos cuya pureza pone muy difícil la adaptación, pero nunca es imposible, si se cuenta no sólo con la palabra, el diálogo, sino con otros recursos escénicos, como la danza, la iluminación, los objetos escénicos, la mímica, etc. Hay textos narrativos tan discursivos que solamente admiten su transcripción a monólogo o a un monólogo ilustrado con pequeñas dramatizaciones intercaladas. Lo que no es nunca eficaz teatralmente es la adaptación con voz en off o narradores presenciales, recurso al que se atienen en muchas ocasiones las dramatizaciones escolares, cuando el teatro se usa como recurso didáctico. Representar es representar, no ilustrar un texto con acciones mímicas o de escaso diálogo. Otra cosa sería la representación silenciosa (mímica, gestual y de movimiento) de una historia, que sí se atendería a principios escénicos.

Lo primero que habría que considerar en la adaptación es la extensión del texto. No es lo mismo adaptar una novela que un cuento hiperbreve. En el primer caso, habrá que aislar los momentos culminantes de la narración e imprescindibles para la comprensión de la historia; tal es el caso de la adaptación que se realizó para musicales como "El Quijote" o "Los miserables". Estas adaptaciones presentan las dificultades máximas y dan sólo una idea aproximada del contenido de la novela. Para comenzar, por tanto, es mejor elegir textos breves, incluso minicuentos o relatos hiperbreves.

Ejemplos numerosos de este tipo de relatos encontraremos en una página como Ciudad Seva, en la que hay un repertorio importante de ellos. No todos contienen dramaticidad suficiente como para ser llevados a escena, y en muchos de ellos la acción es mínima y muy difícil de transmitir mediante un breve diálogo y una visualización. Para poner un ejemplo válido, partimos de un brevísimo relato de Marcel Peyrou, "La confesión", cuyo texto es el siguiente:

"En la primavera de 1232, cerca de Aviñón, el caballero Gontran D'Orville mató por la espalda al odiado conde Geoffroy, señor del lugar. Inmediatamente confesó que había vengado una ofensa, pues su mujer lo engañaba con el Conde.

Lo sentenciaron a morir decapitado, y diez minutos antes de la ejecución le permitieron recibir a su mujer, en la celda.



-¿Por qué mentiste? –preguntó Giselle D’Orville-.

¿Por qué me llenas de vergüenza?

-Porque soy débil -repuso-.

De este modo simplemente me cortarían la cabeza. Si hubiera confesado que lo maté porque era un tirano, primero me torturarían”.

Este relato contiene una gran dosis de dramaticidad. Si estuviéramos en el Romanticismo, incluso habría podido ser desarrollado como un drama histórico complejo o como una ópera. Aquí tenemos la historia concentrada en un solo momento: el del encuentro entre marido y mujer, escena que contiene toda la dramaticidad, pero de momento ninguna teatralidad. Para conseguirla y poder ponerlo en escena con eficacia, comenzamos por aislar lo que es meramente narrativo; lo narrativo entra en los detalles circunstanciales; en lo teatral, esos detalles vienen dados en las acotaciones si son necesarios, y expresados por otros signos en el escenario.

1. **Época:** se expresará mediante el vestuario, peinados, etc., en este caso, se buscará el atuendo medieval.
2. **Situación:** se expresa mediante signos de decorado y objetos escénicos. Bastará para expresar la situación en que se encuentra el caballero con un montón de paja y con las cadenas que le aprisionen manos y pies. Contribuirá también a expresar la situación el gesto inicial del preso y su limitado movimiento escénico.
3. **Antecedentes de la historia:** tendrán que ser expresados mediante el diálogo entre los dos personajes.
4. **Personajes:** los dos presentes son el marido y la mujer. No son personajes analizados en toda su complejidad, sino captados en un momento trágico de su vida. Sus nombres no importan, ni tampoco el del personaje ausente, el asesinado por el marido.
5. **Diálogo:** tendrá que contener la información que necesita el espectador para comprender el momento trágico y lo que la esposa desea saber antes de que ejecuten a su marido.

Conviene hacer previamente un resumen de la historia, que sería éste: *Un caballero asesina a un señor feudal especialmente cruel para terminar con sus abusos. Cuando es capturado, declara su delito como un crimen pasional, no como un crimen político, puesto que de ese modo evitará la tortura. Su esposa ignora este detalle trágico y cuando lo visita, poco antes de su ejecución, lo interroga al respecto. El marido le declara su debilidad y cobardía, y cómo la ha dejado en evidencia por salvarse del dolor.*

La escena no puede sino concentrarse en ese encuentro solamente. En él tienen que ser evidentes todos los sentimientos que la situación supone, pero esto se logra mediante el movimiento y el gesto de los dos personajes y mediante el diálogo. No nos podemos conformar con el sencillo diálogo que presenta la narración, sino que de algún modo tenemos que extenderlo para incluir la información dada al lector en el primer párrafo del cuento. Esto presentará sus dificultades, pero se tienen que resolver de modo satisfactorio. Veamos un intento de texto teatral.

LA CONFESIÓN

Escena basada en un cuento de Marcel Peyrou...

Cuando se ilumina el escenario, éste presenta la austera imagen de un montón de paja sobre el que está medio recostado un hombre encadenado (*Esto bastará para dar la idea de que este hombre está preso*). Tiene un aspecto abatido. Va vestido con unas calzas negras y una amplia túnica gris por encima de las rodillas. Se puede acompañar la escena con el sonido rítmico de un tambor que se escucha en la lejanía. La luz cae sobre el jergón donde yace el hombre. Aparece en escena una mujer, vestida con una túnica negra y un gran manto gris que le cubre también la cabeza. El prisionero se incorpora en su jergón y la mira como si viera una alucinación. El movimiento de ambos tiene que ser lento y vacilante. Se lucha entre dos sentimientos; la mujer lo ama, pero está resentida y lucha entre el amor y el rechazo; él la ama, pero va a morir y a eso se añade su vergüenza ante ella. (*En la escena se ha respetado el ambiente medieval, pero lo mismo valdría para una escena contemporánea. Un hombre ha matado a un tirano, o sea, un crimen político, pero confiesa un crimen pasional para que no lo torturen en busca de sus cómplices o correligionarios. En este caso, se podría sustituir el jergón de paja por un camastro y las ropas de ambos podrían ser contemporáneas*). Cuando ambos han vencido sus reservas y su vergüenza, se abrazan. La mujer tras él, de rodillas, él, vencido y caído ante ella, más bajo; la mujer le acaricia la cabeza. Es importante que no se hablen cara a cara en el primer momento.

Ella: Está sonando el tambor.

Él: Cada golpe me acerca a la muerte.

Ella: *(Lo abraza y lo estrecha contra su pecho)* ¡No puedo imaginarlo! ¡No quiero saberlo! ¿Por qué lo mataste? ¿Por qué lo mataste por la espalda?

Él: Era un tirano, era un perro cruel, una fiera sin sentimientos.
(La mujer se pone en pie y se aleja del prisionero. Le da la espalda y solloza)

Ella: No es eso lo que declaraste. No es eso, sino algo que me dejará cubierta de vergüenza. Tú mueres, y yo... no sé si podré sobrellevar tu muerte. Pero... no sólo perderé el amor, sino también mi honor. Así tú lo has dispuesto.

(El prisionero se acerca a ella y se abraza a sus rodillas. Ella permanece en pie)

Él: No puedo morir sin tu perdón, tienes que perdonarme..

Ella: ¿Cómo podré perdonar la injuria de una mentira? Te amo y te amaré mientras viva, pero no puedo perdonar. ¿Por qué lo hiciste?

Él: Soy débil.

Ella: No comprendo tus palabras. No fuiste débil para matar por la espalda a tu enemigo. Y no comprendo por qué declaraste que vengabas con su muerte una traición amorosa, que yo había tenido con ese hombre... esa bestia, unas relaciones ilícitas que bien sabes que son repugnantes para mí. No comprendo que hayas echado tanta vergüenza sobre mí.

Él: Soy débil. Si hubiera confesado que lo había asesinado por tirano, me habrían torturado hasta la muerte. Así, sólo me cortarán la cabeza.

(La mujer se vuelve hacia él y cae de rodillas, quedando los dos a la misma altura. Se abrazan sollozando, mientras se desvanece la luz del escenario. Es el perdón y la comprensión. Un final alternativo sería que la mujer abandona la escena en silencio y el tambor suena con mayor fuerza, es decir, nos encontramos ante dos posibilidades: el perdón del amor o el desprecio de la debilidad)

Este es un primer intento de dramatización. El diálogo puede mejorarse y depurarse. Se pueden realizar improvisaciones previas para encontrar otras formas expresivas. Si se trata de un simple ejercicio de entrenamiento para la representación, esta escena puede ser muy útil. Naturalmente, una escena tan breve no puede ser objeto de una representación aislada, sino que debería formar parte de un conjunto de narraciones del mismo tono puestas en escena de un modo unitario, bajo un título común.

LAS ARTES ESCÉNICAS COMO OBRAS DRAMÁTICAS

Una obra dramática es un texto escrito *(o de transmisión oral)* que recoge un material lingüístico (parlamentos de unos personajes o parlamentos y acotaciones) destinado a una representación y, por tanto, ajustado a las convenciones propias del teatro, lo que le otorga un carácter diferente al de los otros textos literarios, independientemente del proceso de comunicación en que entrará este texto.

En el lenguaje dramático predomina una estructura dialógica, que implica tener siempre un “tú” al cual constantemente se interpela. El interlocutor se identifica mediante expresiones calificadas como vocativos, ubicadas en el texto entre comas. El mundo se “representa” directamente ante el lector o el espectador (en el caso de que esté representada), a través de las diversas formas del discurso de los personajes: diálogo, monólogo, soliloquio y aparte:

- 1. Diálogo:** intercambio de mensajes entre dos o más personajes, alternando los papeles de emisor y receptor. Se presenta a través de los parlamentos de los personajes, o voces dramáticas.
- 2. Monólogo:** es la forma de discurso que permite que un personaje solo en escena pueda expresar sus ideas sin dirigirse a nadie, sino como revelación de su pensamiento más íntimo. Hoy en día el término monólogo se ha puesto de moda gracias a las intervenciones que ciertos humoristas realizan sobre un escenario ante

el público. Se trata de un recurso teatral desgajado del contexto de una obra dramática, que demuestra el gran rendimiento que puede ofrecer como reflexión o información a los espectadores.

3. **Soliloquio:** es también una forma de discurso para un personaje que está solo en escena, pero la ligera diferencia que tiene con respecto al monólogo es que el personaje dirige sus palabras a alguien. Muchos autores no advierten diferencias entre monólogo y soliloquio, ocupándolos como sinónimos.
4. **Aparte:** forma discursiva en donde un personaje habla en voz alta, suponiendo que los otros personajes presentes en la escena, no lo escuchan, estableciendo, además, una cierta complicidad con otro personaje o con el público. Muchas veces, en estos apartes se manifiestan sentimientos o pensamientos personales.
5. **Mutis:** se conceptualiza como el silencio de un personaje que señala su retiro de la escena.
6. **Voz en off:** cuando se habla fuera de escena.
7. **Coro:** se daba en el teatro grecolatino, en ciertos momentos de la representación; era la voz de la conciencia del personaje, el narrador o una comunidad de personas. Este personaje colectivo solía poner el punto final a cada uno de los episodios en los que estaban divididas las obras dramáticas.

EL TEXTO SECUNDARIO

No se ve ni oye durante la representación. Llega al espectador solo si aparece en el programa de mano que se entrega junto con la entrada, o si lee una versión impresa de toda la obra.

Forman parte de ese texto secundario:

1. **Título de la obra.**
2. **Drammatis personae.** Relación inicial de todos los personajes que intervienen. Aportan al lector información sobre edad, parentesco, nombre, relaciones entre ellos. Suelen aparecer por orden de importancia. En realidad, se trata de una acotación.
3. **Acotaciones (didascalias).** Son orientaciones que intentan clarificar la comprensión de la obra, por lo cual, aunque aparezcan ante nuestros ojos cuando leemos una obra dramática (normalmente entre paréntesis o con letra cursiva), no pueden ser pronunciadas durante una representación, sino que el autor las incluye, bien para el lector, bien para el director de la puesta en escena.

Las acotaciones pueden ser de vario tipos:

- a) Hacen **referencia a la acción.** Indican el lugar, la iluminación, el decorado, los sonidos o ruidos, pero también, la presencia de materiales expresivos diferentes del contenido y la forma de los parlamentos y elementos técnicos como sonidos, música, iluminación, objetos, cambios, etc. o cuestiones relacionadas con el espectáculo, por ejemplo, proyección de un audiovisual, audición de música antes de levantarse el telón, etc.
- b) Las **referidas a los personajes.** Informan sobre el vestuario, gestos, tono de voz, por dónde entran y salen los personajes, qué hacen, etc. Se trata de aclaraciones que el autor de la obra dramática realiza sobre cómo debe ser el decorado, cómo se tienen que mover los personajes, qué gestos deben hacer...
- c) La **Información sobre la ficción.** Acotaciones, con frecuencia, dirigidas más a un lector que no propias de un texto para ser representado: desde la localización espacial y temporal (macroespacio, siglo, año...) hasta acotaciones sobre la interioridad de los personajes. Ofrecen instrucciones sobre los aspectos no verbales de la puesta en escena.

CARACTERÍSTICAS DEL GÉNERO DRAMÁTICO

La palabra **dramático** deriva de “*drama*” y este término procede de la palabra griega que significa ‘*hacer*’, por esa razón se asocia normalmente a la idea de acción. El adjetivo **dramático** es el nombre genérico de toda creación literaria en la que un artista llamado **dramaturgo** concibe y desarrolla un acontecimiento dentro de un espacio y tiempos determinados. Los hechos se refieren a personas o caracteres que simbolizan en forma concreta y directa un conflicto humano.

El mundo dramático se construye a partir de un doble eje organizador capaz de lograr su unidad específica. Este doble eje sobre el cual estructura el mundo dramático está compuesto por la **ACCIÓN** y el **CONFLICTO**, que constituyen los dos núcleos temáticos de toda obra dramática.

Las obras dramáticas tienen como eje central el desarrollo de un **conflicto**, es decir, una lucha entre dos fuerzas opuestas que luchan por alcanzar su objetivo. El conflicto adquiere el carácter de dramático al interior de la obra y puede referirse a diversos temas: amor, guerra, venganza, etc. Además, el conflicto puede ser consigo mismo (conflicto interno) o en relación con otra persona, la sociedad, el universo o la naturaleza.

El desarrollo del conflicto supone la realización de actos por parte de quienes encarnan las fuerzas que luchan (los personajes). Así, la **acción** dramática es la forma estructurada que supone la interacción entre los personajes y asegura el desarrollo y solución del conflicto.

1. LA ACCIÓN DRAMÁTICA

La acción es el conjunto de todos los hechos o sucesos que suceden en escena durante la representación, los cuales están relacionados con la actuación y con las situaciones que afectan a los personajes. Dicho de otro modo, la acción es el argumento que se desarrolla ante nuestros ojos cuando asistimos a una representación escénica.

La acción dramática se organiza a partir de una **situación inicial conflictiva**. La acción comienza con la exposición de una situación de equilibrio precario y de los elementos que atentan contra ese equilibrio. Progresivamente presentando la lucha de fuerzas en conflicto, para terminar con una nueva situación de equilibrio o desenlace. Se distingue una acción ascendente, aquella parte que abarca desde el comienzo hasta el **clímax**, y otra descendente, aquella que se extiende entre el clímax y el fin.

En torno al contenido de la acción dramática es posible distinguir los siguientes términos o conceptos asociados:

1.1 Intriga: entramado de los incidentes, serie de conflictos u obstáculos que se producen en el desarrollo de la acción y que los protagonistas han de superar para el logro de sus objetivos. Por ejemplo, en *La vida es sueño*, de Calderón de la Barca, hay dos intrigas paralelas que convergen al final:

- a) Segismundo (puesta a prueba, fracaso, reclusión, liberación y conversión);
- b) Rosaura (deshonra, búsqueda del ofensor, apelación a la venganza y recuperación del honor mediante el matrimonio con el ofensor –Astolfo–, por expresa voluntad de Segismundo).

1.2 Acontecimientos: unidad mínima de la intriga, puede incluir más de un **incidente** (suceso, hecho). Por otra parte, en una obra dramática la acción suele organizarse en su estructura externa de la siguiente forma:

- **ACTOS** (también denominados **JORNADAS**). La antigua tragedia griega no se dividía en actos, sino en episodios (de dos a seis) separados entre sí por las intervenciones del coro. A partir del teatro romano se generalizó la división en cinco actos, hasta que Lope de Vega (1562-1635) redujo la acción a tres actos, división que llega hasta hoy.
- Si dentro de un acto se produce un cambio de espacio, entonces se ha producido un cambio de **CUADRO**, con lo que dentro de un acto puede haber distintos cuadros según los espacios que aparezcan.
- Por otra parte, cada vez que un personaje sale de la escena, o bien cuando se incorpora uno nuevo, se produce una nueva **ESCENA**. Un acto constará de tantas escenas como entradas y salidas de personajes haya.

2. EL CONFLICTO DRAMÁTICO

Se entiende por conflicto toda situación de choque, desacuerdo, permanente oposición o lucha entre personas o cosas. El conflicto dramático viene definido por el enfrentamiento de dos fuerzas antagónicas, confrontación de dos o más personajes, visiones del mundo o actitudes ante una misma situación. Hay conflicto cuando a un sujeto (fuerza en pugna 1) que persigue un cierto objeto (causa o motivo general) se le opone en su empresa otro sujeto (fuerza en pugna 2).

Sigue las siguientes etapas:

2.1 Presentación del conflicto: primera parte del conflicto, en la cual se toma conciencia de la situación dramática. Consta de cuatro fases: la entrada del protagonista, su propósito, la mostración del obstáculo (antagonista) y, por último, el encuentro de las dos fuerzas.

2.2 Desarrollo del conflicto: corresponde a la serie de esfuerzos que realizan ambas fuerzas para superar a la antagonista. El término de esta fase de desarrollo del conflicto y de la acción dramática, está marcada por el **clímax** o crisis máxima, el momento de mayor tensión en el choque de fuerzas.

2.3 Desenlace dramático: se manifiesta a partir del **clímax** hasta el término de la obra, y consiste básicamente en la eliminación del obstáculo o la desaparición o anulación de la energía del protagonista. La eliminación del obstáculo (triunfo del protagonista) o la anulación de su energía (triunfo del antagonista), es un proceso que puede realizarse de un modo abrupto o gradual.

3. TENSIÓN DRAMÁTICA

Es la reacción que se produce en el espectador ante los acontecimientos que están ocurriendo en la obra. Los autores buscan el interés del público mediante la inclusión de momentos culminantes al final de cada acto, lo cual contribuye a que se mantenga la atención hasta el desenlace.

La tensión dramática pone en juego recursos como el avance rápido de la acción justo después de la presentación, de modo que se pone inmediatamente en marcha el conflicto; momentos que van retardando el desenlace, con lo que el interés aumenta, y el denominado anticlímax, cuando el conflicto que presenta la acción llega a un desenlace inesperado o no previsto.

4. ESPACIALIDAD

¿Dónde se realiza la acción? Por un lado en un **espacio escénico** y por otro en un **espacio dramático**.

4.1 El primero es el espacio teatral, el escenario donde evolucionan los actores y en el que convencionalmente tiene lugar la representación.

4.2 El segundo, es un espacio de ficción, donde el texto sitúa la acción de la obra dramática y que el espectador reconstruye con su imaginación. Se concreta y materializa en el espacio escénico. A la hora de escribir una obra teatral hay que concretar qué tipo de espacio vamos a elegir.

5. TEMPORALIDAD

No es fácil el tratamiento del tiempo en una obra dramática, ya que ésta se desarrolla ante los ojos del espectador y las posibilidades que ofrece una novela, por ejemplo, son prácticamente infinitas en comparación con una obra teatral.

Hemos de tener en cuenta que, por un lado, está el **tiempo de la representación**, es decir, lo que dura la obra teatral (dos o tres horas, habitualmente). En ese tiempo se debe desarrollar una acción determinada, que puede durar lo mismo que la representación, o más, con lo que los personajes deberán hacer referencia al tiempo que transcurre (prolepsis), denominado **tiempo aludido**. Así, hemos de diferenciar entre tiempo de la representación, **tiempo de la acción** y tiempo aludido. Finalmente, tenemos la **época** hace referencia al periodo histórico, al momento en que sucede la acción representada (Edad Media, siglo XXI, etc.).

Como hemos dicho arriba, las obras se suelen dividir en actos o jornadas. Normalmente, si se produce algún salto temporal, éste estará situado entre dos actos, y serán los personajes los encargados de informar, mediante sus palabras, del tiempo que ha transcurrido con respecto al acto anterior. Aristóteles, en el siglo IV a. C., estableció en su Poética unas sencillas técnicas que ayudaban a evitar los saltos espaciotemporales: se trata de la regla de las tres unidades, según la cual la acción de una obra dramática sólo se podrá desarrollar en un día (unidad de tiempo), en un único espacio (unidad de lugar) y con un solo hilo argumental, sin acciones secundarias (unidad de acción). Lope de Vega rompe con estas reglas tan estrictas y el teatro del Romanticismo (XIX), siguiendo las directrices de Lope en su *Arte nuevo de hacer comedias*, consagrará la ruptura definitiva con la Poética de Aristóteles.

6. LOS PERSONAJES DRAMÁTICOS

Un drama bien logrado requiere tanto de una acción atrayente como de buenos personajes. Los personajes de una obra dramática viven constantemente una situación que los incita a actuar con urgencia, situación que se origina de las relaciones que cada personaje tiene con los demás. A este conjunto de relaciones de tensión que mantienen entre sí los personajes y que los impulsa a actuar se le llama **situación dramática**. Cada situación dramática impulsa a los personajes a la acción.

El elemento fundamental de la situación dramática es el conflicto. El conflicto es representado de la siguiente forma: uno o más personajes quieren lograr algo y otro u otros personajes se oponen y tratan de impedirlo. En consecuencia, los personajes son los agentes de la acción, elementos fundamentales del mundo dramático.

6.1 Tipos de personajes según su rol:

- a) **Protagonista:** es el centro de la acción, es el personaje principal. Encarna o representa a una de las fuerzas en conflicto dentro de la obra dramática. Alrededor de él se teje la historia. Es el que con mayor frecuencia aparece en la trama y sobre el cual recae el peso de la acción. Su tarea principal consiste en buscar la solución del conflicto para conseguir el objetivo o propósito que persigue con sus acciones. En síntesis, es el personaje más relevante de la obra dramática. Es el "bueno" de la historia dramatizada.
- b) **Antagonista:** es considerado también un personaje relevante dentro de la obra dramática. Encarna o representa a la otra fuerza en pugna, que se opone a la fuerza dramática del protagonista, vale decir, es el personaje opositor, ya que su propósito u objetivo fundamental es impedir que el protagonista llegue a concretar sus anhelos. Es considerado, por ende, el "malo" de la historia dramatizada.
- c) **Secundario:** es aquel que no representa una de las fuerzas en conflicto, sino que se suma con su fuerza a la del protagonista o a la del antagonista, es decir, su accionar está dirigido a respaldar a una de las fuerzas en conflicto. Debido a lo anterior, su participación es importante para el desenlace de la obra, esto es, la desaparición o la derrota de una de las fuerzas en lucha.
- d) **Colectivo:** es aquél que no se singulariza, sino que se le considera representante o portador de las características de un determinado grupo. Pese a ser una sola persona, representa a muchas otras.
- e) **Alegórico:** es un personaje que encarna un solo defecto o virtud. Por el procedimiento de la alegoría, se logra transponer ideas o entes abstractos en personajes dramáticos que poseen entidad propia, que hablan y actúan por sí mismos. Por lo tanto, estamos hablando de un personaje simbólico al que se le otorgan las características de las abstracciones que representa.

6.2 Tipos de personajes según su evolución:

- a) **Estáticos:** invariables en sus rasgos, no evolucionan. Se comportan de una misma manera desde el comienzo al término de la obra.
- b) **Dinámicos o evolutivos:** varían, experimentan cambios conjuntamente con el desarrollo de la acción. Modifican su modo de ser.

TALLER DE LECTURA

Un taller de lectura es un espacio de producción en el que se construye a partir de la lectura de textos de diferentes tipologías.

La lectura es, según las concepciones de la cátedra Redacción Uno, una actividad de pensamiento en la que se ponen en juego las capacidades de comprensión de los sujetos lectores. La comprensión en sí misma es una acción, por lo tanto se considera al lector como un sujeto activo que resignifica todo lo que lee. Comprender un texto es trascenderlo, integrando las ideas del autor con las nuestras. Por otro lado, la lectura de textos es una herramienta

para el aprendizaje de la producción de textos propios. Existe un tipo de lectura, que llamaremos “lectura de escritor”, que es aquella que se realiza, no sólo poniendo el énfasis en la comprensión del contenido de los textos a leer, sino además, en las estructuras de los textos. Es decir, que es un tipo de lectura en el que el lector se preocupa por comprender y abstraer cómo está escrito ese texto para luego poder aplicar lo aprendido en el proceso de lectura a textos propios.

De este modo, la cátedra entiende la lectura en dos sentidos:

1. Como una actividad de pensamiento, de comprensión y otorgamiento de sentido, y
2. como una herramienta para la producción de textos propios.

En esta línea el taller de lectura funciona como un espacio de vital importancia en la clase, ya que en él se trabaja sobre la lectura en su doble modo de entenderla. Si bien ya se expuso qué entiende la cátedra por lectura, aún no se ha hablado de qué es un taller. El taller es un espacio pedagógico que funciona sobre la base que propone “aprender a aprender”. Esto implica pensar la educación como un aprendizaje permanente, en el que el/a alumno/a juega un papel activo y protagonista y en el que los docentes promuevan la autonomía de los alumnos y se brinden elementos de análisis intelectual y social más allá de la puntualidad de los temas abordados en el programa.

Este modelo de aprendizaje que propone “aprender a aprender” más que de técnicas y estrategias, fundamentalmente de los deseos que impulsen esa necesidad de aprender.

¿Por qué realizar un taller sobre temas de interés de cada uno de los participantes del taller?

Sencillamente porque el interés genuino sobre un tema en particular es un factor de motivación para la lectura. Y en un taller, la motivación que impulsa a la acción de los participantes, es indispensable para que el taller se desarrolle. Entonces, considerando que la motivación está muy ligada a los intereses personales, las historias de vida, sus inquietudes, sus gustos, este proyecto se orienta al trabajo sobre textos elegidos por los alumnos en relación con sus propios intereses. E intenta también crear una relación entre la lectura, el aprendizaje y el placer.

¿Cómo funciona un taller de lectura por grupos de interés?

Cada alumno elegirá dos temas y los escribirá en orden de importancia. Una vez que tenga elegido los temas le enviará a su tutor un archivo en el que le diga cuál fue el team que eligió junto con un breve texto que fundamente su elección. Una vez que el team haya sido aceptado por el tutor, quien deberá brindar orientaciones en caso de que el alumno lo necesite, ese alumno puede comenzar a construir un archivo con información sobre el tema proveniente de diferentes fuentes.

Es muy importante que ese archivo esté compuesto por textos de diferentes formatos, provenientes de diferentes medios: libros, artículos de revistas, notas de diarios, publicaciones científicas, publicaciones específicas sobre el tema, material extraído de la red, etc. El docente irá dando guías para la elección de los materiales de lectura y el proceso de lectura deberá ser constante, sostenido en el tiempo.

Una vez que todos los alumnos de la comisión semipresencial hayan elegido un tema, el docente enviará un correo electrónico a toda la comisión con la lista de los temas que se están trabajando. De este modo, cada alumno podrá ponerse en contacto con otro u otros alumnos de su misma comisión que estén trabajando el mismo tema o similares para poder socializar experiencias.

En realidad, el trabajo en grupos para realizar actividades de comprensión y producción, posibilitan el surgimiento de un plus de sentido que se obtiene del intercambio discursivo y de pensamiento entre dos sujetos. Es por ello que el docente promoverá la reunión de los alumnos que compartan un interés.

Una vez que estén formados los grupos, el docente irá pautando consignas de producción y de comprensión que se irán complejizando a lo largo de la cursada.

Cuando el trabajo esté terminado (terminado para la cátedra, porque tal vez para el alumno, esto signifique el inicio o la continuación de una búsqueda de información mucho más extensa sobre un tema en particular que lo apasiona), cada alumno contará con un archivo de tamaño considerable, de materiales variados y habrá realizado un proceso de comprensión lectora que significará un recurso importante al momento de poner en funcionamiento las competencias de comprensión propias de esta actividad.

LA ÉTICA EN LA DANZA

Dentro de todas las artes existen acuerdos, algunos se dan por sentados mientras que en otros hay un ente regulador de los mismos. Igual pasa con la danza pero a veces parece que la línea entre lo que se debería hacer por respeto a la comunidad (maestros, bailarines, alumnos, etc.) y lo que realmente se hace, se difumina o se pierde.

Lo primero es mencionar que lo que debe primar en toda relación dentro de la danza debe ser el respeto, y este va en diferentes direcciones, respeto de los alumnos a los maestros, respeto de los coreógrafos y directores hacia los bailarines y viceversa, pero desafortunadamente a veces parece que eso no se tuviera en cuenta y todo se rigiera por la ley de "sacar provecho a costa de". He visto muchos casos en que los maestros en su afán por el negocio terminan cobrando cosas realmente absurdas y ni que decir de los alumnos que después toman como propias todas las enseñanzas que adquirieron, sin siquiera agradecer a quienes los formaron o darles el debido crédito.



EL MIMO

El mimo es el arte dramático mudo, que emplea como medio de comunicación con el público los gestos faciales y los movimientos corporales frente a las palabras. Dentro del teatro, el mimo desempeñó desde siempre un papel principal, especialmente en lo que se refiere a expresión corporal.

HISTORIA DEL MIMO

En Grecia y Roma, el mimo gozaba de gran importancia, porque en los grandes teatros antiguos, al aire libre, el público podía ver el espectáculo pero era imposible que todos escucharan el parlamento de los actores. En este sentido, el mimo era un farsante del género cómico, un bufón hábil en gesticular y en imitar a otras personas, que facilitaba la interpretación de su papel valiéndose de los gestos.

En Roma lo llamaban "pantomimus" y era un actor que empleaba palabras y también movimientos selectos con máscaras, para representar al personaje, acompañado de música y las canciones del coro. A través del tiempo, el mimo romano degeneró en un lenguaje y unas acciones groseras, hasta el punto de que fue prohibido por la Iglesia en el siglo V, por burlarse de los sacramentos.

En Asia, el mimo era ya una forma de recreación mucho antes de que se convirtiera en una forma teatral en el mundo occidental.

En la India, muchos siglos antes del nuestro se representaban la danza y el retrato de personajes, acompañados de música y canciones. El mimo Bharata Natya, uno de los dramas de danza clásica hindú, surgió a partir de esta forma dramática. En caso similar, en China y Japón, el mimo también desempeñó un papel fundamental dentro de los géneros dramáticos más importantes.

EL MIMO EN LA COMEDIA DELL'ARTE

En la Commedia dell'arte, forma de representación cómica improvisada que nació en la Italia del siglo XVI y se extendió por Europa, el mimo era considerado un elemento capital, como una manera de exagerar los rasgos de ciertos personajes. En el Arlequinado, durante los siglos XVII y XVIII, en Francia e Inglaterra, el mimo era una forma desarrollada a partir de la Commedia dell'arte, en la cual se presentaban las aventuras de Arlequín, de Colombina, su amante, y su padre, Pantaleón.

En Londres, el Arlequinado era representado después de una escena en la que varios actores jugaban con la mímica y bailaban representando historias de la mitología clásica o cuentos de hadas, y culminaban con la transformación del personaje principal en Arlequín. Posterior al siglo XIX, las representaciones se limitaron a la época de Navidad. Paulatinamente, el mimo fue extendiéndose y sustituyó al Arlequinado, principalmente a principios del siglo XIX, como consecuencia del desarrollo que experimentó el mimo de manos del actor Joseph Grimaldi, destacado en acrobacias e inventor de trucos y maquinaria escénica, que posteriormente le sirvieron para crear el personaje del payaso Joey.

El mimo se transformó en un espectáculo de trabajo escénico elaborado y de vestuario, surgido de cuentos de hadas, que incluían canciones, danzas, diálogos, acrobacias y otros elementos de revista inglesa. Era común ver que una actriz joven interpretara el papel del héroe, o chico principal, y que un actor cómico interpretara el papel burlesco de la dama de la pantomima.

En el siglo XIX adquirió el rango de gran arte, gracias al actor francés Jean Gaspard Debureau, que refinó los rasgos de un personaje de la Commedia dell'arte y creó a partir de él a Pierrot, el payaso herido de amor.

En el siglo XX, Étienne Decroux y Marcel Marceau, ambos actores franceses, fueron mimos excepcionales con la creación del payaso Bip. Los actores de cine mudo de principios de siglo, en especial Charlie Chaplin y Buster Keaton, basaron su trabajo por entero en las técnicas de mimo para transmitir sus historias.

Actualmente, el mimo es un arte puramente mudo, donde el significado de los papeles se transmite solamente a través del gesto, el movimiento y la expresión corporal.

Marcel Marceau

Es el mimo más famoso de la historia. Nació en 1923 en Estrasburgo, Francia. Se le atribuye el mérito de haber resucitado el antiguo arte de la pantomima.

Inició la carrera de mimo después de la II Guerra Mundial, actuando para animar a las tropas de ocupación francesas establecidas en Alemania. Ingresó en la Escuela de Arte Dramático del Teatro Sarah Bernhardt de París, en 1946, allí estudió con Étienne Decroux y de Charles Dullin. También en 1946 entró en contacto con dos grandes actores: Madeleine Renaud y Jean-Louis Barrault. Este último, excelente intérprete del papel de Jean-Gaspard Debureau, mimo del siglo XIX, en el filme "Los niños del paraíso", de Marcel Carné.



En 1947 creó el personaje de Bip, una figura a veces burlesca y a veces poética, con infinidad de números cómicos y mordaces. Bip tenía la cara blanca, anchos pantalones, camisa de rayas y chistera vieja, deformada y coronada con una flor roja. Este personaje gozó de la aceptación de todos los apasionados de la escena.

Entre las representaciones más famosas se encuentran la escena titulada "Bip, cazador de mariposas" y "El abrigo".

Marcel Marceau fundó su propia compañía en 1949, la Compañía de Mimo Marcel Marceau. Obtuvo sus primeros éxitos importantes en Alemania, su gran destreza le permitió vivir de su arte en ese lugar. Pudo consolidar su carrera con las giras por Estados Unidos y Japón. Fue el mayor éxito de la temporada teatral 1955-1956 en Nueva York, y desde entonces realizó varias giras por las grandes ciudades de todo el mundo.

En 1978 abrió en París la Escuela Internacional de Mimodrama.

El estilo de Marceau, imitado con frecuencia, era presentarse solo sobre el escenario. Su talento dramático, su poesía combinada de humor, su conocimiento del alma humana y de las distintas situaciones que la atraviesan, lo convierten en uno de los más grandes artistas del espectáculo escénico contemporáneo.

INFORMACIÓN (INCLUÍDA EN ESTE DOCUMENTO EDUCATIVO) TOMADA DE LOS SITIOS WEB:

1. <https://es.oxforddictionaries.com/definicion/anecdinario>
2. <https://www.definicionabc.com/comunicacion/anecdota.php>
3. <http://anecdotasdeguatemala.blogspot.com/>
4. <https://arteescenicas.wordpress.com/2011/04/18/adaptacion-de-un-texto-narrativo-1-la-confesion-de-marcel-peyrou/>
5. <https://libretadearteescenicas.wordpress.com/2014/07/01/las-artes-escenicas-como-obras-dramaticas/>
6. <http://fcpolit.unr.edu.ar/blogs/redaccion1/2008/10/15/que-es-un-taller-de-lectura/>
7. <http://www.abc.com.py/articulos/el-mimo-853383.html>
8. <http://ladanzadevida.com/la-etica-en-la-danza/>
9. <https://forward.com/culture/391328/the-jewish-picasso-is-finally-ready-for-his-close-up/>