

UNIVERSIDAD DE SAN CARLOS DE GUATEMALA
Escuela de Ciencias de la Comunicación

**LOS TRECE SIGNOS DEL TEATRO, COMO ELEMENTOS BÁSICOS DE LA
COMUNICACIÓN EN LA OBRA “LAS PRECIOSAS RIDÍCULAS” DE MOLIERE**

JAIME LEONEL CUBILLAS MARTINEZ

Guatemala, noviembre de 2016

UNIVERSIDAD DE SAN CARLOS DE GUATEMALA
Escuela de Ciencias de la Comunicación

**LOS TRECE SIGNOS DEL TEATRO, COMO ELEMENTOS BÁSICOS DE LA
COMUNICACIÓN, EN LA OBRA “LAS PRECIOSAS RIDÍCULAS” DE MOLIERE.**

Trabajo de tesis presentado por

JAIME LEONEL CUBILLAS MARTINEZ

Previo a optar al título de
Licenciado en ciencias de la comunicación

Asesora

Dra. Aracelly Krisanda Mérida González

Guatemala, noviembre de 2016

UNIVERSIDAD DE SAN CARLOS DE GUATEMALA
Escuela de Ciencias de la Comunicación

Director

M Sc. Sergio Vinicio Morataya García
Consejo Directivo

Representantes Docentes

Lic. Mario Enrique Campos Trigilio
M.A. Gustavo Adolfo Moran Portillo

Representantes Estudiantiles

Anaitè Machuca
Mario Barrientos

Representante Egresado

M.A. Johnny Michael González Batres

Secretario

M Sc. Claudia Xiomara Molina Avalos

Tribunal Examinador

DRA. Aracelly Krisanda Mérida González
M.A. Elpidio Guillén de León
M.A. José María Torres Carrera
Lic. Luis Arturo Pedroza Gaytán
M.A. María del Rosario Estrada García
Lic. Rony Edily Zúñiga Najarro



Universidad de San Carlos de Guatemala
Escuela de Ciencias de la Comunicación

249-16

Guatemala, 13 de junio de 2016
Dictamen aprobación 82-15
Comisión de Tesis

Estudiante

Jaime Leonel Cubillas Martínez
Escuela de Ciencias de la Comunicación
Ciudad de Guatemala

Estimado(a) estudiante **Cubillas**:

Para su conocimiento y efectos, me permito transcribir lo acordado por la Comisión de Tesis en el inciso 1.3 del punto 1 del acta 11-2016 de sesión celebrada el 13 de junio de 2016 que literalmente dice:

*1.3 Comisión de Tesis acuerda: A) Aprobar al (la) estudiante Jaime Leonel Cubillas Martínez, **carné 8413265**, el proyecto de tesis: LOS TRECE SIGNOS DEL TEATRO, COMO ELEMENTOS BÁSICOS DE LA COMUNICACIÓN, EN LA OBRA: "LAS PRECIOSAS RIDÍCULAS" DE MOLIERE. B) Nombrar como asesor(a) a: M.A. Aracelly Krisanda Mérida González.*

Asimismo, se le recomienda tomar en consideración el artículo número 5 del REGLAMENTO PARA LA REALIZACIÓN DE TESIS, que literalmente dice:

..."se perderá la asesoría y deberá iniciar un nuevo trámite, cuando el estudiante decida cambiar de tema o tenga un año de habersele aprobado el proyecto de tesis y no haya concluido con la investigación." (lo subrayado es propio).

Atentamente,

ID Y ENSEÑAD A TODOS


M.A. Aracelly Mérida
Coordinadora Comisión de Tesis



Copia: Comisión de Tesis
USAC
TRICENTENARIA
Universidad de San Carlos de Guatemala

Edificio M2,
Ciudad Universitaria, zona 12.
Teléfono: (502) 2418-8920
Telefax: (502) 2418-8910
www.comunicacionusac.org



Universidad de San Carlos de Guatemala
Escuela de Ciencias de la Comunicación

271 -16

Guatemala, 28 de julio de 2016
Comité Revisor/ NR
Ref. CT-Akmg 052-2016

Estudiante
Jaime Leonel Cubillas Martínez
Carné **8413265**
Escuela de Ciencias de la Comunicación
Ciudad Universitaria, zona 12

Estimado(a) estudiante **Cubillas**

De manera atenta nos dirigimos a usted para informarle que esta comisión nombró al COMITÉ REVISOR DE TESIS para revisar y dictaminar sobre su tesis "*LOS TRECE SIGNOS DEL TEATRO COMO ELEMENTOS BÁSICOS DE LA COMUNICACIÓN EN LA OBRA "LAS PRECIOSAS RIDÍCULAS" DE MOLIERE*".

Dicho comité debe rendir su dictamen en un plazo no mayor de 15 días calendario a partir de la fecha de recepción y está integrado por los siguientes profesionales:

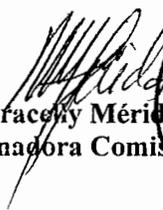
DRA. Aracelly Krisanda Mérida González	presidente(a)
M.A. Elpidio Guillén de León	revisor(a)
M.A. José María Torres Carrera	revisor(a)

Atentamente,

"ID Y ENSEÑAD A TODOS"


M.Sc. Sergio Vinicio Morataya García.
Director ECC




M.A. Aracelly Mérida
Coordinadora Comisión de Tesis



Copia: comité revisor
Dirección
Archivo

AM/SVMG/Anaijr.



USAC
TRICENTENARIA
Universidad de San Carlos de Guatemala

Edificio M2,
Ciudad Universitaria, zona 12.
Teléfono: (502) 2418-8920
Telefax: (502) 2418-8910
www.comunicacionusac.org



USAC
TRICENTENARIA
Universidad de San Carlos de Guatemala



Autorización por comité revisor informe final

Guatemala, 27 de septiembre de 2016

Doctora
Aracelly Krisanda Mérida González
Coordinadora Comisión de Tesis
Escuela de Ciencias de la Comunicación
Edificio Bienestar Estudiantil, 2do. Nivel
Ciudad Universitaria, zona 12

Estimada Dra. Mérida

Atentamente informamos a usted que el estudiante Jaime Leonel Cubillas Martinez, carné 8413265, ha realizado las correcciones y recomendaciones a su trabajo de investigación, cuyo

título final es: LOS TRECE SIGNOS DEL TEATRO, COMO ELEMENTOS BÁSICOS DE LA COMUNICACIÓN M EN LA OBRA: "LAS PRECIOSAS RIDÍCULAS" DE MOLIERE.

En virtud de lo anterior, se emite DICTAMEN FAVORABLE a efecto de que pueda continuar con el trámite correspondiente.

M.A. José María Torres Carrera
Miembro comité revisor

ID Y ENSEÑAD A TODOS

M.A. Elpidio Guillén de León
Miembro comité revisor

Dra. Aracelly Krisanda Mérida González
Presidenta comité revisor



Universidad de San Carlos de Guatemala
Escuela de Ciencias de la Comunicación

271-16

Guatemala, 05 de octubre de 2016
Tribunal Examinador de Tesis/N.R
Ref. CT-Akmg- No. 083-2016

Estudiante
Jaime Leonel Cubillas Martinez
Carné: **8413265**
Escuela de Ciencias de la Comunicación
Ciudad Universitaria, zona 12

Estimado(a) estudiante Cubillas

Por este medio le informamos que se ha nombrado al tribunal examinador para que evalúe su trabajo de investigación con el título: *"LOS TRECE SIGNOS DEL TEATRO, COMO ELEMENTOS BÁSICOS DE LA COMUNICACIÓN EN LA OBRA "LAS PRECIOSAS RIDÍCULAS" DE MOLIERE"*, siendo ellos:

Dra. Aracelly Krisanda Mérida González	presidente(a)
M.A. Elpidio Guillén de León	revisor(a)
M.A. José María Torres Carrera	revisor(a)
Lic. Luis Arturo Pedroza Gaytán	examinador(a)
M.A. María del Rosario Estrada García	examinador(a)
Lic. Rony Edily Zúñiga Najarro	suplente

Por lo anterior, apreciaremos se presente a la Secretaria de la Comisión de Tesis para que se le informe de su fecha de examen privado.

Deseándole éxitos en esta fase de su formación académica, nos suscribimos.

Atentamente,

ID Y ENSEÑAD A TODOS


M.Sc. Sergio Vinicio Morataya García.
Director ECC


Dra. Aracelly Krisanda Mérida González
Coordinadora Comisión de Tesis



USAC
TRICENTENARIA
Universidad de San Carlos de Guatemala

Copia: Archivo
AM/SVMG/Anaijr

Edificio M2,
Ciudad Universitaria, zona 12.
Teléfono: (502) 2418-8920
Telefax: (502) 2418-8910
www.comunicacionusac.org



Universidad de San Carlos de Guatemala
Escuela de Ciencias de la Comunicación

271-16

Guatemala, 3 de noviembre de 2016
Orden de impresión/NR
Ref. CT-Akmg- No.071-2016

Licenciado
Jaime Leonel Cubillas Martinez
Carné 8413265
Escuela de Ciencias de la Comunicación
Ciudad Universitaria, zona 12

Estimado(a) Licenciado Cubillas

Nos complace informarle que con base a la autorización de informe final de tesis por asesor, con el título: **"LOS 13 SIGNOS DEL TEATRO, COMO ELEMENTOS BASICOS DE LA COMUNICACIÓN, EN LA OBRA "LAS PRECIOSAS RIDÍCULAS" DE MOLIERE"**, se emite la orden de impresión.

Apreciaremos que sean entregados un ejemplar impreso y un disco compacto en formato PDF, en la Biblioteca Central de esta universidad; tres ejemplares y dos discos compactos en formato PDF, en la Biblioteca Flavio Herrera y nueve ejemplares en la Secretaría General de esta unidad académica ubicada en el 2º. nivel del Edificio M-2.

Es para nosotros un orgullo contar con un profesional como usted, egresado de esta Escuela, que cuenta con todas las calidades para desenvolverse en cualquier empresa en beneficio de Guatemala, por lo que le deseamos toda clase de éxitos en su vida.

Atentamente,

ID Y ENSEÑAD A TODOS

M.Sc. Sergio Vinicio Morataya García
Director ECC



Dra. Aracelly Krisanda Mérida González
Coordinadora Comisión de Tesis



USAC
TRICENTENARIA
Universidad de San Carlos de Guatemala

Edificio M2,
Ciudad Universitaria, zona 12.
Teléfono: (502) 2418-8920
Telefax: (502) 2418-8910
www.comunicacionusac.org

Para efectos legales el autor
es el único responsable del contenido de este trabajo



Dedicatoria

A Dios, Nuestro Señor: Por darme la Sabiduría e inteligencia para llevar a cabo este trabajo.

A mis Padres: Edgar Froylan Cubillas González y Alicia Josefina Martínez A. (+), por darme la vida y por su apoyo incondicional.

A mi esposa: Zuly Carlota Sánchez Delgado, por su amor, apoyo y paciencia.

A mi hijo: Marcos Gabriel Cubillas Sánchez, por su amor y apoyo.

A mis hermanos: Shiomara, Ronald y Billy, por sus muestras de apoyo y colaboración.

A la Universidad de San Carlos de Guatemala y la Escuela de Ciencias de la Comunicación: Mi agradecimiento y reconocimiento profundo por haberme formado como profesional de la comunicación.

A todos los docentes: Que desde mi niñez, fueron los artífices de mi formación académica.

A la Doctora y Masters: Aracelly Mérida, José María Torres y Elpidio Guillen: Por sus sabios consejos y por brindarme su apoyo y colaboración.

A los Actores y actrices Nacionales: quienes de manera grata y profesional, compartieron sus opiniones y experiencias que fueron enriquecedoras para el presente trabajo. Con profundo agradecimiento a: Flora Méndez, Pablo Iriarte y Nery Aguilar.

A mis compañeros de trabajo de la Central el Carmen zona 12, Claro: Oscar A. Oliva, Maynor Escobar, Cesar Hernández, William Vivar, Manuel Vásquez, Amilcar Salazar, Cesar Martinez, Gustavo Silvestre, José Ordoñez, Diego García, Jesús Pérez, Cristóbal Camó, Virgilio Tojes, Edson Monterroso, Rodolfo Flores, por sus muestras de apoyo, amistad y paciencia.

Muchas gracias y que Dios les bendiga.

ÍNDICE	No. Pág.
Resumen	I
Introducción	II
Capítulo 1	1
1 Marco Conceptual	1
1.1 Título del tema	1
1.2 Antecedentes	1
1.3 Planteamiento del problema	3
1.4 Justificación	3
1.5 Alcances y Límites	4
1.5.1 Alcances	4
1.5.2 Límites	5
Capítulo 2	6
2 Marco Teórico	6
2.1 Teatro	6
2.1.1 La Comedia Teatral	11
2.1.2 La Sátira	11
2.2 El Autor Jean –Baptiste Poquelin “MOLIERE”	13
2.2.1 Las Preciosas Ridículas, reseña de la obra	14
2.2.2 Descripción de La Obra	14
2.2.3 El Signo y sus partes	15
2.2.3.1 Significante	16
2.2.3.2 Significado	16
2.2.3.3 Referente	16
2.2.3.4 Clases de Signos	16
2.2.3.5 El signo del Teatro	19
2.3 Los trece Signos del teatro	20
2.3.1 La palabra	20
2.3.2 El tono	21
2.3.3 La mímica del rostro	21
2.3.4 Los gestos	22
2.3.5 El movimiento escénico del actor	23
2.3.6 El maquillaje ó la máscara	24
2.3.7 El Peinado	26
2.3.8 El vestuario	26
2.3.9 Los accesorios	27
2.3.10 El decorado ó escenografía	28
2.3.11 La iluminación	28
2.3.12 La Música	29
2.3.13 Los efectos sonoro	30
2.3.14 Tabla de los signos del espectáculo	32
2.4 Teoría de La Comunicación que respalda el estudio	32
2.4.1 Estructuralismo	33

Capítulo 3	37
3 Marco Metodológico	37
3.1 Método	37
3.2 Tipo de Investigación	37
3.2.1 Descriptiva	37
3.2.2 Analítica	37
3.2.3 Cualitativa	38
3.3 Objetivos	38
3.3.1 General	38
3.3.2 Específicos	38
3.4 Técnicas	38
3.5 Instrumento	39
3.5.1 Procedimiento	39
Capítulo 4	40
4. Descripción de resultados en la obra “Las Preciosas Ridículas” de Moliere	40
4.1 Descripción de las escenas de la obra, que se desarrolla En un solo acto	40
4.2 Análisis descriptivo de los Trece signos del teatro En la obra “Las Preciosas Ridículas” de Moliere	43
4.2.1 La Palabra	44
4.2.2 El Tono	45
4.2.3 Mímica del Rostro	45
4.2.4 Movimiento escénico	46
4.2.5 El Gesto	46
4.2.6 El maquillaje	46
4.2.7 El Peinado	47
4.2.8 El Traje	47
4.2.9 La Música	47
4.2.10 Efecto Sonoro	48
4.2.11 La iluminación	48
4.2.12 Los Accesorios	48
4.2.13 El Decorado	48
4.3 Relación de los trece signos del Teatro con el personaje/actor	49
4.3.1 Cuadro de los signos relacionados con el actor y su descripción	49
4.3.2 Descripción del cuadro comparativo	49
4.3.3 Cuadro de los signos que no tienen relación con el actor y descripción	50
Juicio Crítico de la obra	52
Conclusiones	53
Recomendaciones	54
Referencias Bibliográficas	55
E-Graías	58
Apéndice 1 (guion de la obra)	59
Apéndice 2 entrevista con la Actriz Flora Méndez	91
Apéndice 3 Entrevista con Actores de teatro Pablo Iriarte/Nery Aguilar	96
Fuente de Consulta (entrevista)	99
Anexos	100
Instrumento #1 Guía de preguntas de la entrevista	100
Instrumento #2 Cuadros comparativos y graficas	101
Instrumento #3 Biografías de Dramaturgos Brecht, Mayerhold y Grotowski	103
Afiches y fotografías	108

Resumen

Titulo	“Los Trece Signos del teatro como elementos básicos de la comunicación en la obra “las Preciosas Ridículas” de Moliere.
Autor	Jaime Leonel Cubillas Martínez
Unidad académica	Escuela de Ciencias de La Comunicación. Universidad de San Carlos de Guatemala.
Problema investigado	¿Cuáles son los signos del teatro más utilizados dentro de la obra Las Preciosas Ridículas de Moliere? presentada en el teatro de Cámara del Centro Cultural Miguel Ángel Asturias.
Instrumento	Se utilizó el método Analítico descriptivo/cuantitativo Basado en el estructuralismo, el cual consiste en la concepción de cada objeto como parte de un todo.
Procedimiento	Se elaboró una tabla de análisis de frecuencia y cuadros comparativos, para describir y determinar cuáles son los signos del teatro que más se utilizaron y también los que menos se utilizaron.
Conclusiones	Se estableció que los trece signos del teatro, más utilizados son: la palabra, el tono y la mímica del rostro y el gesto, los menos utilizados la música, los efectos sonoros, la iluminación y el decorado. Debido a que los primeros, son la parte fuerte dentro de la actuación, para mantener la atención del espectador. Los menos utilizados pasaron a segundo plano, para que el espectador no se distrajera con ellos y al mismo tiempo los imaginara, sin perder la atención de la actuación

Introducción

Para comunicar, no solamente está la palabra o la escritura, dentro del teatro, como parte del espectáculo existen trece signos, los cuales tienen un significado específico y están clasificados en cinco etapas que más adelante se describirán detalladamente.

Este trabajo de investigación presenta el tema **“LOS TRECE SIGNOS DEL TEATRO, COMO ELEMENTOS BÁSICOS DE LA COMUNICACIÓN, EN LA OBRA: LAS PRECIOSAS RIDÍCULAS DE MOLIERE”**, como un aporte para incrementar los conocimientos de estudiantes y profesionales en el vasto campo de la comunicación y del arte de la actuación teatral.

La obra en mención y como objeto de estudio fue escrita por el dramaturgo francés Jean Baptiste Poqueline, nació en París, Francia el 15 de enero de 1622 y fallece el 17 de febrero de 1673, denominado como el más grande escritor de la comedia francesa.

Se trata de una comedia de un acto, estrenada en París en 1659, donde en forma sátira, muestra la realidad del mundo burgués. Una sociedad basada en apariencias, en donde se le da más importancia a los bienes materiales que a los espirituales y muestra a los espectadores un retrato de sus vidas. Dos mujeres que queriendo ser superiores, son engañadas por dos impostores, criados de dos personas a quienes ellas habían rechazado por no estar a su mismo nivel social.

Obra presentada en el Teatro de La Universidad Popular y El gran Teatro Nacional Miguel Ángel Asturias, en el Teatro de Cámara “Hugo Carrillo”. En la temporada de enero y febrero del año 2015, por un excelente reparto de actores guatemaltecos ente ellos: Bryan Segura, Daniel Moreira, Víctor Leal, Adolfo Portillo, William García, Gustavo Monsanto e Iván Martínez y dirigida por Flora Méndez todos miembros de la compañía de teatro La Lumbre.

El estudio que a continuación se presenta, se dividió en cuatro capítulos: Marco conceptual, Marco teórico, Marco metodológico y Análisis e Interpretación de resultados.

En el capítulo uno, el marco conceptual, incluye el título del tema, sus antecedentes, justificación, planteamiento del problema y alcances y límites.

En el capítulo dos, marco teórico, contiene los aspectos más importantes, concepto del teatro, breve reseña de la obra, el autor, la descripción de los trece signos del teatro, el signo y sus partes.

En el capítulo tres, marco metodológico, incluye el método, tipo de investigación, objetivos, las técnicas y los instrumentos.

El capítulo cuatro, análisis e interpretación de resultados se incluyen: descripción de las escenas y los trece signos relacionados con los personajes de la obra *Las Preciosas Ridículas* de Moliere, así como los que no tienen relación con la misma.

Y para finalizar se incluyen las conclusiones, recomendaciones, las referencias bibliográficas, e-grafías y apéndices correspondientes

CAPÍTULO 1

1. Marco Conceptual

1.1 Título del tema

“Los trece signos del teatro como elementos básicos de la Comunicación, en la obra: “las Preciosas Ridículas” de Moliere.

1.2 Antecedentes

Para conocer otros trabajos e investigaciones que se han llevado a cabo acerca de los signos del teatro, se han analizado tesis y publicaciones de la Escuela de Ciencias de La Comunicación, de la Universidad de San Carlos de Guatemala, que permiten comprender los elementos y herramientas que debe considerarse dentro de la comunicación a través de los signos del teatro. A continuación se citan las tesis consultadas:

Chávez García Mayra (2010) en su trabajo de tesis “Los trece signos del teatro, aplicados a la obra teatral: “En la Diestra de Dios Padre” planteó como objetivo realizar un análisis descriptivo y concluyó que en la obra analizada, fue adaptada de una versión de Enrique Buenaventura, a una versión popular guatemalteca y que en la actualidad es el tipo de obras que los guatemaltecos prefieren ver. También recomendó a los directores teatrales a que se retome el teatro dramático y la comedia y que se preocupen por el contenido y la calidad de las obras puestas en escena.

Estrada Estrada, Reina (2003), en su estudio “Aplicación de seis signos del teatro en la locución interpretativa”, tuvo como objetivo principal el dar a conocer el uso y manejo de seis signos del teatro, la palabra, el tono, el gesto y la mímica del rostro, efectos de sonido y la música, para lo cual recabó la información aplicando encuestas y entrevistas. Y concluyó que los signos antes mencionados tienen relación con la locución interpretativa radial, indicando que la población estudiantil encuestada, utilizó el gesto y la mímica del rostro para incrementar su calidad interpretativa.

Así mismo, Galindo Barrera, Carlos Rubén (2004) en su trabajo El teatro como sistema de comunicación cultural: códigos y signos teatrales utilizados en la obra el Rabinal Achí (el varón de Rabinal) ballet-drama de los indios K'iches' de Guatemala, se refiere a que la comunicación es un fenómeno utilizado por diversas culturas y que a su vez convergen con todas las ciencias del hombre que es una herramienta importante en la transmisión de conocimientos a través de códigos y signos en el proceso de la comunicación.

Su investigación aborda aspectos fundamentales en las teorías de la comunicación y las teorías teatrales y que su importancia radica en la función unificadora que desempeñan al tratar cualquier tema que incluya el proceso de la comunicación y que este permite mejorar en manejo de las vinculaciones entre personas, reducir el fracaso, a través de una correcta aplicación del teatro como sistema de comunicación.

Así mismo en la Facultad de Humanidades, Universidad de San Carlos de Guatemala se localizó la tesis de Peña Mancilla Roberto (1975) cuyo título es; El Signo en el Teatro, donde presenta una metodología para realizar análisis de los signos en el teatro.

1.3 Planteamiento del problema

El teatro, como arte, aparece con caracteres religiosos en la base de todas las culturas, los griegos diversificaron el teatro: Esquilo, Sófocles Eurípides y Aristófanes, llevarían a escena las cuestiones políticas, sociales y religiosas del momento. Arte de componer o representar obras dramáticas. (es.thefreedictionary.com)

El teatro es la forma de representar situaciones políticas, culturales y religiosas en sus diferentes tipos, en algunos casos de criticar y ridiculizar al gobierno de turno o de administraciones pasadas, problemas educacionales etc.

Todas con un fin específico, crear conciencia ante la situación y que se pueda revertir y también reflejar una actitud social en la que algunos miembros de la sociedad estén involucrados.

De esta manera existen elementos secundarios dentro del teatro que lo hace más interesante y atractivo, es por ello que esta tesis investigó **¿Cuáles son los signos del teatro más utilizados dentro de la obra Las Preciosas ridículas de Moliere?** presentada en el teatro de cámara Hugo Carrillo, del Centro Cultural Miguel Ángel Asturias, por la Compañía de Teatro La Lumbre.

1.4 Justificación

Esta investigación se realizó para determinar cuan importantes son dentro del campo de la actuación, los trece signos del teatro, como elementos básicos de la comunicación en la obra "Las Preciosas Ridículas" de Moliere, para determinar su importancia comunicacional y cuáles son los más relevantes en el desarrollo de la misma.

De todos es sabido que la comunicación es la base para el desarrollo humano y la principal herramienta para su evolución a lo largo de la historia de la sociedad, se convierte en objeto de investigación el comportamiento de esta dentro de las estructuras sociales y en el campo de la actuación desde sus inicios.

Es motivo de estudio e investigación por la trascendencia que tiene las artes escénicas desde el punto de vista comunicacional, en una obra cualquiera que sea puesta en escena, cada actor, actriz y todo lo que represente un objeto dentro del escenario tiende a comunicar algo, describir un lugar específico por tal motivo se hace el presente estudio para dejar plasmado para futuras consultas de estudiantes, docentes y público en general, la importancia de los trece signos que se desarrollan en el ámbito teatral.

Su importancia es relevante ya que sin ellos, dejaría de ser teatro y sería solamente diálogos, porque los signos que se emplean en el teatro, son consecuencia de un proceso voluntario, creado predeterminadamente, con un objetivo, de comunicar instantáneamente a un público presente. Y ese es precisamente lo que se pretende estudiar y dejar plasmado en esta investigación, si los signos teatrales tienen o no relevancia en el campo de la actuación. Almorza (1984).

1.5 Alcances y límites

1.5.1 Alcances

El presente estudio investigó cuáles de los trece signos del teatro son los más utilizados y relevantes dentro de la obra “Las Preciosas Ridículas, de Moliere, con ello no pretende ser una propuesta de comunicación sino de analizar el desarrollo y desempeño de cada uno de ellos y comprender a través de ellos si se tiene una mejor percepción del mensaje comunicacional que los actores interpretan al desarrollarse la obra en el escenario.

1.5.2 Límites

En este caso, se abarcó solamente los signos de teatro dentro de la obra las Preciosas Ridículas, de Moliere, como elementos básicos de la comunicación y en uno solo de los tipos del teatro, la sátira. No se pretende abarcar los demás tipos de teatro porque se perdería el objetivo de circunscribirlo a la obra antes mencionada.

CAPÍTULO 2

2. Marco Teórico

Se realizó la búsqueda de información que pudo ayudar a elaborar el marco teórico, se consultaron documentos que permitieran definir conceptos que se relacionan con la investigación y fue necesario detallar los siguientes conceptos:

2.1 Teatro

El Diccionario Everest Cima Español (1984: p. 1,026) define la palabra teatro:

A el edificio destinado a la representación de obras dramáticas.

El diccionario de la Lengua Española DLE. Lo define como al edificio destinado a la representación de obras dramáticas o a otros espectáculos públicos propios de la escena. (dle.rae.es).

La palabra teatro procede del griego theatron que Significa el lugar donde se (lo) ve. Esta acepción etimológica, hace hincapié en unos componentes básicos del teatro: Lugar, actores y público. Así el teatro es definido como un “un lugar social” (Girard y otros 1978: 10). Centro de reunión de unos actores con el público que se encuentran cara a cara en una tensión dinámica.

En su carácter de fenómeno colectivo, surgido ya en las sociedades primitivas bajo la forma de ritual mágico, el teatro ha sido siempre un arte profundamente arraigado en el sentimiento popular. La evolución de sus técnicas y conceptos, pues, no constituye sino un reflejo –cuya singular nitidez se deriva de su recreación de situaciones vitales—de las transformaciones ideológicas y sociales acontecidas en aquellos pueblos en que ha tenido lugar su desarrollo.

Bajo el nombre genérico de teatro se hace referencia al arte de la representación dramática, común a la gran mayoría de las culturas universales, que incluye entre

otros elementos, el texto, la interpretación –acompañado con frecuencia de música o danza-, la puesta en escena, los recursos técnicos necesarios para la producción, etc. Por otra parte, el término teatro, que proviene del griego theatrón, “lugar para contemplar”, posee acepciones de alcance más restringido, tales como el local o edificio en que se lleva a cabo la representación, la producción dramática de un autor o una época, etc., o figurado. –“el teatro de la acción”--.

Esta misma diversidad de significados, y la patente interrelación que presentan, revelan el carácter ineludiblemente multiforme y cambiante de teatro creado por un colectivo de personas. Tal es en realidad la esencia del hecho teatral —que debe diferenciarse claramente del género literario dramático, aún cuando este haya constituido en muchas culturas su soporte básico—, cuyos diversos elementos se han desarrollado a lo largo de los siglos, de la ceremonia a la danza, de la invocación sagrada al diálogo y a la acción, en un perpetuo equilibrio entre sus medios creativos y las necesidades expresivas de la sociedad.

Pellettieri y de La Mora (2008: P.88): “¿Qué puede esperar el teatro mundial con tres mil quinientos años de historia o, según otros conteos que parten del inicio del ritmo comunitario prehelénico, con cinco mil años? El teatro nació cuando el hombre primitivo descubrió el drama cósmico del día y la noche, y el de la sequía y la fertilidad y sufrió el conflicto de la vida y la muerte, y entre la felicidad y el llanto. Entonces trató de personificar a esas presencias mágicas con representaciones rituales.

El teatro nació unido a la religión y sus ritos, en Egipto y en la antigua Grecia, para aquellos pueblos, el mundo era un gran teatro majestuoso y los humanos era actores y los dioses, espectadores, y toda representación teatral, una oración. Los orígenes del teatro griego parten de los cultos primitivos de la fertilidad en honor de Dionisos. Los ritos dionisiacos celebraban la muerte del dios en otoño y su renacer en primavera.

Los ditirambos o cantos en honor de esa divinidad, interpretados por un coro danzante, dieron origen a la tragedia y a la comedia. En la Atenas de hace veinticinco siglos, el drama conformó su molde con Esquilo, Sófocles y Eurípides. Con su genio poético crearon la dramaturgia, el arte de escribir dramas sobre héroes y dioses sometidos a los eternos conflictos y al enfrentamiento irremediable del destino. En griego, la palabra teatro (theatron) significa “veo, miro, soy espectador”. Pellettieri, (2008: P 88.)

La aparición del teatro moderno, pues, se caracterizó por su absoluta libertad de planeamiento que, mediante el dialogo con las formas tradicionales y las nuevas posibilidades técnicas, darían lugar a una singular transformación del arte teatral.

En el campo del diseño arquitectónico y escenográfico, las mayores innovaciones se debieron al desarrollo de nueva maquinaria y al auge adquirido por el arte de la iluminación, circunstancias que permitieron la creación de escenarios dotados de mayor plasticidad –circulares, móviles, transformables, etc.– y liberaron al teatro de la apariencia pictórica proporcionada por la estructura clásica del arco del proscenio.

Pellettieri/De la Mora (2008: P. 87,88), por su lado menciona que: “Somos hombres y mujeres teatrales porque el teatro no puede ser entendido sin su dimensión antropológica, como tampoco la antropología puede ser entendida sin tomar en cuenta lo teatral; por eso el teatro sigue nostálgico de la ceremonia y del rito que le sirvieron de origen. Y que siempre le ha llamado la atención del hecho de que los niños jueguen por sí mismos al teatro y hasta hoy sigan creando teatrillos o situaciones teatrales con las que invierten los papeles: la niña se convierte en madre de una muñeca, y el niño en papá o maestro.

Los niños deben haber jugado así aún antes de que el arte teatral fuera inventado por los griegos; en cambio nunca se ha visto que los niños jueguen a la televisión,

ni a ningún invento similar del presente. Hay que rechazar el teatro de repetición mecánica orientado a la rentabilidad económica, o el teatro de mera diseminación ideológica, y buscar la dimensión metafísica del teatro, por la que los personajes son entes que nos hacen reconocer nuestro ser y reconsiderar nuestro existir, y redescubrir la dimensión mística del teatro, en la que los dioses son también parte del público, como lo fueron en los ditirambos, y en la que los actores toman el lugar de la víctima del sacrificio.

También menciona que: Debemos preguntarnos la razón del porqué nos apasiona el teatro. Si tenemos una respuesta en los labios, no hemos descubierto el significado de lo teatral; pero si cuando más recorremos los caminos del teatro más alejados nos encontramos de alcanzar una respuesta, entonces tenemos la seguridad de que estamos en el camino correcto. Atrás de todo teatrista, bueno o malo, debe habitar el misterio.

Hablar de amor, arrobamiento, asombro, delirio, deseo, dolor, ensoñación, error, esperanza, hechizo, ilusión, muerte, pasión y sueño, es describir la materia prima con que están elaboradas las obras de teatro. Sobre estos conceptos aún se cierne el misterio ya que afortunadamente la humanidad no ha terminado de conocerlo del todo”.

Elementos básicos. El teatro, constituye un todo orgánico del que sus diferentes elementos forman parte indisoluble, los cuales son el tiempo y el espacio. Esos elementos, no obstante, poseen cada uno características y leyes propias y, en función de la época, de la personalidad del director y los actores o de otras circunstancias, es habitual que se conceda a unos u otros mayor relevancia dentro del conjunto.

Texto. En la tradición occidental, el texto, la obra dramática, se ha considerado siempre la pieza esencial del teatro, llamado con frecuencia “el arte de la palabra”.

Dado que de forma más matizada, esta orientación predomina también en las culturas orientales, cabe cuando menos admitir como justificada tal primacía.

A este respecto deben hacerse, no obstante, dos consideraciones: en primer lugar, el texto no agota el hecho teatral, pues una obra dramática no “es” teatro hasta que se representa, lo que implica como mínimo el elemento de la actuación; En segundo lugar, son numerosas las formas dramáticas arcaicas y los espectáculos modernos que prescinden por completo de la palabra o la subordinan a elementos cual la mímica, la expresión corporal, la danza, la música, el despliegue escénico etc.

El hecho de que la obra solo adquiere plena vigencia en la representación determina además el carácter distintivo de la escritura dramática respecto a otros géneros literarios.

La mayoría de los grandes dramaturgos de todos los tiempos, desde los clásicos griegos al inglés *William Shakespeare*, el francés *Moliere* –ambos actores y directores–, el español Carlos Calderón de la Barca o el alemán Bertolt Brecht, basaron sus creaciones en un conocimiento directo y profundo de los recursos escénicos e interpretativos y en una sabia utilización de sus posibilidades.

Dirección. La personalidad del director como artista creativo por derecho propio se consolidó a fines del siglo XIX. A él corresponde, en definitiva, convertir el texto, si existe, en teatro, por medio de los procedimientos que juzgue precisos.

En el teatro moderno el director se considera el creador total del espectáculo.

Esta libertad concedida al director ha sido criticada, de hecho, por aquellos que consideran ilícito subordinar el texto original a un determinado montaje.

Actuación. Reducido a sus elementos mínimos, el teatro, puede prescindir de todos sus componentes excepto de la actuación. La labor de un autor, de un director, no

son capaces por si solas de dar lugar a una representación; por el contrario, un mimo, un actor que improvisa, tal como lo hicieron los antiguos actores griegos, constituyen ya u hecho teatral.

2.1.1 La comedia teatral:

Uno de los géneros dramáticos por excelencia se manifiesta a través de muy diversas vías de expresión, que van de lo carnavalesco a lo burgués. Desde los inicios grecolatinos de la comedia han variado sus exigencias formales, pero no su objetivo último: la risa.

En el Siglo de Oro Español se aplica el título genérico de comedia a cualquier obra dramática de cierta extensión, al margen de su contenido y su tono. En el año 1969, Lope de Vega fija los preceptos del género en su arte nuevo de hacer comedias, establece que ha de constar de tres actos o jornadas, rompe con alguna de las unidades clásicas, admite la mezcla de elementos trágicos y cómicos, consolida la presencia de ciertos tipos como personajes y fomenta la variedad temática y estrófica (que está dividido en estrofas). (Enciclopedia Espasa V5, 2005)

2.1.2 La sátira

Del Latín *sátira*, Género literario en verso, en prosa, o en verso y prosa, cuya finalidad es censurar vicios, defectos o errores individuales o colectivos. La sátira articula el *prodesse* y *delectare* horaciano y supone un equilibrio entre la función docente y la literaria. El escritor satírico une la actitud crítica con el humor y la agudeza de ingenio.

Su origen es folklórico y está unido a festividades religiosas; adopta diversas formas, pues aparece en los géneros más importantes (épica, lírica dramática).

En la literatura griega está presente en algunas fábulas de Esopo, donde la crítica social es evidente; el recurso de criticar por boca de los animales era de

uso frecuente, La sátira política aflora en la comedia de Aristófanes. (Con más virulencia en *Los Caballeros, obra en la que la crítica política es mordaz.*

En el siglo XX la sátira se cobija en el mundo del teatro (es una vuelta a sus primitivas raíces): recordemos los esperpentos de Valle Inclán, u obras de Sastre, de Lauro Olmo o Carlos Muñiz; también está presente en la prosa narrativa, tanto de principios de siglo (valle Inclán) como posterior a la guerra civil (Goytosolo).

La sátira se suele valer del humor, de la anécdota y del ingenio para ridiculizar defectos sociales o individuales, efectuando así una crítica social; a veces adopta para ello la forma más concentrada del epigrama, que expresa un solo concepto y un único tema de burla; por el contrario, la sátira suele ser mucho más extensa y prolija. Existe una gran variedad de temas, desarrollos y tonos, pero son recursos habituales en la sátira:

- ❖ La reducción de alguna cosa para hacerla parecer ridícula, o examinarla en detalle para hacer destacar sus defectos.
- ❖ La exageración o hipérbole: se toma una situación real y se la exagera hasta tal punto que se convierte en ridícula. La caricatura utiliza esta técnica.
- ❖ La yuxtaposición que compara cosas disimiles: el ayer y el hoy, la juventud y la vejez, etcétera, de forma que una adquiere menor importancia.
- ❖ La parodia o imitación burlesca de las técnicas o estilo de una persona, de forma que se vea ridiculizada. Puede ser utilizado en el género literario y en artes cinematográficas

La sátira en síntesis es una composición literaria en la que se realiza una crítica de las costumbres y de las conductas deshonestas de individuos o grupos sociales, con un fin moralizador, burlesco o de simple diversión. En ella, los personajes están presentados como seres de carne y hueso no como tipos. (Diccionario de Términos Literarios AKAL, 1990)

2.2 El Autor: Jean-Baptiste Poqueline, “*MOLIERE*”

La (Enciclopedia Larousse grandes personajes 1992:p. 654 describe que fue un “Dramaturgo y actor Francés, nació en París 1622 – 1673. Era un moralista, que quería que su obra contribuyera a la felicidad de los hombres. Por eso combatió con una gran energía, que a menudo rayaba en la imprudencia, a los que llamaba - monederos falsos-, es decir, la burguesía hipócrita de la sociedad de la época.

“Hijo y nieto de tapiceros, su padre fue el director del taller de los tapices del rey desde 1631, después de estudiar en un colegio de jesuitas, prefirió matricularse en la carrera de derecho en vez de continuar con el oficio familiar. Sin embargo, en 1643, su gran afición al teatro le llevó a renunciar a las leyes. El intento de montar una compañía teatral con su amigos los Béjart, adoptando el nombre artístico de Moliere, resultó un fracaso por falta de medios económicos”. Enciclopedia Larousse grandes personajes 1992:pp. 654)

“Así que, en 1645, abandonó su propia compañía y se alistó como actor en un grupo ambulante que recorría diversas regiones de Francia. En 1650 asumió la dirección del equipo, y, después de llevar durante más de doce años, una vida de cómico errante, de la que se conocen muy pocos datos, en 1658 volvió a París.

“En la capital francesa representó su primera obra original: *Las Preciosas Ridículas*, que tuvo un gran éxito y gustó mucho al rey, quien desde entonces se convirtió en su protector. También consiguió unos cuantos enemigos para toda la vida, sobre todo nobles católicos que se habían molestado por sus burlas. En 1662 estrenó su primera obra maestra, *La escuela de las mujeres*, comedia que suscitó un gran escándalo y por la que se le acusó de pecaminoso”

“Ese mismo año, se casó con Armande Béjart, quien por rumores infundados decían que era su propia hija. En 1663, Moliere, harto de que sus adversarios del partido conservador hablasen mal de él y de su matrimonio, les respondió con dos obras teatrales: *La crítica de la escuela de las mujeres* y *El impromptu de Versalles*. En 1664 su compañía representó ante el rey Luis XIV los tres primeros actos del *Tartufo*, denuncia de la hipocresía de sus enemigos del partido –devoto-.

Sin embargo, éstos influyeron en la corte y lograron que se prohibiera su representación. Ese mismo año, el primer hijo de Moliere, que apadrinaron el propio rey y Enriqueta de Inglaterra, murió a los diez días de su nacimiento. Ante la prohibición del *Tartufo*, abordó un tema español, tratado con gran originalidad, *Don Juan*, después del cierre cuaresmal de los teatros (en la Cuaresma estaban prohibidas las representaciones teatrales), la obra no se volvió a programar.

En 1665 estaba desolado, pero le llegó la alegría: nació su hija Esprit-Madeleine y el rey concedió una pensión de 7000 libras a su compañía, que pasó a llamarse Compañía del Rey. En diciembre estrenó *El amor médico*, comedia tradicional, y a finales de año cayó enfermo de tuberculosis y tuvo que retirarse a descansar en una casa de campo. Al año siguiente, ya recuperado, estrenó *El misántropo*, sin duda

su obra maestra y cuyo protagonista, extremadamente sincero, choca a la sociedad, y *El médico a palos*, una comedia en prosa. Al año siguiente estrenó *El avaro*, dura sátira contra el afán de atesorar.

En 1669, logro por fin estrenar el *Tartufo* (tercera y última versión en cinco actos y con final feliz). Que tuvo un éxito clamoroso (se hicieron 44 representaciones consecutivas, todo un record para entonces). En 1673, a los pocos días del estreno de *EL médico imaginario*, en plena representación, Moliere se sintió mal y murió pocas horas después en su casa. Sus enemigos “devotos” consiguieron que la iglesia prohibiera su entierro en un cementerio católico. Su viuda apeló al rey, y al final, el monarca dio permiso para que fuese enterrado de noche sin que nadie lo viera” Enciclopedia Larousse grandes personajes 1992:pp. 655)

2.2.1 Las Preciosas Ridículas, reseña de la obra.

Comedia en un acto, que fue estrenada en París en 1659, donde en forma de sátira, muestra la realidad del mundo burgués. Esta sociedad construida con base a apariencias, y a la preeminencia de los bienes materiales sobre los espirituales, muestra a los espectadores un retrato de sus propias vidas. Dos mujeres pertenecientes a este mundo, supuestamente superior, son engañadas por dos impostores, de condición criados, de dos personas a quienes ellas habían rechazado por no estar en su mismo nivel social. Según el sitio de internet <https://www.entrelectores.com/>

2.2.2 La Obra

Según el sitio de internet <http://www.iTemataica.com/literatura>. Las Preciosas Ridículas de Moliere: Se trata de una comedia en un acto, estrenada en París, Francia en el año 1659, donde en forma sátira, muestra la realidad del mundo burgués:

- ❖ Título: Las Preciosas Ridículas.
- ❖ Nombres de los personajes:
- ❖ La Grange, uno de los rechazados
- ❖ Du Croisy, el otro rechazado
- ❖ Gorgibus, burgués
- ❖ Madelón, hija de Gorgibus
- ❖ Cathos, sobrina de Gorgibus
- ❖ Marotte, sirvienta de las preciosas ridículas
- ❖ El Marqués de Mascarilla, criado de La Grange
- ❖ El Vizconde de Jodelet, criado de Du Croisy
- ❖ Portadores de litera.

División del texto

- ❖ Esta obra está compuesta de un solo acto, por lo tanto no se encontraron cuadros.
- ❖ Consiste de 19 escenas.

- ❖ Está escrita en diálogos solamente.
- ❖ Existen también acotaciones generales, antes, después y entre los diálogos de las escenas para explicar quiénes se encontrarán en cada escena.
Cumple con la forma cerrada o Aristotélica ya que es un solo acto por lo que encontramos una misma acción en un mismo lugar ocurriendo todo al mismo tiempo. (Ver apéndice 1.)

2.2.3 El Signo y sus partes

Según el Diccionario Enciclopédico Usual Larousse (1994, p.605) Signo es la representación material de una cosa, dibujo, figura o sonido, que tiene un carácter convencional.

El Diccionario Enciclopedia Ilustrada Cumbre, (1994, tomo 12 p. 389) define el signo como: cosa que por su naturaleza (signo natural) o convencionalmente (signo artificial) evoca en el entendimiento la idea de otra. Eco citado por Velásquez, (2006, p. 43) define el signo como “Cualquier cosa que pueda considerarse como sustituto significante de cualquier otra cosa”.

Así mismo, De Toro, (2008: p.107) “menciona que el teatro, dentro de las artes del espectáculo, tiene un lugar privilegiado en cuanto a la producción de signos, debido principalmente a los diversos sistemas de significación que integran su práctica. Esta diversidad de sistemas ha conducido a diversos intentos por aislar los sistemas en juego. Uno de los primeros lo realizó *Tadeuz Kowzan* (1968), demarcando trece sistemas de signos que operan en espectáculo. Sin embargo, este interesante estudio de *Kowzan* no logra sistematizar suficientemente la producción del sentido en el teatro, de hecho deja fuera el problema esencial, de cómo se produce sentido en la escena.”

De Toro, (2008: pp. 109-110), también indica: “que no pretende explicar las nociones bien conocidas del signo lingüístico de *Saussure* o *Hjelmslev*, sino discutir ciertas concepciones de este que nos servirán al referirnos a la naturaleza del signo teatral. La noción más útil para nuestro propósito es aquella que integra el objeto o referente en el proceso comunicativo y de producción de sentido.

En la concepción fenomenológica de *Edmund Husserl* encontramos claramente delineada la noción de un signo triádico en lo que se llamó lo *expresado*, que desde nuestra perspectiva no es sino la globalidad del signo con sus tres

componentes. Según *Husserl (1970: p. 269)* en toda expresión (en todo signo) hay:

- 1) algo manifestado (significante);
- 2) algo significado (significado);
- 3) algo nombrado (objeto: referente)

2.2.3.1 Significante: Es la sustancia material del signo, es la forma o manera de representarse y por su naturaleza puede ser olfativo, gustativo, auditivo, táctil y visual. Es decir que depende del sentido que lo asimile, por ejemplo: un afiche será un significante visual, la radio un significante auditivo y un pedazo de lija será un referente táctil.

2.2.3.2 Significado: Es la idea o el concepto mental que representa un significante, nunca es algo concreto, por ejemplo, el significado de “membrillo” no es la fruta aludida en sí misma, sino la idea que cada persona tenga de ella.

2.2.3.3 Referente: Interiano (1987), se refiere a la realidad física o mental a la cual alude un mensaje. El referente no es únicamente un elemento de la realidad tangible captada por los cinco sentidos, sino de la realidad intangible del plano de las ideas.

2.2.3.4 Clases de signos

El signo no forzosamente es lingüístico. Hay signos verbales y signos no verbales. Entre los primeros estarían las palabras (a nivel sonoro) y entre los segundos el lenguaje gestual, las rutas, las modas, los marcos, etc. En esta ocasión nos referiremos a los signos naturales y artificiales.

Signos Naturales Son aquellos cuya relación con lo significado solo es resultado de las leyes de la naturaleza. Son los que nacen y existen sin participación de la voluntad: Fenómenos de la naturaleza y actos de los seres vivos no destinados a

comunicar (reflejos), por ejemplo: humo es signo de fuego, relámpago es signo de tormenta, fiebre es signo de enfermedad y color de la piel es signo de raza.

Signos artificiales Son aquellos cuya relación con la cosa significada se basa en una decisión voluntaria y más frecuentemente colectiva. Son creados por el hombre o el animal voluntariamente para señalar algo, para comunicarse con alguien. Por ejemplo, Corona signo de realeza, columna signo de templo, voz temblorosa signo de vejez.

Según lo indica Estrada, (2003: p. 24) “En el teatro, se distinguen trece signos, algunos son auditivos y otros visuales: La palabra y el tono corresponden al texto pronunciado; la mímica del rostro, el gesto y el movimiento escénico del actor pertenecen a la expresión corporal; el maquillaje, el peinado y el traje a la apariencia exterior del actor; los accesorios, el decorado y la iluminación, se ubican dentro de los efectos sonoros no articulados.”

En entrevistas realizadas a Pablo Iriarte y Nery Aguliar, amplios conocedores en el campo de la actuación y sus aportes a este trabajo fueron muy importantes, con relación a los signos del teatro.

A continuación se transcribe la entrevista realizada al actor de teatro **Pablo Iriarte** el día 11 de Septiembre de 2016, quien argumentó que los signos del teatro, Son la base para seguir la línea de una presentación teatral a diferencia de la presencia en un parque donde alguien es el foco de atención. **La palabra:** La terminología que se utiliza en cada representación teatral, va a determinar si el espectador comprende lo que se pretende proyectar. No es lo mismo el verso que la gramática infantil.

El tono: Depende del tono si la palabra muere o vive enriquecida. Si no se adecúa el tono, no existe forma de comprender la palabra. **La mímica del rostro:** La mímica puede funcionar como un párrafo de la palabra. La mímica puede concatenar la secuencia que sugiere el dramaturgo dentro de la obra representada. **El gesto:** Son las interjecciones que enriquecen la forma estética visual una presentación.

Continúa diciendo que en **El movimiento escénico del actor:** La locomoción de actor o actriz es un signo que justifica el por qué el comportamiento del personaje determinado a interpretar. ¿Cómo camina? Allí es donde se comprende. El movimiento escénico es un referente importante dentro de la historia o tipo de teatro a representar.

El Maquillaje: Es tridimensional, las facciones del rostro del actor o actriz para la estética visual del personaje determinado. Ver de cerca el maquillaje, no da la magnitud que estar en el escenario con el soporte de la iluminación. **El peinado:** Dice mucho de cómo es el personaje como tal, incluso sin cabello, es una forma de peinado invisible. El estar calvo en escena determina el por qué el comportamiento del personaje.

El traje: Pueden ser similares los vestuarios de todos los personajes, épicos o fantasiosos, dependiendo del tipo de obra a representar. El simple hecho de que un actor salga sin camisa, proyecta otro tipo de historia y manifestación artística. Los trajes épicos clásicos, transforman el comportamiento de movimiento de actor o actriz.

El accesorio: Por ejemplo, una cadena identifica la característica del tipo de personaje que la utiliza. El color de la cadena dice más que la explicación expuesta por un personaje determinado. **El decorado:** Los diversos estilos de decoración anuncian el contexto donde se desarrollará la trama a representarse. Pueden ser coloridas o sobrias. El público es el que saca la colusión de lo artísticamente visual. Ya sea que el director de la obra tenga otra premisa para decorar el escenario, a lo que el público comprenda del mismo.

La Iluminación: Por ejemplo, la penumbra proyecta el suspenso y despertar en el público el ¿qué pasará? **La música:** Enriquecimiento de lo artístico. Amarra la imaginación del público conectada con escenas determinadas. La presentación y el final de cada obra de teatro, son posibles únicamente con la música. Existen puestas en escena que manejan la música con músicos en vivo.

Sigue diciendo que **El sonido:** Es una forma para enriquecer un parlamento determinado. Aparte está el ruido, que es algo utilizado para combinar los parlamentos de los montajes.

Y con base a su experiencia artística cuales son los más usados, a la vez si la inclusión de estos depende del tipo de obra que se desarrolla.

Todos son usados, unos más evidentes que los otros, pero si son usados en diferente forma. Algunos directores de teatro, no utilizan absolutamente nada de decoración. Los mismos actores y actrices, son el decorado mismo. Es decir, dejan a la imaginación el contexto de la presentación.

Por su parte, en entrevista realizada el 11 de septiembre de 2016 al actor **Nery Aguilar**, indicó que los trece signos son importantes en el desarrollo de un montaje escénico ya que no importa la técnica que se utilice siempre estarán presentes la mayoría de signos.

Los más usados, la palabra, el movimiento escénico, mímica del rostro, gesto y sonido. Se utilice la técnica que se utilice lo primordial será el trabajo corporal, su voz, (aquí incluyo. La palabra el sonido y hasta la música) y todo lo que conlleva trabajar con el cuerpo. Por ejemplo en el caso específico de las preciosas ridículas moliere (de Flora Méndez). El cuerpo utilizado de una manera adecuada sin tanto elemento logro una propuesta interesante. (Había vestuario, maquillaje música muy bien utilizados).

2.2.3.5 El signo del teatro

Los signos que emplean el arte teatral pertenecen todos a la categoría de signos artificiales. Son consecuencia de un proceso voluntario casi siempre creados con

predeterminación y tienen por objeto comunicar instantáneamente, lo cual no es de sorprender, en un arte que no puede existir sin público.

El espectáculo transforma los signos naturales en signos artificiales, pues tiene el poder de artificializar los signos. Entre todas las artes, y quizás entre todos los campos de la actividad humana, el arte del espectáculo es donde el signo se manifiesta con mayor riqueza, variedad y densidad. (Kowzan 1997)

2.3 Los trece signos de teatro

Según Kowsan (1997) en su escrito “Hacia una Semiología del Arte del Espectáculo”, los signos que se utilizan en el teatro, corresponden a la categoría de los llamados signos artificiales. Aquellos cuya relación con la cosa significada se basa en una decisión voluntaria y más frecuentemente colectiva. Son creados por el hombre o por el animal voluntariamente para enseñar algo, para comunicarse con alguien. Que son consecuencia de un proceso voluntario, casi siempre creados con predeterminación y tienen por objeto comunicar instantáneamente, lo cual no es de sorprender.

2.3.1 La Palabra

La palabra o texto, que está presente en casi todas las manifestaciones teatrales, excepto el ballet y la pantomima. Su papel y sus cargas significativas, en relación con los demás sistemas, dependerá de los géneros dramáticos, de las modas literarias, de los estilos de puesta en escena, etc. Puede ocurrir que haya ruptura intencional entre la fuente de la voz y el sujeto hablante, como en el caso de las marionetas o en el uso de voces pregrabadas y en ese hecho adquiere un valor significativo. (es.slideshare.net)

Así mismo, De Toro, (2008: p. 88) “dice que la palabra es *un acto real*, ya que el actor es un ser vivo que profiere un discurso, sin embargo las causas de enunciación vienen determinadas por el texto o bien concurrentemente, por la puesta en escena. Cualquiera que sea el caso, las condiciones de enunciación

están vinculadas a la ficción. Y la última función del discurso del actor consiste en mostrar una performance escénica”.

(Kowzan, 1997: p.12) en el plano semántico, fonológico prosódico y plano sintáctico analiza cada uno de ellos así: “El plano semántico lo que la palabra quiere decir es sí sin pronunciada, lo que significa, en su contenido, su concepto, su definición concierne tanto a las palabras como a las frases y las unidades más complejas. Con relación al signo lingüístico sería lo que hemos llamado significado.

El plano fonológico prosódico, se refiere a la palabra pronunciada, a su origen físico, correspondería al significante del signo lingüístico, es decir al material sonoro. En todo enunciado no sólo es importante lo que se dice, sino también cómo se dice.

El plano sintáctico, se refiere a que la sintaxis analiza las relaciones de los signos entre si, en una oración, por ejemplo, cada palabra se relaciona con otra. Todo mensaje está compuesto de signos y estos se relacionan unos con otros, a esta relación se le llama relación sintáctica.”

2.3.2 El tono

Román Calvo, (2001: pp. 57-58) menciona que la altura musical de un sonido se llama tono. El tono depende de las vibraciones que produce el sonido. A medida que esta frecuencia aumenta o disminuye, el tono del sonido se eleva o desciende. Por razón de su altura relativa, los sonidos se llaman agudos o graves. Las vibraciones de un sonido agudo son, pues, dentro de la unidad de tiempo, más numerosas que las de un sonido grave. La distancia entre dos sonidos de tono diferente se llama intervalo.

Kowsan, (1997: p. 14) la forma en que se pronuncia la palabra, le otorga un valor semiológico suplementario. El tono estaría dentro de la función expresiva del lenguaje, según el esquema de la comunicación de Jacobson. La dicción del actor puede hacer que una palabra aparentemente neutra e indiferente produzca los efectos más variados y más inesperados. Por el acento podemos distinguir el rango social y la localidad geográfica de un personaje: acento campesino, aristocrático, provinciano, extranjero, etc.

2.3.3 La mímica del rostro

Kowsan (1997: p. 15) menciona que este signo pertenece al “sistema de signos kinésicos más relacionados con la expresión verbal, hay gran cantidad de signos mímicos impuestos por la articulación. Los signos musculares del rostro tienen un valor expresivo tan grande que a veces reemplazan y con éxito, la palabra. También hay toda clase de signos mímicos ligados a las formas de comunicación no lingüística, a las

emociones (sorpresa, cólera, miedo, placer), a las sensaciones corporales agradables o desagradables, a las sensaciones musculares (por ejemplo, el esfuerzo), etc. Podemos agregar, las máscaras faciales logradas por los actores de Grotowski durante toda una representación”.

Inteligencia emocional, este concepto se introduce en la psicología en 1990 por *Salovey y Mayer*, definiéndose como la capacidad de percibir los sentimientos propios y los de los demás, distinguir entre ellos y servirse de esta información para guiar el pensamiento y la conducta de uno mismo. *Salovey y Mayer* (1990) desarrollaron una teoría para organizar los 4 procesos básicos relacionados con las emociones: 1. Capacidad para percibir emociones de forma precisa. 2. Capacidad para servirse de las emociones para procesar nuestro pensamiento. 3. Capacidad para comprender las emociones. 4. Capacidad para controlar nuestras emociones y las de los demás. Es importante adquirir la habilidad de distinguir las emociones, así como su valencia, su grado de intensidad y su control y saber canalizarlas e interpretarlas de forma adecuada.

Es el giro fusiforme en el lóbulo temporal quien elabora las propiedades estáticas del rostro, es decir su identidad y la circunvalación superior de los aspectos dinámicos del rostro. Felicidad/enfado, temor/miedo, tristeza/sorpresa, aflicción/pena.

2.3.4 Los gestos

Paeth Rohlfs, (2006: P.48) menciona que, “comunicarse unos con otros, entenderse, no sólo es posible mediante palabras. Por el contrario, las palabras pueden haberse escogido e interpretado de tal manera que a veces resulta sorprendente que a pesar de ellas, nos entendemos tan bien. Las palabras, por lo tanto, necesitan de apoyo: la mímica y el gesto, sin embargo deben coincidir con las palabras pronunciadas. Los gestos pueden subrayar las palabras, complementarlas o incluso sustituirlas”.

Piaget citado por Kowsan (1997) aporta que los teóricos del gesto sostienen que es posible ejecutar con la mano y el brazo hasta 700,000 signos, con relación, al arte del espectáculo del drama indio, Kathakali, los actores interpretan más o menos 800 signos con ambas manos.

Los signos del gesto comprenden varias categorías:

- a) están los que acompañan la palabra o la sustituyen
- b) los que reemplazan un elemento del decorado (movimiento del brazo para abrir una puerta imaginaria)
- c) un elemento de vestuario (sombrero imaginario)
- d) un accesorio o accesorios (representación del pescador sin caña de pescar, sin lombriz, sin pescado, sin cubo)
- e) gestos que significan un sentimiento, una emoción, etc.

Puesto que todos los gestos son más o menos convencionales, conviene subrayar que las artes del espectáculo de determinados países, como los de Asia, los gestos son signos superconvencionales: cuidadosamente codificados y transmitidos de generación en generación, sólo son accesibles al público iniciado.

2.3.5 El movimiento escénico del actor

De Marinis, (2005: p. 68) aporta que, “todo lenguaje escénico y todo sujeto creativo concurren a la vez a producir esa unidad molecular del teatro, y de su

Eficiencias, llamada atracciones, aquí el efecto de atracción es en buena medida requerido por el actor y a sus movimientos expresivos, es decir orgánicos”.

Para *Eisenstein* son expresivos, es decir orgánicos y por lo tanto eficaces, estos movimientos (pero por movimientos, él no entiende sólo los gestos y las otras acciones físicas, sino también el uso de la voz y las emisiones verbales) que el actor cumple con todo el cuerpo, es decir, que involucran la totalidad del organismo del cuerpo humano, y que –independientemente de la parte anatómica directamente implicada- tienen origen en el centro de gravedad, y, por lo tanto, no son ni periféricos ni superficiales.

Los movimientos expresivos-orgánicos tienen una doble propiedad: 1.) La de suscitar en quien las cumple-“sobre la base del principio de unidad orgánica”- un cierto estado de ánimo emotivo elemental” y 2.) La de “provocar en el espectador una determinada respuesta, de crear una emoción (la cualidad de atracción de los movimientos”).

Esta respuesta consistirá en un estado de ánimo análogo al que siente el actor y que pasará al espectador por inducción, apoyándose sobre lo que *Eisenstein* llama aquí “contagiosidad mímica” y a la cual se ha dado el nombre científico de *cinestesia*, para designar el conjunto de los efectos, de las reacciones determinadas por la sensación y por la percepción del movimiento de un ser humano (que la ciencia hoy tiende a explicar, sobre todo, en base a una habilidades innatas, genéticamente determinadas).

Gracias a esta construcción del movimiento escénico, se le exige menos al actor revivir las pasiones del personaje, de la imagen, del carácter, de la emoción o de la situación, dado que la revitalización, en cuanto resultado del movimiento expresivo del actor, se transfiere allá en donde debe estar, es decir, en el público. Al actor no le queda otra cosa que un trabajo absolutamente análogo al del artista circense o del atleta, o sea la superación de obstáculos dados precedentemente, cuyo fin es el movimiento expresivo en cuanto único responsable de la emoción del público.

Son los desplazamientos del actor en el espacio y pueden ser: Espacios sucesivos ocupados en relación a otros actores, a los accesorios, a la escenografía y a los espectadores. (es.slideshare.net)

- Modos de desplazamiento (velocidad, ritmo etc.)
- Entradas y salidas
- Movimientos colectivos.

2.3.6 El maquillaje ó la máscara

Así mismo, Sayas de Lima, (2006: pp. 115-116) “aporta que, en sus orígenes, el maquillaje y la máscara se usaron para protegerse de los espíritus malignos, para dialogar con los dioses, para integrarse a la naturaleza, para inclinar la voluntad de las divinidades a fin de que las acciones guerreras o aquellas que aseguraban la supervivencia –como la caza o la agricultura- resultaran propicias”.

El maquillaje, adecuado al tiempo y el espacio escénicos, nos introduce en un sistema de signos que recompone incesantemente una presencia, llega a la danza

y al teatro como prolongación del acto mágico-ritual de pintarse el cuerpo y el rostro. En el teatro, el maquillaje roza continuamente la frontera de lo transgresivo ya que, con su poder de metamorfosis, se complace en invertir el orden establecido, oculta el rostro, pero se fusiona con su blandura (Villegas y Nieto Camargo, 1990).

Las funciones explicativas y simbólicas del maquillaje tienen por objeto que los espectadores capten de modo inmediato y directo quienes son los buenos y quienes los malos, quienes son los protagonistas y cuál va a ser del desarrollo de los acontecimientos.

Además Gómez García, (1998: p. 511) en el diccionario Akal de Teatro, “indica que el maquillaje, arte del maquillador. Es uno de los tres aspectos clásicos (junto con el recitado y el vestuario) de la interpretación. El autor crea los tipos de su obra psicológicamente; por sus palabras y por las acotaciones se descubren su edad, situación social, grado de cultura, profesión y otros aspectos. El maquillaje o arte de la cosmética, se practica en tres niveles distintos: el normal, (destinado a contrarrestar la palidez producida por la iluminación), el de caracterización (por el que son resaltados unos rasgos y disimulados otros) y el de disfraz (que pretende la completa transformación del actor”.

Destaca el rostro del actor bajo determinadas condiciones de luz. Si es máscara típica y fija el personaje. El maquillaje junto con la mímica, crea la fisonomía del personaje. (es.slideshare.net)

Kowsan (1997: p. 18), dice que “el maquillaje teatral tiene por objetivo hacer resaltar el rostro del actor que aparece en escena en ciertas condiciones de luz. Junto con la mímica, contribuyen a dar la fisonomía de personaje. El maquillaje puede crear signos relativos a la raza, la edad, el estado de salud, el temperamento. Generalmente se fundan en signos naturales (color de la piel, blancura o color rojizo del rostro, línea de los labios y las cejas). Por medio del maquillaje se llega a componer un conjunto de signos que constituyen un personaje tipo, como un borracho, una vampiresa, una hechicera. Los signos del maquillaje también permiten representar una personalidad histórica o contemporánea. Como sistema de signos, el maquillaje está en interdependencia directa con la mímica del rostro”.

2.3.7 El Peinado

Por otro lado, Portillo (1995: p. 122) dice, “puesto que es a la cabeza de los actores hacia donde se dirige casi toda la atención del público, en el proceso de caracterización también debe tenerse muy en cuenta el peinado. Este ha de estar en consonancia con el resto del vestuario en cuanto a época, estilo, nacionalidad y clase social, y por tanto también se requiere una labor previa de documentación.

Los actores habrán de estar preparados para cambiar el color y la forma de su cabello, pues siempre que sea posible deben lucir su propio pelo en escena; esto es más económico y cómodo; además siempre resultara más auténtico y natural que las pelucas. Y por último dice que el color y el estilo del peinado deben estar en consonancia con patillas, barbas y bigotes”.

Viene asociado al vestuario y al maquillaje, pero en realidad es un elemento independiente que puede proporcionar significados importantes, como el tiempo, edad, momento histórico, estado de ánimo, etc. (es.slideshare.net)

Kowsan (1997: p. 19) “se refiere al peinado como un producto artesanal y se clasifica dentro del cuadro del maquillaje. Como fenómeno artístico, pertenece al dominio del diseñador del vestuario, semiológicamente, muchas veces el peinado representa un papel aparte del maquillaje y del vestuario y ha resuelto considerarlo como un sistema autónomo de signos. El peinado puede ser signo de que el personaje pertenece a determinada área geográfica o cultural, a una época, una clase social. El poder semiológico del peinado no solo reside en el estilo, sino también en el estado más o menos cuidadoso en que se encuentra. También debe tenerse en cuenta el papel semiológico de la barba y el bigote, buen como complemento indispensable del peinado, o bien como elementos autónomos”.

2.3.8 El vestuario

Sayas de Lima, (1996: P.24) escribe, “¿por qué interesarnos en el vestuario? En el ámbito de la comunicación no verba, el aspecto es, sin duda, la señal que más influye en las percepciones de los diferentes individuos. Mientras que el rostro –el primer momento de la construcción del cuerpo- con la mirada y los gestos, y el cuerpo con sus ademanes, posturas y movimientos, no siempre logran ser controlados por el individuo, las prendas del vestir constituyen elementos expresivos e informativos privilegiados en el plano consciente”.

Por ello el diseño del vestuario más que un traje o un vestido, lo que diseña es un personaje: ayuda a narrar la historia de un personaje, se convierte en un auxiliar de la narración. Tanto el vestuario de una época como en el actual, si el trabajo esa bien hecho, al espectador le llegará la clase social del personaje, si es

atildado o no, alguna característica de personalidad, pero además sitúa al personaje en distintas situaciones dramáticas.

Esta importancia del traje ha sido especialmente apreciada por un director como Lavelli, quien antes de hablara con los actores ha, ya, diseñado el vestuario. Relacionado con la moda y el contexto socio-cultural (campo extra escénico) y con los otros signos escénicos: el cuerpo del actor, el diseño del espacio, la luz y la palabra, el vestuario conforma un lenguaje visual que se articula sobre la base de los diversos factores psicosociológicos y culturales. El diseñador parte de un guión, del género en que se va a contar la historia, de lo que quiere un director, de la variable de la época. Es un intérprete de una narración o de una obra de acuerdo a la visión del director.

Es decir, que en esa interpretación se juega más que la construcción de un personaje, el diseño de un vestuario puede condicionar la lectura de una situación, manipular la atención del espectador, reforzar o distorsionar el mensaje verbal, y hasta generar el interés o el rechazo de toda una obra. El vestuario es, en resumen *fuerza de información y significación dinámica*.

2.3.9 Los accesorios

De Toro (1990: pp.87-88) dice “que el accesorio, como elemento lúdico, como extensión del cuerpo y del trabajo del actor. El accesorio cambia radicalmente de función, ya no es simplemente una apoyatura o un decorado, sino una extensión del juego y de la especialidad: el actor construye y se construye con él. La gimnasia y la acrobacia se integran como complemento de realización y de mediación entre el cuerpo y el accesorio, materializando una matemática del espacio, diseñándolo y esculpiéndolo. No es un accidente, entonces que el accesorio también constituyera un componente central en el trabajo del actor Grotowskiano”.

El sitio de internet (es.slideshare.net) dice que constituyen un sistema autónomo de signos. Puede tener un significado identificador de lugares y situaciones, pero a veces adquiere una función teatral, cuando su presencia o ausencia puede modificar comportamientos o cobran un valor significativo dentro de la

representación. Si representan simplemente objetos presentes en la vida con signos de esos objetos en primer grado.

2.3.10 El decorado ó escenografía

Soriau, (1998: P. 417) en el diccionario Akal de Estética, “menciona que en el teatro, el decorado define un espacio figurativo o sugestivo en el interior del cual evolucionen los actores. Es una disposición de elementos pintados, planos o con volumen, que, corrientemente, pero no siempre, delimita un área de representación sobre tres lados. Paralelamente a la historia de la dirección, la historia del decorado revela una tendencia hacia el realismo más fiel que cae, por reacción, en una vuelta a la estilización sistemática. Largo tiempo considerado como secundario, =decorativo= en todo caso el decorado se presenta hoy al margen de todo objeto ilusionista, como parte integrante del espectáculo.

Esta historia demuestra igualmente que siempre ha habido una estrecha interacción entre la escritura dramática, por un lado y los progresos técnico y las sensibilidades estéticas en materia de decoración. Sófocles inventa el decorado; recubre el tabique con aberturas para las puertas de la *skené* con una tela pinta que representaba el lugar de acción. El teatro latino, retoma por su cuenta la topología griega (géneros dramáticos, decorados adecuados), perfeccionará la técnicas de los campos visuales, pero conservará la intención realista, por muy somera que fuese. El decorado esta siempre por una tela de fondo (o de pericatos) exclusivamente; aparecen algunos muebles exigidos por el texto. Únicamente el teatro medieval religioso utiliza el decorado”.

Dice que su finalidad es representar un lugar geográfico, social ó ambas cosas a la vez. Puede expresar tiempo, estación de año, parte del día, pero también puede transmitir atmósferas, ambientes, conceptos y situaciones. No se limita a los elementos que contenga, sino que también influye su colocación, sus cambios etc. Puede incluso no existir y eso también tiene un valor significativo.

2.3.11 La iluminación

Portillo, (1995: p. 135) menciona que “la iluminación de los teatros es un fenómeno relativamente nuevo, pues hasta el siglo XVIII la mayoría de los espectáculos se dieron al aire libre, sin otra fuente de iluminación que el sol. En un principio se usaron solo velas y candiles, más tarde quinqués, y a partir de 1822 se fue extendiendo por Europa la luz de gas”.

Hoy día la iluminación teatral no se usa solamente para que se vea lo mejor posible todo lo que hay en el escenario; por el contrario, la luz se ha convertido en un elemento significativo más de la puesta en escena, en combinación con la

escenografía, el vestuario, la música y la interpretación. Fundamentalmente la luz se emplea para hacer visible un elemento (un objeto, un actor, una zona o todo el escenario), o bien ocultarlo a los ojos del público.

Hacer algo visible no quiere decir, sin embargo, iluminarlo a toda potencia (“para que se vea bien”); si un objeto o un actor están poco iluminados, es espectador se sentirá incomodo, y tendrá que forzar los ojos tratando de “ver” lo que ocurre en escena; pero si utilizamos demasiada luz pueden producirse brillos, el espectador queda deslumbrado y se pierden los efectos de color, volumen y forma de los distintos elementos escenográficos.

También con la luz podemos conseguir movimiento y ritmo si, por ejemplo, se iluminan en distintas escenas áreas diferentes del escenario, marcando así un cambio de espacio. También la iluminación va cambiando durante la obra, dibujando en el escenario el paso de noche a día o de tarde a noche, o si una luz intensa se desplaza por un escenario iluminado tenuemente, dirigiendo así la mirada del espectador en su recorrido. Finalmente, con las luces pueden crearse todo tipo de efectos visuales en el escenario, tales como nubes, lluvia, relámpagos, fuego... hoy día existen aparatos especialmente diseñados para conseguir estos efectos, aunque con un poco de imaginación, puede sacarse mucho partido de unos focos convencionales.

2.3.12 La música

De igual manera, Rodríguez (2010: p.171) “Dice que la música, ligada a la vida del ser humano en todas sus facetas, ha marcado también con su presencia el desarrollo de otras expresiones artísticas convirtiéndose en un complemento imprescindible de manifestaciones como el teatro o el cine”.

Desde la antigua Grecia, la música se ha utilizado en el teatro para introducir y relacionar las distintas escenas, para apoyar el desarrollo de la acción o simplemente, para entretener al público en los descansos.

Esta unión de música y teatro a lo largo de la historia, ha dado lugar a la aparición de grandes géneros musicales como la opera, la música incidental y el musical.

La ópera. Como una forma vocal compleja que tiene en las partes cantadas su principal característica, por lo cual es un género dramático que incluye la representación escénica haciendo que los cantantes interpreten su papel como actores. La música incidental, es aquella que tiene relación con una obra teatral. Cumple la función de reforzar el desarrollo dramático sirviendo de presentación o enlace entre las distintas escenas o como ambiente musical de fondo.

En ocasiones puede incluir también algunas canciones o danzas. El Musical surge en el siglo XX con la combinación de música y teatro en una concepción completamente diferente a la ópera tradicional, el musical es una obra teatral hablada de carácter naturalista, que introduce canciones y danzas influida por los estilos de música popular, la música se desarrolla en un ambiente de ensueño e ilusión que contrasta con el plano de la acción.

El sitio de internet (es.slideshare.net) dice que el valor significativo de la música aplicada al espectáculo es indudable. Su papel consiste en subrayar, ampliar, desarrollar o a veces contradecir signos de otros sistemas o incluso reemplazarlos. Las asociaciones rítmicas o melódicas unidas a cierto tipo de música, pueden avocar tiempos, ambientes, situaciones, lugar o época de la acción.

El tema musical que acompaña las entradas y salidas de cada personaje se convierte en signo de cada uno de ellos, así como los motivos musicales para escenas retrospectivas. El caso más extremo es el teatro musical, donde la música tiene el valor de la entonación y la dicción de la palabra.

2.3.13 Los efectos sonoros

Según el Diccionario Akal de la Estética; Soriau, (1998: p.482) “dice que efecto sonoro en teatro, cine o cualquier otra representación, reproducción imitación o evocación de los ruidos sugeridos por la acción, o los acontecimientos o el lugar”. Ejemplo, imitación del trueno en una escena de tormenta, existen manifestaciones antiguas de efectos sonoros, el teatro antiguo tenía encargados de producir sonidos, los antiguos órganos poseían a menudo un –efecto de trueno- cuyo empleo tenía

poco que ver con la música. Los efectos sonoros pueden ser elaborados mediante los siguientes procedimientos:

1. Producción directa de un ruido real: un campanilleo, un rumor, una detonación, serán efectivamente producidos por una campanilla, murmullos de voz, un disparo.
2. Imitación de un ruido por la producción directa de otro ruido que se le parece: se agita una placa de chapa para hacer el efecto de un trueno, se frota papel para sugerir la crepitación de un incendio.
3. Grabaciones y reproducciones de ruidos del tipo 1 o 2 en un disco o banda magnética: tras haber grabado el estruendo de un tren en marcha, se hace pasar la grabación durante la representación de una escena en la que se debe escuchar el paso de un tren.
4. Reconstrucción artificial en estudio de ruidos, cuya grabación directa no se ha juzgado satisfactoria. Así, en una obra que tenía un bombardeo aéreo, como las grabaciones de bombardeos realizados a lo largo de la última guerra carecían de relieve, se ha recurrido a mezclas de aviones que caían en picada con explosiones, hundimientos y otros ruidos que provenían de situaciones diversas. Se utilizan técnicas variadas para mejorar la calidad de los elementos grabados, modificar la coloración sonora, adaptarlos al texto, a la acción al decorado, etc.
5. Producción de ruidos por medios puramente artificiales, sin ningún recurso a una fuente sonora natural: en una grabación para una obra radiofónica; se debía hacer el ronquido sobrenatural de un dios dormido. Se ensayaron diversos procedimientos sin éxito, el azar hizo descubrir que subiendo el volumen de micrófono se obtenía el efecto de ronquido deseado.

El sitio de internet (es.slideshare.net) dice que no pertenecen ni a la palabra ni a la música; son los ruidos. Hay signos naturales propios del mismo movimiento de la representación, pero los que interesan a efectos de lo significativo, son los producidos con intencionalidad, pues siendo ruidos naturales o artificiales, en la vida son reproducidos artificialmente para los fines del espectáculo y forman el sistema de los efectos sonoros.

2.3.14 Tabla de los signos del espectáculo:

1. Palabra 2. Tono	Texto Oral	En relación al Actor	Signos auditivos	Tiempo	Signos auditivos (actor)
3. Mímica 4. Gesto 5. Movimiento	Expresión corporal		Signos visuales	Espacio y tiempo	Signos visuales (actor)
6. Maquillaje 7. Peinado 8. Vestuario	Apariencia externa del actor			Espacio	
9. Accesorios 10. Decorado 11. Iluminación	Características del espacio escénico	Externos al actor		Espacio y tiempo	Signos visuales (externos al actor)
12. Música 13. Ef. sonoros	Efectos sonoros no articulados		Signos auditivos	Tiempo	Signos auditivos (externos al actor)

Elaboración propia de información obtenida Kowzan (1997)

2.4 Estructuralismo

“Las teorías sirven, finalmente, para proporcionarnos las claves de intervención en situaciones reales concretas, puesto que suministran una descripción del orden causal que afecta a dichas situaciones, permitiéndonos, por ejemplo, hacer predicciones sobre el desarrollo futuro de dichos escenarios.” Sánchez y Campos (2009 Revista Dialnet, no. 78: [Downloads/Dialnet-LaTeoriaDeLaComunicacion-3719687.pdf](https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3719687)).

2.4.1 Estructuralismo

“El estructuralismo entendido como representaciones de la mencionada estructura, se formulan como conjeturas resultado de procesos de razonamiento de carácter inductivo basados en la evidencia empírica y conjeturas previamente establecidas. La evidencia empírica positiva da apoyo a dichas conjeturas como descripciones aproximadas del orden del mundo, mientras que los casos de evidencia contraria a la teoría implican la revisión y modificación de la misma. Hay que resaltar que la evidencia a favor de una teoría nunca llega a proporcionar certeza acerca de la verdad de la misma. Las teorías son siempre conjeturales, revisables a la luz de nueva evidencia” [Revista Dialnet, no. 78: Downloads/Dialnet-LaTeoriaDeLaComunicacion-3719687.pdf](#)).

La concepción de cada objeto como parte de un todo interrelacionado, o estructura, que debe conocerse en su conjunto y no fragmentado en síntesis ni análisis, constituye la esencia del estructuralismo.

El estructuralismo surgió a principios del siglo XX en varias disciplinas (lingüística, crítica, literaria, antropología, psicología, teoría de sistemas) en parte como reacción al evolucionismo de índole positiva.

Como orientación metodológica científica, este método de comprensión o aprehensión se plantea la tarea de desentrañar la “*estructura*” de los objetos. Al investigar un determinado objeto, el estructuralismo pretende saltar desde la organización primaria de los hechos observables en el marco de la investigación hacia la clarificación y descripción de la jerarquía y conexiones entre los elementos de cada nivel, y posteriormente procura la creación del modelo teórico del objeto.

Con frecuencia se ha propuesto el estructuralismo como el punto de inflexión que marca el inicio de la decadencia de las ideologías en las ciencias sociales. También se ha afirmado que la explicación estructural excluye la *praxis* (la acción, la práctica) como la tesis de la explicación: las prácticas se estructuran en la explicación. La estructura (del latín “*struere*”, construir) es la que explica los procesos. Con el término “*estructura*” (de donde procede el concepto estructuralismo) se designa un conjunto de elementos solidarios entre sí, o cuyas

partes son funciones unas de otras; cada uno de los componentes está relacionado con los demás y con la totalidad.

De ahí que puede decirse que una estructura está compuesta de miembros más bien que de partes y que es un todo más que una suma; los miembros de este todo están enlazados de tal forma que no existe independencia relativa de unos con otros, y sí compenetración mutua. Como ejemplo de estructuras pueden proponerse los organismos biológicos, las colectividades humanas, los complejos psíquicos, las configuraciones de objetos en un determinado contexto.

En lo que respecta al carácter de totalidad, todos los estructuralistas coinciden en pensar que las leyes que afectan a los elementos de un sistema no se reducen a asociaciones acumulativas, sino que se forman por composición, es decir, confieren al todo unas propiedades de conjunto distintas de aquellas de los elementos. Ahora bien, no debe entenderse esa totalidad como una oposición frontal a los esquemas de asociaciones atomísticas, ni como una identificación con las totalidades emergentes, sino como un estructuralismo operatorio en el que lo que cuenta son las relaciones entre los elementos o, dicho de otra forma, los procedimientos o procesos de composición.

Otro elemento de carácter fundamental de las estructuras es el de auto regularse o ajustarse ellas mismas, lo que entraña su conservación. En este sentido, la estructura se cierra en sí misma, pero esto no significa que la estructura no puede pasar a formar parte, como subestructura, de una estructura más amplia. La modificación de las fronteras generales no da lugar a la abolición de las anteriormente existentes, ya que no se produce anexión, sino confederación; las leyes de la subestructura no sufren alteración; sino que se conservan, de tal manera que el cambio es un enriquecimiento.

Del método estructuralista, Ferdinand de Saussure, veía la lingüística, como parte de otra ciencia más amplia, la semiología –ciencia de los signos”, La lingüística tenía que ser una ciencia orientada al estudio de la vida de los signos en el seno

de la vida social y de las leyes que lo rigen. Después se habla de estructura, allí donde los caracteres de los elementos dependen completa o parcialmente de los de la totalidad.

Roland Barthes describe el análisis estructural en dos pasos: en un primer paso, (decoupage o fraccionamiento) se definen las estructuras elementales que componen el sistema que se investiga; y se definen precisamente no por su “sustancia”, sino por sus relaciones con otras unidades.

En segundo, (agencement u ordenación) es preciso descubrir en la estructura elemental las distintas reglas de asociación y composición, según las cuales se constituyen las estructuras más complejas. Así, pues, el estructuralismo apunta primeramente no a las cuestiones de origen y de génesis, de mutuo influjo y de propagación de los lenguajes, sino al sistema interno de un lenguaje.

De esta suerte, la actividad estructuralista, supone una serie de oposiciones, susceptibles de ser reducida a tres binomios fundamentales: Lengua-habla, Sincronía-diacronía, significado-significante.

- ❖ Lengua y habla. De Saussure introdujo la distinción entre lengua (institución social de signos codificados) y habla (el lenguaje, en cuanto que es concretamente hablado por un individuo). El objeto propio de la lingüística es la lengua, la estructura permanente de un idioma. Así entendida, la lingüística debe estudiar, por una parte, los estados del sistema, constituyéndose así como lingüística sincrónica; y debe estudiar por otra parte los acontecimientos en el sistema, constituyéndose como lingüística diacrónica.
- ❖ Sincronía y diacronía. La Lingüística sincrónica estudia todo lo que concierne a la lengua en el interior del mismo ámbito, mientras que el habla se dispersa en los registros de la psicología y filosofía y no puede constituir el objeto de una disciplina específica. Las estructuras diacrónicas no son

vistas como productos de un flujo continuo, sino como el reajuste de la lengua, la diacronía está sujeta a la sincronía.

Significante y significado. Siendo el lenguaje un sistema orgánico de signos, debemos distinguir entre significante (la parte del signo que es materializada, es decir perceptible, visible u oíble) y el significado (parte en que el signo está escondida, es inmaterial, es el sentido) el signo se constituye por rasgos diferenciales. (Enciclopedia Rialp, tomo IX, 1989)

CAPÍTULO 3

3. Marco Metodológico

3.1. Método

El método que se utilizó en esta investigación fue el analítico que como bien se sabe, es todo proceso que procede del análisis, que es la descomposición de un cuerpo en sus principios consecutivos y las proporciones de cada elemento”

3.2. Tipo de Investigación: Descriptiva, Analítica, Cualitativa.

3.2.1 Descriptiva: Según el diccionario de la Lengua española, “dice que describe, narra, cuenta y refiere lo sucedido ó un hecho ó una historia ficticios”. (<http://del.rae.es>).

Mas Ruiz, 2012, aporta que “la investigación descriptiva tiene como objeto primordial la descripción de la realidad, siendo sus principales métodos de recogida de información la encuesta e incluso la observación” .

3.2.2 Analítica: Según el Diccionario de la Lengua Española, “refiere que es perteneciente ó relativo al análisis, que procede descomponiendo o que pasa del todo a las partes. (<http://del.rae.es>)

Ortiz Uribe,(2004: P.86) Menciona “la inducción analítica, como un procedimiento para verificar teorías y proposiciones basadas en datos cualitativos; fue propuesto por F. Znaniecki (1934); su finalidad consiste en identificar proposiciones universales y leyes casuales. Más recientemente (1983) J. Katz ha caracterizado la inducción analítica, a la que él llama investigación analítica, como un método cualitativo riguroso para arribar a un ajuste perfecto entre los datos y las explicaciones de los fenómenos sociales”.

3.2.3 Cualitativa: Según el Diccionario de la Lengua Española, dice que es perteneciente o relativo a la cualidad. Análisis cualitativo, que tiene por objeto identificar los componentes de un todo. (<http://del.rae.es>)

También Mas Ruiz, (2012: P.191) “dice que la investigación cualitativa, se utiliza sobre todo para mejorar o complementar la encuesta ó la entrevista”.

3.3. **Objetivos**

3.3.1 **General**

- ❖ Analizar los trece signos del teatro en la obra “Las Preciosas Ridículas” de Moliere” presentada en el Teatro de Cámara “Hugo Carrillo” del Centro Cultural Miguel Ángel Asturias, por la Directora Flora María Méndez.

3.3.2 **Específicos**

- ❖ Narrar el guión de la obra Las Preciosas Ridículas, que se desarrolla en un solo acto.
- ❖ Analizar el orden en que se destacan los 13 signos del teatro, utilizados en la obra “Las Preciosas Ridículas “
- ❖ Indagar la opinión de dramaturgos y actores de teatro, acerca de los signos utilizados en la obra.

3.4. **Técnicas**

Recopilación bibliográfica documental e *Internet*, análisis de contenido y la encuesta

3.5 Instrumento: fichas bibliográfica de resumen, entrevista estructurada y guías de análisis.

3.5.1 Procedimiento:

Se observó y analizó la obra Las Preciosas Ridículas, grabado en el teatro de Cámara del Gran Centro Cultural Miguel Ángel Asturias.

Para este trabajo se utilizó fichas de observación y análisis, en donde se dividió la obra que consta de un solo acto y cada una de las escenas en donde se identificaron cada uno de los trece signos del teatro. Utilizando cuadros comparativos para observar el flujo de utilidad de cada signo. Se efectuó por medio de observación indirecta, cuadros comparativos, videos, encuesta por pregunta directa, entrevista y fotografías.

Se entrevistó a Flora María Méndez, directora y fundadora de la Compañía teatral La Lumbre, Actriz de teatro y cine, el 30 de mayo de 2016 a las 17:00 hrs.

Y a los actores de teatro Pablo Iriarte y Nery Aguilar, el 11 de septiembre de 2016.

CAPÍTULO 4

Descripción y análisis de resultados

A continuación se describen los resultados del análisis efectuado a la obra mencionada; las Preciosa Ridículas de Moliere

4.1 Descripción de las escenas de la obra, que se desarrolla en un solo acto.

Esta descripción, se basa en la lógica de la sátira.

Acto I (Único)

Escena:

1. La Grange y Ducroisy platican y se burlan de la conducta y falta de atención hacia ellos de parte de Magdalena y Catalina. Sobresale, la palabra, mímica, expresión corporal, y movimiento escénico.

Escena:

2. Hablan Gorgibus, Du Croisy y la Grange, Gorgibus les pregunta si ya vieron a su hija y a su sobrina, aunque disgustados por lo acontecido se van muy molestos.

Escena:

3. Gorgibus, el tío y padre, pregunta, con tono molesto, en donde están Catalina y Magdalena y que es lo que hacen que no salen de sus habitaciones.

Escena:

4. Gorgibus, habla solo, diciendo que lo va a arruinar con tanto gasto en sus cremas y todo lo que han comprado. Siempre el padre y tío de Magdalena

y Catalina, a quienes quiere dar consejos e inculcar los buenos modales, se manifiesta el signo del maquillaje, pues algunos solo tienen pintado el rostro.

Escena:

5. Hablan Magdalena, Catalina y Gorgibus, sobre su conducta les indica que el matrimonio es una cosa sagrada, y ellas argumentan que el matrimonio debe ser después de otras aventuras amorosas, llenas de galantería y versos, a lo que alude que están completamente locas por sus intenciones.

Escena:

6. Catalina y Magdalena hablan de su padre y tío, de lo anticuado que es y que se avergüenzan de él y alardean de su belleza.

Escena:

7. Catalina, Magdalena y Marieta, charlan por la visita de un sirviente, quien pregunta si su amo puede llegar a visitarlas, es el Marqués de Mascarilla. A quien reciben en la sala de abajo de la casa. Le piden a la empleada que les lleve el espejo para ponerse bellas.

Escena:

8. El Conde de Mascarilla y los dos cargadores de Litera, después que lo han llevado por las calles llenas de lodo a causa de las lluvias, los increpa y les dice que se retiren sin querer pagarles, los cargadores se enojan y casi lo golpean, para obligarlo a que les de su dinero.

Escena:

9. La empleada Marottte le dice al marqués de mascarilla que en un momento bajan sus amas para atenderlo.

Escena:

10. Después de saludarse Magdalena, Catalina y el marqués, elogia sus encantos y ellas ofrecen amable atención; el marqués pregunta si habrá seguridad para él. Ofreciéndoles sus mejores servicios y atenciones. Y que iniciara en la casa una academia de arte y canto, para estar a la altura de la sociedad.

Escena:

11. Aquí, Catalina y Magdalena son visitadas por el Vizconde de Jodelet, quien les dice que es justo llegar a rendirles pleitesía por sus bellos encantos y haciendo alarde de sus aventura y que le encanta estar en esa aventura amorosa.

Escena:

12. marqués de Mascarilla y el vizconde de Jodelet se saludan efusivamente y Magdalena se dirige a Catalina emocionada diciéndole que ya son reconocidas por la realeza que llega a visitarlas.

Escena:

13. Después de organizar la reunión y la fiesta en la casa, se disponen a bailar, quedan exhaustos y jadeantes

Escena:

14. La Grange se mostro muy enojado porque ya llevaba tres horas buscándolas, con un palo golpea a mascarilla.

Escena:

15. Los personajes Magdalena y Catalina se dan cuenta que por una apuesta fueron engañadas.

Escena:

16. Du Croisy les dice a Catalina y Magdalena que como va a tolerar que sean mejor recibidos sus Lacayos que a ellos, y que estos lacayos vengan a enamorarlas haciéndose pasar por ellos. Ahí los despoja de la ropa que llevan y que no es de ellos.

Escena:

17. Catalina y Magdalena se mueren de vergüenza por lo que pasó.

Escena:

18. En esta escena Catalina y Magdalena hablan con Gorgibus, su padre y tío, diciendo que les han hecho una broma sangrienta. Y él responde que es el resultado de su impertinencia y ambición. Y Mascarilla dice, ¡tratar de ese modo a un marqués! Y que en esa casa no se ama más que la vana apariencia.

Escena:

19. Gorgibus, paga a los músicos y luego regaña a Magdalena y Catalina que salen huyendo, diciéndoles que por sus necedades y malas diversiones, falsas apariencias y haraganerías, les vaya de lo peor.

4.2 Análisis descriptivo de los signos de teatro en la obra las preciosas Ridículas de Moliere.

Seguidamente; se presenta la forma descriptiva en que fueron analizados los signos del teatro, en la manera como se destacaron, en el orden de importancia en el desarrollo de la obra, que fue dirigida por Flora María Méndez y presentada en el Teatro de Cámara, del gran Teatro Nacional de Guatemala.

4.2.1 La palabra

Este signo, La palabra fue utilizado por todo el elenco artístico, pero fue El Marques de Mascarilla y Magdalena, quienes más diálogo tienen en la obra. No está por demás señalar que estos personajes se apegaron a sus diálogos de acuerdo al guión; es decir que cambiaron la estructura gramatical, adaptándola a un lenguaje guatemalteco.

❖ En el plano semántico

Gorgibus: “¿Es muy necesario, realmente, hacer tanto gasto para engrasarse el hocico?”

Marieta: ¡Palabrita! Que no entiendo latín y no he aprendido como ustedes la Filosofía en el Gran Ciro.

Catalina: Traednos el espejo, ignorante, y mucho cuidado con mancillar su luna con la interposición de tu imagen.

❖ En el plano fonológico ó prosódico

Cada uno de los actores, con el personaje que representaron de manera coloquial, no vulgar, con un acento guatemalteco, mantuvo enfatizado su papel dentro del modismo guatemalteco. Gorgibus, El conde de Mascarilla, el conde de Jodelet, Magdalena y Catalina, fueron los personajes que mayor cuidado tuvieron al mantener una buena pronunciación, articulación y la entonación.

❖ En el plano sintáctico

Sin duda, es preciso mencionar que la adaptación paralela al guión original, está estructurado, en cuanto a las palabras, frases y párrafos al modismo guatemalteco. Y se considera de gran valor creativo las pinceladas de carácter burlesco que se hace la sociedad burguesa y ridícula de Guatemala, contextualizando siempre el texto.

4.2.2 El tono

En cuanto a este signo, los actores utilizaron formas muy peculiares para distinguir a cada uno de los personajes, con la caracterización de tonos medios, agudos y bajos, la mayor parte de ellos proyectaron tonos altos, por su estado de ánimo, pues reflejaban alegría, suplica, euforia, amenaza y desesperación.

También se proyectaron otros estados de ánimo, utilizando tonos bajos, en los que se podía denotar cansancio, preocupación, temor.

Los personajes que más destacaron, por sus estados de ánimo, están, Catalina, Magdalena, quienes proyectaron tonos elevados, que llegaron a elevar su voz, que en algunas ocasiones se tornó gritona.

Por otra parte, Gorgibus, en su entonación, se refleja preocupación, frustración, enojo e indignación.

4.2.3 Mímica del rostro

Este signo, se utilizó por los actores, y los personajes que más se destacaron en su actuación fueron Magdalena (Magdelon) y Catalina (Cathos), ya que sus rostros fueron muy expresivos.

Gorgibus: con las preocupaciones que su hija y sobrina le daban, mantenía una expresión de angustia y desesperación por casarlas con alguien de la alta sociedad.

El Marqués de Mascarilla, sabiendo que era una farsa su personaje, al querer conquistar a Catalina y Magdalena, sus expresiones de galantería y caballerosidad eran muy notorias y exageradas.

Marieta (Marotte), sus expresiones de disgusto e ignorancia, no dejaba de notarse, al expresar duda y asombro cuando le solicitan alguna encomienda.

4.2.4 Movimiento escénico

Aunque el elenco contaba con la participación de siete integrantes, todos ellos actores, cada uno utilizó el espacio del escenario correctamente, cada una de sus entradas y movimientos fueron bien justificados y muy apropiados sobre las duelas del escenario, de acuerdo a las técnicas establecidas. Al momento de estar alguien actuando, los demás pasaban a segundo plano en la parte posterior del escenario representando forma de estatuas, para entrar a escena en el momento indicado.

Los movimientos de los actores, al efectuar los desplazamientos en el escenario presentaban la adecuada intención, puesto que estos consistían en Saltar, correr, caminar.

4.2.5 El gesto

El movimiento quinésica, que represente la expresión corporal, en todo el elenco y según los personajes fue la más acertada y apropiada, cada uno interpreto muy los gestos y movimientos en el momento correspondiente, quienes mantuvieron y conservaron la expresión corporal, se puede mencionar a Gorgibus, que su manera de caminar, representaba la de un anciano, lento y pausado y un poco encorvado, así mismo Catalina y Magdalena, sus movimientos eran muy femeninos dignos de una mujer.

4.2.6 El maquillaje

En la obre original, el maquillaje, es de vital importancia para representar a cada uno de los personajes con sus características, pero el uso de este signo se empleó de una forma sencilla y modesta, todos los actores principales, utilizaron un maquillaje de color blanco obscuro.

Los personajes que caracterizaron esta signo fueron, Gorgibus, Catalina, Magdalena, el Marques de Mascarilla, el Conde de Jodelet. Aunque el resto lo

tenía pero un poco más tenue. Lo cual se debe a que los personajes principales tenían más fuerte o más intenso el maquillaje debido al efecto de la iluminación.

4.2.7 El peinado

Referente a este signo, la mayoría de actores del elenco, usaron un peinado normal característico al de un corte de cabello para caballero, (aunque en la obra original se representa con pelucas ostentosas para representar a las personas de aquella época), los actores que representaron este signo fueron Catalina y Magdalena, con un peinado característico de una mujer. Se puede decir que el signo del peinado fue casi ausente en la obra.

4.2.8 El traje

Cabe mencionar que este signo, en su representación es nulo, todos los actores salieron a escena únicamente en camiseta y calzoncillo, y la idea de actuar de esta manera es que la directora Flora Méndez, tomó la idea del cuento del emperador y el sastre, quien le confeccionaría un traje invisible y que únicamente las personas inteligentes verían el traje... de ahí la actuación y representación de los actores, otra manera de justificar la ausencia de traje es, porque la directora *Flora Méndez*, se basó en los dramaturgos europeos de la época moderna, como *Mayerhold, Grotowski y Brecht*, quienes argumentaban que el actor, el movimiento y la improvisación eran suficientes, lo demás restaba la atención del espectador.

4.2.9 La música

Este signo, dentro de la obra fue por decirlo de otra manera, escaso, la mayoría de efectos que se pudieron contabilizar, como 14, fueron interpretados por la propia voz de los actores y algunas tonadas, no fue sino hasta el final de la obra en donde se escucha una pieza musical, para identificar el final de la obra, cabe mencionar que también es tomado en cuenta el argumento de Grotowski, que es el actor quien debe realizar todo ó casi todo dentro del escenario.

4.2.10 **Efecto sonoro**

Al igual que el signo de la música, este signo, el efecto sonoro, es interpretado por el elenco de actores, se contabilizaron 9 efectos, que de hecho fueron ejecutados por los actores con sus propias voces, siempre tomando los principios de los dramaturgos, Mayerhold, Grotowski y Brecht.

4.2.11 **La iluminación**

En el desarrollo de la obra, se pudo observar una iluminación en el escenario tenue de color amarillo, que permanece fija casi durante toda la presentación de la obra, se pudo contabilizar 8 cambios de efectos luminosos, de amarillo, azul y rojo que es cuando en escena cantan los actores y al final de la obra, cuando bailan despidiendo el espectáculo.

4.2.12 **Los accesorios**

Se puede observar que dentro de la obra, los únicos accesorios que utilizan son 7 objetos cuadrados, forrados con tela de color blanco, los que en determinado momento de la actuación representan el mueble ó decoración que se está utilizando y dando a entender que simulan en el medio a un mueble específico, sea esta una silla, una cama, una mesa, un escritorio etc.

4.2.13 **El decorado**

De igual manera que los accesorios, este signo es nulo, no se encontró ningún objeto decorativo a lo largo de la obra, el decorado lo representaban imaginariamente y eventualmente representados por cajas blancas forradas de color blanco también. Tomando los principios de los dramaturgos, *Mayerhold*, *Grotowski* y *Brecht*, ya mencionados anteriormente.

4.3 Relación de los trece signos del teatro con el personaje/actor.

4.3.1 Cuadro de los signos relacionados con el actor

La marca “X” indica el signo que sobresale.

CUADRO 1

Personajes	1-Palabra	2-Tono	3-Mímica	4- Gesto	5-Movomiento Escénico	6-Maquillaje	7-Peinado	8-Traje
La Grange	X	X	X	X	X			
Du Croisy	X	X	X	X	X			
Gorgibus	X	X	X	X	X	X		
Magdaleón (Magdalena)	X	X	X	X	X	X	X	
Cathos (Catalina)	X	X	X	X	X	X	X	
Marotte	X	X	X	X	X	X		
El Marques de Mascarilla	X	X	X		X			
El Vizconde de Jodelet	X	X	X		X			
Portadores de Litera	X	X	X					
total	9	9	9	7	8	4	2	0

Resumen de los signos relacionados actor/personaje

No. Orden	Signo	total de “X”
1	Palabra	9
1	Tono	9
1	Mímica del rostro	9
2	Movimiento escénico	8
3	Gesto	7
4	Maquillaje	4
5	Peinado	2
6	Traje	0

4.3.2 Descripción del cuadro comparativo, relacionado con el actor

Se procede a describir los signos del teatro, como fue su aparición en el orden de importancia dentro de la obra, relacionados estos con el actor.

La palabra, el tono y la mímica del rostro, son los que más relevancia tienen en la obra, ocupado el primer lugar respectivamente en el cuadro comparativo No.1,

con 9 “X” cada uno. Pues son los signos que por su importancia en la interpretación lograron la atención del público.

El movimiento escénico: ocupó el puesto número dos, con 8 “X”, esto da a entender que el actor mantuvo control de sus desplazamientos y el lugar que le tocaba dentro del escenario de una manera ordenada. Por lo que no hubo monotonía estática de movimiento.

El Gesto: se encontró en el puesto número tres, con 7 “X”, esto significa que el actor mantuvo el dominio de su expresión corporal, lo cual contribuyó para darle mejor realce a su personaje.

El Maquillaje: está en el puesto número cuatro, con 4 “X”, en esta ocasión, se prescindió del maquillaje, utilizando únicamente un tono grisáceo, como fue utilizado presentado por la técnica de Grotowski, para no exagerar ni deformar al personaje sino para darle realce en su presentación.

El Peinado: se ubicó en el puesto número cinco, con 2 “X”, esto significa que el actor utilizó un peinado modesto para identificar el personaje, el resto de actores lució un peinado normal.

El Traje: en el puesto número seis, con 0 “X”, significa que el actor en ningún momento vistió un traje que representara o distinguiera al personaje, el traje se representó subjetivamente.

4.3.3 Cuadro de los signos que no tienen relación con el actor

CUADRO 2

	SIGNOS DEL TEATRO				
Acto Único	9-Accesorios	10-decoración	11-Iluminación	12-Música	13-Efectos Sonoros
total	7	0	8	14	9

Resumen de los signos que no tienen relación con el actor

o. Orden	Signo	Total
1	Música	14
2	Efecto Sonoro	9
3	Iluminación	8
4	Accesorio	7
5	Decorado	0

Los signos del cuadro, se analizaron de forma separada, ya que no dependen necesariamente del actor.

La Música: Ocupó el puesto número uno al contabilizarse por lo menos 14 veces, incluyendo pistas musicales y tonadas emitidas por los actores con sus propias voces.

Efecto sonoro: le correspondió el puesto número dos, ya que durante los actos, fácilmente se pueden escuchar al menos 9 efectos, producidos por las voces de los mismos actores.

La iluminación: le tocó el puesto número tres, al hacer un recuento de ocho efectos de iluminación en el cambio de color durante toda la obra.

Accesorio: se ubicó en el puesto número cuatro, ya que fácilmente pudo contarse siete elementos durante el desarrollo de toda la obra, cajones de madera forrados de tela blanca, para simular cualquier accesorio o mobiliario en la obra.

Decorado: se colocó en el puesto número cinco, y se pudo observar que no apareció ningún elemento que decorase el escenario, todo era imaginario, en la medida que la obra se iba desarrollando.

Juicio Crítico de la obra

El autor (*Molliere*), desarrolla un teatro moralista en el cual destaca su propia liturgia, es decir los elementos que utiliza para demostrar y hacer ver las actitudes anti moralistas de una vida social escondida en las falsas apariencias de un fino cuadro de costumbres con una crítica punzante y acertada.

Esto explica que los personajes Madelon (Magdalena) y Cathos (Catalina), sean dos mujeres de la provincia, que quieren imitar el lenguaje y el estilo preciosista y que llegan a hacer el ridículo abusando y agrandando el lenguaje establecido, por querer alcanzar un estatus social elevado.

La obra se encuentra escrita de esa manera, en virtud de que hace referencia de los signos del teatro, dentro de los cuales se destaca la palabra, como un sistema de elementos que rigen el habla entre otros, como una de las proyecciones más fuertes en el desarrollo de la actuación y no por eso los demás signos tengan menos validez dentro del campo de la actuación.

Molliere, hace resaltar dentro de su obra, una semántica propia, que ha sido tomada como modelo por otros dramaturgos para desarrollar el éxito de sus obras. Sin embargo, esa manera de escribir teatro le costó la crítica y el rechazo de la sociedad por presentar un desmedido ataque contra todo exceso, con la intención de quedar bien con la sociedad, con la ambición de atesorar riquezas.

Por su forma de pensar y hacer teatro en aquella época, en la actualidad se le daría el calificativo de ser una persona subversiva y rebelde.

La obra en su desarrollo, trata de hacer conciencia de que haya cambios morales, sociales y espirituales, con el afán de construir una sociedad consciente de sus actitudes en el desenvolvimiento de sus funciones como un argumento valedero para mejorar las relaciones interpersonales y exista un crecimiento socioeconómico en beneficio de las personas.

El autor deja constancia de que el trabajo realizado, es un análisis de las diferentes fases en que se desarrolla la obra y que permite hacer un enfoque para futuros estudios del arte teatral, específicamente en los diferentes signos aplicados, para determinar su importancia en el orden respectivo.

El teatro utiliza los signos, dentro de la actuación para despertar emociones y revivir épocas pasadas., haciendo la observación de que en esta obra algunos fueron ejecutados subjetivamente dejándolo a criterio e imaginación del espectador.

Conclusiones

1. La obra se transporta imaginariamente de lo real a lo que no se ve o existe.
2. En esta obra se determinó que la palabra, es el elemento constitutivo de la intersubjetividad y de la vida social y es presupuesto y afirmado por la mayor parte de las ciencias de hoy, sean estas empíricas o formales, naturales o humanas.
3. Los signos del teatro más utilizados en la obra las Preciosas Ridículas de Moliere, fueron los siguientes: la Palabra, el tono, la mímica del rostro, el movimiento escénico y el gesto y son también los que tienen más relación con el actor/ personaje de la obra analizada, perteneciendo estos a la expresión corporal; y se debe a que si no existe una armonía entre estos signos, no hay comunicación a través de los gestos y los movimientos y la actuación se convertiría en un mero dialogo, la expresión corporal tiende a decir mucho dentro de la interpretación y la actuación.
4. Los signos del teatro menos utilizados en la obra las Preciosas Ridículas de Moliere, fueron los siguientes: El maquillaje, este es el objetivo principal de resaltar la expresión del rostro del actor. El peinado y el traje y a la vez son los que tienen menos relación con el actor/personaje de la obra analizada ya que estos pueden representar una época determinada, la cultura de X país o determinar la clase social.
5. El personaje con la mayor cantidad de intervenciones (las veces que habló) por escena fue el Marques de Mascarilla, de la escena 8 a la escena 18, con un total de 94, para ganar la buena voluntad y el corazón de los personajes que intentaba conquistar; desde el punto de vista semiológico, describe a una persona que trata de aparentar una vida llena de lujos y extravagancias y que con ello nada se gana.
6. Los portadores de litera 1 y 2, son los personajes que menos participación tuvieron en la obra, de un total de 19 escenas, con 3 apariciones, en la escena 8.

Recomendaciones

Con base a los trece signos del teatro, analizados en la obra “Las Preciosas Ridículas”, de Moliere, y llevada a escena por la compañía teatro “La Lumbre”, dirigida por la actriz y cantante Flora María Méndez, se presentan las recomendaciones para difundir el arte teatral y sea enriquecido con los elementos requeridos para una excelente producción y dirección, sea esta Dramática ó satírica.

A los Directores de teatro

- ❖ Producir más obras de esta naturaleza.
- ❖ Presentar las artes escénicas, con un alto contenido de calidad, de conciencia social, con mensajes positivos y motivacionales.

A la comunidad estudiantil de la Escuela de Ciencias de La Comunicación,

- ❖ Interesarse en realizar más estudios de análisis semiológico correspondiente a las obras presentadas en las salas de teatro del país.

A la población guatemalteca en general

- ❖ Interesarse en este maravilloso mundo de las artes escénicas, en las distintas ramas del teatro como la comedia y la sátira.

Al Ministerio del Cultura y Deportes

- ❖ Realizar campañas de publicidad para exhortar a la ciudadanía para que se interesen por asistir a las salas de teatro y por el arte dramático.

Referencias Bibliográficas

- 1. Álvarez Méndez, Rosa Ana. 1998**
Sistemas de Signos no verbales en los esperpentos, Análisis Semiológico
Universidad de Oviedo
Kassel – Edición Reichenberger.
- 2. Chávez García, Mayra Ileana. 2010.**
Los Trece Signos del Teatro aplicados a la obra de teatro “En la Diestra de Dios Padre” Tesis Licenciatura en Ciencias de la Comunicación. Guatemala.
Universidad de San Carlos de Guatemala. Escuela de Ciencias de La Comunicación.
- 3. De Toro, Fernando. 2008**
Semiótica del teatro, del texto a la puesta en escena
Buenos Aires, Argentina: Talleres Gráficos del S.R.L
- 4. De Marinis, Marco. 2005.**
En busca del autor y del espectador V.1
Comprender el Teatro II
Editorial Galerna
Buenos Aires, Argentina: Editorial Galerna
- 5. Diccionario Enciclopédico Usual Larousse 1994.**
El signo. Madrid, España: Larousse
- 6. Diccionario Enciclopedia Ilustrada Cumbre. 1994.**
El signo. Barcelona, España: Editorial Cumbre
- 7. Diccionario de Términos Literarios AKAL. 1990.**
Madrid, España: Ediciones Akal
- 8. Enciclopedia Hispánica. 1989 – 1990. España:**
Barsa Internacional Publishers v.6
- 9. Enciclopedia RIALP GER. 1989.**
Madrid, España: Ediciones Rialp v.6
- 10. Enciclopedia Larousse Biografía grandes Personajes 1992.**
Barcelona España: Editorial Larousse.
- 11. Enciclopedia Hispánica, Macro pedía 1989-1990.**
Teatro/fotos. Británica Publishers. v.13

12. **Estrada Estrada, Reina Elizabeth, 2003.**
 Aplicación de seis signos del teatro en la locución interpretativa.
 Tesis Licenciatura en Ciencias de La Comunicación. Guatemala.
 Universidad de San Carlos de Guatemala. Escuela de Ciencias de La
 Comunicación.

13. **Galindo Barrera, Carlos Rubén. 2004.**
 “El Teatro como Sistema de comunicación Cultural: Códigos y Signos
 Teatrales utilizados en la obra El Rabinal Achí (EL varón de Rabinal)
 Ballet-Drama de los indios K’iche’ de Guatemala”
 Tesis Licenciatura en Ciencias de La Comunicación. Guatemala:
 Universidad de San Carlos de Guatemala Escuela de Ciencias de La
 Comunicación.

14. **Gómez García, Manuel. 1997**
 Diccionario Akal de Teatro
 Madrid, España Ediciones Akal

15. **Gotman, Ana. 1994**
 Hacia una Teoría de la Tragedia, Realidad y ficción en Latinoamérica.
 México: Universidad Nacional Autónoma de México.

16. **Gran enciclopedia Espasa, 2005**
 Editorial ESPASA v.5

17. **Interiano Carlos, 1987.**
 Semiología y Comunicación. Guatemala: Ediciones CESCO.

18. **Kowsan Tadeuz, 1997.**
 La Semiología y los trece Signos del Teatro. Guatemala. Comisión de
 Extensión Universitaria. Universidad de San Carlos de Guatemala.
 Escuela de Ciencias de La Comunicación.

19. **Más Ruiz, Francisco José. 2012**
 Temas de investigación Comercial, 6ta. Edición
 San Vicente Alicante, España.
 Editorial Club Universitario.

20. **Mérida González, Aracelly Krisanda. 2009.**
 Guía para elaborar y presentar la Tesis. Guatemala: Editorial Luna.

21. **Mérida González, Aracelly Krisanda. 2011.**
 Manual de búsqueda, descripción bibliográfica, citad dentro del texto y
 criterios para evaluar la calidad de las fuentes de información. Guatemala:
 Editorial Luna

- 22. Ortiz Uribe, Frida Gisela. 2004**
Diccionario de metodología de la investigación científica
México: Editorial Limusa
- 23. Paeth Rohlf, Betina. 2006.**
Experiencia Con el Concepto Bobathi, fundamentos, tratamiento, casos.
Buenos Aires, Argentina: Editorial médica panamericana
- 24. Peña Mancilla, Roberto. 1975.**
El Signo en el Teatro. Tesis Licenciado en Pedagogía y Ciencias de la
Educación. Guatemala. Universidad de San
Carlos de Guatemala: Facultad de Humanidades.
- 25. Pellettieri, Oswaldo. 2008**
Perspectivas Teatrales
Buenos Aires, Argentina: Editorial Galerna
- 26. Portillo, Rafael. 1995**
El Teatro en tus manos. Iniciación a la práctica escénica.
Madrid, España Editorial Complutense.
- 27. Román Calvo, Norma Elena**
Teatro y Verso, como decir el verso teatral.
México: Árbol Editorial
- 28. Rodríguez Blanco, Alicia. 2011**
Música I, Secundaria
Madrid. España: Editorial Edites
- 29. Soriau Etienne. 1998**
Diccionario Akal de estética
Madrid, España: Ediciones Akal
- 30. Velásquez Rodríguez, Carlos Augusto. 2006.**
Teoría de la mentira, una Introducción a la Semiótica. Guatemala: Eco
Ediciones.
- 31. Zayas de Lima, Perla. 1996**
El Teatro y sus claves, estudio sobre teatro argentino e
Buenos Aires, Argentina: Editorial Galerna
- 32. Zayas de Lima, Perla. 2006**
Lenguas Esenciales. Buenos Aires, Argentina:
Editorial Prometeo Libros.

E-grafías

- ❖ Jean Baptiste Poqueline-Moliere
Las Preciosas Ridículas. Obra (en Línea)
<http://www.iTemataica.com/literatura/libro/472/las-preciosas-Ridículas.htm>
Consultado el 25 de mayo de 2016. 02:10 a.m.

- ❖ Diccionario de la Lengua Española, El teatro (en línea)
<http://www.dle.rae.es/teatro>
Consultado el 23 de junio de 2016. 23:15 p.m.

- ❖ Diccionario español, Thefreedictionary, 203-2016
El teatro, 2009 (en línea)
<http://www.es.thefreedictionary.com/teatro>
Consultado el 2 de mayo de 2016. 21:30 p.m.

- ❖ Entre lectores, resumen de la obra Las Preciosas Ridículas. 1659 (en línea)
<http://www.entrelectores.com/libros/moliere/las-preciosas-ridiculas-moliere#book-info>
consultado el 15 de mayo 2016. 10:30 a.m.

Consultado el 02 de mayo de 2016.
- ❖ Diccionario de la Lengua española, Descriptiva, Analítica, (en línea)
<http://www.dle.rae.es/descriptiva/analítica>.
Consultada el 23/06/2016. 22:18 p.m.

- ❖ Enciclopedia Biografías y vidas,(en línea) biografías
<http://www.biografiasyvidas.com/biografia/9/Grotowski/meyerhold/bretch.htm>
consultado el 03 de junio 2016. 23:10 p.m.

Apéndice: 1

A continuación se presenta el guión de la obra, “Las Preciosas Ridículas”

Escena I

LA GRANGE y DU CROISY.

DU CROISY.- ¿Señor La Grange?

LA GRANGE.- ¿Qué?

DU CROISY.- Miradme un poco, sin reiros.

LA GRANGE.- ¿Y bien?

DU CROISY.- ¿Qué decís de nuestra visita? ¿Estáis muy satisfecho de ella?

LA GRANGE.- A vuestro juicio, ¿tenemos motivo para estarlo los dos?

DU CROISY.- No del todo, en verdad.

LA GRANGE.- En cuanto a mí, os confieso que me tiene completamente escandalizado. ¿Se ha visto nunca a dos bachilleras provincianas hacerse más desdeñosas que estas y a dos hombres tratados con más desprecio que nosotros? Apenas si han podido decidirse a ordenar que nos dieran unas sillas. No he visto jamás hablarse tanto al oído como hacen ellas, bostezar tanto, restregarse tanto los ojos y preguntar tantas veces: « ¿Qué hora es?» No han contestado más que sí o no a todo cuanto hemos podido decirles. ¿Y no confesaréis, en fin, que aun cuando hubiéramos sido las últimas personas del mundo, no podía tratárenos peor de lo que lo han hecho?

DU CROISY.- Paréceme que tomáis la cosa muy a pecho.

LA GRANGE.- La tomo, sin duda, y de tal suerte, que quiero vengarme de esta impertinencia. Sé lo que ha motivado ese desprecio. El estilo precioso no solo ha infestado París, sino que también se ha extendido por las provincias, y nuestras ridículas doncellas han absorbido su buena dosis. En una palabra: sus personas

son una mezcolanza de preciosas y de coquetas. Ya veo lo que hay que ser para que le reciban a uno bien; y si me hacéis caso, les prepararemos una jugarreta que les hará ver su necedad y podrá enseñarles a conocer un poco mejor el mundo.

DU CROISY.- ¿Y cómo, pues?

LA GRANGE.- Tengo cierto criado, llamado Mascarilla, que pasa, en opinión de muchas gentes, por una especie de cultilocuente, pues no hay nada más asequible hoy en día que la cultilocuencia. Es un maniático a quien se le ha metido en la cabeza alardear de hombre distinguido. Se precia, por lo regular, de galante y de poeta, y desdeña a los otros criados, hasta llamarlos bestias. DU CROISY.- ¿Y qué pretendéis que haga?

LA GRANGE.- ¿Qué pretendo que haga? Es preciso... Más salgamos antes de aquí.

Escena II

GORGIBUS, DU CROISY y LA GRANGE.

GORGIBUS.- Qué, ¿habéis visto a mi sobrina y a mi hija? ¿Marcha bien el negocio? ¿Cuál es el resultado de esta visita?

LA GRANGE.- Eso es cosa que podréis saber mejor por ellas que por nosotros. Todo cuanto podemos deciros es que os expresamos nuestro agradecimiento por el favor que nos habéis dispensado y seguimos siendo vuestros muy humildes servidores.

DU CROISY.- Vuestros muy humildes servidores.

GORGIBUS.- (Solo.) ¡Oiga! Parece que salen disgustados de aquí. ¿De dónde podrá provenir su descontento? Hay que enterarse de lo que es, ¡Hola!

Escena III

GORGIBUS y MARIETA.

MAROTTE.- ¿Qué deseáis, señor?

GORGIBUS.- ¿Dónde están vuestras amas?

MAROTTE.- En su aposento.

GORGIBUS.- ¿Qué hacen?

MAROTTE.- Pomada para los labios.

GORGIBUS.- Ya es demasiado unto; decidles que bajen.

Escena IV

GORGIBUS, solo

GORGIBUS.- Esa bribonas paréceme que tienen ganas de arruinarme con su pomada. No veo por todas partes más que claras de huevo, leche virginal y mil otros chismes que no conozco. Han consumido, desde que estamos aquí, la grasa de una docena de cerdos, cuando menos, y vivirían cuatro criados, a diario, con las pezuñas de carnero que emplean.

Escena V

MADELÓN, CATALINA y GORGIBUS.

GORGIBUS.- ¿Es muy necesario, realmente, hacer tanto gasto para engrasarnos el hocico? Decidme, por favor: ¿Qué habéis hecho a esos caballeros que los he visto salir con tanta frialdad? ¿No os había recomendado que los recibierais como personas a quienes quería yo daros por maridos?

MADELÓN.- ¿Y qué estima, padre mío, queréis que hagamos de la conducta irregular de esas gentes?

GORGIBUS.- ¿Qué tenéis que decir de ellas?

MADELÓN.- ¡Linda galantería la suya! ¡Cómo! ¿Empezar lo primero por el casamiento?

GORGIBUS.- ¿Y por dónde quieres entonces que empiecen? ¿Por el concubinato? ¿No es una conducta de la que tenéis motivo para estar satisfechas, y tanto vosotras dos como yo? ¿Hay nada más de agradecer que eso? Y ese lazo sagrado al que aspiran, ¿no es prueba de la honradez de sus intenciones?

MADELÓN.- ¡Ah, padre mío, lo que decís es propio del último burgués! Me avergüenza oírlos hablar de ese modo y debierais haceros enseñar el aire elegante de las cosas.

GORGIBUS.- No necesito ni aire ni canción. Te digo que el matrimonio es una cosa santa y sagrada, y que es obrar como gente honrada empezar por eso.

MADELÓN.- ¡Dios mío! ¡Si todo el mundo se os semejase, se acabaría muy pronto una novela! Bonita cosa si Ciro se casara lo primero con Mandané y Aroncio contrajera casamiento, sin dificultad, con Clelia.

GORGIBUS.- ¿Qué me viene a contar esta?

MADELÓN.- Padre mío, aquí está mi prima, que os dirá igual que yo: que el matrimonio no debe nunca llegar sino después de las otras aventuras. Es preciso que un amante, para ser agradable, sepa declamar los bellos sentimientos, exhalar lo tierno, lo delicado y lo ardiente, y que su esmero consista en las formas. Primero, debe ver en el templo o en el paseo, o en alguna ceremonia pública, a la persona de la que esté enamorado, o si no, ser llevado fatalmente a casa de ella por un pariente o un amigo y salir de allí todo soñador o melancólico.

Esconderá cierto tiempo su pasión hacia el objeto amado, haciéndole, sin embargo, varias visitas, donde no deje de sacar a colación un tema galante que espolee a las personas de la reunión. Llegado el día, la declaración debe hacerse generalmente en la avenida de algún jardín, mientras la compañía se ha alejado un poco, y esta declaración ha de ir seguida de un pronto enojo, que se revele en nuestro rubor y que aleje durante un rato al amante de nuestra presencia.

Luego, encuentra medios de apaciguarnos, de acostumbrarnos insensiblemente al discurso de su pasión, de obtener de nosotras esa confesión tan desagradable. Después de esto vienen las aventuras, los rivales que se atraviesan ante una inclinación arraigada, las persecuciones de los padres, los celos cimentados en falsas apariencias, las quejas, las desesperaciones, los raptos y todo lo demás. He aquí cómo se ejecutan las cosas dentro de las maneras elegantes, y con esas reglas, de las que no se podría prescindir en buena galantería.

Mas el llegar de buenas a primeras a la unión conyugal, hacer al amor tan solo al concertar el contrato matrimonial y empezar justamente la novela por la cola, os repito, padre mío, que no hay nada más vulgar que ese proceder, y me dan náuseas solo de pensar en eso.

GORGIBUS.- ¿Qué diablo de jerigonzas estoy oyendo? Eso es, realmente, gran estilo.

CATHOS.- En efecto, tío; mi prima da en el quid de la cosa. ¡El medio de recibir bien a gentes que son completamente chabacanas en galanterías! Estoy por apostar que no han visto nunca el mapa de la Ternura, y que los Dulces Billetes, las Atenciones Delicadas, las Esquelas Galantes y los lindo Versos, son tierras desconocidas para ellos.

¿No veis que su persona entera revela eso y que carecen de ese aire que da a primera vista una buena opinión de la gente? Venir de visita amorosa con una

pierna toda lisa, un sombrero desprovisto de plumas, una cabeza de cabellera irregular y una chupa que padece indigencia de cintas. ¡Dios mío! ¿Qué amantes son esos? ¡Qué sobriedad de atavíos y qué sequedad de conversación! No se pueden soportar ni resistir. He notado asimismo que sus valonas no son de buena procedencia, y que falta medio pie largo para que sus calzas sean lo suficientemente anchas.

GORGIBUS.- Creo que están locas las dos; no logro entender nada de esta jerga. Catalina, y tú, Magdalena.

MADELÓN.- ¡Oh, por favor, padre mío, prescindid de estos nombres raros y llamadnos de otro modo!

GORGIBUS.- ¡Cómo! ¿Esos nombres raros no son los vuestros de pila?

MADELÓN.- ¡Dios mío, qué vulgar sois! Uno de mis asombros es que hayáis podido tener una hija tan espiritual como yo. ¿Se ha dicho jamás en estilo distinguido, Catalina o Magdalena? y no me confesaréis que bastaría con uno de estos nombres para desacreditar la más bella novela de mundo.

GORGIBUS.- Escuchad: basta solo con una palabra. No consiento en modo alguno que llevéis otros nombres que los que fueron dados por vuestros padrinos y madrinas, y en cuanto a esos señores de que se trata, conozco sus familias y sus bienes, y quiero que os dispongáis a aceptarlos por maridos. Me canso de teneros a mis espaldas, y la custodia de dos doncellas es una carga demasiado pesada para un hombre de mi edad.

CATHOS.- Por lo que a mí se refiere, todo cuanto puedo deciros es que encuentro el matrimonio una cosa completamente molesta. ¿Cómo puede sufrirse el pensamiento de acostarse con un hombre totalmente desnudo?

MADELÓN.- Permitid que respiremos un poco el alto mundo de París, adonde acabamos de llegar. Dejados forjar a gusto la trama de nuestra novela y no apresuréis tanto su final.

GORGIBUS.- (Aparte.) No cabe duda, están locas. (Alto.) Repito que no entiendo nada de todas esas pamplinas; quiero ser amo absoluto, y para cortar toda clase de discursos, o estáis casadas las dos muy pronto, o, ¡a fe mía!, que seréis monjas; lo juro de verdad.

Escena VI

CATHOS y MADEÓN.

CATHOS.- ¡Dios mío, querida, qué clavada tiene tu padre la forma en la materia! ¡Qué obtusa es su inteligencia y qué oscura está su alma!

MADELÓN.- ¿Qué quieres, querida? Me abochorno por él. Me cuesta trabajo convencerme que yo pueda ser realmente hija suya, y creo que, un buen día, alguna aventura vendrá a revelarme un origen más ilustre.

CATHOS.- Sería muy de creer, y tiene todas las apariencias de ello; en cuanto a mí, cuando me contemplo...

Escena VII

CATHOS, MADEÓN y MAROTTE

MAROTTE.- Ahí está un lacayo que pregunta si estáis en casa; dice que su amo desea venir a veros.

MADELÓN.- Aprended, necia, a expresaros con menos vulgaridad; decid: «Ahí está un imprescindible que pregunta si os encontráis en adecuación de estar visibles».

MAROTTE.- ¡Diantre! No entiendo latín y no he aprendido como vos la filosofía en el Gran Ciro.

MADELÓN.- ¡Impertinente! ¡No hay modo de sufrir esto! ¿Y quién es el amo de ese lacayo?

MAROTTE.- Le ha llamado el marqués de Mascarilla.

MADELÓN.- ¡Ah querida mía, un marqués! Sí; id a decir que se nos puede ver. Es, sin duda, un ingenio que habrá oído hablar de nosotras.

CATHOS.- Seguramente, querida.

MADELÓN.- Hay que recibirle en esta sala baja mejor que en nuestro aposento. Aviemos un poco nuestros cabellos, por lo menos, y mantengamos nuestra reputación. ¡Pronto!, traednos aquí el consejo de las Gracias.

MAROTTE.- ¡Por vida de...! No sé qué animal es ese; hay que hablar en cristiano si queréis que os entienda.

CATHOS.- Traednos el espejo, ignorante, y guardaos mucho de mancillar su luna con la interposición de vuestra imagen. (Vase.)

Escena VIII

MASCARILLA y dos PORTEADORES DE LITERA.

MASCARILLA.- ¡Hola, portadores, hola! ¡Vaya, vaya, vaya, vaya, vaya!
Páreceme que estos bergantes tienen el propósito de destrozarme a fuerza de chocar contra los muros y el empedrado.

PRIMER PORTEADOR.- ¡Pardiez! Es que la puerta resulta estrecha. También habéis querido que entrásemos hasta aquí.

MASCARILLA.- Ya lo creo. ¿Querríais, ganapanes, que expusiera la robustez de mis plumas a las inclemencias de la estación lluviosa y que fuera a hundir mis zapatos en el barro? Vamos, quitad vuestra litera de aquí.

SEGUNDO PORTEADOR.- Pagadnos, si os place, señor.

MASCARILLA.- ¿Eh?

SEGUNDO PORTEADOR.- Digo, señor, que nos deis dinero, si gustáis.

MASCARILLA.- (Dándole un bofetón.) ¿Cómo, pícaro, pedís dinero a una persona de mi calidad?

SEGUNDO PORTEADOR.- ¿Es así como se paga a la pobre gente? ¿Y vuestra calidad nos dará de comer?

MASCARILLA.- ¡Ah, ah! ¡Ya os enseñaré a conoceros! ¡Atreverse este canalla a burlarse de mí!

PRIMER PORTEADOR.- (Cogiendo uno de los varales de la litera.) Vamos, pagadnos prontamente.

MASCARILLA.- ¡Cómo!

PRIMER PORTEADOR.- Digo que quiero el dinero, sin dilación.

MASCARILLA.- Es razonable.

PRIMER PORTEADOR.- Pronto, pues.

MASCARILLA.- ¡Diantre! Tú hablas como hay que hacerlo; pero el otro es un bribón que no sabe lo que dice. Ten: ¿Estás contento?

PRIMER PORTEADOR.- No; no estoy contento; habéis dado un bofetón a mi camarada, y... (Alzando su varal.)

MASCARILLA.- Poco a poco. Ten: ahí va, por el bofetón. Se consigue todo de mí por las buenas. Id y volved a recogerme dentro de un rato para ir al Louvre y asistir a la entrada del rey en el lecho.

Escena IX

MAROTTE y MASCARILLA.

MAROTTE.- Señor, dentro de un momento vendrán mis amas.

MASCARILLA.- Que no se apresuren; estoy aquí instalado cómodamente para esperar.

MAROTTE.- Ya llegan.

Escena X

MADELÓN, CATHOS, MASCARILLA y MAROTTE.

MASCARILLA.- (Después de haber saludado.) Señoras mías, os sorprenderá, sin duda, la osadía de mi visita; mas vuestra reputación os acarrea este mal negocio, y el mérito posee para mí tan poderosos encantos, que corro tras él por todas partes.

MADELÓN.- Si perseguís el mérito, no debéis cazar en nuestras tierras.

CATHOS.- Para ver mérito en nosotras es preciso que lo hayáis aportado vos mismo.

MASCARILLA.- ¡Ah! Alego falsedad en vuestra palabra. La fama pone justamente de manifiesto lo que valéis, y vais a dar pique, repique y capote a todo cuanto hay de galante en París.

MADELÓN.- Vuestra deferencia lleva demasiado adelante la liberalidad de sus alabanzas, y mi prima y yo nos guardamos muy bien de tomar en serio la benevolencia de vuestra lisonja.

CATHOS.- Querida, habría que ofrecer sillas.

MADELÓN.- ¡Marieta!

MAROTTE.- Señora.

MADELÓN.- Pronto; acarreadnos aquí las comodidades para la conversación.

(Sale MAROTTE.)

MASCARILLA.- Más, ¿habrá, al menos, aquí seguridad para mí?

CATHOS.- ¿Qué teméis?

(Vuelve MAROTTE con un sillón y sale de nuevo.)

MASCARILLA.- Algún robo de mi corazón, cualquier asesinato de mi franqueza. Veo aquí ojos que tienen aspecto de ser muy malas piezas, de atacar a las libertades y de tratar a un alma como el turco al Moro. ¡Cómo, diablo! No bien se les acerca uno, se ponen en mortífera guarda. ¡Ah! Desconfío, a fe mía. Y voy a poner pies en polvorosa o exijo garantía burguesa de que no me harán ningún daño.

MADELÓN.- Querida mía, es un carácter jovial.

CATHOS.- Ya veo que es realmente un Amílcar.

MADELÓN.- No temáis nada; nuestros ojos no tienen malos propósitos y vuestro corazón puede descansar con tranquilidad en su probidad.

CATHOS.- Mas, por favor, caballero, no seáis inexorable con este sillón que os tiende los brazos hace un cuarto de hora; satisfaced un tanto el deseo que tiene de abrazaros.

MASCARILLA.- (Después de haberse atusado la cabellera y dado unos toques a sus cañones.) Pues bien, señoras mías, ¿qué decís de París?

MADELÓN.- ¡Ay! ¿Y qué podríamos decir? Habría que ser antípoda de la razón para no confesar que París es el gran mostrador de las maravillas, el centro del buen gusto, del ingenio y de la galantería.

MASCARILLA.- Por mi parte, afirmo que, fuera de París, no hay salvación para las personas de probidad.

CATHOS.- Es un verdad irrefutable.

MASCARILLA.- Está un poco embarrado, pero tenemos la litera.

MADELÓN.- En verdad que la litera es un atrincheramiento maravilloso contra las injurias del barro y del mal tiempo.

MASCARILLA.- ¿Recibís muchas visitas? ¿Qué ingenio os frecuenta?

MADELÓN.- ¡Ay! No somos aún conocidas; mas estamos en camino de serlo, y tenemos un amiga particular que nos ha prometido aportarnos aquí todos esos señores de la Compilación de Obras Escogidas.

CATHOS.- Y a algunos otros que nos han mencionado también como árbitros soberanos de las bellas cosas.

MASCARILLA.- Yo serviré vuestros deseos mejor que nadie; todos ellos me visitan, y puedo decir que no me levanto nunca sin media docena de ingenios alrededor.

MADEALÓN.- ¡Ah Dios mío! Os quedaremos agradecidas hasta lo sumo si nos hacéis esa merced, ya que, en fin, es preciso trabar conocimiento con todos esos señores si quiere una pertenecer al gran mundo. Ellos son los que ponen en movimiento la reputación en París, y ya sabéis que hay algunos cuyo solo trato basta para daros fama de inteligente, aunque no hubiera otra cosa. Más, por mi parte, lo que pienso, especialmente, es que, por medio de esas visitas espirituales, se informa una de ciertas cosas que hay que saber necesariamente, y que son esenciales a un espíritu escogido. Con ellos se conocen a diario las pequeñas noticias galantes, las lindas relaciones en prosa y verso.

Se sabe a punto fijo que aquel ha compuesto la más bella obra del mundo sobre tal tema; que tal otro ha escrito la letra de tal aire; que éste ha hecho un madrigal sobre un goce; que el de más allá ha compuesto unas estancias sobre un

infidelidad; que el caballero tal escribió anoche una sextilla a la señorita cuál, cuya respuesta le ha enviado ella esta mañana alrededor de las ocho; que tal autor ha formulado tal proyecto; que aquel otro está en la tercera parte de su novela, y que éste tiene sus obras en las prensas. Eso es lo que da realce en las reuniones, y si se ignoran esas cosas, no daría yo un sueldo por el ingenio que pueda tenerse.

CATHOS.- En efecto, encuentro que es enaltecer el ridículo el que una persona se jacte de talento y no sepa hasta la menor cuarteta que hace cotidianamente; y, por mi parte, me sentiría altamente sonrojada en caso de que vinieran a preguntarme si había yo visto algo nuevo y fuera negativa mi respuesta.

MASCARILLA.- En verdad es afrentoso no ser los primeros en saber todo cuanto se hace; pero no os inquietéis: quiero fundar en vuestra casa una academia del buen tono, y os prometo que no se hará un solo verso en París que no sepáis de memoria antes que todos los demás. Por mi parte, tal como me veis, me aplico a ello un poco cuando quiero, y veréis circular por las bellas callejas de París, cual muestras de mi estilo, doscientas canciones, otros tantos sonetos, cuatrocientos epigramas y más de mil madrigales, sin contar los enigmas y los retratos.

MADELÓN.- Os confieso que me desvivo furiosamente por los retratos; no encuentro nada tan galante como eso.

MASCARILLA.- Los retratos son difíciles y requieren un profundo ingenio; y ya veréis algunos de mi estilo que no os disgustarán.

CATHOS.- Yo, por mi parte, adoro con frenesí los enigmas.

MASCARILLA.- Eso ejercita el ingenio, y esta misma mañana he hecho cuatro, que os daré a resolver.

MADELÓN.- Los madrigales son agradables cuando están bien hechos.

MASCARILLA.- Son mi habilidad especial, y me dedico ahora a escribir en madrigales toda la historia romana.

MADELÓN.- ¡Ah! Será realmente algo de una perfecta belleza; me reservaréis un ejemplar, cuando menos, si la hacéis imprimir.

MASCARILLA.- Os prometo reservároslos a cada una y de los mejor encuadernados. Ello está por debajo de mi condición; mas lo hago solamente para dar a ganar a los libreros que me persiguen.

MADELÓN.- ¡Me imagino que será un gran placer verse impreso!

MASCARILLA.- Sin duda. Mas, a propósito, tengo que repetiros una improvisación que hice ayer en casa de una duquesa amiga mía, a quien fui a visitar, pues soy endemoniadamente hábil en improvisaciones.

CATHOS.- La improvisación es precisamente la piedra de toque del ingenio.

MASCARILLA.- Escuchad, pues.

MADELÓN.- Somos todo oídos.

MASCARILLA.-

¡Oh, oh! No estaba atento;

Mientras os miro, sin vil pensamiento,

vuestros ojos, furtivos, róbanme el corazón.

¡Al ladrón, al ladrón, al ladrón, al ladrón!

CATHOS.- ¡Ah, Dios mío! Es llegar al más alto grado de la galantería.

MASCARILLA.- Todo cuanto hago tiene un aire de soltura; no huele a pedante.

MADELÓN.- Está a más de dos mil leguas de ello.

MASCARILLA.- ¿Habéis observado ese principio? ¡Oh, oh! Es extraordinario. ¡Oh, oh! como un hombre que cae de pronto en la cuenta. ¡Oh, oh! Es la sorpresa, ¡Oh, oh!

MADELÓN.- Sí; encuentro admirable ese ¡oh, oh!

MASCARILLA.- Parece que no es nada.

CATHOS.- ¡Ah, Dios mío! ¿qué decís? Estas son cosas que no tienen precio.

MADELÓN.- Sin duda, y mejor preferiría haber hecho es « ¡oh, oh!» que un poema épico.

MASCARILLA.- ¡Voto a bríos! Tenéis un gusto excelente.

MADELÓN.- ¡Vaya! No lo tengo del todo malo.

MASCARILLA.- Pero ¿no admiráis también ese «no estaba atento», «no estaba atento», no lo advertía? Manera natural de hablar; «no estaba atento, mientras os miro, sin vil pensamiento», mientras inocentemente, sin malicia ni impureza, como un pobre carnero «os miro», es decir, me complazco en contemplaros, os observo, os examino; «vuestrros ojos, furtivos...» ¿Qué os parece esa palabra «furtivos»? ¿No está bien escogida?

CATHOS.- Perfectamente bien.

MASCARILLA.- «Furtivos», es decir, obrando a escondidas; parece como si fuera una gato que acaba de coger un ratón; «furtivos»...

MADELÓN.- No puede haber nada mejor.

MASCARILLA.- «Róbanme el corazón». Me lo arrebatan, me lo quitan. « ¡Al ladrón, al ladrón, al ladrón, al ladrón!»

MADELÓN.- Preciso es confesar que eso tiene un tono espiritual y galante.

MASCARILLA.- Quiero repetiros el aria que he compuesto sobre eso.

CATALINA.- ¿Habéis aprendido música?

MASCARILLA.- ¿Yo? En absoluto.

CATHOS.- ¿Y cómo puede realizarse eso?

MASCARILLA.- La gente de calidad lo sabe todo sin haber aprendido nunca nada.

MADELÓN.- Seguramente, querido.

MASCARILLA.- Escuchad, a ver si el aria es de vuestro agrado: « ¡Tra, lara, la, lala, la!» La brutalidad de la estación ha ultrajado furiosamente la delicadeza de mi voz, mas no importa; tarareo a la soldadesca. (Canta.) « ¡Oh, oh! No estaba atento...»

CATHOS.- ¡Ah!, haya un aria apasionada. ¿No provoca la muerte?

MADELÓN.- Hay cromatismo en eso.

MASCARILLA.- ¿No encontráis bien expresado el pensamiento en la canción? « ¡Al ladrón!...» Y luego, como si se gritara muy fuerte: «Al, al, al, al, al ladrón». Y súbitamente, como una persona sin aliento: « ¡Al ladrón!».

MADELÓN. Eso es saber la entraña de las cosas, la verdadera entraña, la entraña de la entraña. Todo es maravilloso, os lo aseguro; me entusiasman el aria y la letra.

CATHOS.- No he visto nunca nada de tal vigor.

MASCARILLA.- Todo cuanto hago se me ocurre espontáneamente, sin estudio.

MADEALÓN.- La Naturaleza os ha tratado como una verdadera madre apasionada, y sois su hijo mimado.

MASCARILLA.- ¿En qué empleáis el tiempo?

CATHOS.- En nada absolutamente.

MADELÓN.- Hemos estado hasta ahora en un ayuno espantoso de diversiones.

MASCARILLA.- Me ofrezco para llevaros uno de estos días a la comedia, si queréis, ya que van a representar una nueva, y me agradecería que la viésemos juntos.

MADELÓN.- No podemos negarnos.

MASCARILLA.- Mas os pido que aplaudáis como es debido cuando estemos allí, pues me he comprometido a hacer triunfar la obra, y el autor ha venido a rogármelo esta misma mañana. Es costumbre aquí que vengan los autores a nosotros, las personas de calidad, a leernos sus obras nuevas y a conseguirles fama, ¡y ya podéis imaginaros si, cuando decimos nosotros algo, se atreve el patio a contradecirnos! Por mi parte, soy muy cumplidor, y cuando prometo a algún

poeta, grito siempre: « ¡Esto es hermoso!», antes que estén encendidas las candilejas.

MADELÓN.- No tenéis que decírmelo. París es un lugar admirable. Pasan en él, a diario, cien cosas que se ignoran en provincias por muy espiritual que pueda una ser.

CATHOS.- Con esto basta; y que estamos enteradas, será un deber nuestro alzar la voz como es debido ante todo lo que digan.

MASCARILLA.- No sé si me equivocaré; mas tenéis todo el aspecto de haber hecho alguna comedia.

MADELÓN.- ¡Bah! Pudiera ocurrir algo de lo que decís.

MASCARILLA.- ¡Ah!, a fe mía. Habrá que verla. Entre nosotros, he escrito una que quiero hacer representar.

CATHOS.- ¡Vaya! ¿Y a qué comediantes la entregaréis?

MASCARILLA.- ¡Linda pregunta! A los grandes comediantes; solo ellos son capaces de dar valor a las cosas; los otros son unos ignorantes, que recitan como si hablasen; no saben hacer sonar los versos y detenerse en el buen momento. ¿Y cómo se podría saber dónde se halla el bello verso, si el comediante no se detiene en él y no nos advierte así que hay que provocar el murmullo?

CATHOS.- En efecto, hay maneras de hacer percibir a los oyentes las bellezas de una obra, y las cosas solo valen lo que se las hace valer.

MASCARILLA.- ¿Qué os parecen estas prendas menores? ¿Las encontráis congruentes con el traje?

CATHOS.- Por completo.

MASCARILLA.- ¿Está bien escogida la cinta?

MADELÓN.- Furiosamente bien. Es puro Perdigón.

MASCARILLA.- ¿Qué decís de mi encañonado?

MADELÓN.- Tiene un aspecto soberbio.

MASCARILLA.- Puedo alabarme al menos de que tiene una cuarta larga más que todos los que se fabrican.

MADELÓN.- Hay que confesar que no he visto nunca llevar a tan alto grado la elegancia del atavío.

MASCARILLA.- Fijad un poco en estos guantes la reflexión de vuestro olfato.

MADELÓN.- Huelen rabiosamente bien.

CATHOS.- No he respirado nunca un olor tan bien acondicionado.

MASCARILLA.- ¿Y éste? (Da a oler sus cabellos.)

MADELÓN.- Es de verdadera calidad: lo sublime se siente deliciosamente afectado por él.

MASCARILLA.- ¿No me decís nada de mis plumas? ¿Cómo las encontráis?

CATHOS.- Espantosamente bellas.

MASCARILLA.- ¿No sabéis que me cuesta un Luis de oro cada pluma? Tengo la manía de proveerme generalmente de todo lo más bello.

MADELÓN.- Os aseguro que simpatizamos vos y yo. Tengo una delicadeza furiosa por todo lo que uso; y desde mi pelo hasta mis calcetines, no puedo tolerar nada que no provenga de una mano maestra.

MASCARILLA.- (Con bruscas exclamaciones.) ¡Ay, ay, ay! ¡Con cuidado! ¡Maldita sea! Señoras mías, está muy mal tratar así; tengo que quejarme de vuestro proceder, no es honrado.

CATHOS.- ¿Qué sucede? ¿Qué os pasa?

MASCARILLA.- ¡Cómo! ¡Las dos al mismo tiempo contra mi corazón! ¡Atacarme a derecha y a izquierda! ¡Ah! Eso es opuesto al derecho de gentes; no es igual la partida, y voy a gritar que me matan.

CATHOS.- Hay que confesar que dice las cosas de una manera especial.

MADELÓN.- Tiene un estilo de una expresión admirable.

CATHOS.- Sentís más miedo que daño, y vuestro corazón grita antes de que lo destrocen.

MASCARILLA.- ¡Cómo, diablo!... Está destrozado desde la cabeza a los pies.

Escena XI

CATHOS, MADELÓN, MASCARILLA y MAROTTE.

MAROTTE.- Señora, quieren veros.

MADELÓN.- ¿Quién?

MAROTTE.- El vizconde de Jodelet.

MADELÓN.- ¿El vizconde de Jodelet?

MAROTTE.- Sí, señora.

CATHOS.- ¿Le conocéis?

MASCARILLA.- Es mi mejor amigo.

MADELÓN.- Hacedle entrar prontamente.

(Sale MAROTTE.)

MASCARILLA.- Hace algún tiempo que no nos hemos visto y me encanta esta aventura.

CATHOS.- Hele aquí.

Escena XII

CATTHOS, MADELÓN, JODELET, MASCARILLA y MAROTTE.

MASCARILLA.- ¡Ah, vizconde!

JODELET.- (Mientras se abrazan.) ¡Ah, marqués!

MASCARILLA.- ¡Cuánto me complace verte!

JODELET.- ¡Qué alegría me da encontrarte aquí!

MASCARILLA.- Abrázame otra vez, te lo ruego.

MADELÓN.- (A CATHOS.) Mi buena prima, empezamos a ser conocidas; he aquí el gran mundo que acude ya a visitarnos.

MASCARILLA.- Señoras mías, permitid que os presente a este caballero; a fe mía que es digno de que le conozcáis.

JODELET.- Justo es venir a rendiros lo que se os debe; y vuestros encantos exigen sus derechos señoriales sobre toda clase de personas.

MADELÓN.- Eso es llevar vuestra cortesía hasta los últimos límites de la lisonja.

CATHOS.- Este día debe quedar señalado en nuestro almanaque como un día muy feliz.

MADELÓN.- (A MAROTTE.) Vamos, mocita, ¿Hay que repetiros siempre las cosas? ¿No veis que hace falta un sillón más?

MASCARILLA.- No os extrañe ver así al vizconde; acaba de salir de una enfermedad que le ha dejado el rostro pálido como veis.

(MAROTTE.- Entra con un sillón y vuelve a salir.)

JODELET.- Son los frutos de las vigilias en la Corte y de las fatigas en la guerra.

MASCARILLA.- ¿No sabéis, señoras, que estáis viendo en el vizconde a uno de los hombres más esforzados del siglo? Es un valiente de pelo en pecho.

JODELET.- No me cedéis en nada, marqués; ya sabemos también lo que sabéis hacer.

MASCARILLA.- Cierto es que ya nos hemos encontrado los dos en la refriega.

JODELET.- Y en sitios donde hacía mucho calor.

MASCARILLA.- (Mirando a CATHOS y a MADELÓN.) Sí; pero no tanto como aquí.
¡Ay, ay, ay!

JODELET.- Nuestra amistad se forjó en la guerra, y la primera vez que nos vimos mandaba él un regimiento de caballería en las galeras de Malta.

MASCARILLA.- Es cierto; pero vos estabais, sin embargo, en ese punto antes de ocuparlo yo, y recuerdo que no era yo más que simple oficial aún, cuando ya mandabais vos dos mil caballos.

JODELET.- La guerra es una cosa muy bella; mas, a fe mía, la Corte recompensa hoy muy mal a las gentes de servicio como nosotros.

MASCARILLA.- Lo cual hace que quiera yo ahorcar el uniforme.

CATHOS.- Yo, por mi parte, siento una furiosa ternura por los hombres de espada.

MADELÓN.- También yo los amo; mas quiero que el ingenio de realce a la bravura.

MASCARILLA.- ¿Te acuerdas, vizconde, de aquella media luna que arrebatamos a los enemigos en el sitio de Arrás?

JODELET.- ¡No tengo más remedio que recordarlo, pardiez! Fui herido allí en la pierna por una granada, y tengo aún las señales. Tocad un poco, por favor; así comprenderéis qué herida fue aquella.

CATHOS.- (Después de haberle tocado el sitio.) En verdad que es grande la cicatriz.

MASCARILLA.- Prestadme un instante vuestra mano y tocad esta: aquí precisamente detrás de la cabeza. ¿Lo notáis?

MADELÓN.- Sí; noto algo.

MASCARILLA.- Es un mosquetazo que recibí en la última campaña que hice.

JODELET.- (Descubriendo su pecho.) He aquí otra herida que me atravesó de parte a parte en el ataque de Gravelinas.

MASCARILLA.- (Poniendo la mano en el botón de sus calzones.) Voy a mostraros una rabiosa llaga.

MADELÓN.- No es necesario; lo creemos sin verla.

MASCARILLA.- Son las huellas honrosas que revelan lo que uno es.

CATHOS.- No dudamos de lo que sois.

MASCARILLA.- Vizconde, ¿tienes ahí tu carroza?

JODELET.- Sí, ¿para qué?

MASCARILLA.- Llevaríamos a pasear a estas damas fuera de puertas y les haríamos un regalo.

MADELÓN.- No podemos salir hoy.

MASCARILLA.- Traigamos violines para danzar.

JODELET.- ¡A fe mía!, está bien pensado.

MADELÓN.- A eso sí accedemos; pero haría falta algún incremento de compañía.

MASCARILLA.- ¡Hola! ¡Champaña, Picard, Bourguignon, Cascarilla! ¡Al diablo todos los lacayos! Estoy seguro de que no hay en Francia un caballero peor servido que yo. Esos canallas me dejan siempre solo.

MADELÓN.- ¡Marieta!

(Entra MAROTTE.)

Decid a las gentes del señor que vayan a buscar unos violines, y haced que vengan esos señores y esas damas de aquí cerca para poblar la soledad de nuestro baile.

(MAROTTE se va.)

MASCARILLA.- Vizconde, ¿qué dices de estos ojos?

JODELET.- ¿Y qué te parecen a ti, marqués?

MASCARILLA.- Pues yo digo que les va a costar trabajo a nuestras libertades sacar de aquí las bragas enjutas. Al menos, por mi parte, experimento extrañas sacudidas, y mi alma pende de un hilo.

MADELÓN.- ¡Qué natural es todo lo que dice! Expresa las cosas del modo más agradable del mundo.

CATHOS.- En verdad, hace un furioso derroche de ingenio.

MASCARILLA.- Para mostraros que es verdad, voy a hacer os una improvisación ahora mismo. (Medita.)

CATHOS.- Os conjuro con toda la devoción de mi alma a que nos hagáis oír algo que haya sido compuesto para nosotras.

JODELET.- Desearía yo hacer otro tanto; mas me encuentro un poco molesto de la vena poética por la cantidad de sangrías que he practicado en ella estos días pasados.

MASCARILLA.- ¿Qué diablos pasa? Hago siempre bien el primer verso; pero me cuesta trabajo componer los demás. A fe mía, esto es quizá harto apresurado; os haré despacio una improvisación, que os parecerá la más bella del mundo.

JODELET.- Tiene un ingenio endemoniado.

MADELÓN.- Y galanura y estilo florido.

MASCARILLA.- Dime, vizconde: ¿Hace mucho tiempo que no has visto a la condesa?

JODELET.- Hace más de tres semanas que no la he visitado.

MASCARILLA.- ¿No sabes que el duque ha venido a verme esta mañana y ha querido llevarme al campo a correr un ciervo con él?

Escena XIII

MADELÓN, CATHOS, MASCARILLA, JODELET y MAROTTE.

MAROTTE.- Ya están listos los violines.

MADELÓN.- Muy bien. Decidles que ya pueden comenzar a tocar.

MASCARILLA.- (Bailando él solo, como preludio.) ¡La, la, la, la, la, la, la, la!

MADELÓN.- Tiene un talle muy elegante.

CATHOS.- Y aspecto de danzar primorosamente.

MASCARILLA.- (Sacando a MADELÓN a bailar.) Mi franqueza va a danzar la corriente lo mismo que mis pies. A compás, violines, a compás. ¡Oh, qué ignorantes! No hay manera de bailar con ellos. ¡Que el diablo os lleve! ¿No sabéis tocar llevando el compás? ¡La, la, la, la, la, la, la, la! Con brío. ¡Oh violines de pueblo!

(Los cuatro bailan en medio de la escena.)

JODELET.- (Después del baile. Jadeando.) ¡Hola! No apresuréis tanto el compás, que acabo de salir de una enfermedad.

Escena XIV

DU CROISY, LA GRANGE, CATHOS, MADELÓN, JODELET, MASCARILLA y MAROTTE.

LA GRANGE.- (Con un palo en la mano.) ¡Ah, bergantes! ¿Qué hacéis aquí? Hace tres horas que os buscamos.

MASCARILLA.- (Al sentirse golpeado.) ¡Ay, ay, ay! ¡No me habíais dicho que los golpes estarían incluidos también!

JODELET.- ¡Ay, ay, ay!

LA GRANGE.- ¡Es muy de vuestro estilo, infame, querer dároslo de hombre importante!

DU CROISY.- Esto nos enseñará a conoceros.

Escena XV

MADELÓN.- ¿Qué quiere decir esto?

JODELET.- Es una apuesta

CATHOS.- ¡Cómo, dejaros pegar de ese modo!

MASCARILLA.- ¡Dios mío! No he querido darme por entendido porque soy violento y me hubiera enfurecido.

MADELÓN.- ¡Soportar una afrenta así, en nuestra presencia!

MASCARILLA.- No es nada; dejémoslo ahí. Nos conocemos desde hace largo tiempo, y entre amigos no va uno a ofenderse por tan poca cosa.

Escena XVI

LA GRANGE.- (Pegándole.) A fe mía, bergante, no os reiréis de nosotros, os lo prometo.

MADELÓN.- ¿Qué osadía es esta de venir a perturbarnos así en nuestra casa?

DU CROISY.- ¡Cómo, señoras mías! ¿Vamos a tolerar que nuestros lacayos sean mejor recibidos que nosotros, que vengan a haceros el amor a costa nuestra y a disponer el baile?

MADELÓN.- ¿Vuestros lacayos?

LA GRANGE.- Sí, nuestros lacayos. Y no es ni bonito ni honesto pervertirlos como estabais haciendo.

MADELÓN.- ¡Oh, cielos, qué insolencia!

LA GRANGE.- Mas no sacarán partido de nuestras ropas para daros dentera, y si queréis amarles será, a fe mía, por sus lindos ojos. Pronto, desnudaos sin dilación.

JODELET.- (Mientras se desnuda.) ¡Adiós nuestro boato!

MASCARILLA.- (Quitándose la ropa.) He aquí el marquesado y el vizcondado por los suelos.

DU CROISY.- ¡Ah, pícaros! ¿Tenéis la osadía de entrar en competencia con nosotros? Iréis a buscar en otro sitio con qué hacerlos agradables a los ojos de vuestras bellezas, os lo aseguro.

LA GRANGE.- Es ya demasiado esto de suplantarnos y de hacerlo además, con nuestros propios indumentos.

MASCARILLA.- ¡Oh fortuna, qué inconstancia la tuya!

DU CROISY.- Pronto, quitaos hasta menor prenda.

LA GRANGE.- Que se lleven todas esas ropas, daos prisa.

(MAROTTE recoge las ropas y sale de escena con ellas.)

Y ahora, señoras, en el estado en que se encuentran podéis proseguir vuestros amores con ellos hasta que os plazca; os dejamos en completa libertad de hacerlo, y os aseguramos, el señor y yo, que no nos sentiremos nada celosos por ello.

(Salen LA GRANGE y DU CROISY.)

Escena XVII

MADELÓN, CATHOS, JODELET, MASCARILLA y MAROTTE

CATALINA.- ¡Ah, qué sinvergüenza!

MADELÓN.- Me muero de despecho

MAROTTE.- (Entrando. A MASCARILLA.) ¿Qué es esto? ¿Quién va a pagar a los violines?

MASCARILLA.- Preguntad al señor vizconde.

MAROTTE.- (A JODELET.) ¿Quién le dará el dinero?

JODELET.- Preguntad al señor marqués.

Escena XVIII

GORGIBUS, MADELÓN, CATHOS, JODELET, MASCARILLA y MAROTTE.

GORGIBUS.- (Entrando.) ¡Ah bribones, en buen apuro nos ponéis por lo que veo! Y acabo de enterarme de lindas cosas, realmente, por esos caballeros que salen.

MADELÓN.- ¡Ah padre mío, nos han gastado una broma sangrienta!

GORGIBUS.- ¡Sí; es una broma sangrienta, resultado de vuestra impertinencia, infames! Les ha ofendido el trato que les habéis dado, y sin embargo, desdichado de mí, tengo que tragarme la afrenta.

MADELÓN.- Juro que tomaremos venganza de ello o que moriré en el intento. Y vosotros, bergantes, ¿osáis permanecer aquí después de vuestra insolencia?

MASCARILLA.- ¡Tratar de este modo a un marqués! Así es el mundo: la menor desgracia hace que nos desprecien aquellos que nos querían. Vamos, camarada;

vamos a buscar fortuna a otra parte; bien veo que aquí no se ama más que la vana apariencia, y que no se considera nada a la virtud totalmente desnuda.

Escena XIX

GORGIBUS, MADELÓN, CATHOS y MAROTT.

MAROTTE. - Señor, los violines pretenden cobrar por su trabajo.

GORGIBUS.- (Yendo hacia MAROTTE.) Sí, sí. Voy a pagarles, y aquí tenéis la moneda con que quiero hacerlo.

(MAROTTE se va corriendo.)

Y vosotras, tunantas, no sé qué me detiene para no trataros de igual modo; vamos a servir de mofa y de irrisión a todo el mundo. Esto es lo que habéis conseguido con vuestras extravagancias. Id a esconderos, miserables; id a esconderos para siempre.

(MADELÓN y CATHOS salen corriendo.)

Y vosotros, causantes de su locura, necios desatinos, perniciosas diversiones de los espíritus ociosos, novelas, versos, canciones y sonetos, ¡así se os lleven todos los diablos!

Apéndice 2.

Entrevista a Flora Méndez.

1 ¿Quién es Flora María Méndez?

Directora de teatro. Cantante. Productora artística. Coordinadora de proyectos culturales, artísticos y educativos. Cuenta con más de 25 años de experiencia en los escenarios desempeñándose como actriz en todos los géneros teatrales: comedia, tragedia, costumbrismo, teatro para niños, teatro para escolares, musical. Se puede mencionar "Zipacná toma tu lanza", "La pantomima nacional", "El show de Cretina", "Tres intrusiones en el ojo ajeno", "La novicia rebelde", "Mi querido suegro", "Las cuatro estaciones", "Mamma Mía". Inicio su carrera como cantante juvenil en el grupo FELFAKS.

Ha dirigido múltiples obras de teatro: para niños "El tesoro de Anita", "El día que el sol despreció a la luna", "El entremés de los pescaditos y el río revuelto" y para toda la familia "La barca sin pescador", "Hamlet", "La gente del palomar", "Las Mazorca", "Las preciosas ridículas". En el cine ha formado parte de los elencos de "Toque de queda", "Aquí me quedo", "Pol", "Antología Mario Monteforte Toledo" "Grano de lágrimas", "Catarsis" entre otras. Ha trabajado en producción de espectáculos teatrales, películas y corto metrajes cinematográficos, festivales. Ha coordinado proyectos que involucran la formación artística, presentaciones de teatro y dirección de trabajos que resultan de talleres y cursos, en la capital y en los departamentos.

2. ¿Cómo se inicia en el teatro?

Participo con el grupo 10 Junior, aun activo dentro del teatro, y el grupo 10, histórico en Guatemala en el teatro Gadem (que ya no existe), después estuve con el grupo 779, con Manuel Lisandro Chávez, Rafael Pineda y Salomón Gómez, grandes personajes del teatro guatemalteco.

3. ¿En el teatro, qué es lo que más le agrada?

Lo que más me gusta y disfruta es actuar y los montajes, que representa retos, para moverse, bailar, cantar, actuar. Que son más integrales, también me gusta diseñar y dirigir la producción, relacionada con lo visual, la iluminación ya es manejada por profesionales, siempre dando la idea central.

En cuanto a experiencia teatral, llevo 30 años en el medio, de los cuales han sido muy satisfactorios. Ya que fueron obras inéditas, patrocinadas por ONG's internacionales, con el objetivo de llevar el teatro al interior del país, a lugares en donde la gente no acostumbra ver este tipo de actividades culturales.

4. ¿Cómo nace la idea de llevar a escena la obra Las Preciosas Ridículas?

La idea de llevar a escena la obra de Moliere, Las Preciosas Ridículas nace con la idea de representar a autores clásicos, "en primer lugar porque ya están muertos, no hay que pagar derechos de autor y puede disponer de sus obras como uno quiere", que son de dominio público. Que después de haber llevado a escena a Hamlet, dispusimos realizar una obra divertida, graciosa, fuera de lo común y nos basamos en las Preciosas Ridículas, en donde solo hombres la conforman y la vestimenta es únicamente en camiseta blanca y calzoncillo blanco. En donde son ellos los que realizan todo, efectos musicales, e introducciones con la misma voz.

5. ¿Cuál es el nombre de la compañía de teatro y cuanto tiempo tiene de dirigirla?

La Lumbre es el nombre de la compañía teatral, con la que me inicie profesionalmente en la dirección de montajes y obras de teatro a partir del año 2006 hasta hoy, ya son diez años de intensa labor.

6. ¿Cuántas personas conforman la Compañía de teatro?

En la actualidad, de base, son dos personas las que conforma la compañía y personas que conforma el elenco eventualmente de ocho a nueve, siendo siete en escena, ella (Flora Méndez), y el diseñador de luces. Nueve en total.

7. ¿Por qué decide realizar la obra en ropa interior y solo hombres?

Se determinó llevar a escena la obra solo con hombres, porque eran quienes conformaban el elenco de la compañía, segundo, que en la época de moliere, durante el teatro isabelino, las mujeres no hacían teatro, y eran los hombres quienes hacían el papel de mujeres, y eso les daba la facilidad de que cualquiera podía interpretar a cualquier personaje y no existía una etiqueta que marcara quien era mujer y quien hombre. Y no ampliar el elenco para no exceder en el presupuesto también.

8. ¿Por qué no incluye sonido y más escenografía?

Ese fue un problema mental mío, no puedo, yo leo una obra y no la puedo visualizar normalmente con ventanas y paredes, salas y casas, porque creo que eso lo hace muy bien el cine, particularmente me gusta mover la imaginación de la gente, que use cabeza no solo para estar como enajenado sino que use otros sentidos, que le funcionen las neuronas, nunca he hecho una obra con una escenografía normal, siempre me imagino los espacios, con la menor cantidad posible de objetos para poder transformarlos en cualquier cosa, por eso no se ve nada en el escenario, el vestuario, se tomaron algunas ideas al principio del análisis de la obra y me recordé del cuento aquel del traje del emperador, en donde unos timadores le dicen que le harán un traje finísimo, que es tan fino el hilo que solo los inteligentes lo pueden ver, entonces el hombre sale en ropa interior a recorrer el pueblo, hasta que un niño dice: va desnudo!! Pero toda la gente siguen admirando según ellos su fabuloso traje.

Entonces se me hizo como que encajaba muy bien con todo el mensaje de la obra, de cómo la apariencia, domina muchos de los aspectos de nuestra vida, entonces pensando en el traje de emperador, dije vamos en ropa interior y todos dijeron como va a ser eso, por lo menos con camiseta para tapar las pancitas, (risas), tampoco era para que sonara algo así grotesco. Y con el sonido, eso tiene dos razones, la primera es que los actores hagan todo y la otra razón es que así no depende uno de un técnico sonidista, porque hay cosas que tiene que estar bien puntuales y si no entra el sonido en el momento justo, uff, se pierde el ritmo de la actuación. Por esa razón es que los actores deberán hacerlo todo, una musicalización bucal por decir algo.

9. ¿Cuál fue el objetivo principal, al poner en escena la obra?

Bueno, fue primordialmente, incentivar y hacer trabajar la imaginación del público asistente, porque la manera en que se manejó la obra por ejemplo siempre pienso en que están haciendo entonces se me imagino que están en una sala, platicando y como que no hay mucho de donde sacar ahí verdad, pero fuimos recorriendo y creando espacios a lo largo de la obra y luego se torno en la pregunta, ¿Qué cosas ridículas somos? o en donde nos ponemos en ridículo y fue así como fuimos encontrando los espacios y el público hacía referencia a comentarios como ahh! Me encantó la escena de la montaña rusa, ah! la escena del carrusel, la escena del salón de belleza y eso siempre me pareció muy gracioso, porque físicamente no había un salón de belleza, no había un carrusel, pero todo el mundo lo veía y ese era el objetivo , que los asistentes vieran, construyeran los espacios complementarios.

10. ¿Como directora, Cual fue el mensaje que usted deseaba que el público interpretara?

Yo quería que el público se diera cuenta que somos siempre ridículos y que a veces perdemos de vista cuan ridículos podemos llegar a ser, porque a veces hay

cosas muy ridículas que se vuelven como regla, como algo normal y que en realidad no es cierto, es la necesidad que tenemos de encajar en donde sea y como sea y con tal de encajar nos plegamos a costumbres y actitudes que son ridículas.

4.1.1 Resultado de la entrevista.

Para Flora Méndez, la parte más importante en el escenario es el actor, de hacer que el actor se luzca más, obviando todo aquello que pudiera quitar la atención y si con eso se logra hacer trabajar la imaginación del público, mucho mejor y para ella era muy importante que se viera el trabajo físico de los actores, que el movimiento fuera muy plástico, muy extra cotidiano, pero también como estatuas en movimiento y del actuar de los personajes principales se viera de forma natural y no una burla de mujer ni de un hombre afeminado sino que el público viera que eran ellas a las dos ridículas, desarrollando sus ridiculeces

La obra se realizó en un trabajo paralelo al guión original, en donde lo único que cambia es la expresión verbal, por ejemplo: del *estáis con estas y conozcáis* en *conozcan* y se cambió el nombre de Cathos por Catalina, Magdalena por Magdelon y el de Marotte por Marieta. En cuanto a las técnicas se basó en *Grotowsky*, para quien lo más importante es el actor y en la relación actor-espectador, omitía algunos elementos de teatro como el vestuario, la iluminación era casi nula, porque consideraba que mermaban la atención del público.

También tiene mucho de *Brecht*, cuyas obras buscan siempre la reflexión del espectador la intención de provocar asombro, reproducción y cambios de actitud y de comportamiento en el espectador. *Mayerhold*, basado en la biomecánica y en donde el actor se presenta con movimientos estilizados como robots y en forma de estatuas y al don de la improvisación, sin afectar la forma en que el director quiere transmitir a espectáculo.

Apéndice 3.

Ma. Pablo Iriarte

Locutor Profesional y Actor de Teatro,
Freelance. Colegiado No: 13,958

¿Cuál es su opinión con relación a los trece signos del teatro?

Son la base para seguir la línea de una presentación teatral a diferencia de la presencia en un parque donde alguien es el foco de atención.

La palabra

La terminología que se utiliza en cada representación teatral, va a determinar si el espectador comprende lo que se pretende proyectar. No es lo mismo el verso que la gramática infantil.

El tono

Depende del tono si la palabra muere o vive enriquecida. Si no se adecúa el tono, no existe forma de comprender la palabra.

La mímica del rostro

La mímica puede funcionar como un párrafo de la palabra. La mímica puede concatenar la secuencia que sugiere el dramaturgo dentro de la obra representada.

El gesto

Son las interjecciones que enriquecen la forma estética visual una presentación.

El movimiento escénico del actor

La locomoción de actor o actriz es un signo que justifica el por qué el comportamiento del personaje determinado a interpretar. ¿Cómo camina? Allí es donde se comprende. El movimiento escénico es un referente importante dentro del a historia o tipo de teatro a representar.

El Maquillaje

Es tridimensional, las facciones del rostro del actor o actriz para la estética visual del personaje determinado. Ver de cerca el maquillaje, no da la magnitud que estar en el escenario con el soporte de la iluminación.

El peinado

Dice mucho de cómo es el personaje como tal, incluso sin cabello, es una forma de peinado invisible. El estar calvo en escena determina el por qué el comportamiento del personaje.

El traje

Pueden ser similares los vestuarios de todos los personajes, épicos o fantasiosos, dependiendo del tipo de obra a representar. El simple hecho de que un actor salga sin camisa, proyecta otro tipo de historia y manifestación artística. Los trajes épicos clásicos, transforman el comportamiento de movimiento de actor o actriz.

El accesorio

Por ejemplo, una cadena identifica la característica del tipo de personaje que la utiliza. El color de la cadena dice más que la explicación expuesta por un personaje determinado.

El decorado

Los diversos estilos de decoración anuncian el contexto donde se desarrollará la trama a representarse. Pueden ser coloridas o sobrias. El público es el que saca la colusión de lo artísticamente visual. Ya sea que el director de la obra tenga otra premisa para decorar el escenario, a lo que el público comprenda del mismo.

La Iluminación

Por ejemplo, la penumbra proyecta el suspenso y despertar en el público el ¿qué pasará?

La música

Enriquecimiento de lo artístico. Amarra la imaginación del público conectada con escenas determinadas. La presentación y el final de cada obra de teatro, son posibles únicamente con la música. Existen puestas en escena que manejan la música con músicos en vivo.

El sonido

Es una forma para enriquecer un parlamento determinado. Aparte está el ruido, que es algo utilizado para combinar los parlamentos de los montajes.

Y con base a su experiencia artística cuales son los más usados, a la vez si la inclusión de estos depende del tipo de obra que se desarrolla.

Todos son usados, unos más evidentes que los otros, pero si son usados en diferente forma. Algunos directores de teatro, no utilizan absolutamente nada de decoración. Los mismos actores y actrices, son el decorado mismo. Es decir, dejan a la imaginación el contexto de la presentación.

Por ejemplo en el caso específico de las preciosas ridículas moliere. (de Flora Méndez)

Es una propuesta, todo el elenco fue de hombres en camiseta y short. Sus actuaciones dan la intención de conocer el personaje que están interpretando. Las presentaciones realistas de las Preciosas Ridículas, algunos directores las colocan épicas, es decir, el traje que usaban en Francia en esa época. Por otra parte, hay directores que contextualizan la obra de forma contemporánea, sin salir del a línea de Moliere.

Aporte que podría darnos con relación a dichos signos.

Existen más signos que se utilizan, por ejemplo: la memoria, el sentido común, el equilibrio, conexión (con el público). La mirada es importante, debido a que dice mucho antes de iniciar con el signo de la palabra.

Entrevista con Nery Aguilar (actor de teatro)

P. Y con base a su experiencia artística cuales son los más usados, a la vez si la inclusión de estos depende del tipo de obra que se desarrolla.

** Importantes en el desarrollo de un montaje escénico ya que no importa la técnica que se utilice siempre estarán presentes la mayoría de signos.

**Los más usados, la palabra, el movimiento escénico, mímica del rostro, gesto y sonido.

Se utilice la técnica que se utilice lo primordial será el trabajo corporal, su voz, (aquí incluyo. La palabra el sonido y hasta la música) y todo lo que conlleva trabajar con el cuerpo.

Por ejemplo en el caso específico de las preciosas ridículas moliere. (de Flora Méndez)

** El cuerpo utilizado de una manera adecuada sin tanto elemento logro una propuesta interesante. (había vestuario, maquillaje música muy bien utilizados)

Aporte que podría darnos con relación a dichos signos.

**Que no solo se utilizan en una puesta escénica teatrales, los encontramos también en danza y sus ramas, y si también nos ponemos a analizar lo encontramos en un concierto musical. En pocas palabras en toda puesta escénica.

Entrevista

- ❖ Méndez, Flora María. 31 de Mayo de 2016.
Actriz, cantante y directora de teatro en la Comunidad Teatral La Lumbre.
- ❖ Entrevista de los actores de teatro Pablo Iriarte y Nery Aguilar, el
11/09/2016

Anexos

Instrumento #1

Guía de preguntas del cuestionario de la entrevista efectuada el 31 de mayo de 2016, a la actriz, cantante y directora de teatro Flora María Méndez.

- ❖ ¿Quién es Flora Méndez?
- ❖ ¿Cómo se inició en el teatro?
- ❖ ¿Dentro del teatro, qué es lo que más le agrada?
- ❖ ¿Cómo nace la idea de llevar a escena la obra de teatro “Las Preciosas Ridículos”?
- ❖ ¿Cómo se llama la compañía de teatro y cuanto tiempo lleva con ella?
- ❖ ¿Cuántas personas conforma la compañía de teatro?
- ❖ ¿Por qué decide realizar la obra en ropa interior y solo hombres?
- ❖ ¿Por qué no incluyó sonido y más escenografía?
- ❖ ¿Cuál fue el objetivo principal, al poner en escena la obra de teatro?
- ❖ ¿Cuál fue el mensaje, que usted como directora quería mandar al público?

Instrumento 2

Ejemplo de cuadros comparativos:

Signos relacionados con el actor: Cuadro 1

SIGNOS RELACIONADOS CON EL PERSONAJE/ACTOR								
Personajes	1-Palabra	2-Tono	3-Mímica	4- Gesto	5-Movomiento Escénico	6-Maquillaje	7-Peinado	8-Traje
La Grange	X	X	X	X	X			
Du Croisy	X	X	X	X	X			
Gorgibus	X	X	X	X	X	X		
Madelón (Magdalena)	X	X	X	X	X	X	X	
Cathos (Catalina)	X	X	X	X	X	X	X	
Marotte	X	X	X	X	X	X		
El Marques de Mascarilla	X	X	X	X	X			
El Vizconde de Jodelet	X	X	X		X			
Portadores de Litera	X	X	X					
total	9	9	9	7	8	4	2	0

No. Orden	Signo	Total
1	Palabra	9
1	Tono	9
1	Mímica del rostro	9
2	Movimiento escénico	8
3	Gesto	7
4	Maquillaje	4
5	Peinado	2
6	Traje	0

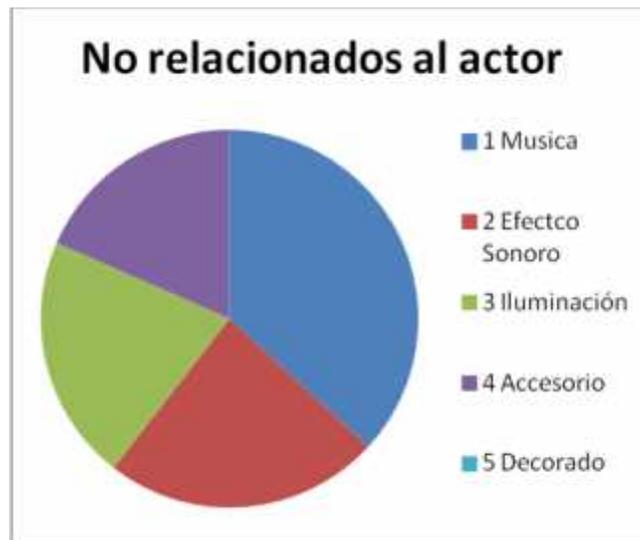


Que no tienen relación con el actor: Cuadro 2

SIGNOS QUE NO TIENEN RELACIÓN CON EL ACTOR					
Acto Único	9-Accesorios	10-decoración	11-Iluminación	12-Música	13-Efectos Sonoros
total	7	0	8	14	9

Resumen

No relacionados al actor		
No. Orden	Signo	Total
1	Música	14
2	Efecto Sonoro	9
3	Iluminación	8
4	Accesorio	7
5	Decorado	0



Instrumento 3

Biografías

Biografía de *Vsevolod Meyerhold*

(Vsevolod Emílievich Meyerhold; Penza, 1874 - Moscú, 1942) Director y teórico teatral ruso, una de las figuras clave del teatro contemporáneo junto a Stanislavski, del que se separó buscando un camino propio que le llevó a establecer la teoría teatral de la *convención consciente* y el método interpretativo que bautizó como *Biomecánica*.

Su padre, era un rico fabricante de vodka, y Alvina, la madre, era de ascendencia báltica. El ambiente cerrado de la educación familiar motivó que Meyerhold se sintiera siempre más ruso que alemán y más ortodoxo que protestante. Al cumplir los veintiún años cambió su nombre original (Karl Theodor Kasimir) por el de Vsevolod, en homenaje a Vsevolod Garsin, joven escritor pesimista que se había suicidado.

Se trasladó a Moscú para cursar estudios de derecho, y acabó por abandonarlos para estudiar en la Escuela Dramática de Nemirovich-Dantchenko en 1896. Inició su carrera como actor en 1898 al lado de Stanislavski en el recién creado Teatro de Arte de Moscú. Allí representó fundamentalmente obras de Chéjov, entre las que destaca su interpretación en *La Gaviota* (1898).

Cuatro años después abandonó el Teatro de Arte, en desacuerdo con los principios naturalistas defendidos por su director y contra las técnicas stanislavskianas de reproducción de los estados de ánimo en escena. A partir de entonces se centró en el desarrollo de su teoría interpretativa, que finalmente acuñó con el nombre de *Biomecánica*. Tras un viaje a Italia, organizó una temporada teatral en Tiflis en la que dio más importancia a la concepción plástica, lumínica y móvil del escenario que a la psicofísica del actor, pero no fue entendido por el público.

En 1905 fue llamado por Stanislavski para dirigir el primer Teatro Estudio del Teatro de Arte, laboratorio de carácter experimental, donde produjo obras simbolistas en las que los actores se movían como personajes estilizados. De las relaciones de estos dos grandes directores, el propio Meyerhold dijo: "El problema fundamental del teatro contemporáneo es preservar el don de la improvisación que posee el actor, sin transgredir la forma precisa y complicada que el director ha de conferir al espectáculo.

Stanislavski piensa igual que yo; ambos abordamos la solución de la tarea, como los constructores del túnel bajo los Alpes: cada uno avanza por su lado, pero en el medio nos encontraremos seguramente". Sin embargo, la fallida revolución de 1905 provocó el fracaso del Estudio, que no tuvo una proyección práctica.

Para Meyerhold, el teatro ha de ser diferente de la realidad cotidiana, ya que es un arte puramente convencional. Basa sus ideas en el adiestramiento del cuerpo del actor mediante una serie de ejercicios, encaminados a la traducción inmediata en movimientos, actitudes y gestos de los estados de ánimo y reacciones íntimas del personaje. Además, en sus montajes más destacados (*El profesor Bubus*, *El inspector*, de Gogol, *La Chinche* y *El Baño*, de Maiakowski) así como en los distintos escritos que publicó, sistematiza su idea de un teatro de *convención consciente*, caracterizada por que el espectador no olvida ni un instante que tiene delante a un actor que representa un personaje.

El teatro de la *convención consciente* se opone al procedimiento de la ilusión de verdad que acuña el Naturalismo, defensor de la reproducción en la escena de los ambientes y problemas de la vida cotidiana, con el objetivo de hacer de los personajes una repetición de tipos reales. Estaba en contra de la cuarta pared, dejaba encendidas las luces de la sala, suprimía el telón y permitía que los espectadores viesen las paredes de ladrillo del fondo del teatro para que no olvidasen que estaban asistiendo a una representación.

Su perfil político quedó definitivamente remarcado cuando, tras el estallido revolucionario de Octubre de 1917, se unió a Block y a Maiakowski respondiendo al llamamiento lanzado por el Primer Ministro Lunacharski sobre la nueva cultura. Meyerhold se adhirió al Partido Comunista y fue nombrado director de la sección teatral de la Comisaría de Instrucción Pública; se convirtió, así, en el artista más importante del nuevo teatro soviético. Reivindicó el papel del actor como trabajador.

Los teatros pasaron a formar parte de un nuevo organismo gubernamental conocido como T.E.O. y a Meyerhold se le encomendó dirigir el de Petrogrado, antigua San Petersburgo, en el que estrenó *Misterio Bufo*, de Maiakovski, para celebrar el primer aniversario de la Revolución Rusa (1918). Poco tiempo después las autoridades movilizaron a todos los trabajadores del teatro para luchar en los frentes, tras el estallido de la guerra civil. En el mes de junio de 1919, acosado por el hambre, partió hacia Yalta. En este viaje fue apresado por el bando de los mencheviques, que lo condenaron a muerte, aunque pudo salvarse poco tiempo antes de la victoria bolchevique.

Pero fue en 1923, después de intensos estudios sobre la *Biomecánica* y tras mantener estrechos contactos con el recién aparecido Constructivismo, cuando la figura de Meyerhold cobró mayor relieve institucional. Con la edición de un libro homenaje a su labor, titulado *Vsevolod Meyerhold*, se inició una nueva etapa que quedó remarcada en el XI Congreso del Partido Comunista Ruso, que preconizó la realización de una literatura comunista que se opusiera, por sus tendencias, temas y forma, a la acción disgregadora de la literatura burguesa.

Meyerhold trabajó con los artistas constructivistas y llenó sus espacios escénicos de plataformas móviles, escaleras y tarimas, sobre las que los actores ejecutaban movimientos precisos y mecánicos. La que se reconoce como su cima creativa llegó en 1926 con los montajes de *El inspector*, de Nikolai Gógol, una revisión radical del clásico ruso, y *El cornudo magnífico*, de Crommelynck. Esta obra trata de las relaciones entre un marido, una esposa y su amante; Meyerhold trasladó la expresión de las vivencias interiores a formas abstractas. Por ejemplo, el amante

caía desde un tobogán en los brazos de la esposa, expresando su alegría por medio de saltos.

En 1925 había sido promulgada la que se conoce como "política del partido en el terreno de las Bellas Artes", en la que se produjo un encuentro entre los distintos grupos y asociaciones literarias: desde los Futuristas, al Frente de la Literatura de Izquierdas, los Grupos Proletarios o la Liga de los Poetas Campesinos. Los primeros años de la década de los treinta le llevaron de gira por Europa, principalmente a Berlín y a París, y alumbraron su obra *La reconstrucción del teatro*. Esto coincidió con una serie de medidas destinadas a conseguir que el teatro contribuyera más activamente a la construcción del socialismo.

La Dama de las Camelias, en 1934, le valió las más severas críticas de su carrera y constituyó el último éxito para la actriz y esposa de Meyerhold, Zinaida Rajch, en un momento en el que se proclamó el realismo socialista como conclusión máxima extraída del Primer Congreso Pan-Unionista de escritores, que había sido presidido por Gorki y que promulgó la aparición del denominado "héroe positivo". Al mismo tiempo, Stalin anunciaba la agudización de la lucha de clases.

Meyerhold fue acusado de formalista y cayó en desgracia. Otros discípulos de Stanislavski, que seguían fieles al realismo psicológico, apoyado por las autoridades como medio de educación de masas, le ofrecieron la oportunidad de retractarse públicamente, a lo que se negó.

La primera imputación que se le hizo de "desvionismo" tuvo lugar en 1936 y Meyerhold se defendió con una conferencia en Leningrado titulada "Meyerhold contra el Meyerholdismo", que intentaba salir al paso de aquellos que se declaraban sus discípulos y no eran más que meros imitadores. El arranque del periodo más oscuro de su trayectoria artística y personal tuvo sus momentos más tensos en la asamblea de directores del mismo año, en la que se atacó duramente al Formalismo. Meyerhold mantuvo sus posiciones frente a la postura general.

Con la imposición de lo que se ha denominado "fotografismo burgués" como estilo oficial, Meyerhold sufrió los ataques de la prensa y la desvalorización de su obra de una manera oficial. Perdió su teatro y esto le llevó a aceptar el cargo de director de ensayos en el teatro de ópera que dirigía su amigo y antiguo maestro, Stanislavski, pero el fallecimiento del maestro le dejó sin apoyos.

El 15 de julio de 1939, su mujer, Zinaida Rajch, apareció degollada en su domicilio, lo que aumentó sus dificultades y sospechas, que le llevaron a enviar una carta al fiscal de la U.R.S.S., a finales del mismo año, denunciando las presiones físicas y psíquicas de las que estaba siendo objeto para conseguir una declaración. Así, el 1 de febrero de 1940, después de meses de prisión y tortura, un tribunal militar le condenó a la pena capital y parece que fue fusilado el 2 de febrero. Su muerte fue silenciada. Su nombre estuvo prohibido en todas las publicaciones rusas hasta 1955, año en el que fue rehabilitado por la Comisión Militar de la Corte Suprema. Fue 1968 la fecha en que se publicó en su país la casi totalidad de su obra, que ha tenido una importante influencia en la escena soviética y europea.
<http://biografiasyvidas.com/biografia/b/meyerhold.htm>

Biografía de *Jerzy Grotowski*

(Rzeszow, 1933 - Pontedera, Italia, 1999) director teatral polaco. Se graduó en el Instituto del Teatro de Moscú. En 1953 fue profesor de la escuela superior de teatro de Cracovia, pero seis años después abandonó la carrera oficial para fundar el Teatro-Laboratorio 13 Rzedow, en Opole, que en 1965 se trasladó a Wroclaw (Polonia). En 1982 se exilió de Polonia; trabajó tres años en París y se instaló definitivamente en Italia en 1985, en donde se dedicó a sus talleres de teatro.

Como teórico, incorporó un profundo tratamiento físico al psicologismo del método de Stanislavski. Influido por Artaud y el teatro oriental, luchó por un teatro ritual, como ceremonia y liturgia, que se centraba en el actor y en la relación actor-espectador. Su concepción teatral está recogida en la obra *Hacia un teatro pobre* (1968), que ha influido notablemente en el teatro europeo.

Radicalmente renovador, Grotowski rechazó la primacía del texto como base del arte teatral (sus adaptaciones de obras clásicas fueron libérrimas), así como los elementos escénicos tradicionales (iluminación, escenografía o vestuario, prácticamente ausentes en sus montajes, por considerar que desvían la atención de lo esencial). Su dramaturgia priorizó el trabajo de los actores, a los que exigía un extraordinario esfuerzo físico y psicológico y la interacción con el espectador para conseguir su implicación y participación en la obra.
<http://biografiasyvidas.com/biografía/g/grotowski.htm>

Biografía de *Bertolt Brecht*

(Eugen Berthold Friedrich Brecht; Augsburg, 1898 - Berlín oriental, 1956) Escritor alemán. Además de ser uno de los dramaturgos más destacados e innovadores del siglo XX, cuyas obras buscan siempre la reflexión del espectador.

Comenzó en Múnich sus estudios de Literatura y Filosofía en 1917, a los que añadiría posteriormente los de Medicina. Durante la I Primera Guerra Mundial comenzó a escribir y publicar sus obras. Desde 1920 frecuentó el mundo artístico de Múnich y trabajó como dramaturgo y director de escena. En este entorno conoció a F. Wedekind, K. Valentin y L. Feuchtwanger, con quienes mantuvo siempre un estrecho contacto. En 1924 se trasladó a Berlín, donde trabajó como dramaturgo a las órdenes de Max Reinhardt en el Deutsches Theater; posteriormente colaboró también en obras de carácter colectivo junto con Elisabeth Hauptmann, Erwin Piscator, Kurt Weill, Hans Eisler y Slatan Dudow, y trabó relaciones con el pintor Georg Grosz.

En 1926 comenzó su dedicación intensiva al marxismo y estableció un estrecho contacto con Karl Korsch y Walter Benjamin. Su *Dreigroschenoper* (*Opera de cuatro cuartos*, 1928) obtuvo en

1928 el mayor éxito conocido en la República de Weimar. En ese año 1928 se casó con la actriz *Helene Weigel*.

En Berlín, junto con su esposa Helene, fundó en 1949 el conocido *Berliner Ensemble*, y se dedicó exclusivamente al teatro.

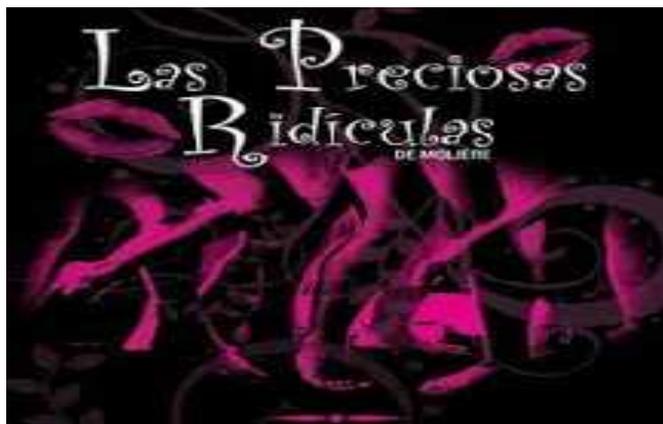
Brecht es sin duda uno de los dramaturgos más destacados del siglo XX, además de uno de los líricos más prestigiosos. Aparte de estas dos facetas, cabe destacar también su prosa breve de carácter didáctico y dialéctico. La base de toda su producción es, ya desde los tiempos de Múnich, una posición anti burguesa, una crítica a las formas de vida, la ideología y la concepción artística de la burguesía, poniendo de relieve al mismo tiempo la necesidad humana de felicidad como base para la vida.

Brecht entiende la filosofía como la doctrina del buen comportamiento, una categoría que resulta fundamental en su obra. En este sentido entiende sus textos como intentos progresivos de provocar asombro, reflexión, reproducción y cambios de actitud y de comportamiento en el espectador. Para ello utiliza el conocido "efecto de distanciamiento" ("Verfremdungseffekt"), que no debe ser entendido sólo como una técnica estética, sino como "una medida social".

Condicionado por la situación social, tras 1945 trabajó sólo en obras de carácter didáctico, olvidando sus experimentos de los primeros años. Tal vez esto fue lo que le convirtió en un clásico hasta el punto de que el teatro actual (tanto en la antigua RDA como en la antigua RFA) sería impensable sin él. <http://biografiasyvidas.com/biografía/b/brecht.htm>

Afiches y fotografías de la obra, proporcionadas por la compañía de teatro La Lumbre.

Afiche 1



Afiche 2



Fotografía 1



Fotografía 2



Fotografía 3



Fotografía 4



Fotografía 5



Fotografía 6

