



Florilegio de Educación Artística V

Material de apoyo para docentes y estudiantes

Dra. en E. S. Claudia Zapata Nieto

Agosto 2021

Presentación

Hola queridos estudiantes de 5° trimestre en este momento ustedes se encuentran ya en el eje de formación que les dará las bases para ingresar a nivel superior, Educación Artística V complementará sus conocimientos de Tópicos de Psicología, Historia del Arte y Estética. Te será de mucha utilidad, porque el contenido de éste, para quien quiera estudiar Educación, Psicología, Artes, Filosofía, Antropología, Historia y Sociología será una parte importante para tu examen de CENEVAL o de la introducción a las carreras ya mencionadas.

La habilidad que deberás desarrollar es básicamente la lectura, tu capacidad de resumen y la diferenciación de géneros y corrientes literarias por autor y época. Y si los tiempos dan y te organizas con tu grupo, bien podrán representar brevemente alguna que otra obra teatral, la declamación de un poema o la reflexión del teatro mexicano. Practica la lectura rápida no necesitas aprenderte texto por texto, esa no es la intención de este material, la intención es que te identifiques con algún género teatral, recuerda que la lectura favorece nuestra ortografía, nuestra apertura así a otras culturas, el echar andar la imaginación, todos en su momento tenemos la necesidad de escribir nuestras emociones de amor o desamor, nuestros odios y corajes o el perdón. La escritura es una bella forma de comunicación y la dramatización de ella, a través del teatro, es una bella, sublime o grotesca forma de ver a la raza humana, la concientización social y el interior de nuestro ser.

Si por alguna razón te has perdido alguna clase, este material es para que te apoyes o niveles o mejor a un si quieres adelantar trabajos, aquí ya está todo en orden, para que optimices tu tiempo y cumplas con lo que te sea requerido.

Estructura y recursos didácticos

Este Florilegio, como selección de trozos de obras literarias o también conocido como Antología. Del griego *anthos* –florll y *lego*–yo escojoll. Todos los bloques presentan un contexto histórico y cultural; un resumen con las características más relevantes del teatro y su tendencia estética; así como información sobre los géneros, los autores y las obras más destacadas.

Cuenta también con direcciones electrónicas para interés del lector que dese profundizar sobre el tema o ir a la fuente directa, están seleccionados fragmentos literarios para su lectura y comprensión en el salón de clases o fuera de este, biografías que nos contextualizan sobre el momento histórico literario. Todo ello con el propósito de proporcionar una base de datos para facilitar la labor docente, tanto en clase, como en la generación de reactivos, ya que es una fuente de información que homologa los saberes en los maestros, sumándose a los conocimientos de su formación profesional. Y para el alumno como un material que alimenta y recrea su acervo cultural de manera teórica y práctica.

Con amor.

Dra. en E. S. Claudia Zapata Nieto.

Tabla de contenido

Bloque I Representa las características del teatro griego a través de la tragedia y la comedia.	4
Contenido.....	4
Propósitos.....	4
1. Orígenes del Teatro griego	5
2. El mito de Dionisio.....	6
3. Tespis como creador de la tragedia.	8
4. Características de la tragedia griega	9
5. Diferencias entre las tragedias de Esquilo, Sófocles y Esquilo	10
6. Diferencias entre la comedia antigua de Aristófanes y la comedia nueva de Menandro.....	25
BLOQUE II. Compara por medio de diversas dinámicas los movimientos teatrales.	29
1. Teatro cristiano. Las pastorelas.	30
2. Teatro Isabelino. William Shakespeare	33
3. Siglo de Oro de Español. El arte nuevo de hacer comedia Lope de Vega	36
3.2. Siglo de Oro de la Nueva España. Comedia de enredo Juan Ruíz de Alarcón y Sor Juana Inés de la Cruz	40
4. Comedia francesa. Jean Baptiste Poquelin Molière	44
ACTIVIDADES DEL BLOQUE I y II	51
Como contextualizas en el presente la aportación dramática de los movimientos teatrales.	53
BLOQUE III. Crea de manera fundamentada, escritos sobre los antecedentes del teatro en México y sus dramaturgos del siglo XX.....	56
1. Antecedentes prehispánicos del teatro en México	57
2. Teatro de Crítica social e histórica de México. Rodolfo Usigli	59

3. Teatro para niños. Sergio Magaña	60
4. Al rescate del teatro joven. Emilio Carballido.....	61
5. El realismo mágico de Elena Garro.....	62
Actividades Bloque II y III	64

Bloque I Representa las características del teatro griego a través de la tragedia y la comedia.

Contenido

- 1 Orígenes del Teatro griego
2. El mito de Dionisio
3. Tespis como creador de la tragedia.
4. Características de la tragedia griega
5. Diferencias entre las tragedias de Esquilo, Sófocles y Esquilo
6. Diferencias entre la comedia antigua de Aristófanes y la comedia nueva de Menandro

Propósitos

Poner en práctica las características generales del Teatro Griego, diferencias de contenido y elementos teatrales de los trágicos griegos, autores de la comedia antigua y comedia nueva, como parte de su formación cultural.

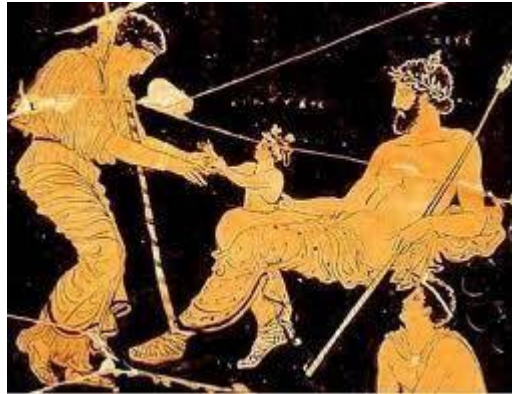


1. Orígenes del Teatro griego

Los gestos, los sonidos y movimientos corporales expresan el sentir y el estado anímico de una persona, es así como comunicamos nuestros sentimientos y el entorno en que hemos crecido ya que refleja parte de las características de una cultura. En hombre en la prehistoria se caracterizaba con pieles y pintura en su cuerpo e imitaba a los animales a través de sonidos guturales en ceremonias y rituales, cuya cosmovisión reflejaba un mundo naturalista pero a su vez un mundo politeísta inspirado en los elementos naturales, así surgió el teatro como manifestación escénica. Sin embargo fue la cultura griega clásica en donde se dan las bases del arte teatral, aquí ya no se imita se actúa a través del actor, se tiene un texto escrito que será interpretado por él o los actores, que en este caso solo serán hombres los que podrán hacer dicha interpretación y finalmente hay un director que guíe a los involucrados como son los actores y el coro, todo ello llevo a un equilibrio estético y artístico por ende hay un dominio de la técnica y una competición por crear la mejor obra que será expuesta en las fiestas dionisiacas que deberá deleitar al público y a los jueces. Al texto teatral le antecede la poesía ejemplo de ello es la *Ilíada* de Homero. Los géneros literarios en esta cultura son la épica la lírica y el teatro.

El término teatro procede del griego *theatrón*, que significa –lugar para contemplarll. Cuenta con elementos escénicos, actores, coro, vestuarios, decorados, concursos, teatro. La máscara que llevaban los actores pasó a tener mucha importancia, con grandes dimensiones y colores, para que se vean de lejos. Poco a poco la industria de la máscara pasó a tener mucha importancia. Los coturnos daban mayor altura al personaje para que el actor fuera más imponente. Las ropas eran túnicas largas o cortas, o vestían como el pueblo, se ponían almohadillas para resaltar los contornos y fueran acordes con la altura y la máscara. No se le daba importancia al decorado, después también se refinó.

La acústica era perfecta, tanto se oía en la primera fila como en la última. Lo construían al aire libre, en una ladera para poner las gradas en el declive, se disponían en forma semicircular.



2. El mito de Dionisio

Los mitos surgen como una respuesta a la necesidad del ser humano por conocer, los mitos explican a través de fabulas o alegorías, el mundo y el cosmos. En Grecia encontramos una serie de mitos que representan los fenómenos y manifestaciones de la naturaleza, aunque también hay mitos cuyas fuentes es una realidad histórica. Los héroes legendarios, entonces, se convierten en figuras míticas que proporcionan modelos ejemplares, arquetipos universales en los que el pueblo, además conserva su pasado. Dionisio será para los griegos el Dios de las artes, principalmente del teatro.

La historia cuenta que **Dionisio** tuvo un nacimiento inusual que evoca la dificultad de encajarlo en el panteón olímpico. Su madre fue una mujer mortal, llamada Sémele, hija del rey Cadmo de Tebas, y su padre Zeus, el rey de los dioses. La esposa de Zeus, Hera, una diosa celosa y vanidosa, descubrió la aventura de su marido cuando Sémele estaba encinta. Con el aspecto de una anciana (en otras versiones de una nodriza), Hera se ganó la amistad de Sémele, quien le confió que Zeus era el auténtico padre del hijo que llevaba en el vientre. Hera fingió

no creerlo, y sembró las semillas de la duda en la mente de Sémele, quien, curiosa, pidió a Zeus que se revelara en toda su gloria como prueba de su divinidad. Aunque Zeus le rogó que no le pidiese eso, ella insistió y él terminó accediendo. Entonces Zeus se presentó ante ella con sus truenos, relámpagos y rayos, y Sémele pereció carbonizada. Zeus logró rescatar al fetal Dionisio plantándolo en su muslo. Unos meses después, Dionisio nació en el monte Pramnos de la isla Icaria, a donde Zeus fue para liberarlo ya crecido de su muslo. En esta versión, Dionisio tuvo dos «madres» (Sémele y Zeus) antes de nacer, de donde procede el epíteto *dimētōr* (‘de dos madres’), relacionado con su doble nacimiento.

En otra versión de la misma historia, Dionisio era el hijo de Zeus y Perséfone, la reina del Inframundo. Una celosa Hera intentó de nuevo matar al niño, enviando esta vez a los Titanes a descuartizarlo tras engañarlo con juguetes. Zeus hizo huir a los Titanes con sus rayos, pero éstos ya se habían comido todo salvo el corazón, que fue salvado, según las fuentes, por Atenea, Rea o Deméter. Zeus usó el corazón para recrearlo en el vientre de Sémele, de donde de nuevo fue ‘el nacido dos veces’. Otras versiones afirman que Zeus dio a comer el corazón a Sémele para preñarla.

En ambas versiones de la historia, el renacimiento es el principal motivo de adoración en las religiones místicas, pues su muerte y resurrección eran sucesos de reverencia mística. Aparentemente este relato se usó en ciertos cultos griegos y romanos. Variantes del mismo se encuentran en la obra de Calímaco y Nono, quien se refiere a este Dionisio bajo el título de Zagreo, y también en varios poemas fragmentarios atribuidos a Orfeo.

Dionisio fue también conocido como **Baco** (en griego antiguo Βακχος *Bakkhos*) y el frenesí que inducía, *bakcheia*. Es el dios patrón de la agricultura y el teatro. También es conocido como el ‘Libertador’ (Eleuterio), liberando a uno de su ser normal, mediante la locura, el éxtasis o el vino.

Fiestas Dionisiacas

Cuando empezaba la siega y cuando terminaba, en agradecimiento a los dioses, los griegos celebraban grandes fiestas llamadas fiestas dionisiacas debido a Dionisio, dios del vino, de la agricultura y el teatro.

En este tipo de fiestas, la gente, cantando y bailando, seguía un carro que recorría la polis, ese carro llevaba la imagen de Dionisio. Según Aristóteles, las pequeñas fiestas dionisiacas se celebraban en el campo, en primavera, y

varios pueblos intervenían en ella, celebrándose, además, un baile de enmascarados, se representaba la vida, muerte y resurrección de Dionisio conocida como ditirambo. En Atenas, se solían celebrar las grandes fiestas dionisiacas urbanas, en el mes de Marzo, durante unos 6 días aproximadamente. Mataban un macho cabrío para que su sangre fortaleciera la tierra (trasgos), de ahí deriva la palabra **tragedia** y de como que sería la manifestación del coro, deriva la palabra **comedia**. Cuando los coros cantan y otros contestan, ya tenemos diálogo y es el ditirambo, aquí ya encontramos la base del teatro, gente que actúa y gente que observa. Antes alguien, leía un relato, sólo existía el personaje, ahora el actor representaba al personaje.



3. Tespis como creador de la tragedia.

(s. VI a.J.C.) Poeta trágico griego. Según la tradición ateniense, fue el creador de la tragedia al introducir en los espectáculos dionisiacos de la primavera de 535 a.J.C. el recitado, a cargo del coro de *tragodoi* o «coro de machos cabríos», que narra las aventuras del héroe. Se le atribuía, además, la invención del prólogo y la creación del actor separado del coro, así como la invención de la máscara. Igualmente, se le atribuye la idea de servirse de un carro para ir representando sus obras por los pueblos, es decir, que éste dio origen al teatro ambulante. No se conserva ningún verso auténtico suyo.

4. Características de la tragedia griega

A lo largo de la historia, el hombre ha dirigido su atención hacia su propio mundo interior. Gracias a esta búsqueda de lo intrínsecamente humano hemos podido disfrutar de grandes producciones artísticas, como las tragedias griegas. Pues en ellas, se narran las aventuras del hombre, que explora los abismos y vericuetos del alma.

En el año 334 a.C. Aristóteles en su obra *Poética* postuló que la tragedia (mediante una serie de circunstancias que suscitan piedad o terror) es capaz de lograr que el alma se eleve y se purifique de sus pasiones.

Este proceso, que se denomina "catarsis", es la purificación interior que logra el espectador a la vista de las miserias humanas. El fondo común de lo trágico será la lucha contra un destino inexorable, que determina la vida de los mortales; y el conflicto que se abre entre el hombre, el poder, las pasiones y los dioses.

Características

Podría decirse que el eje central de toda obra trágica es el restablecimiento doloroso del orden, y el alumbramiento traumático del deber en su doble aspecto. Desde el plano religioso, desarrolla el antagonismo que existe entre el hombre y el cosmos. Y en el plano político explica la conflagración subyacente entre el hombre y el poder.

Tanto en un aspecto como en otro, la representación será el vértice del debate. No es casual, por ejemplo, que la figura más relevante de las obras clásicas sea la de los reyes. Esto se debe a que ellos representaban los blancos más visibles de la sociedad, y en consecuencia, eran los más susceptibles, ya que la vida privada de los monarcas, en un espectáculo público pertenecía a todo el mundo.

5. Diferencias entre las tragedias de Esquilo, Sófocles y Esquilo



ESQUILO: (525-456 a de c.), es el primero de los trágicos griegos, a quien con razón, se le ha llamado “*el padre de la tragedia griega*”. Retoma los mitos y héroes clásicos de la cultura helénica y separa el lirismo coral para introducir el diálogo y la acción dramatizada. Autor de: “*Las Suplicantes*”, “*Los Persas*”, “*Los Siete Contra Tebas*”.

La Orestía. http://www.alipso.com/monografias/2023_esquilo/

Es la única trilogía esquilea completa en nuestros días.

En el año 458 Esquilo vence en los concursos trágicos con su Orestía, trilogía formada por tres piezas encadenadas: Agamenón, Coéforas y Euménides, y rematada por el drama satírico Prometeo; Se centra en el asesinato de Agamenón por su esposa Clitemnestra, la venganza vendrá a manos de Orestes, el hijo de ambos. La purificación del crimen materno tenía una larga tradición literaria. Píndaro, Estesícoro y Homero habían tratado el tema, pero muy brevemente. Según Defradas: "No se puede hablar de una Orestía homérica: no se hace ninguna narración de la venganza; el gesto de Orestes es tan sólo el de un hijo que cumple con su deber para con el padre muerto... La venganza no aparece como un problema de conciencia."

La Orestía es la única trilogía completa de Esquilo que nos ha llegado. El autor estaba en su cenit cuando la escribió y se puede hablar de obra maestra, aunque no podamos compararla con ninguna otra trilogía.

Encontramos un final satisfactorio, si bien no feliz y con la clausura de un ciclo de crímenes y violencia, pero es fácil imaginar la situación interna de Orestes.

Todos los crímenes de la trilogía fueron desencadenados por el sacrificio de Ifigenia, mandado por los dioses, y Agamenón de espíritu religioso se limitó a cumplir un mandato superior. Igual filosofía aparece en otras tragedias, por ejemplo, en Persas, donde se habla de una guerra en la que Esquilo tomó parte, pero no se celebra la victoria de los griegos, sino que más bien se muestra la insensatez de una guerra y la ambición de unos jefes militares, no se puede hablar de victoria cuando los campos de batalla han quedado enrojecidos por la sangre de los muertos.

Rasgos destacables de la Orestía.

- Es toda ella acción, según la opinión unánime de la crítica.
- No todas las trilogías de Esquilo debían presentar la misma estructura. Como ya se ha dicho, Esquilo evoluciona y es seguro que debió ensayar otros procedimientos poéticos
- Hay un tema que domina en todas sus obras, la locura que provoca la causa primera (Parakopá), que abarcaría desde el 223 de Agam. hasta el canto de las Erinias en Euménides.

Estructura De La Trilogía.

Breve resumen de la trilogía.

La Orestíada nos presenta un fresco de crímenes familiares.

En la primera tragedia, Clitemnestra asesina a su marido Agamenón a la vuelta de la guerra de Troya en venganza del asesinato de la hija de ambos, Ifigenia, condición impuesta por el sacerdote para que tuvieran vientos favorables los griegos.

Tras la muerte de Agamenón, Egisto se une a Clitemnestra y usurpa el trono. Diez años han pasado desde el crimen, pero Electra, hija de Agamenón y de Clitemnestra, no lo ha olvidado. Electra encuentra a su hermano Orestes en la tumba paterna y le incita al asesinato y venganza. Acabará Orestes matando a Egisto y a su madre. Esta es la historia de la segunda tragedia, *Las Coéforas*.

Pero el matricidio de Orestes alzará contra él a las Furias, tercera tragedia. Orestes será juzgado por el parlamento bajo la protección de Palas Atenea. El parlamento absolverá al héroe por considerar que obró en la salvación de la ciudad y por el honor de la familia, ultrajada en la figura de su rey. Las Furias se calman y pasan a las Euménides.

I Agamenón.

Se abre con un grandioso prólogo, no tan extenso en realidad si tenemos en cuenta que es el prólogo de una trilogía, como apuntó Lesky en *Die tragische Dichtung der Hellenen*. Gottinga 1956, pág. 73 y ss.

La acción empieza con la noche, un centinela está vigilando por orden de Clitemnestra en la azotea del palacio de los Atridas, en Argos. No es casual que la acción comience de noche, la oposición Noche/Luz es básica en la obra y llena la trilogía entera de este simbolismo que se ve en *Coéforas* 961, 962, 972.

961 "¡Ya es posible ver luz! ¡Ya se le han quitado a la casa las fuertes cadenas!".

Es curioso el protagonismo y estudio de este personaje, el vigía, tan inusual en personajes secundarios: Lenguaje cuidado que expresa el desgarramiento interno mediante anacolutos y expresiones de origen popular. Es un verdadero y sencillo hombre del pueblo visto en el juego de dados y en la composición anular. Para Rose en *Symbolae Osloenses* 32-1956 pág 1 y ss. lo identifica con el guardia de la Antígona sofoclea. El vigía es capaz de fijar una angustia en el ánimo del espectador-lector tras sus palabras.

Seguidamente sale el coro, formado por ancianos y al igual que en *Persas* hay un sentimiento de angustia. En la párodo se nos ilustran los antecedentes de la trama y del hecho decisivo al que aludíamos antes, (parakopá): El sacrificio de Ifigenia.

Tras la párodo, un largo estásimo de métrica polimórfica, predominando el ritmo dactílico para dotarlo de un tono épico. Se nombran acciones prehistóricas del drama: el portentoso de las águilas; la interpretación de Calcante.

Le sigue un famoso himno vv. 160-183, que ha planteado problemas de interpretación. Dawe lo coloca tras el v. 217 aunque no hay motivos suficientes para alterar el orden tradicional. A partir de este himno se ha planteado el problema de una religión personal de Zeus.

Es un rasgo distintivo de la tragedia esquiliana el que el héroe tenga que tomar una grave decisión que desencadenará toda la carga de tragicidad de la obra. El poeta llama a esto *anáknê* que sugiere una indecisión ineludible con poca libertad de maniobra, pero sin que Esquilo deje a sus personajes sin libertad humana. El héroe tiene responsabilidades lo que provoca una cierta ambigüedad para no insistir

demasiado en el juego Culpa/Castigo. Como dice Fraenkel, en ninguna parte de la obra se nos dice por qué la cólera de Artemisa va dirigida contra el Atrida. El prodigio de Calcante es, para algunos críticos, el símbolo de la causa de la cólera, ahora bien, el prodigio tiene lugar antes de iniciar la expedición, por lo tanto, Agamenón no puede ser el responsable. De todas formas, lo que resulta claro de este estásimo es que la destrucción de Troya es algo exigido por la Justicia de Zeus, aunque este castigo se haga efectivo a través de un acto criminal: Sacrificio de Ifigenia. La doble cara de todo acto humano alcanza aquí su cenit en el modo de pensar de Esquilo.

El sacrificio de Ifigenia es descrito en los vv. 218 y ss. Como anécdota, el sacrificio de Ifigenia llegó a ser una de las representaciones plásticas más frecuentes del S. V. Este crimen será la razón del asesinato de Agamenón por su esposa Clitemnestra.

El canto coral termina en el v. 57. El corifeo habla respetuosamente con la reina. Largo parlamento de Clitemnestra describiendo lo llamado "telégrafo ígneo" (264-350).

En el 355 da comienzo un nuevo estásimo, recordando la noche de la toma de Troya por parte del coro, pero yendo más allá, como por ejemplo el rapto de Helena y sus consecuencias, siendo un complemento del estásimo anterior, organizados al modo arcaico por el procedimiento del Ringkomposition, lo más antiguo se dice en segundo lugar, lo más reciente, al principio. Aparecen los griegos como culpables de impiedad, y en el culmen del estásimo se dice una frase que recibirá más tarde todo su profundo sentido, estamos en el verso 471: " No sea yo u destructor de ciudades".

Hay otro sentimiento en este segundo canto: duda sobre la veracidad de la conquista. Se confirma la noticia mediante un mensajero enviado por Agamenón. Entabla conversación con Clitemnestra y con el coro, respondiendo el mensajero a todas las preguntas que ambos le formulan.

La preocupación del coro será ahora Helena, la causa humana de la guerra. Se juega con la etimología de su nombre, "la matadora de hombres", comparación con la cría del león. La conclusión del coro es de carácter ético-religiosa: la felicidad (olbós) conseguida por medio de hybris acarrea terribles consecuencias. Doctrina arcaica de Solón y de Herodoto.

Terminado el estásimo, aparece Agamenón. El coro lo saluda como "Destructor de ciudades", dando a entender que está ya condenado por los dioses. El matrimonio se saluda fríamente y él se niega a pisar una rica alfombra que ella le ha puesto. Simbolismo de la alfombra, pero de difícil interpretación. Textualmente se lee que era un tapiz dedicado al culto de los dioses. Pisarlo significaría un sacrilegio. El

punto de vista psicológico de este hecho:

- Nobleza de Agamenón, no quiere discutir con su esposa tras diez años sin verse, y por lo tanto, pisa.
- Arrogancia y frialdad de Agamenón.

Difícil de explicar es que el caudillo griego ceda a las súplicas de su esposa. Clitemnestra se dirige a Zeus antes de salir de escena.

Tras un nuevo estásimo (975-1034) que aumenta la tensión espiritual y de angustia viene la escena de Casandra. Estamos en el clímax de la obra. Nadie dará crédito a esta profetisa cuando anuncie el crimen de Agamenón.

La última parte de la obra presenta varias escenas

1. El asesinato, que tiene lugar entre bastidores;
2. La reacción del coro, que no comprende qué está pasando;
3. Canto amebeo entre el coro y Clitemnestra discutiéndose la culpabilidad de la reina;
4. Treno o lamento fúnebre por un rey asesinado.

La obra se cierra con una discusión entre el pueblo, coro, y Egisto, el tirano nuevo que termina la obra amenazando al coro. La obra se cierra dejando al espectador en un clima de espera por la libertad y la justicia, que caerá sobre los culpables.

II Coéforos

Los primeros versos de la pieza se han perdido, cayéndose las primeras páginas del manuscrito Marciano, supliéndose con los textos de Aristófanes de Ranas.

El coro está formado por mujeres troyanas esclavas. La párodos (22-83) está constituida por tres tríadas que terminan en un epodo, el ritmo es yámbico. Su tema es el envío que Clitemnestra ha mandado de unas libaciones a la tumba de Agamenón, para calmar la pesadilla que tuvo la noche anterior no se cumpla. Este sueño narra toda la obra: Llegada de Orestes y muerte de Clitemnestra.

Tras el canto, Electra, que está confundida, dialoga con las esclavas. Su madre le ha ordenado que haga ofrendas a Agamenón, su padre, pero ella no quiere por considerarlo un acto sacrílego, y pide consejo a las esclavas, que le darán una solución (84-164). Electra acepta el consejo y pronuncia una larga rêsis en el sentido de sus consejeras (165-161).

Tras esto, Electra comunica al coro que ha visto un rizo en la tumba de su padre, así como unas pisadas, y piensa que ha sido Orestes quien ha mandado hacer esta ofrenda. Sale Orestes de su escondite y se realiza el anagnorismós entre los dos hermanos. Orestes le dice que ha sido enviado por Apolo para vengarse y que si no lo cumple, recibirá grandes penas del dios.

El kommós (306-407) es un pasaje lleno de controversia. Es un canto amebeo muy largo, precedido por anapestos, con un ritmo predominante eólico, con algunos yambos e itifálicos. Terminado el kommós, Orestes y Píldes entran en palacio para realizar la venganza, el coro permanece callado, Electra para disimular entra en casa y por si tuviera que intervenir (551-584).

El coro entona un estásimo (585-651) donde se canta la maldad de Clitemnestra, el colmo de la perfidia y la perversidad. Los coreutas revisan todos los crímenes del mito y dicen que siempre ha habido justicia.

Orestes llama a palacio, consigue entrar tras fingirse un caminante que trae la noticia de la muerte de Orestes. La nodriza de Orestes comunica al coro que Clitemnestra le ha ordenado que vaya a buscar a Egisto para oír de labios del caminante la muerte de Orestes, el coro le dice que aconseje a Egisto que acuda sin su escolta, para facilitar las cosas a Orestes en su venganza (652-782).

Con un nuevo estásimo el coro invoca a los dioses implorando su ayuda en esta venganza, el estásimo (783-837) está compuesto por tres tríadas con un canto intermedio entre cada estrofa y antistrofa de ritmo crético, con lecitios y docmios. Aparece Egisto (838), el coro entona un canto de júbilo (856-868), se oye un grito de dolor (869), aparece un criado que comunica que Egisto ha muerto asesinado. Clitemnestra recibe la noticia de este de esta forma "el muerto asesina a los vivos" es el verso 886, la reina comprende el significado y la venganza está casi completada, sólo falta que Clitemnestra también muera, Orestes y Pílates salen a su encuentro y tras una pequeña vacilación, Orestes mata a su madre en el verso 899. Pílates le recuerda el oráculo de Apolo. Tras una breve conversación madre-hijo se culmina la venganza con el matricidio. Es entonces cuando el coro estalla en alegría con un estásimo de ritmo docmiaco (935-972). La luz brilla de nuevo.

Orestes justifica su obra, recuerda el oráculo de Apolo, los crímenes de Clitemnestra (972-1020). Sin embargo, la maldición de la madre empieza a actuar y la sangre llama a las Erinias. Orestes siente que se le va la razón.

III Euménides.

El Agamenón termina con un asesinato, que pide venganza. Orestes se la da, pero mediante otro asesinato, el de Egisto y Clitemnestra, que también pide venganza, aunque haya sido por mandato de un dios. Las Erinias serán las encargadas de la venganza del segundo asesinato. Las Coéforos terminan con un triunfo parcial de la Justicia, sin embargo, necesitaríamos una cadena interminable de sangre para vengar los crímenes realizados para vengar los crímenes realizados... jamás terminarían los asesinatos salvo si interviene una divinidad. Y eso es lo que encontramos en las Euménides, que ellas se enfrentan a divinidades preolímpicas y hace falta una divinidad neutral para poner solución al conflicto entre Apolo y las Erinias. El resultado es la purificación mediante un rito.

El prólogo de las Euménides es recitado por la profetisa de Delfos (1-63) quien tras una breve historia del oráculo presenta a un hombre perseguido por las Erinias. Aparece Orestes suplicando a Apolo protección quien se la dará (64 y ss). Tras la desaparición de Apolo aparece el espectro de Clitemnestra exigiendo que las Erinias acosen a Orestes hasta aniquilarlo (93-116).

No hay párodos, el coro está dormido en escena y Clitemnestra le despierta, una vez despierto entona un estásimo (143 -177) quejándose de sus derechos pisoteados por los olímpicos. Aparece Apolo intentando expulsar a las Erinias de su templo. Se entabla un diálogo entre Apolo y el coro sobre los derechos de cada uno.

Hay un cambio de escena, estamos ahora en el Areópago, aparece Orestes, que tras haberse purificado de la sangre vertida ha ido a abrazarse a la imagen de Atenea, corriendo tras él las Erinias. Entona un estásimo (254-275), tras el cual intenta justificarse ante el coro quien no acepta la solución apolínea y les responde a las propuestas de inocencia de Orestes.

Aparece entonces Atenea que acude tras oír la petición de Orestes. Se establece un diálogo esticomítico, diálogo entre actores usando cada uno un verso, entre el corifeo y Atenea. La diosa presidirá el tribunal juzgante de Orestes, interroga a las dos partes. Tras la idea de juicio, el coro se enfurece ya que no quiere juzgar a su acusado, piensa que las Erinias deben actuar automáticamente.

Tras la votación mediante un tribunal humano instituido por Atenea en el cual cada juez emitirá su voto, se produce un empate, según la diosa había dispuesto, el acusado es absuelto.

Las Erinias no se conforman y amenazan con infestar la ciudad, Atenea les promete culto en Atenas y se convierten en las Euménides.

Prometeo encadenado

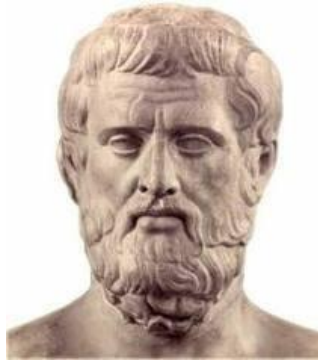
Es la obra que más problemas ha planteado. Hay una corriente incluso que dice que no es de Esquilo. Westphal en 1856 lanzo esta hipótesis, ampliada en 1916 por Niedzball. El momento más álgido será dado por W. Schmid, quien asegura que la obra es muy posterior a Esquilo, que estaría escrita en el apogeo sofístico. La verdad es que hay argumentos para una y otra teoría como por ejemplo la figura de Zeus titánico que se dulcifica a lo largo de la dilogía.

En Esquilo, Prometeo tiene el carácter de simbolizar la rebeldía contra el tirano (democracia y patriotismo). Por haber robado el fuego, es encadenado en el Cáucaso donde un águila iba todos los días y le devoraba el hígado. En esta obra vuelve a ser el coro desplazado ya que el verdadero protagonista es Prometeo, que está siempre en escena por razones naturales. Y un grupo de personas desfila ante el encadenado:

- El coro de Oceánides,
- Océano, que pretende ayudar a Prometeo pero que no se deja y
- lo, víctima de los amores de Zeus y de los celos de Hera que va a parar junto a Prometeo en su huida y éste le revela el destino.

Lo más característico es que no se deja ayudar por nadie y mantener el secreto que Zeus quiere saber, parece más una porfía de Zeus, una tortura impuesta a Prometeo por no quererle revelar los secretos del destino, empeñado Prometeo en callarlo hasta su liberación.

Por último, decir que un grupo de exágetas cristianos ha querido ver en la figura del doliente y sufrido Prometeo la protoimagen de Cristo.



SÓFOCLES: (495-406 a de C.) autor de obras trágicas. Sus temas mas recurrentes son la felicidad, el sufrimiento y la firmeza ante las adversidades. Hizo algunas innovaciones teatrales, entre ellas la de incorporar en la escena a un tercer actor. Autor de: “*Edipo Rey*”, “*Edipo en Colono*” y “*Antigona*”. “*Edipo Rey*”, se considera la tragedia perfecta.

Sofocles. Edipo Rey Fragmento. Traducción y notas de Assela Alamillo. P.p. 15-18.

<http://blog.educastur.es/lunpau/files/2009/10/edipo-rey-sin-escenas-completo.pdf>

ANTÍSTROFA 2ª.

CORO.- ¡Oh señor, no te lo he dicho sólo una vez: sabe que habría de mostrarme insensato,

falto de razonable juicio, si te abandonara. Tú, que dirigiste con justicia el rumbo de mi querido país, cuando estaba sacudido entre desgracias, llegarás a ser también ahora un buen guía, si puedes.

YOCASTA.- ¡En nombre de los dioses! Dime también a mí, señor, por qué asunto has concebido semejante enojo.

EDIPO.- Hablaré. Pues a ti, mujer, te venero más que a éstos. Es a causa de Creonte y de la clase

de conspiración que ha tramado contra mí.

YOCASTA.- Habla, si es que lo vas a hacer para denunciar claramente el motivo de la querrela.

EDIPO.- Dice que yo soy el asesino de Layo.

YOCASTA.- ¿Lo conoce por sí mismo o por haberlo oído decir a otro?

EDIPO.- Ha hecho venir a un desvergonzado adivino, ya que su boca, por lo que a él en persona concierne, está completamente libre.

YOCASTA.- Tú, ahora, liberándote a ti mismo de lo que dices, escúchame y aprende que nadie que sea mortal tiene parte en el arte adivinatoria. La prueba de esto te la mostraré en pocas palabras. Una vez le llegó a Layo un oráculo -no diré que del propio Febo, sino de sus servidores- que decía que tendría el destino de morir a manos del hijo que naciera de mí y de él. Sin embargo, a él, al menos según el rumor, unos bandoleros extranjeros lo mataron en una encrucijada de tres caminos. Por otra parte, no habían pasado tres días desde el nacimiento del niño cuando Layo, después de atarle juntas las articulaciones de los pies, le arrojó, por la acción de otros, a un monte infranqueable. Por tanto, Apolo ni cumplió el que éste llegara a ser asesino de su padre ni que Layo sufriera a manos de su hijo la desgracia que él temía. Afirmo que los oráculos habían declarado tales cosas. Por ello, tú para nada te preocupes, pues aquello en lo que el dios descubre alguna utilidad, él en persona lo da a conocer sin rodeos.

EDIPO.- Al acabar de escucharte, mujer, ¡qué delirio se ha apoderado de mi alma y qué agitación de mis sentidos!

CREONTE.- ¿A qué preocupación te refieres que te ha hecho volverte sobre tus pasos?

EDIPO.- Me pareció oírte que Layo había sido muerto en una encrucijada de tres caminos.

YOCASTA.- Se dijo así y aún no se ha dejado de decir.

EDIPO.- ¿Y dónde se encuentra el lugar ese en donde ocurrió la desgracia?

YOCASTA.- Fócide es llamada la región, y la encrucijada hace confluir los caminos de Delfos y de Daulia.

EDIPO.- ¿Qué tiempo ha transcurrido desde estos acontecimientos?

YOCASTA.- Poco antes de que tú aparecieras con el gobierno de este país, se anunció eso a la ciudad.

EDIPO.- ¡Oh Zeus! ¿Cuáles son tus planes para conmigo?

YOCASTA.- ¿Qué es lo que te desazona, Edipo?

EDIPO.- Todavía no me interrogues. Y dime, ¿qué aspecto tenía Layo y de qué edad era?

YOCASTA.- Era fuerte, con los cabellos desde hacía poco encanecidos, y su figura no era muy diferente de la tuya.

EDIPO.- ¡Ay de mí, infortunado! Me parece que acabo de precipitarme a mí mismo, sin saberlo, en terribles maldiciones.

YOCASTA.- ¿Cómo dices? No me atrevo a dirigirte la mirada, señor.

EDIPO.- Me pregunto, con tremenda angustia, si el adivino no estaba en lo cierto, y me lo demostrarás mejor, si aún me revelas una cosa.

YOCASTA.- En verdad que siento temor, pero a lo que me preguntes, si lo sé, contestaré.

EDIPO.- ¿Iba de incógnito, o con una escolta numerosa cual corresponde a un rey?

YOCASTA.- Eran cinco en total. Entre ellos había un heraldo. Sólo un carro conducía a Layo.

EDIPO.- ¡Ay, ay! Esto ya está claro. ¿Quién fue el que entonces les anunció las nuevas, mujer?

YOCASTA.- Un servidor que llegó tras haberse salvado sólo él.

EDIPO.- ¿Por casualidad se encuentra ahora en palacio?

YOCASTA.- No, por cierto. Cuando llegó de allí y vio que tú regentabas el poder y que Layo estaba muerto, me suplicó, encarecidamente, cogiéndome la mano, que lo enviara a los campos y al pastoreo de rebaños para estar lo más alejado posible de la ciudad. Yo lo envié, porque, en su calidad de esclavo, era digno de obtener este reconocimiento y aún mayor.

EDIPO.- ¿Cómo podría llegar junto a nosotros con rapidez?

YOCASTA.- Es posible. Pero ¿por qué lo deseas?

EDIPO.- Temo por mí mismo, oh mujer, haber dicho demasiadas cosas. Por ello, quiero verlo.

YOCASTA.- Está bien, vendrá, pero también yo merezco saber lo que te causa desasosiego, señor.

EDIPO.- Y no serás privada, después de haber llegado yo a tal punto de zozobra. Pues, ¿a quién mejor que a ti podría yo hablar, cuando o paso por semejante trance?

Mi padre era Pólipo, corintio, y mi madre Mérope, doria. Era considerado yo como el más importante de los ciudadanos de allí hasta que me sobrevino el siguiente suceso, digno de admirar, pero, sin embargo, no proporcionado al ardor que puse en ello. He aquí que en un banquete, un hombre saturado de bebida, refiriéndose a mí, dice, en plena embriaguez, que yo era un falso hijo de mi padre. Yo, disgustado, a duras penas me pude contener a lo largo del día, pero, al siguiente, fui junto a mi padre y mi madre y les pregunté. Ellos llevaron a mal la injuria de aquel que había dejado escapar estas palabras. Yo me alegré con su reacción; no obstante, eso me atormentaba sin cesar, pues me había calado hondo.

Sin que mis padres lo supieran, me dirigí a Delfos, y Febo me despidió sin atenderme en aquello por lo que llegué, sino que se manifestó anunciándome, infortunado de mí, terribles y desgraciadas calamidades: que estaba fijado que yo tendría que unirme a mi madre y que traería al mundo una descendencia insoportable de ver para los hombres y que yo sería asesino del padre que me había engendrado.

Después de oír esto, calculando a partir de allí la posición de la región corintia por las estrellas, iba, huyendo de ella, adonde nunca viera cumplirse las atrocidades de mis funestos oráculos. En mi caminar llego a ese lugar en donde tú afirmas que murió el rey. Y a ti, mujer, te revelaré la verdad. Cuando en mi viaje estaba cerca de ese triple camino, un heraldo y un hombre, cual tú describes, montado sobre un carro tirado por potros, me salieron al encuentro. El conductor y el mismo anciano me arrojaron violentamente fuera del camino. Yo, al que me había apartado, al conductor del carro, lo golpeé movido por la cólera. Cuando el anciano ve desde el carro que me aproximaba, apuntándome en medio de la cabeza, me golpea con la pica de doble punta. Y él no pagó por igual, sino que, inmediatamente, fue golpeado con el bastón por esta mano y, al punto, cae redondo de espaldas desde el carro. Maté a todos. Si alguna conexión hay entre Layo y este extranjero, ¿quién hay en este momento más infortunado que yo? ¿Qué hombre podría llegar a ser más odiado por los dioses, cuando no le es posible a ningún extranjero ni ciudadano recibirlo en su casa ni dirigirle la palabra y hay que arrojarlo de los hogares? Y nadie, sino yo, es quien ha lanzado sobre mí mismo tales maldiciones. Mancillo el lecho del muerto con mis manos, precisamente con las que lo maté. ¿No soy yo, en verdad, un canalla? ¿No soy un completo impuro? Si debo salir desterrado, no me es posible en mi destierro ver a los míos ni pisar mi patria, a no ser que me vea forzado a unirme en matrimonio con mi madre y a matar a Pólipo, que me crió y engendró. ¿Acaso no sería cierto el razonamiento de quien lo juzgue como venido sobre mí de una cruel divinidad? ¡No, por cierto, oh sagrada majestad de los dioses, que no vea yo este día, sino que desaparezca de entre los mortales antes que ver que semejante deshonor impregnado de desgracia llega sobre mí!

CORIFEYO. A nosotros, oh rey, nos parece esto motivo de temor, pero mientras no lo conozcas del todo por boca del que estaba presente, ten esperanza.

EDIPO.- En verdad, ésta es la única esperanza que tengo: aguardar al pastor.

YOCASTA.- Y cuando él haya aparecido, ¿qué esperas que suceda?

EDIPO.- Yo te lo diré. Si descubrimos que dice lo mismo que tú, yo podría ponerme a salvo de esta calamidad.

YOCASTA.- ¿Qué palabras especiales me has oído?

EDIPO.- Decías que él afirmó que unos ladrones lo habían matado. Si aún confirma el mismo número, yo no fui el asesino, pues no podría ser uno solo igual a muchos. Pero si dice que fue un hombre que viajaba en solitario, está claro: el delito me es imputable.

YOCASTA.- Ten por seguro que así se propagó la noticia, y no le es posible desmentirla de nuevo, puesto que la ciudad, no yo sola, lo oyó. Y si en algo se apartara del anterior relato, ni aúntonces mostrará que la muerte de Layo se cumplió debidamente, porque Loxiasdijo expresamente que se llevaría a cabo por obra de un hijo mío. Sin embargo, aquél, infeliz, nunca lo pudo matar, sino que él mismo sucumbió antes. De modo que en materia de adivinación yo no podría dirigir la mirada ni a un lado ni a otro.

EDIPO.- Haces un sensato juicio. Pero, no obstante, envía a alguien para que haga venir al labriego y no lo descuides.

(Entran en palacio.)

CORO.

ESTROFA 1ª

¡Ojalá el destino me asistiera para cuidar de la venerable pureza de todas las palabras y acciones cuyas leyes son sublimes, nacidas en el celeste firmamento, de las que Olimpoes el único padre y ninguna naturaleza mortal de los hombres engendró ni nunca el olvido las hará reposar! Poderosa es la divinidad que en ellas hay y no envejece.

ANTÍSTROFA 1ª

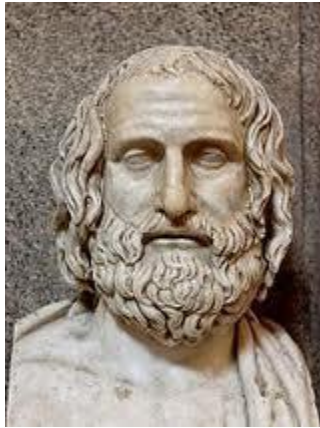
La insolencia produce al tirano. La insolencia, si se harta en vano de muchas cosas que no son oportunas ni convenientes subiéndose a lo más alto, se precipita hacia un abismo de fatalidad donde no dispone de pie firme. Pido que la divinidad nunca haga cesar la emulación que es favorable para la ciudad. Al dios no cesaré de tener como protector.

ESTROFA 2ª

Si alguien se comporta orgullosamente en acciones o de palabra, sin sentir temor de la Justicia ni respeto ante las moradas de los dioses, ¡ojalá le alcance un funesto destino por causa de su infortunada arrogancia! Y si no saca con justicia provecho y no se aleja de los actos impíos, o toca cosas que son intocables en una insensata acción, ¿qué hombre, en tales circunstancias, se jactará aún de rechazar de su alma las flechas de los dioses? Si las acciones de este tipo son dignas de horrores, ¿por qué debo yo participar en los coros?

ANTÍSTROFA 2ª

Ya no iré honrando a la divinidad al sagrado centro de la tierra, ni al templo de Abas ni a Olimpia, si estos oráculos no se cumplen como para que sean señalados por todos los hombres. Pero, ¡oh Zeus poderoso!, si con razón eres así llamado, que riges todo, no te pase esto inadvertido ni tampoco a tu poder siempre inmortal. Se diluyen los antiguos oráculos acerca de Layo, extinguiéndose, y Apolo no se manifiesta, en modo alguno, con honores, y los asuntos divinos se pierden.



EURIPIDES: (485-406 a de C.) sus obras trágicas son más complejas que las de sus antecesores. No le interesa exaltar tanto la grandeza de los héroes míticos, como descubrir las pasiones humanas. Realiza sobre todo, un peculiar análisis del carácter femenino. Autor de diecinueve tragedias, entre ellas: “*Medea*”, “*Hecuba*”, “*Las Troyanas*”.

Medea. Resumen. http://es.wikipedia.org/wiki/Medea_Euripides

La tragedia trata de la conocida historia de Jasón tras las aventuras que lo llevaron a conquistar el vellocino de oro, trabajo impuesto por su tío Pelias. Jasón, tras el trabajo, se casó con Medea y tuvo un hijo en Yolco.

El padre de Jasón, Esón, había sido asesinado a manos de Pelias, para hacerse con el poder en Yolco. A la muerte de Pelias, Jasón ha de abandonar Yolco y huir con Medea y su hijo Mermero. En la muerte de Pelias estaba implicada Medea, quien engañó a las propias hijas de aquél para que lo mataran. Por este motivo han de huir de Yolco y pasan por Corinto. Allí reina Creonte y es dónde transcurre la obra.

Jasón, esposo de Medea, se promete en matrimonio a Glauce, hija del rey Creonte de Corinto, ante el espanto de Medea, que ve su lecho deshonorado.

Creonte, que había planeado el matrimonio, ante el temor de que Medea, sabia y hábil, se vengue, ordena su destierro inmediato.

Pero Medea, fingiéndose sumisa, pide un solo día de plazo para salir al destierro. Ese plazo lo aprovecha para realizar unos presentes a Glauce: una corona de oro y un peplo que causan la muerte por el simple contacto. Glauce muere de forma horrible:

No se distinguía la expresión de sus ojos ni su bello rostro, la sangre caía desde lo alto de su cabeza confundida con el fuego, y las carnes se desprendían de sus huesos, como lágrimas de pino, bajo los invisibles dientes del veneno.

Tras perpetrar ese horrible asesinato, Medea se siente obligada a matar a sus propios hijos, para evitar que otras manos más crueles les quiten la vida para vengar la muerte de Glauce.

Termina la obra con Medea subida en el carro de Helios, con quien ya tenía pactada su huida a Atenas, para evitar las iras de la familia de Creonte y de su propio marido Jasón.

Desde el carro de Helios, Medea increpa a Jasón:

¡Oh niños, cómo habéis perecido por la locura de vuestro padre!.

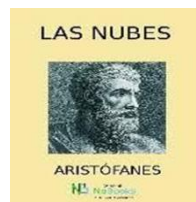
Jasón replica:

pero no los destruyó mi mano derecha.

Medea responde:

No, sino tu ultraje y tu reciente boda.

6. Diferencias entre la comedia antigua de Aristófanes y la comedia nueva de Menandro



ARISTOFANES: (445-380 a de C.), era conservador, tenía las ideas de la democracia y el nacionalismo. Las características de la comedia –aristofanéscall son la sátira violenta y la polémica política. Su agresividad resulta con frecuencia despiadada. Autor de: –*Los Caballeros*”, “*Las avispas*”, “*Lisístrata*”, entre otras.

Las Nubes

Resumen de la obra--

Estrepsiades era un feliz trabajador del campo al que las cosas iban bien. Tenía suficiente dinero para vivir bien y mantener algún que otro criado. Un buen día se casó con una mujer de la ciudad y se trasladó allí. El matrimonio tuvo un hijo llamado Fidípides al que al hacerse mayor le apasionaba los caballos.

Su pasión era tal que le pedía a su padre nuevos caballos y equipo constantemente. Estrepsiades se los comparaba, pero hubo un momento en el que se quedó sin dinero y hubo que empezar a pedirlo prestado. Se endeudó mucho y los plazos estaban a punto de expirar. Estrepsiades no sabía qué hacer para pagar sus deudas, y si no las pagaba le llevarían a juicio. Después de mucho pensar se le ocurrió que al ir a juicio tenía posibilidades de ganar. Eso no era difícil si se tenía buena labia.

Una noche decidió ir a ver a Sócrates a su escuela. Sócrates era un pensador de la ciudad, era raro, pero podía ayudarle a adquirir destreza en el arte de la palabra. Dicho y hecho, se fue a casa de Sócrates. Inmediatamente después de un diálogo con Sócrates quedó

admitido como discípulo del mismísimo maestro. Lo primero que le dice Sócrates es que Zeus no existe y que el verdadero dios es Remolino. No hay otros dioses, solo Las Nubes y algunos más inventados por Sócrates. Estrepsiades lo acepta.

A parte de eso Sócrates intenta enseñarle lo básico sobre poesía y pensamiento. El viejo no consigue aprender nada y todos los temas de poesía o pensamiento los equivoca con situaciones de la vida cotidiana. Además, Sócrates le marea con largas retahílas de incomprensibles palabras para Estrepsiades. Al poco tiempo Estrepsiades es expulsado de la escuela.

Estrepsiades no está dispuesto a renunciar así que vuelve a la carga con su hijo para que este ingrese en la escuela de lo que él (el hijo) considera locos. No fue tarea fácil, pero lo consiguió y los dos fueron a hablar con Sócrates.

Sócrates le admite, pero Fidípides tiene que decidir entre el Argumento Justo y el Argumento Injusto. El Argumento Justo le dice que él le enseñara de la manera antigua. Le enseñara a ser fuerte respetuoso y también le enseñara a sufrir sin quejarse. Por el otro lado el Argumento Injusto dice que no tiene por qué sufrir y aguantar. Éste le enseñara a no avergonzarse de nada, a vivir la vida y a engañar a cualquiera con la palabra. Fidípides se decide por el Argumento Injusto.

Mientras Fidípides no está en casa vienen dos acreedores a cobrarle a Estrepsiades pero éste les da una lección de labia y les dice que ya se verán en el ágora o tribunal. Está contento por su pequeña victoria hasta que vuelve Fidípides.

Fidípides regresa a casa hecho un maestro en el arte de convencer a la gente. Estrepsiades está contento por ello. Al rato sale Estrepsiades hecho una furia de su casa porque su hijo le ha pegado.

Fidípides argumenta que es en su beneficio, porque si él le pegaba de pequeño es que sirve de algo. Dice que también va a pegar a su madre si ésta hace algo mal. Se pelean verbalmente padre e hijo y el hijo casi convence al padre de que es bueno que le pegue.

Estrepsiades enfurece y con la ayuda de un criado derrumba y quema la casa del maestro Sócrates. Sócrates y sus discípulos mueren.

Si quieres leer la obra completa descarga en <http://www.swingalia.com/guiones/Aristofanes-Las%20nubes.pdf>



MENANDRO: En fecha muy reciente se conoce la obra completa de Menandro y es gracias a que se descubre un papiro en Egipto. Menandro da origen a la comedia de análisis de caracteres. El autor da la clave para identificar a la comedia:

- ❖ Contrasta a los personajes
- ❖ Intervienen los dioses quienes toman un nivel humano
- ❖ Habla de un destino individual, pero también habla de una generalidad o sea, de un vicio social.
- ❖ Su propósito es analizar las acciones humanas.
- ❖ La gran aportación de la comedia nueva es un factor accidental, provocado por los dioses para que el vicio se corrija. Hay un cambio de actitud.

Su obra –Dískolos o Misántropoll (odio a los demás seres humanos) es el modelo de la comedia perfecta.

El misántropo (Δύσκολος)

En una casa de File vive Cnemón, un viejo misántropo, con su hija (sin nombre propio). A pocos metros y en otra casa, vive su esposa con el hijo de su primer matrimonio, Gorgias, vive allí porque no ha podido soportar vivir más con Cnemón. Sótrato, un rico labrador, se enamora de la hija de Cnemón y manda un emisario para que formalice la relación entre los jóvenes, pero Cnemón recibe a pedradas y a

gritos al emisario y logra espantarlo de la casa. Gorgias habla entonces con Sóstrato y tras comprobar que las intenciones para con su hermanastra son buenas, decide ayudar a Sóstrato diciéndole que se haga pasar por un trabajador suyo. Sóstrato aguanta el trabajo de bracero, al que no está acostumbrado hasta que un día Cnemón cae en un pozo y es rescatado por su hija, Gorgias y Sóstrato y de esta forma recapacita Cnemón que se cuestiona lo bueno de la soledad. Decide entonces comenzar a tratar a Gorgias como hijo suyo y le manda que busque esposo a su hermana. Gorgias lo hace inmediatamente, Sóstrato, lógicamente, es el fin de su búsqueda. El matrimonio se aprueba.

Cuando Menandro escribe esta comedia, tiene apenas 26 años, y a lo largo de su carrera podremos ver cómo las características que aquí asoman, las va desarrollando. En un ambiente rural, destaca la figura de un viejo misántropo, Cnemón, un viejo solitario que repele las relaciones y que quiere vivir solo de por vida. En este cuadro se desarrolla la trama amorosa cuyo objetivo no es otro que hacer ver a Cnemón el error que conlleva la soledad y el repeler de las relaciones afectivas. Finalmente, Cnemón comprende lo absurdo de su soledad, que es bueno vivir manteniendo relaciones con los demás, y la comedia termina con una fiesta de bodas a la que ha de acudir el viejo. Menandro ataca el vicio de la insociabilidad, pero sin exagerar al viejo Cnemón en su defecto ya que incluso despierta simpatía. Es una comedia muy alegre y divertida con tintes rurales muy interesantes. Fuente(s): <http://club2.telepolis.com/mandragora1/c...>

BLOQUE II. Compara por medio de diversas dinámicas los movimientos teatrales.

Contenido

1. Teatro Cristiano. Las pastorelas
2. Teatro Isabelino. William Shakespeare
3. Siglo de Oro de Español. El arte nuevo de hacer comedia Lope de Vega
- 3.2. Siglo de Oro de la Nueva España. Comedia de enredo Juan Ruíz de Alarcón y Sor Juana Inés de la Cruz
4. Comedia francesa. Jean Baptiste Poquelin Molière

Propósito

Distinguir los contenidos y estilos y escritores de los movimientos teatrales que han dejado huella en la sociedad.

Movimientos Teatrales

Por cientos de años el teatro que se representaba se basó en la tragedia y comedia griega. Sin embargo, el cosmopolismo occidental en la edad media, opto por dar mayor fuerza a cristianismo, es en este momento que se da un cambio al contenido de las obras, los actores que en este caso será el sacerdote; más tarde vendrá el teatro renacentista o mejor conocido como teatro Isabelino y su máximo exponente William Shakespeare; por otro lado, las nuevas clases sociales en Europa servirán de tema de inspiración para el mordaz francés Moliere.



1. Teatro cristiano. Las pastorelas.

Irónicamente después de tanto ataque recibido, el teatro en forma de drama litúrgico renació en Europa bajo el seno de la Iglesia católica romana.

Con idea de extender su influencia, la Iglesia católica adoptó con frecuencia festivales paganos y populares, muchos de los cuales tenían elementos teatrales.

Los elementos constitutivos del drama resurgieron en la Edad Media, a través de los oficios eclesiásticos. “El sacerdote como un actor trágico, representa el papel de Cristo ante la multitud cristiana; en el teatro del altar”.

La iglesia romana y el drama litúrgico crecen al mismo tiempo, la música progresó junto al teatro. El texto provenía de las escrituras, el canto de la liturgia.

Originalmente el diálogo se desarrolla en latín. Finalmente se intercalan escenas enteras habladas en lengua vulgar; francés, alemán o italiano.

Con el tiempo el pueblo se apodera del drama y lo aleja del altar. Aquí y allá el drama resurge semejante a sí mismo. Reuniendo a todas las artes en una sola. Suscitando el prestigio de la palabra, del sonido, del movimiento y colorido. Para alegría del hombre y para gloria de Dios.

El drama litúrgico del siglo XII se convierte, en las representaciones del siglo XIII, en el milagro del XIV y florece finalmente en los misterios del XV.

Bajo estos nombres diversos persiste una forma teatral cada vez más completa, pero siempre idéntica a sí misma.

El drama se alarga hasta durar una semana. El número de los personajes aumenta hasta llegar a varios centenares. Los temas van desde la creación hasta el juicio final: lo patético se enriquece con el nuevo corazón que el espíritu franciscano acaba de dar al mundo; pero los elementos esenciales del teatro surgirán siendo los mismos.

Dentro de un marco suntuoso, vestuario, escenografía, está una inmensa multitud: los privilegiados disponen de graderías y hasta palcos que contienen a veces varias habitaciones. La multitud se sienta en el suelo, permanece de pie, se arrodilla reza, llora y canta con los actores. La vida entera de la población se suspende mientras dura el espectáculo.

Los actores son laicos solo el que representa el papel de Cristo sigue siendo un sacerdote. Los papeles de mujer eran representados por hombres, hasta los últimos años del siglo XV; Madame De Latour, apareció por primera vez como actriz.

Poco falta para que el drama cristiano alcanzara la perfección del teatro griego. “Milagros de Nuestra Señora” y “La Mujer que Nuestra Señora Salvó de ser Quemada”, ésta última puede contarse como una verdadera obra maestra.

Tropo. Es un pequeño versículo o el principio de una puesta en escena, que se injerta en el desarrollo de una ceremonia religiosa.

Auto. Es una composición dramática breve, que amenudo reúne personajes bíblicos o alegóricos. Uno de los más famosos es El *Auto de los Reyes Magos*, perteneciente al ciclo de navidad. Los reyes magos deciden ir a reverenciar a Jesucristo desafiando el enojo, la maldad y la hipocresía de Herodes Antipas. Data del siglo XII, del que sólo se conservan 147 versos corresponden a las características anteriores y es la primera pieza teatral española que se conoce.

Auto sacramental. Obra en un acto que se centraba en el misterio de la Eucaristía.

Misterio. Se llamo misterio a la escenificación dramática de pasajes bíblicos, especialmente los relacionados con Jesucristo. Se representaba dentro del templo en escenario múltiple. Los misterios eran también representaciones de una transformación, es decir, de una iniciación. El misterio del antiguo testamento y los autos de la pasión son ejemplos de este género teatral.

Milagro. En el desarrollo dramático de hechos sobrenaturales debidos al poder divino. También comprendía escenas de la Pasión de Jesús, de la vida de la Virgen o de las de los santos. Se representaba fuera del templo. Ejemplos de Obras de este tipo son. Los milagros de Nuestra señora que fueron cuarentena, y entre los cuales destaca el titulado La mujer que nuestra Señora salvo de ser quemada, se considera excepcional. Teatro para principiantes. Manuel Avitia. 2ª edición, Árbol editorial. 1999. México. Pp. 44-45.

Si quieres más información consulta la siguiente dirección

<http://www.nicolacomunale.com/teoria.escenica/teorhistescenic/medieval.html>



2. Teatro Isabelino. William Shakespeare

Al igual que en Atenas o en la Edad Media, el pueblo inglés inspira la obra teatral. Los poetas escriben para el pueblo en unión directa con él. El público teatral urge de todas las capas sociales, todos juzgan pero ante todo comulgan en el espectáculo que da realidad a sus sueños, así pudo florecer de pronto una inmensa producción nacional y patriótica, lírica y romántica.

El fondo del drama rico y múltiple lo proporciona la nación inglesa. “El autor escribe siguiendo el dictado de la multitud y no hacían más que devolverle sus propios ecos” y como la nación se hallaba singularmente unida, el drama también resultó único. Era como un diamante de múltiples facetas.

William Shakespeare.

El mismo Shakespeare no fue más que un hombre del oficio. Hizo del teatro su carrera y se consagró a él por entero, nació el 23 de abril de 1564, vivió una infancia apacible junto a sus padres, medio labriegos y medio comerciantes. Su infancia rodeada por los bosques, el campo, el canto, el canto de las viejas baladas y las bellas historias de duendes y hadas, sin duda algunas las recordó en años posteriores.

Un matrimonio irreflexivo empezó a estropear su vida. Tuvo tres hijos y escapó luego.

En 1586, Shakespeare está en Londres y figura como miembro de la Compañía del Conde Leicester, sus comienzos fueron de lo más humildes cuidando los caballos de los espectadores nobles en la puerta del teatro: más tarde llegó a ser apuntador y traspunte. Cuando se tiene la pasión por el teatro, cualquier medio es bueno para acercarse a él.

Posteriormente, Shakespeare sería el encargado de revisar alguna comedia. Esta revisión consistía en reemplazar con palabras nuevas los términos pasados de moda, de adaptar los papeles a la naturaleza del actor y de aprovechar los hechos actuales para las alusiones picantes.

Shakespeare lo hizo de maravilla y pronto se atrevió a introducir escenas enteras de su cosecha. Sabía los gustos del público y no se equivocó acerca de lo que “gustaría”. En su plenitud Shakespeare se retira (47 años). Se refugia en su casa de Stratford. Muere el 23 de abril de 1616. Mencionamos algunas de sus obras:

- ❖ COMEDIAS: “*Sueño de una noche de verano*”, *El Mercader de Venecia*”.
- ❖ TRAGEDIAS: “*Romeo Y Julieta*”, “*Hamlet*”, “*Otelo*”, “*El Rey Lear*”.
- ❖ DRAMAS HISTÓRICOS: “*Ricardo III*”, “*Enrique IV*”, “*Enrique V*”.

Romeo y Julieta. Resumen de la obra por actos:

Prólogo

A manera de prólogo de la ópera el coro comenta la rivalidad entre Capuletos y Montescos y el odio ancestral que los separa. También se evoca el amor de Romeo y Julieta y la tragedia que unirá finalmente en la muerte a los desdichados amantes de Verona.

Primer Acto

Galería en el Palacio de Capuleto Capuleto, un noble de Verona, celebra con un baile de máscaras la presentación de su hija Julieta, que cumple quince años de edad. Romeo y varios amigos enmascarados llegan al palacio de sus tradicionales enemigos y desde un ángulo del salón se disponen a observar la magnífica fiesta. De pronto Romeo ve a Julieta sintiendo en su corazón la llama inextinguible del amor. El joven se acerca, ignorando que la niña es una Capuleto, de quien un mar de sangre los separa. Julieta escucha emocionada las cálidas palabras de Romeo, expresándole su naciente presión. Jamás sus oídos han escuchado una frase de amor y su corazón virginal despierta súbitamente. No son dos seres que acaban de encontrarse accidentalmente, son dos prometidos que vuelven a reunirse. Teobaldo se acerca. Rápidamente Romeo se coloca el antifaz, pero ha sido reconocido por el joven Capuleto, quien le recuerda el abismo que separa a ambas familias: el odio se hereda en ellas como si fuese patrimonio. La revelación desconcierta a los enamorados que ignoran sus identidades respectivas que los torna enemigos.

Segundo Acto

Jardín en casa de Julieta Romeo no teme el odio de sus enemigos y con la esperanza de ver a su amada canta al pie de su balcón. Aparece Julieta y ambos jóvenes se abrazan apasionadamente con la complicidad de la luna que alumbra apenas ese cuadro de dos seres que olvidan el odio de sus familias que se cierne sobre sus cabezas. Julieta alerta a Romeo de que alguien se acerca. El joven rápidamente se oculta entre los árboles del jardín. Aparecen varios invitados que vigilan la casa. Vuelve Romeo y el tierno idilio se reanuda, desafiando el peligro de esas entrevistas furtivas.

Tercer Acto

Cuadro Primero: Claustro en un monasterio Romeo visita a Fray Lorenzo en el convento. También Julieta, acompañada por su nodriza, llega hasta el religioso, quien cree ver en el encuentro de los dos enamorados una señal del cielo, la esperanza de poner fin a la lucha entre las dos casas enemigas y bendice secretamente el matrimonio de la pareja. Terminada la ceremonia, Julieta regresa nueva mente a su casa. **Cuadro Segundo: Frente posterior del palacio de Capuleto** Esteban, el paje de Romeo, canta una canción ofensiva frente a la casa de Capuleto. Sale Gregorio para reprender al insolente, pero al reconocerlo como a uno de los compañeros de Romeo, se dispone a castigarlo severamente. La riña se desarrolla de inmediato sumándose a ella Mercucio y Teobaldo. Llega Romeo quien trata de evitar la lucha, pues no desea combatir contra los parientes de su esposa. Sus propósitos son inútiles ya que el odio de ambos bandos es mayor por toda reflexión. La contienda se reanuda. Teobaldo hiere con su espada a Mercucio. Romeo al verlo caer, no puede dominar la fatal herencia de venganza y empuñando sus armas combate con Teobaldo, dándole finalmente muerte. Teobaldo pide al padre de Julieta que no tarden en vengarlo. Inesperadamente llega el duque de Verona, quien condena a Romeo a ser desterrado por la muerte que acaba de cometer.

Cuarto Acto

Habitación de Julieta Romeo, que debe abandonar Verona, ha logrado introducirse en casa de Capuleto para despedirse de Julieta y obtener su perdón por la muerte de Teobaldo. Tras esa fugaz noche de amor la despedida reviste tristes contornos por la cruel separación que se les impone. Aparecen Capuleto y Fray Lorenzo. Capuleto comunica a la joven que ha resuelto su matrimonio con el conde Paris, el que ha de realizarse sin pérdida de tiempo. Julieta manifiesta su desesperación ya que teme contrariar a su padre, pero por otra parte es la esposa de Romeo. Cuando se retira Capuleto, Fray Lorenzo conforta a la joven y le entrega un narcótico, el que deberá tomar momentos antes de la ceremonia. La bebida le dará la apariencia de muerte por cuarenta y ocho horas; luego podrá huir con Romeo. Julieta sigue el consejo de su confesor e ingiere el narcótico, el que no tarda en producir sus efectos. Julieta cae aparentemente muerta ante la consternación y asombro de sus familiares.

Quinto Acto

La cripta de los Capuleto

Julieta yace en sopor sobre un lujoso catafalco. Romeo no ha recibido el mensaje de Fray Lorenzo, por lo que cree a su amada efectivamente muerta. Llega al recinto funerario y la abraza con inmenso dolor. Provisto del veneno que ha de permitirle reunirse con ella, lo toma sin vacilar. Cuando empieza a sentir sus efectos, Julieta despierta de su letargo. Pero es demasiado tarde; los amantes sólo tienen tiempo de darse el último adiós. Para morir con Romeo, Julieta busca el frasco del veneno, pero lo encuentra vacío. Entonces toma el puñal que su amado lleva en el cinto y lo hunde en su pecho. Ambos confundidos en apasionado abrazo, entran unidos en el sueño eterno.

3. Siglo de Oro de Español. El arte nuevo de hacer comedia Lope de Vega

Marco Histórico del siglo de Oro de España y la Nueva España

El poderío español alcanzó su apogeo durante los siglos XVI y XVII, consecuencia del descubrimiento de América. La fuerza económica de la península ibérica aumentó considerablemente, y su Teatro se desarrolló de manera vertiginosa. Este teatro empezó a surgir en el momento de mayor fortuna económica de España; pero sus mayores glorias se dieron precisamente cuando decayó la economía de la península. A ese periodo, pleno de creatividad en todos los géneros del arte, en la cultura y en la filosofía se le conoce como el Siglo de Oro. El teatro español de entonces se deriva directamente de las sacras representaciones que eran usuales en el Teatro Medieval. Algunos autores escribían perfectamente teatro ritual, pues no pocos pertenecían a las órdenes monásticas católicas de la época.

En España los sitios donde se efectuaban las representaciones eran conocidos como patios o corrales: se trataba de lugares más o menos extensos al aire libre, con un tablado sencillo como escenario donde se ubicaban los actores. El público se acomodaba en diferentes zonas, de acuerdo a su clase social.

Infantería. Era el nombre que se daba a las personas de clase baja que permanecían de pie durante las representaciones; y que iban armadas con verduras podridas u otros proyectiles que disparaban contra los actores cuando la representación no era de su agrado; cosa que sucedía con frecuencia.

Los balcones que daban a la plaza o al patio donde se representaba, se destinaban a la nobleza. Debido a la estricta moral religiosa, las damas debían ir cubiertas del rostro con un velo.

Respecto a la moral que imperaba en España de esa época, hay que aclarar que era una extraña combinación de preceptos y costumbres provenientes tanto de la cultura de los invasores moros como de la influencia religiosa judía y la catequesis cristiana. En ese tiempo tras la expulsión de los moros del territorio español, el pueblo se unificó bajo una moral cristiana, que se caracterizó por lo estricta e inflexible, hasta el grado que produjo el tristemente célebre tribunal de la santa inquisición. Esa misma moral influyó en los autores teatrales, infundiéndoles mesura y cautela al escribir sus obras. A diferencia de lo que ocurría en el Teatro Isabelino, en el español si participaban las mujeres como actrices. Más tarde su importancia aumentó, pues atraían mayor cantidad de público que los actores. El vestuario frecuentemente no se adecuaba a los personajes; y regularmente se presentaban contradicciones en la vestimenta. A medida que se desarrolló el teatro, el vestuario se hizo cada vez más complicado y costoso.

Como el escenario carecía de decoración se acostumbraba que uno de los actores anunciara al público la ubicación de la escena diciendo, por ejemplo: —ahora estamos en la iglesia, ahora estamos en la plaza, o —en el bosque etc.

Al respecto Lope de Vega dice:

*Dadme cuatro
bastidores Cuatro
tableros
Dos actores
y una pasión.*

No hacía falta más para hacer teatro.



Lope de Vega. Se le atribuyen unos 3.000 sonetos, 3 novelas, 4 novelas cortas, 9 epopeyas, 3 poemas didácticos y varios centenares de comedias (1.800 según Juan Pérez de Montalbán). Es llamado por Miguel de Cervantes el "Fénix de los ingenios y Monstruo de la Naturalezall, renovó las fórmulas del teatro español en un momento en que el teatro comienza a ser un fenómeno cultural y de masas. Máximo exponente, junto a Tirso de Molina y Calderón de la Barca, del teatro barroco español, sus obras siguen representándose en la actualidad y constituyen una de las más altas cotas alcanzadas en la literatura y las artes españolas. Fue también uno de los grandes líricos de la lengua castellana y autor de unas cuantas novelas.
http://www.amor.com.mx/obras_de_lope_de_vega.htm

Obras teatrales:

Peribañes y el comendador de Ocaña, El caballero de olmedo, El perro del hortelano, Fuenteovejuna, La dama boba, La Dorotea entre otras.

El *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* es un texto [ensayístico](#) en [verso](#) de [Lope de Vega](#) que leyó como discurso ante la [Academia de Madrid](#) en [1609](#). Se trata de una obra de encargo en la que, a lo largo de sus 389 versos, el autor realiza una confesión de sus logros y fracasos con el objeto de realizar una defensa de su teatro ante los académicos. Ese mismo año se publicó acompañando a una de las primeras ediciones de sus [sonetos](#), con los que se reeditaría en más ocasiones. El mismo título planteaba la [antinomia](#) que pretendía salvar Lope, pues el término *Arte* estaba reservado en su tiempo para las obras que se encargaban de regular las creaciones ajustadas a las normas clásicas. Al utilizar el adjetivo *nuevo*, el autor sugería la posibilidad de superar esas normas (defendidas, entre otros, por [Cervantes](#), [Cascales](#), [Argensola](#) y [Pinciano](#)) estableciendo unas adecuadas al teatro del momento, del que él era, además, uno de sus mejores representantes: Lope

había creado una fórmula escénica dirigida específicamente al gran público que asistía a los [corrales de comedias](#) madrileños. El arte nuevo de hacer comedia será la base a posteriori de conjuntar tragedia y comedia en un solo acto, Lope de Vega plantea el escribir comedia sin recurrir o caer en lo vulgar.

http://es.wikipedia.org/wiki/Arte_nuevo_de_hacer_comedias_en_este_tiempo.

***Fuenteovejuna*. Lope de Vega. Resumen.**

En este drama, el protagonista es todo el pueblo de Fuenteovejuna, con lo cual adquiere la obra una grandeza épica extraordinaria.

Dicho pueblo, cansado de los atropellos del cruel comendador mayor de calatrava, Don Femán Gómez de Guzmán y de su gente de armas, se levanta contra él, asalta el castillo y le da muerte conjuntamente con sus allegados, arrojándolo por una ventana y arrastrando luego su cuerpo entre el vecindario triunfante.

La justicia llega al lugar, y mediante terribles tormentos, se esfuerza por descubrir quién es el asesino del comendador, mas –todos a unall contestan: –Fuenteovejuna, callando el nombre del culpable, que realmente fue frondoso por vengarse de los atropellos del comendador contra Laurencia, a quien ama.

Los reyes católicos, que llegaron Fuenteovejuna para hacer justicia, absuelven al pueblo y hacen que este, en adelante, no dependa del señorío de la nombrada orden de calatrava, sino de la propia corona.

<http://www.diarioinca.com/2008/12/fuenteovejuna-f-lope-de-vega.html>

3.2. Siglo de Oro de la Nueva España. Comedia de enredo Juan Ruíz de Alarcón y Sor Juana Inés de la Cruz



Juan Ruiz de Alarcón es el autor más sobresaliente, junto con Sor Juana Inés de la Cruz, del siglo de oro mexicano. Ignorado y vapuleado en su tiempo, ahora existe un festival un teatro, calles y hasta jardines con su nombre.

Su teatro se lleva a escena de vez en cuando, en particular sus obras más reconocidas: *La verdad sospechosa*, *Las paredes oyen* y *El examen de maridos* y es por eso que llama la atención que la Compañía Nacional de Teatro presente *La prueba de las promesas* con la dirección de Carlos Corona, obra poco conocida pero sí una de las más sobresalientes de este autor.

Aunque nació en Taxco, a los veinte años se fue a estudiar leyes a España donde radicó hasta su muerte. Volvió alguna vez a México, pero su estancia pasó sin pena ni gloria. Así, la mayoría de sus obras suceden en un ambiente español, en Toledo, como *La prueba de las promesas*, en Salamanca, Alcalá de Henares o en Madrid. Sus comedias estuvieron influenciadas fuertemente, por las comedias de Lope de Vega. Tanto, que, por ejemplo, *La verdad sospechosa* fue atribuida por un tiempo a Lope de Vega y éste, sin ningún pudor, dejó que así se creyera. Por eso Juan Ruiz, en cuanto pudo, se dedicó a publicar sus obras, aunque en esa época no se acostumbraba.

La prueba de las promesas, que se considera fue escrita antes de 1616, utiliza un juego ingenioso de realidades para poner a prueba la sinceridad del amor. La obra aborda la historia de Don Illán (en recuerdo del sabio Enrico Martínez), mago y sabio toledano, que utiliza los secretos de la nigromancia y la alquimia, para crear una ilusión, con el interés de develar la verdadera naturaleza de los dos pretendientes de su hija Blanca. Él quiere casarla con don Enrique, para ayudar a reconciliar a lo Toledos y los Vargas, pero ella quiere a Don Juan que tiene fama de galán. A don Juan le da riquezas y honores y a Enrique puras dudas y desamor. Juan Ruiz de Alarcón busca resaltar los valores para él preciados: la humildad, la paciencia y la honestidad por encima del poder y la belleza. Claro que él se identificará con las primeras cualidades pues su mayor desgracia y con lo que se ganó las burlas de dramaturgos como Lope de Vega y Tirso de Molina y poetas como Góngora y Quevedo, fue por su joroba delantera y trasera, su barba rojiza, el ser pequeño y zambo, y sobre todo, por ser pobre, de buenos modales y provenir de –las Indiasll.

La prueba de las promesas contiene las cualidades características de la obra de Juan Ruiz donde la comedia de enredos está afianzada en el teatro de caracteres en la que la psicología de los personajes es lo que principalmente mueve a sus acciones, más que una idea o un símbolo.

estela.dramaturgiamexicana.com/wp.../2012/.../Proceso-Abril2012.do...

La Verdad Sospechosa.<http://litib-esn.blogspot.mx/2007/11/la-verdad-sospechosa.html> Sinopsis

Don García es hijo de un noble que se convierte en principal aspirante al Mayorazgo, que era el título nobiliario de la familia, porque su hermano mayor había muerto. Don García era muy buen mentiroso. Conoce a Jacinta, que es una dama de sociedad, en Madrid, y se enamora de ella. Don García tenía un mozo que se llamaba Tristán, y le pide que consiga información sobre Jacinta. Tristán va obediente, pero la confunde por su amiga Lucrecia, que estaba con ella. Jacinta le manda una cita por escrito a Don García, pero firmada por su amiga Lucrecia. Don Juan era el enamorado de Jacinta, Don Juan, y se pone celoso porque piensa que Don García quiere cortejar a Jacinta, que es cierto, pero Don García la tiene confundida con Lucrecia. Don Beltrán, el papá de Don García, consigue la mano de Jacinta para su hijo, pero Don García evade el matrimonio con su verdadera amada, Lucrecia; Don García sigue cortejando a Jacinta llamándola Lucrecia (aún por error) y las dos, que están juntas, se ponen celosas. Al fin se termina casando con Lucrecia, pero él en realidad amaba a Jacinta, que se compromete con Don Juan.



Sor Juana Inés de la Cruz

Los empeños de una casa, junto a [Amor es más laberinto](#), el único [drama](#) de la producción literaria de [Sor Juana Inés de la Cruz](#). Se representó por primera vez el [4 de octubre](#) de [1683](#), durante los festejos por el nacimiento del primogénito del [virrey conde de Paredes](#). Sin embargo, algunos sectores de la crítica sostienen que pudo haberse montado para la entrada a la capital del arzobispo [Francisco de Aguiar y Seijas](#), aunque esta teoría no se considera del todo viable.

La historia gira en torno a dos parejas que se aman pero, por azares del destino, no pueden estar juntos aún. Esta [comedia](#) de enredos es una de las obras más destacadas de la literatura hispanoamericana tardío barroca y una de sus características más peculiares es la mujer como eje conductor de la historia: un personaje fuerte y decidido que expresa los anhelos – muchas veces frustrados– de la monja. Doña Leonor, la protagonista, encaja perfectamente en este arquetipo.

Es considerada, a menudo, como la cumbre de la obra en verso de Sor Juana e incluso de toda la [literatura novohispana](#). El manejo de la intriga, la representación del complicado sistema de relaciones conyugales y las vicisitudes de la vida urbana constituyen a *Los empeños de una casa* como una obra poco común dentro del teatro en la Hispanoamérica colonial.

Doña Ana de Arellano y su hermano don Pedro residen en [Madrid](#), pero deben trasladarse a [Toledo](#) por razones de negocios.

En Madrid, Juan de Vargas conoció a doña Ana y la sigue hasta Toledo, donde se desarrolla toda la acción de la comedia. En Toledo, sin embargo, doña Ana cree enamorarse de Carlos de Olmedo, quien no le corresponde pues mantiene un romance con doña Leonor de Castro, a quien don Pedro pretende. Don Rodrigo, padre de Leonor, desapruueba la boda de su hija con Carlos, por lo que este y su amada planean escapar a fin de forzar el enlace.

Ana se entera de que Leonor y ella aman al mismo hombre, y poco tiempo después llegan a casa de los Arellano don Carlos y su criado Castaño, en calidad de prófugos de la justicia. Ana les da asilo, y el enredo aumenta cuando Celia, la fiel criada de doña Ana, aloja en la misma casa a Juan de Vargas. A oscuras, Juan increpa a Ana por su desamor, aunque en realidad quien lo escucha es Leonor. Carlos oye su voz y sale, pero en realidad cada uno habla con personas distintas a las que cree. Al salir la luz portada por Celia todos se desconciertan y Juan y Leonor suponen que Ana es amante de Carlos. Sin embargo, la caballerosidad de Carlos le impide dudar de Leonor, lo que será una constante a lo largo de toda la obra.

Carlos envía a su criado Castaño, bajo amenazas, a explicar la penosa situación al padre de Leonor. Para no ser reconocido se viste con las ropas de Leonor, lo que aumenta los enredos. Vestido como Leonor se encuentra con Pedro, quien queda desconcertado ante la necedad, que él cree fingida, de su amada. Entonces, el criado cambia su actitud y le promete que esa misma noche será su mujer. Al final todos los enredos se resuelven felizmente: Carlos queda con Leonor, Ana con Juan y Castaño con Celia. Don Pedro queda solo, principalmente por haber urdido todo el engaño para conseguir a una mujer que él sabía era un imposible.



4. Comedia francesa. Jean Baptiste Poquelin Molière

A finales del siglo XVI, era popular en Francia un tipo de comedia similar a la farsa, y esto dificultó el establecimiento total del drama renacentista.

En aquel tiempo no existían en París edificios expresamente dedicados al teatro; se utilizaron con ese propósito canchas de tenis cubiertas y fueron convertidas en teatros.

La fuerte influencia italiana en Francia llevó a popularizar representaciones parecidas al *intermezzo*, que fueron denominados ballets.

Hasta la década de 1630-1640, con las obras de Pierre Corneille y, más tarde, de Jean Baptiste Racine, no se estableció plenamente el drama neoclásico. Bajo la influencia ejercida por el cardenal de Richelieu, las normas neoclásicas fueron rígidamente aplicadas, y la obra de Corneille *El Cid* (1636), aunque extremadamente popular, fue condenada por la Académie Française por violar los principios del decoro y la verosimilitud.

Las obras de Racine combinan con éxito la belleza formal de la estructura y el verso clásicos con temas mitológicos para crear obras austeras de elevado estilo.

Molière está considerado como el gran dramaturgo francés. Sus farsas y comedias de costumbres reciben en su mayoría una influencia directa de la comedia, pero generalmente van más allá de su objetivo específico y podrían considerarse como observaciones sobre las limitaciones y errores del género humano. Muchas de sus obras están imbuidas de una cierta amargura.

Molière fue también un actor cómico de excepción en su tiempo, y trabajó con el objetivo de alterar el estilo histriónico y ampuloso que entonces dominaba la escena francesa. Hizo que los miembros de su compañía, para quienes escribía papeles a la medida en sus obras, adoptaran un estilo más coloquial y se movieran de un modo más natural. Aunque tuvo gran éxito con sus producciones, el estilo grandioso sobrevivió en Francia hasta principios del siglo XIX.

Nacido en 1622, su padre el tapicero Poquelin, tenía dos locales en el mercado cubierto de Saint Germain Des Pres, es muy fácil suponer que el pequeño Juan Bautista fue desde muy pronto un espectador asiduo en la feria vecina, y que pasaba el tiempo a lo largo de las filas de los puestos, de barraca en barraca.

Tiene 21 años, cuando renuncia a la profesión de su padre y funda con audaz nombre el “Ilustre Teatro”. Falta de experiencia y puestas en escena de mediocres autores, hace que la Compañía fracase y Molière fue a dar a la cárcel por deudas. Pero Molière llevaba el teatro en la sangre. Lentamente el prestigio de Molière despierta el interés y es llamado para actuar en presencia del Rey y de la Reina Madre, en la Sala de los Guardias del Louvre en 1658.

En 1661 se instala en el Paláis Royal. Desde entonces y durante doce años. Molière llevo una existencia febril y sin reposo. Autor, director y actor. Siempre a la brecha. Complaciendo al público y divirtiendo al Rey. Realizó la agotadora tarea que le costó la vida. Tarea que adoraba y a la cual no pudo resistir. Sus contemporáneos afirman que era un comediante desde la cabeza hasta los pies.

Entre sus obras anotamos: la áspera sátira de –*Tartufo*. La penetrante psicología de la –*Escuela de las mujeres*. La amargura del –*Misántropo*. Obras llenas de vigor cómico –*El Burgués Gentilhombre* y el *Enfermo Imaginario*.

El genio de Molière alcanza cimas que no han sido sobrepasadas. Molière muere en 1673.

Resumen por actos de **El enfermo imaginario**.

Acto I

Escena I

La obra se lleva a cabo en la casa del señor Argán, ya que este estaba dizque enfermo y no podía salir, se la pasaba haciendo cuentas de todo el dinero que le costaban los médicos.

Escena II

El señor Argán era un hombre muy exigente y enojón y todos los sinónimos que pudieseramos encontrar. Su criada de confianza Toñeta era la persona que siempre estaba a su lado a pesar de su comportamiento con ella, ya que solo reñían entre ellos, contradiciéndose el uno al otro.

Escena III

El trama es que el señor Argán ya quería que su hija mayor Angélica contrajera matrimonio con un medico recién graduado para su beneficio, ya que en ese él veía su futuro asegurado.

Escena IV

Angélica había confesado a toñeta ya antes su amor por otro joven llamado Cleanto a quien verdaderamente quería, y por cual el padre estaba sin saberlo.

Escena V

Un día Argán le propone a Angélica su voluntad de este matrimonio, el cual Angélica apoyada por toñeta se oponen rotundamente. Escena VI

Por otro lado estaba la segunda esposa de Argán, la señora Belina la cual se sentía muy complacida de que Angélica se casara pronto para su beneficio, pero convencía a Argán de una manera muy sutil y cariñosa.

Escena VII

Por la enfermedad de Argán, un día este quería llamar al notario para arreglar lo de su herencia, para su amada mujer y ella muy precavida ya le había dicho al notario, el cual dijo que no podía arreglar nada ni dejar herencias a esposas o hijas, si no a otra persona, pero un hombre, algo como un prestanombres. Argán no se sintió a gusto con la idea y decidió esperar.

Escena VIII

Mientras tanto Toñeta quien mantenía comunicación con Cleanto le aconseja sobre las peticiones del padre de Angélica de casarla con un médico prestigiado o mandarla a un convento.

ACTO II

Escena I

Cleanto se hizo pasar por otra persona y entro a casa de su amada Angélica, como suplente del maestro de música. Escena II Toñeta y Cleante se ponen de acuerdo para entrar a la casa de Argán para ver a su amada, y ver la situación en la que se encuentra. Escena III

Argán sin saber nada le presenta a Cleanto a Angélica sin pensar que ellos dos ya se conocían. Escena IV Toñeta avisa Argán la llegada de los señores Diafoirus, padre e hijo quienes iban a pedir la mano de Angélica. Argán pide a Cleanto que los acompañe a presenciar la ocasión.

Escena V

Entran a la casa el señor Diafoirus y su hijo Tomas quienes empiezan a hablar de maravillas y a envolver a Argán con sus palabrerías, por ser un joven muy educado Tomas se gana la confianza de Argán.

Argán pide a Cleanto que el y Angélica canten una canción y Cleanto especifica que es para la ocasión; y narran su historia de amor con nombres distintos y todos quedan sorprendidos.

Escena VI

Va llegando la esposa de Argán la cual también se vislumbra con la inteligencia de Tomas, sin embargo, Angélica se rehúsa y le pide tiempo al padre, el cual se lo niega. Y Angélica se pone muy necia por lo cual hace sentir mal a los doctores y se retiran.

Escena VII

Belina avisa a Argán que Angélica se encuentra en su recamara con un hombre. Escena VIII

Argán manda llamar a Luisita quien fue cómplice de su hermana, y al no querer decir nada la amenaza con mandarla a un convento hasta que le confiesa lo que Cleanto le decía a Angélica que la amaba.

Escena IX

Llega el hermano de Argán, Beraldo a visitarlo y a ver como sigue de salud.

Acto III

Escena I

Argán y Beraldo se disponen a hablar de asuntos serios. Escena II

Toñeta avisa a Beraldo de los planes que tiene Argán con su hija y le pide ayuda. Escena III

Argán y Beraldo empiezan a charlar y empieza a decirle que, porque hace lo que hace, porque un médico. Argán responde que él ocupa un yerno que le pueda servir y un doctor sería una excelente decisión.

Beraldo trata de convencer a Argán de que los doctores solo son personas que saben hablar mucho, pero de medicina no saben nada, y así...

Pero Argán insiste que él está muy enfermo y que no pudiera vivir sin un doctor para él. Escena IV

Llega Fleurant a querer ponerle una lavativa por orden del doctor Purgón, y Beraldo se empieza a burlar de este doctorcillo.

Argán esta desesperado, tras los comentarios de Beraldo que le dice que no le pasara nada.

Escena V

Llega el doctor Purgón a ver qué es lo que sucede y empieza a enojarse y sin dejar hablar a Argán solo le dice que se ira para siempre y no volverá, y que padecerá de todas las enfermedades sin su ayuda y así... hasta que solo se retira.

Escena VI

Argán reprime a Beraldo que por su culpa paso eso, y también podría sufrir mucho sin su doctor. Escena VII

Toñeta avisa a Argán que un médico llevo a verlo y este solo se queda sorprendido y desesperado por la sentencia a muerte que el otro doctor dictamino.

Escena VIII

Toñeta se disfrazó de doctor, se presenta y Argán queda sorprendido por la semejanza con Toñeta, y esta para no ser descubierta pide que la perdone que se tiene que retirar por un rato y solo va y se cambia y vuelve a ser Toñeta, Argán queda extrañado.

Escena X

Y de nuevo se retira Toñeta y llega el doctor, llega como todos los demás con sus palabrerías y llenando la mente de Argán con remedios para enfermedades imaginarias.

Beraldo apoya a Toñeta en todo y hasta le hecha porras.

Escena XI

Platicando los tres Toñeta, Beraldo y Argán sobre su esposa y Beraldo que nunca le había caído le reprime a su hermano sobre ella y Argán no le parece dice que esa señora lo quiere mucho y la defiende.

A Toñeta se le ocurre una idea el que Argán se haga pasar por muerto para ver la reacción de la señora Belina que iba entrando, Beraldo se esconde en un rincón.

Escena XII

Toñeta empieza a llorar y explica a la señora que Argán está muerto, para sorpresa de ellos la señora se alegra mucho y da gracias a dios por que se libró de él, y solo pensó en arreglar la herencia.

Para su sorpresa Argán se levante y Belina se espanta y solo sale.

Beraldo sale del escondite, con toda la razón en su boca y sus pensamientos.

Después entra Angélica y le hace la misma broma, para sorpresa de Argán su hija Angélica se pone a llorar y se siente perdida.

Escena XIV y ultima

Cleante triste por la muerte de su padre ya que así ni la boda ni nada se realizará y a Angélica eso siquiera le importaba estaba muy triste por la muerte de su padre.

Argán se levanta y Angélica da gracias a Dios y al darse cuenta esta que ella si lo quería realmente consintió la boda con la condición de que Cleante estudiara para médico o boticario.

Beraldo le propone a Argán que el mismo estudie para médico y le prepara una gran comedia, para que se crea todo y así se sintiera a gusto curándose el solo con ayuda de nadie.

ACTIVIDADES DEL BLOQUE I y II

Dibuja un teatro del siglo V a. C

En los siguientes recuadros cita de manera concreta: las características generales del Teatro Griego, diferencias de contenido y elementos teatrales de los trágicos griegos, autores de la comedia antigua y comedia nueva.

Elementos del Teatro griego	* * *
-----------------------------	-------------

Los grandes maestros de tragedia griega			
Tespis	Esquilo	Sófocles	Eurípides
Aportación escénica	Aportación escénica	Aportación escénica	Aportación escénica
Temática	Temática	Temática	Temática

Comedia antigua y comedia nueva	
Aristófanes	Menandro
Intensión de Estilo	Intensión de su Estilo
Obras	Obras

Escribe brevemente que fue lo que más te gusto del Teatro Griego

En el siguiente cuadro desarrolla de manera concreta el surgimiento y sentido del Teatro Cristiano, Isabelino y Francés a través de sus máximos exponentes.

Movimientos Teatrales		
Cristiano	Isabelino o Renacentista	Francés
Origen	Origen	Origen
Características generales: Vestuario Escenario Temática	Características generales: Vestuario Escenario Temática	Características generales: Vestuario Escenario Temática
Autores y sus obras	Autores y sus obras	Autores y sus obras

Como contextualizas en el presente la aportación dramática de los movimientos teatrales.

Autoevaluación. Palomea los renglones que reflejen tu desempeño académico

Leíste cada tema y lo reflexionaste o volviste a leerlo para su mejor comprensión

Leíste cada tema con antelación para tener una noción general como un hábito de lectura y para tener un panorama general antes de cada tema.



Tomaste nota de los elementos más importantes que marca el contenido temático

Fuiste contestando de manera secuencial los recuadros

Trabajaste de manera colaborativa en el salón de clase o

Entregaste tus trabajos en tiempo y forma

Leíste solamente el tema que te tocaba preparar para exposición o para ver en clase sin la intención de crear un hábito de lectura o solo para tener un panorama general antes de cada tema.



Rara vez tomas nota de los elementos más importantes que marca el contenido temático

Faltabas y eso te impidió cumplir con los materiales que se te pidieron para trabajar en equipo

Al final de ver los contenidos del bloque fuiste contestando de manera secuencial los recuadros

Entregaste tus trabajos después de lo acordado

Frecuentemente leíste de manera rápida unos minutos antes de cada clase



Tienes tus apuntes en desorden o combinados con otras materias

Faltas o te sales de clase, afectando al trabajo en equipo

Copiaste los recuadros ya resueltos por otro compañero

Presentaste trabajos incompletos y fuera de tiempo y forma

Reflexión como puedo mejorar mi aprovechamiento académico.

Diagnostica tus errores	Has un plan donde apliques tres acciones que te ayudaran a mejorar tu aprovechamiento académico
-------------------------	---

Que competencia es tu fortaleza y que competencia es tu debilidad. Pregunta a tu maestro sobre competencias que debes desarrollar en este bloque

BLOQUE III. Crea de manera fundamentada, escritos sobre los antecedentes del teatro en México y sus dramaturgos del siglo XX.

Contenido

1. Antecedentes prehispánicos del teatro en México
2. Teatro de Crítica social e histórica de México. Rodolfo Usigli
3. Teatro para niños. Sergio Magaña
4. Al rescate del teatro joven. Emilio Carballido
5. El realismo mágico de Elena Garro.

Propósito

Argumentar las características, espacios y contenidos del teatro prehispánico y los dramaturgos que vinieron a romper con los cánones del teatro clásico en México, para escribir sobre México y para México.

1. Antecedentes prehispánicos del teatro en México

El teatro indígena prehispánico fue puesto en escritura en el siglo XIX por figuras coloniales, habitualmente apoyadas por un indígena bilingüe, depositario de las obras, y en algunas ocasiones, integrante del elenco encargado por la comunidad de mantenerlas en la memoria. Este proceso supuso, entre otras cosas, la adaptación y reducción de un original a través del acto de fijar en escritura alfabética un arte efímero que durante siglos había escrito una historia en constante movimiento y transformación, en tanto era trazada con los cuerpos de los actores en el espacio prehispánico y luego, colonial. El proceso de adaptación experimentado por el teatro indígena prehispánico supuso además el ocultamiento en los intersticios de la escritura de aquello censurable para la cultura dominante.

“Los investigadores señalan que existen tres obras de teatro indígena prehispánico, el *Rabinal Achí* o *Danza del Tun*, obra maya del siglo XIII (d.C), aprox.; el *Bailete del Güegüense* o *Macho Ratón*, obra náhuatl del siglo XVI aprox.; y el *Ollantay*, obra quechua, también aparentemente del siglo XVI. Respecto de esta última obra, como también del *Bailete del Güegüense* o *Macho Ratón*, no hay acuerdo entre los investigadores sobre su origen prehispánico. En lo que sí existe acuerdo es en que se trata de obras que, citando la cosmovisión mesoamericana y andina prehispánica, restauran conflictos que figuran las relaciones de poder entre las autoridades coloniales, el mundo mestizo y el indígena. En este estudio me voy a referir fundamentalmente a la obra maya y a la náhuatl, ambas declaradas por la UNESCO, a fines del año 2005, Obras Maestras del Patrimonio Oral e Inmaterial de la Humanidad.

El teatro indígena prehispánico, junto a los relatos de mitos, peregrinaciones, descripciones de pueblos antiguos, de seres extraordinarios, dioses y hombres, forma parte del legado cultural que los pueblos indígenas preservaron durante siglos a través de tradición oral. En el mundo náhuatl, la *itoloca*, "lo que se dice de alguien o de algo", fue la forma más antigua de preservar la memoria de su pasado. El *tlatimini*, "el que sabe algo", el sabio náhuatl, es descrito en el Códice Florentino como "el que posee el amoxtli y las tintas negra y roja". León Portilla agrega al respecto que con la palabra *amoxhtoca*¹ se designaba un proceso mediante el cual los ojos de los sabios seguían las pinturas y caracteres, o sea las secuencias pictográficas del códice. Siguiendo "el camino del libro", es decir, el camino de las secuencias de pinturas y glifos incluidos en los códices², de acuerdo a un ritmo, una métrica, una estilística y una estructura propia (Gruzinski 1991: 19), los sabios enseñaban a los jóvenes los cantos dedicados a los dioses, a la guerra, a la amistad, al amor y a la muerte. Luego, lo que se hallaba en los códices, *amoxpan*, se convertía en la oralidad de la palabra. (Portilla 2001:28,71; Gruzinski 1991: 22). Formaban parte importante de estos cantos aquellos destinados especialmente a preservar el pasado. Mignolo,

citando a Portilla, señala que esto confirma la existencia en la cultura náhuatl de algo muy semejante a lo que hoy entendemos como sentido de la historia (Mignolo 1984: 207).

Estas formas de conservar el pasado, basadas en la supremacía de lo oral de la palabra y apoyadas en sistemas de escritura no alfabéticos, experimentaron a partir de 1492 diversas modalidades de censura y cautiverio de parte de la cultura dominante³. Lo que se cautiva y censura, en palabras de Mignolo, son los dos sistemas humanos de interacción, el aural, basado en la organización de los sonidos que pone en actividad la lengua, los oídos, la cercanía de los cuerpos; y el gráfico, basado en la inscripción de marcas en superficies sólidas que pone en actividad las manos y los ojos y tiende a alejar los cuerpos (Mignolo 1992: 191),

Es importante recordar que en el siglo XVI los misioneros y letrados españoles se autodesignaron cronistas dedicados a "poner en forma coherente los relatos que, según algunos de ellos, los amerindios narraban de manera totalmente incoherente" (Mignolo 1992: 197). El supuesto filosófico subyacente asociaba la falta de letras a la falta de entendimiento y/o a la evidencia de un estado inferior en el proceso civilizador. El otro, el indígena, fue considerado un bárbaro y la coherencia de su voz fue invalidada y reprimida en su registro escrito y oral⁴. En este marco de relación se produce lo que Mignolo ha denominado "colonización de la memoria". Este proceso, según el investigador, se manifestó en el acto de ignorar la producción intelectual y cultural de las comunidades colonizadas, o bien en reconocerlas y aún valorarlas convirtiéndolas en objeto descrito y analizado por medio de los tipos discursivos empleados en la comunidad colonizadora (Mignolo 1992: 191-219).

Podríamos afirmar que el teatro indígena prehispánico experimentó ambas variantes del proceso de colonización de la memoria. Fue, por un lado, ignorado durante aproximadamente seiscientos años, por ejemplo, en el caso del *Rabinal Achí* o *Danza del Tun*, y posteriormente reconocido al ser puesto en escritura a través de tipos discursivos empleados en la comunidad colonizadora durante el siglo XIX, período en el que experimentó el proceso de traslado desde la oralidad a la escritura. Este acto supuso a unas figuras europeas dominantes, tomando una posición, experimentando un proceso de reconocimiento (Merleau-Ponty 2006: 307), de reinterpretación y reconstrucción (Said 2004: 219) de un texto, verdadero tejido de citas provenientes de culturas en interacción⁵ (Barthes 1994: 69), conservado a través de tradición oral y, por sobre todo, escrito con cuerpos indígenas en el espacio escénico mesoamericano y andino desde el siglo XIII.

El teatro indígena prehispánico es arte escénico re-creado en un texto a mediados del siglo XIX, es decir, reducido en el sentido en que lo plantea Lienhard, trasladado desde una de sus actualizaciones efímeras a "una versión definitiva", concepto ajeno a las culturas orales (Lienhard 1998: 10) y, por, sobre todo, a la naturaleza del arte teatral. Las formas gramaticales de los textos transcritos tendieron a adoptar las del lenguaje escrito, atenuando en mayor o menor medida o sencillamente omitiendo las estrategias a través de las cuales éstos se mantenían en la memoria, es decir, el ritmo, la métrica, la estilística, la estructura articuladora de una tupida secuencia de unidades expresivas asociadas en pares, los gestos, la voz, los énfasis, entonaciones y timbre; la kinésica y proxémica de los cuerpos en la escena teatral.

A estas transformaciones fundamentales del proceso de traslado de textos teatrales indígenas prehispánicos desde la oralidad a la escritura, signada por Garibay como "la luminosa prisión del alfabeto", se agregan otras más profundas vinculadas a las alteraciones en el sistema poético de las obras. Una de las variables importantes que influyó en este proceso fue la sucesión de traducciones experimentadas por éstas".

2. Teatro de Crítica social e histórica de México. Rodolfo Usigli



Una de las afirmaciones más famosas de Rodolfo Usigli —un pueblo sin teatro es un pueblo sin verdad, es la que mejor caracteriza su amor al teatro y su compromiso para establecer y desarrollar un teatro nacional en México. Por su multifacética función se le ha llamado —Dramaturgo de la Revolución y mejor aún —Apóstol del teatro mexicano.

Usigli incorpora a un nuevo protagonista en la escena teatral mexicana: la emergente clase media. Su preocupación por la relación entre el individuo y el estado.

También debate el papel que le corresponde a la mujer dentro de una sociedad patriarcal.

—El Gesticulador, una de sus obras más conocida, es un drama en que se satiriza la intriga política. —Corona de sombra, es junto a —El Gesticulador, el esfuerzo artístico mejor logrado en toda la producción del dramaturgo mexicano. Es un análisis psicológico en torno a la Emperatriz Carlota.

3. Teatro para niños. Sergio Magaña



Sergio Magaña fue discípulo de Rodolfo Usigli en la Facultad de Filosofía y Letras. La primera pieza suya que se representó fue —La Noche Transfigurada—. Pero lo que constituyó su mayor éxito fue la obra titulada —Los Signos del Zodíaco—. Il de fondo social y gran virtuosísimo técnico.

4. Al rescate del teatro joven. Emilio Carballido



Emilio Carballido nace en 1925 en la región de Papaloapan. En la ciudad de Córdoba Veracruz. Vivió en una vecindad proletaria y colonial. Desde niño fue ferviente lector. Estudio Letras en la UNAM. Se especializó en arte dramático y letras inglesas. Carballido entró por la puerta grande al mundo de la dramaturgia nacional. En 1951 fue puesta en escena su obra –Rosalba y los llaverosll. El director era Salvador Novo. Quien reconoció el talento del joven escritor e inauguró la Temporada Internacional de Teatro en el Palacio de Bellas Artes con su obra.

ParaCarballido el arte es la manera de formular lo indecible a través de formas bellas. Fino pintor de caracteres. Muchas de sus obras plantean problemas del mundo actual. Autor prolífico. Tiene más de 60 obras de teatro, 9 novelas 2 tomos de cuentos y 50 películas escritas. Autor a quien el humor no le resulta involuntario, sino un enfoque cuya función es de catarsis y de crítica. Con el humor se castiga. Ridiculiza. Desprestigia las cosas y los personajes. Algunas de sus obras: –La danza que sueña la tortugall, –Te juro Juana que tengo ganasll, –Rosa de dos aromasll, –Escrito en el cuerpo de la noche.

5. El realismo mágico de Elena Garro.



Elena Garro, nace el 11 de diciembre de 1920 y radica en Iguala de 1926 a 1934. Diecinueve años después en 1953 escribe la novela que la inmortaliza en la literatura —Los recuerdos de porvenirll, en la que el protagonista es Ixtepec (Iguala) novela que es un homenaje a la población donde vivió los momentos más felices de su vida.

Autora de novelas cuentos y varias obras de teatro. Las cuales figuran en el libro –Un hogar sólido. Con seis piezas en un acto y –Felipe Ángeles. Obra entre actos.

Elena Garro nos ofreció su vida como si fuera una novela. Una novela acerca de la mujer y su vital locura. Nos invita a presenciar un análisis del espíritu. Y para ello, nos dio pasajes de su existencia. A nosotros nos compete diferenciar entre lo real y lo imaginario. En su vida, como en su literatura, las historias fluyen. A veces se estancan. Se congelan o se evaporan de acuerdo a su origen. Nos regaló el sentir de las mujeres temerosas y valientes. Desencantadas o no. Elena Garro nos dice en su obra no se reduce a sentir la satisfacción de ser madre o esposa. Que es algo más que consolar. Proteger o cerrarles los ojos a los muertos. Nos enseña una nueva mujer enriquecida con una locura que la libera de la otra locura. De esa que pueblan los que se creen naturalmente dichosos y cuerdos. Elena, las mujeres de Garro hablan y se sienten aliviadas porque ser comprendidas no es fundamental. Lo fundamental es que sean respetadas.

En el mundo teatral de Elena Garro los sentidos se aceleran. Los personajes van de lo mágico a lo poético. De la terrible realidad a la conmovedora irrealidad.

Actividades Bloque II y III

Contesta el siguiente esquema, éste te ayudará a ubicarte en un contexto literario histórico para que reflexiones sobre las causas que dieron origen y sentido al teatro del Siglo de Oro Español, de la Nueva España y del Teatro del siglo XX en México.



Teatro
Prehispánico

- Sentido
- Autores
- Aportación social
- Obras



Teatro
Mexicano del
siglo XX

- Sentido
- Autores
- Aportación social
- Obras

Autoevaluación. Palomea los renglones que reflejen tu desempeño académico

Leíste cada tema y lo reflexionaste o volviste a leerlo para su mejor comprensión



Leíste cada tema con antelación para tener una noción general como un hábito de lectura y para tener un panorama general antes de cada tema.

Tomaste nota de los elementos más importantes que marca el contenido temático

Fuiste contestando de manera secuencial los recuadros

Trabajaste de manera colaborativa en el salón de clase

Entregaste tus trabajos en tiempo y forma

Leíste solamente el tema que te tocaba preparar para exposición o para ver en clase sin la intención de crear un hábito de lectura o solo para tener un panorama general antes de cada tema.

Rara vez tomas nota de los elementos más importantes que marca el contenido temático



Faltabas y eso te impidió cumplir con los materiales que se te pidieron para trabajar en equipo

Al final de ver los contenidos del bloque fuiste contestando de manera secuencial los recuadros

Entregaste tus trabajos después de lo acordado

Frecuentemente leíste de manera rápida unos minutos antes de cada clase

Tienes tus apuntes en desorden o combinados con otras materias



Faltas o te sales de clase, afectando al trabajo en equipo

Copiaste los recuadros ya resueltos por otro compañero

Presentaste trabajos incompletos y fuera de tiempo y forma

Reflexión. Como puedo mejorar mi aprovechamiento académico.

Diagnostica tus errores	Has un plan donde apliques tres acciones que te ayudaran a mejorar tu aprovechamiento académico
-------------------------	---

Que competencia es tu fortaleza y que competencia es tu debilidad. Pregunta a tu maestro sobre competencias que debes desarrollar en este bloque.

