

El análisis de dramemas: una aproximación metodológica a la puesta en escena

**Emma Guadalupe Patricia Bejarle Pano
Mario Cantú Toscano
Universidad Autónoma de Baja California
México**

Introducción

¿Qué límites presenta el texto dramático para su realización en escena? ¿Hay una *traductibilidad* entre el texto y la puesta en escena, o bien, el montaje es un producto de la recreación mental, libre, casi arbitraria, que hace el director? En este artículo, se tratará de dar luz a estos tópicos a partir de dos grandes avenidas: desde la perspectiva lingüística, se considerarán los fundamentos del análisis componencial de semas y del discurso tomando como referencia central los generales de la teoría de la enunciación y de los actos de habla; y desde los estudios sobre teoría teatral, se tomará como punto de partida la filosofía de la dramaturgia, así como el sistema Stanislavki.

Para comenzar, cabría recordar que el acto comunicativo se construye a partir de un entramado enunciativo que tiene como base una serie de arquetipos discursivos claramente integrados en el sistema lingüístico y que vienen determinados y determinan —a partir de los componentes significativos mínimos llamados semas— la forma en que los discursos se construyen y son procesados por los participantes del acto comunicativo. Para Casalmiglia y Tusón (15), en un sentido amplio, se trata de una relación de interdependencia, dialéctica: una relación de fuerzas entre el evento comunicativo y el discurso que se produce en él.

1. Fundamentos discursivos para la construcción del sentido

Desde la perspectiva de la pragmática lingüística, la comunicación es un acto agentivo. Searle (125) sostiene que «una teoría del lenguaje es una teoría de la acción» y dicha acción es un acto cooperativo en el que juegan un papel altamente activo tanto el locutor como el interlocutor, quienes negocian sus marcos referenciales y de conocimiento de acuerdo con las intenciones, expectativas, finalidades y roles que cada uno desempeña en el intercambio comunicativo. En ese orden de ideas, Habermas (2007) propone una teoría sociofilosófica en la que la acción comunicativa se caracteriza por una serie de propiedades distintivas, a saber: el acto discursivo debe tener una finalidad, debe estar regulado y debe ser intersubjetivo. Esto quiere decir que los participantes de la

comunicación ponen en juego estrategias eficaces para la negociación del sentido. Dichas estrategias están ritualizadas por una serie de normas que rigen el intercambio y que permiten encontrar el común denominador entre las representaciones mentales que cada hablante tiene sobre el otro, la situación comunicativa y el acto mismo. En el discurso escrito –y en el caso particular del discurso dramático– estas estrategias ritualizadas se vuelven trascendentales, como veremos más adelante.

1.1 El contexto y la teoría de la enunciación

Si bien no existe un consenso manifiesto en lingüística sobre los límites textuales, para algunos autores como Widdowson (2007) o Casalmiglia y Tusón (2008), es necesario establecer una diferencia fundamental entre la noción de texto y la noción de discurso. Para estos autores, el *texto* es el producto del entramado cohesivo de los elementos del lenguaje verbal en tanto que el *discurso*, por su parte, se define en razón del tipo de práctica social del que emana, así como de la naturaleza de las relaciones de interacción que se suscitan entre los participantes del acto comunicativo. Esta diferenciación es clara en Widdowson (4-6), quien sostiene que el discurso se encuentra anclado a un contexto situacional tanto como a un contexto cultural abstracto que reconocemos como convención. El texto, por su parte, viene determinado por las normas propias de la lengua en la que se produce.

1.2 Fundamentos de la teoría de la enunciación

Como ya se había mencionado anteriormente, la acción comunicativa se define, esencialmente, a partir de su intención y de su funcionalidad. En ese sentido, para que la comunicación sea exitosa, los participantes deben establecer un acuerdo de co-construcción cooperativa del discurso. Esto no solamente pone de relieve la importancia del contexto sino también la de los roles que los participantes juegan durante la comunicación, así como el entramado relacional que, como fuerzas vectoriales, se conforma entre ellos durante la interacción. Así, se distinguen no solamente dos sino cuatro roles que los hablantes pueden jugar durante la enunciación: la figura del sujeto enunciante/sujeto enunciador, sujeto enunciatario/sujeto interpretante. Estas figuras median su relación por la distancia socioafectiva (entramado relacional), es decir, a mayor cercanía entre los participantes del discurso y con lo dicho, la distancia será menor y, en el caso contrario, la distancia aumentará. Esto tendrá repercusión en la tensión que se establece en el encuentro comunicativo: A mayor distancia, mayor tensión y viceversa. Por último, la transparencia es

una fuerza vectorial junto con la tensión que regula la relación específica del sujeto enunciante o del enunciador con su propio discurso. El discurso es transparente en cuanto el sujeto que lo emite le atribuye condiciones de verdad; sin embargo, lo dicho será opaco si cuando lo que se profiere no cuenta con dichas condiciones.

Desprender los roles agentivos de la enunciación de esta forma permite reflexionar sobre la naturaleza de los actos de habla: en la enunciación, decir, como forma de significar, no es solamente hacer, sino también *hacer hacer*. Esta premisa, vista a la luz del enfoque interaccionista del discurso, pone en primer plano las distintas posibilidades de significación textual: cuando un discurso es reinterpretado por distintos sujetos (a saber destinatarios y receptores), se potencian diferentes valores de sentido. Esto es de particular importancia cuando se trata del análisis de textos dramáticos, puesto que, como se verá más adelante, una de las características distintivas del discurso dramático es su performatividad, contenida en el entramado textual. De ahí que las claves de contextualización –pero también las pautas de resignificación (*dramemas*, v. infra)– se vuelvan esenciales para el trabajo de puesta en escena.

A partir de esta reformulación, el discurso inscrito en un contexto específico se valida como un producto de la enunciación desde las claves de contextualización que *anclan* este entramado textual en un tiempo y en un espacio determinados. Dichas claves permiten a los participantes de la enunciación identificar la situación, los roles y los elementos compartidos de intersubjetividad, fundamentales para esta co-construcción cooperativa del discurso. De ello se puede inferir que lo que se conoce como enunciación es un modelo de discurso de doble espacio, en el que son tan importantes las intersubjetividades de los sujetos participantes como las circunstancias mismas en las que el acontecimiento sucede.

En otras palabras, el fenómeno de la enunciación constituye el pivote en el que se articulan la lengua, el habla de los individuos y la sociedad en la que se inscriben. Para el grupo Relpred (792), el enunciado es «un conjunto de representaciones comunicables» y, desde el punto de vista puramente lingüístico, la *comunicabilidad* de dichas representaciones se encuentra –como se verá más adelante– encapsulada en los semas, en tanto que unidades mínimas de significación. Esto es de particular importancia en el discurso dramático puesto que el dramaturgo dispone, de manera patente pero también de forma implícita, las pautas significativas que alimentarán, en mayor o menor medida, la reinterpretación textual en primera instancia que hace el lector, y la concreción del drama que el lector-director hará en escena.

1.3 Teoría de los actos de habla

Como se acaba de mencionar, la lengua dispone para sus hablantes una serie de recursos lingüísticos que permite la apropiación del conocimiento y la construcción del sentido a partir de las necesidades mismas del *decir el mundo*. Desde esta perspectiva, el actuar comunicacional corresponde a una interacción simbólica en la que «todo comportamiento significativo es mutuamente orientado y socialmente integrado» (Bronckart, 58). De ello se infiere que la enunciación es acción y sus efectos están constantemente modificando la situación de comunicación y la relación que se establece entre los participantes del acto. Por consiguiente, la interactividad de la enunciación debe necesariamente encontrarse inscrita en los componentes lingüísticos del discurso. Dicha inserción se manifiesta en la lengua a través de las *claves de contextualización*, como ya se había mencionado.

Dichas pautas son elementos del lenguaje verbal que permiten en la enunciación identificar las fuerzas relacionales, sus efectos, así como las acciones comunicativas en la medida en que éstas suceden durante la enunciación. El estudio de estas acciones se conoce como la Teoría de los Actos de Habla (Austin, 1962). Un acto de habla es la unidad lingüística fundamental mediante la cual se realiza una acción. Todo acto de habla está conformado por dos componentes fundamentales: su contenido proposicional y su fuerza ilocucionaria. Sin embargo, para Austin, cuando un acto de habla se produce, en realidad suceden tres: un acto locucionario (el acto de apropiación de la lengua por un individuo), un acto ilocucionario (que encapsula el contenido proposicional del mismo) y un acto perlocucionario (los efectos –pretendidos o no– en el interlocutor). Por su parte, Searle (1969) reformula la propuesta austiniana, reduciendo de nueva cuenta la clasificación de los actos de habla a dos categorías: Los actos ilocutorios son, para este autor, las acciones susceptibles de ser realizadas a través de la lengua y cuentan además con *fuerzas* o valores ilocutorios: Los componentes de un enunciado –a veces contenidos en los semas de una expresión lingüística– que le permiten funcionar como un acto en particular.

Siguiendo con la línea inicialmente trazada por Austin, se identifica en un intercambio entre A y B donde A profiere la expresión *¡Corre!* lo siguiente:

- a. Acto locucionario: las características físico-acústicas de lo dicho. A saber, [c+o+R+e]
- b. Acto ilocucionario: El contenido proposicional fundamental de desplazamiento rápido de un punto a otro. Sin embargo, es posible también significar la advertencia de un peligro que

es necesario evitar. Aún más, dependiendo del contexto, puede que tenga otro sentido, como “¡Tienes que ganar!”.

- c. Acto perlocucionario: Los efectos —fuerzas de acuerdo con Searle— producidos en B (su comportamiento, sus acciones), supeditados en el contexto. Los efectos y valores significativos del acto suceden en razón del contexto de la enunciación: el lugar en el que se encuentran, la situación que se vive y la relación entre los interlocutores.

Ahora bien, la co-construcción cooperativa del discurso dependerá en buena medida en el grado de felicidad (éxito) con que los participantes de la enunciación interpreten (o reinterpreten) dichos actos, puesto que de ello se desprenderán las posibilidades de comportamientos y de adecuación de éstos en el contexto y situación de la enunciación. En otras palabras, durante la enunciación, el dispositivo textual de los actos de habla define las posibilidades de lo que los participantes *pueden o no hacer juntos*.

1.4 Teorías de la significación: Los semas como unidad de análisis

El análisis componencial, de larga tradición en la lingüística, establece una distinción fundamental entre las unidades significativas y las unidades no significativas. E. Benveniste (122), sin embargo, subraya la importancia de las primeras al afirmar que «el sentido es la condición fundamental que debe tener toda unidad de cualquier nivel para ser considerada como lingüística». En otras palabras, se reconoce que incluso los rasgos llamados no significativos tienen un valor de sentido —es decir, un valor funcional— encapsulado en su estructura. Por ejemplo, los adjetivos demostrativos, pertenecientes a la clase gramatical de los determinantes, se consideran como unidades léxicas desprovistas de sentido; no obstante, proveen un valor de ubicuidad de lo señalado en el discurso frente al sujeto enunciante o emisor. En la oración *Esta mesa es muy bonita*, el determinante (esta) señala la cercanía del objeto (mesa) con relación al sujeto hablante, es decir, se encuentra dentro de su espacio inmediato.

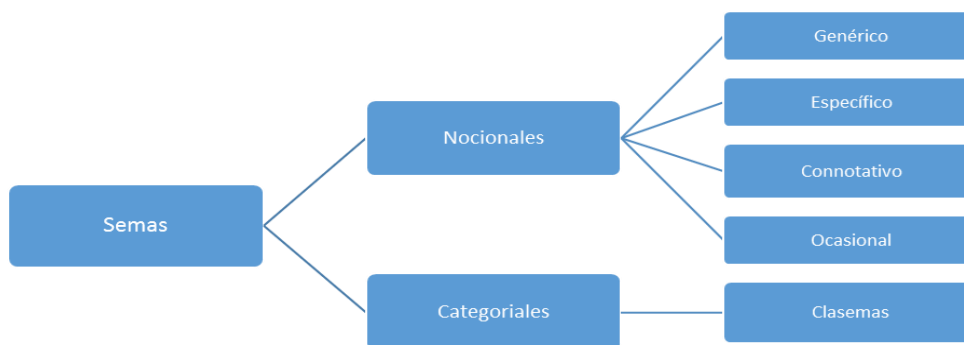
1.5 Los semas: Unidades de significación

Las unidades mínimas de significación reciben el nombre de semas y pueden ser consideradas como estructuras atómicas que contienen información fundamental en el proceso de *construcción de sentido discursivo*. Contienen valores funcionales que orientan de forma implícita el procesamiento del discurso. Por consiguiente, los semas pueden clasificarse no solamente con relación a su naturaleza estructural sino también a partir de

las fuerzas pragmáticas que contienen. Kebrat-Orecchioni (75) emplea la noción de *taxema* para designar a los hechos semióticos que contribuyen a marcar la enunciación y solamente tienen valor significativo en el contexto mismo de la comunicación.

En contraste a esta postura, para B. Pottier (1964, 1967, 1974), la noción de sema es mucho más abarcativa. Para este lingüista, los semas se clasifican en semas nocionales y semas categoriales. Los primeros constituyen una abstracción máxima del sentido sustancial de una expresión, en tanto que los segundos proveen el valor funcional fundamental de toda expresión. La distinción la podemos observar por ejemplo entre las unidades léxicas *lento* y *mal*. Ambas contienen el sema nocional de “cualidad” y el sema categorial de “modalizador de la acción verbal”; sin embargo, solamente *lento* contiene el sema categorial de “modalizador nominal”, por lo que tiene posibilidades categoriales de significación y de distribución sintáctica más amplias que la unidad léxica *mal*.

Por su parte, los semas nocionales pueden a su vez clasificarse en semas genéricos (rasgo de significación dominante o común entre un grupo de palabras). Son semas genéricos –por ejemplo– los rasgos de animado, no animado, humano, no humano, contable o no contable contenidos en las expresiones léxicas. Los semas específicos o diferenciales –conocidos también como semas descriptivos– establecen distinciones de significación característica. Son semas específicos, rasgos de significación como: sirve para comer, sirve para sentarse, mamífero, ovíparo. Los semas connotativos son rasgos de significación contenidos en el signo lingüístico y se *activan* en contextos sintácticos específicos, por ejemplo, la expresión *Potro* puede significar ‘instrumento de tortura’ o ‘animal’, dependiendo del contexto en el que se encuentre. Y por último, los semas ocasionales o virtuemmas, son rasgos de significación ligados a la experiencia particular de un individuo o grupo de individuos. Por ejemplo, en la unidad léxica *cerdo*, además de los semas categoriales de nombre, masculino, contable e individual presenta los rasgos siguientes: Sema genérico: entidad animada. Semas específicos: mamífero, comestible, así como los semas connotativos de suciedad, glotonería y los semas ocasionales (virtuemmas) de humano, de indelicadeza y de grosería. Tanto los semas específicos como los virtuemmas se caracterizan por ser contexto-dependientes:



Así, por ejemplo, si en un contexto de enunciación, hablante A profiere la siguiente oración: 'El *comedor* superó mis expectativas.' Encontraremos en la expresión *comedor*, lo siguiente:

Semas categoriales: *nombre, contable, concreto, masculino, individual.* Semas nocionales: Genérico: *no animado, no humano,*. Específico: *Para comer.* Connotativo: *mueble.* Ocasional: *persona que come.*

Este trabajo se centra en los semas nocionales, dado que son altamente productivos cuando se trata de los textos dramáticos, en particular los semas connotativos y los ocasionales, como se puede inferir a partir del ejemplo anterior. En estos textos, los semas, que para los propósitos de esta propuesta de análisis serán referidos de ahora en adelante como *dramemas*, constituyen un componente estructural fundamental que distingue al drama de la novela o la poesía por su carácter distintivo de *interpretabilidad*, es decir, por el potencial de traslación –contenido en los dramema– del texto a la puesta en escena. Si bien es factible argumentar que esta llamada «interpretabilidad» se puede encontrar igualmente en la novela y la poesía, en los textos dramáticos se destaca por su carácter altamente performativo: La potencialidad significativa de la palabra que se traduce en una serie de acciones dramáticas patentes o latentes en el espacio escénico.

En ese sentido, el texto dramático es indisoluble del contexto que nutre su esencia misma: son precisamente las claves de contextualización contenidas en el dispositivo léxico (los dramemas) las que tienen una incidencia directa en la potencialidad escénica o performatividad del texto dramático. Así, esta red significativa establece una doble

intencionalidad: en un primer plano, canónico, existe un planteamiento discursivo específico, la diégesis en el texto dramático; pero, en un segundo nivel de semiosis enunciativa, hay un entramado contenido en los dramemas que orienta la performatividad del drama: el paso del discurso literario al discurso escénico.

En este punto, Maingueneau (1998) destaca que lo que los hablantes hacen durante la enunciación se encuentra acotado por lo que él llama escenas del acto comunicativo:¹ La escena *englobante*, que asigna el carácter pragmático de la enunciación, la escena *genérica*, definida macroestructuralmente por los llamados géneros del discurso y la *escenografía*, la que legitima al discurso en un tiempo y espacio específicos y que valida igualmente los roles de los sujetos en la enunciación. Cuando se trata de textos de literatura dramática, estas tres escenas acotan y jerarquizan los valores de significación contenidos en los dramemas de tal suerte que orientan tácitamente la resolución escénica del drama.

1.6 Nociones de narratología: la teoría actancial

La teoría estructural para el análisis del relato literario comienza con la ya mítica *Morfología del cuento* con Vladimir Propp, quien pensaba que a todo relato subyace una estructura narrativa. A partir de la propuesta de Propp, Greimas elabora el modelo actancial, el cual es aplicado al teatro por Anne Ubersfeld (García Barrientos, 83-86). Siguiendo a Greimas, en la narración encontraremos un *Sujeto que emprende* una acción para obtener un *Objeto de deseo*. El *Destinador* es la persona o ente abstracto que le impone al Sujeto la tarea de obtener el Objeto. Mientras que el *Destinatario* es quien se beneficia de la acción del Sujeto. Muchas veces el mismo sujeto puede ser su propio Destinador y Destinatario, por lo que algunos han cambiado la nomenclatura de Destinador por *Motivos* y la de Destinatario por *Razones*.

Entre el Sujeto y el Objeto se interpone el *Oponente*, que también puede ser un ente abstracto o las acciones de otro personaje. A esto también lo han modificado con el nombre de *Obstáculo*. Barthes, quien también construye sobre la teoría actancial, habla de los nudos y catálisis, que son una suerte de estrategias y obstáculos en los que se desenvuelve el relato. Partes que hacen avanzar el relato con sus acciones, y partes que lo frenan, que detienen la acción. Lo que se verá a continuación es cómo estas teorías son

¹ Cabe notar que, interesantemente, Maingueneau se ayuda para esto de la metáfora de la puesta en escena teatral.

modificadas y adaptadas para que tengan utilidad para el análisis de un texto de literatura dramática con fines de llevarlo a una puesta en escena.

2. Correlación con la teoría teatral

Como lo hemos planteado, esta metodología de análisis está enfocada a la puesta en escena, por lo que es necesario que la teoría lingüística y la narratológica encuentren correlaciones y adecuaciones con la teoría de la actuación. Por ello, primero veremos cuál es la relación del actor con el texto literario.

2.1 Filosofía de la dramaturgia

La filosofía de la dramaturgia elaborada por Mario Cantú Toscano (2021) sugiere que la dramaturgia es el procedimiento de creación de la puesta en escena. Si se ve desde la ontología del teatro de Jorge Dubatti (61-71), ésta correspondería al *subacontecimiento poético*. Ahora bien, desde la dramaturgia de García Barrientos, este subacontecimiento recibe el nombre de *obra dramática* (39-42). La ontología de Cantú parte de la etimología de la palabra dramaturgia:

Si revisamos la etimología de la palabra, habría que remitirse a la *Poética*, de Aristóteles. En el capítulo 3 de la edición trilingüe de Valentín García Yebra, se puede observar que el estagirita explica que la palabra drama procede de los dorios; [...] “Al verbo hacer en el griego ateniense corresponde la palabra $\pi\rho\alpha\tau\epsilon\omega$, mientras que los dorios y megarenses utilizaban el verbo $\delta\rho\alpha\omega$, cuyo significado es el sinónimo de obrar.” [...] El participio de $\delta\rho\alpha\omega$ es obra. [...]. Por otro lado, la palabra griega para designar el trabajo es $\epsilon\rho\gamma\omega\nu$ (ergon). Y derivado de este sustantivo está el sufijo $-\upsilon\rho\gamma\iota\alpha$ (-urgia), el cual designa el procedimiento por el cual se efectúa un trabajo. [...] Así, dramaturgia es el procedimiento por el cual se crea la obra teatral. [Cantú Toscano: 22-23]

Cantú Toscano considera que este procedimiento de composición de la obra dramática o del acontecimiento poético tiene tres niveles o funciones, a saber: autoral, escénico y performativo (31). Hay que aclarar que, aunque pueda hablarse de niveles, éstos no están acomodados en ningún orden jerárquico. Así que quizá sea mejor hablar de funciones. Las tres funciones tienen el propósito de ordenar, delimitar y organizar los tres distintos ámbitos de la puesta en escena: la conceptualización de la obra, la planeación de la

obra en un cronotopo concreto, así como la puesta a existir de ésta mediante acciones físicas y físico-verbales en interacción de los cuerpos de los *performers* con otros elementos poéticos convocados (escenografía, vestuario, iluminación, música, etcétera).

Vamos a centrarnos aquí en la función autoral, ya que es donde transcurre el ámbito de la conceptualización de la obra dramática. Hay varias maneras de conceptualizarla, ya sea a través de apuntes, sistemas de notación o de la escritura lingüística (Cantú Toscano, 35). Cuando la planeación se realiza mediante una escritura lingüística que use figuras retóricas y otros procedimientos estéticos, se habla de un caso especial de la dramaturgia autoral: la dramaturgia literaria. Los productos de la dramaturgia literaria son los textos de literatura dramática. ¿Cómo se diferencian los textos de literatura dramática de otros textos literarios? Cantú Toscano recorre varias posibilidades formales como la distinción por el diálogo y las acotaciones. Sin embargo, las va descartando una por una. Toma entonces como punto de partida la crítica literaria de Alfonso Reyes, quien decide ya no hablar de géneros sino de funciones literarias:

En adelante las llamaré simplemente funciones literarias, puesto que en este libro no examinaremos otros órdenes posibles de funciones literarias. Son ellas las principales manifestaciones de la literatura, a saber: drama (comedia y tragedia), novela (que envuelve la épica) y poesía (identificada con la lírica). Entiéndase bien: funciones, procedimientos de ataque de la mente literaria sobre sus objetos; no los géneros que ellas abarcan. [1995: 115]

Cantú Toscano recuerda el concepto de *parlatura* del autor español Alfonso Sastre, quien la define como: “¿Un tercer lenguaje para el teatro? ¿Un lenguaje con las propiedades energéticas del habla común —de las hablas comunes— y las bellezas de la literatura, sin ser ni lo uno ni lo otro: ni literatura propiamente dicha ni habla corriente...” (48-49). Entonces Cantú la relaciona con los conceptos lingüísticos de Jean Dubois: distancia y transparencia. Así, “[...] la distancia como la actitud del hablante frente a su enunciado”, donde si la distancia tiende a cero, el hablante se identifica totalmente con lo que está enunciando; y la transparencia como la identificación del receptor con la enunciación que está recibiendo (50). Esto se relaciona directamente con lo que Lope de Vega dice en sus conocidos versos 274 a 276 en el *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*: “los [soliloquios] pinte de manera / que se transforme todo el recitante, / y con mudarse a sí mismo, mude al oyente”.

Así, se entiende que la función dramática en un texto literario es que esté configurado de tal forma que afecte emocionalmente al actor para que éste, a su vez, pueda afectar al espectador. El texto debe ofrecer al actor las herramientas necesarias para realizar una conexión emotiva que lo lleve a apropiarse de dichas palabras, no para reproducirlas, sino para interpretarlas de una forma más afectiva que racional, pues esto es lo que lo lleva a la apropiación. Sirva entonces esta sección como un puente entre la anterior y la próxima, ya que los conceptos lingüísticos vistos servirán para explicar más a detalle cómo es que la configuración textual provee las herramientas necesarias para la aprehensión del texto por parte del actor. Y, a su vez, dichas herramientas encuentran su fundamentación con el sistema Stanislavski. Entonces se encontrarán paralelismos de las teorías de enunciación y narratología con las teorías de la actuación.

2.2 De la lingüística a la actuación

Veremos ahora cómo se conecta todo lo que hemos visto en la primera sección con las teorías de la actuación. Para darle un orden comenzaremos a adelantar pasos de la metodología que estamos proponiendo en aras de llegar a una mayor claridad. Por ello comenzaremos por encontrar paralelismos de los conceptos de la red actancial con la psicotécnica de Stanislavski descrita en *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia*.

2.2.1 La red actancial

El primer paso para la metodología que proponemos es encontrar las redes actanciales de los personajes de la obra. Pero no se va a tomar al pie de la letra ni la nomenclatura exacta de los teóricos de la narratología ni mucho menos sus definiciones, sino que se interpretará a la luz de la psicotécnica stanislavskiana. Se comienza entonces por entender el objeto de deseo no como objetivo sino como deseo. El objetivo se presta a vaguedades, como “ser feliz”. Y esto no se puede actuar a menos que se recurra a un cliché. Por eso se prefiere hablar de deseo, porque el deseo es concreto, realizable de forma material. El deseo es algo que mueve no sólo a las personas sino a los personajes. Esto se identifica con el concepto stanislavskiano de *supertarea*. La cual se enuncia con el verbo *querer* en primera persona del presente indicativo: Quiero. “Hay que contar con una supertarea que corresponda a lo concebido por el autor, pero que ineludiblemente tenga eco en el espíritu humano del actor mismo” (Stanislavski, 329). ¿Cómo identificar el deseo

del personaje? Preguntando ¿qué quiere? ¿Qué quiere Hamlet? Asesinar a Claudio. Es algo realizable de forma material. Eso sí se puede actuar.

Se entienden los motivos como lo que corresponde a una necesidad, ya sea psicológica o incluso fisiológica. Aunque los motivos o motivaciones del personaje se relacionan con el pasado, no necesariamente son los antecedentes del personaje, aunque se pueden identificar con éstos frecuentemente. Se reconocen preguntando por qué el personaje quiere determinada cosa. ¿Por qué Hamlet desea asesinar a Claudio? Porque éste ha asesinado a su padre y necesita vengarlo, y porque está deshonrando a su madre. Si bien el deseo es uno, se nota que los motivos pueden ser varios. Las razones, por el contrario, son una visualización a futuro. Cómo el personaje se visualiza a sí mismo o a su entorno si llegara a cumplir su deseo. Se encuentra preguntando ¿para qué lo quiere? ¿Para qué desea asesinar a Claudio? Para restituir la honra de su madre y liberar a Dinamarca de un mal gobernante. Y también pueden ser más de una. Si bien las razones son conscientes para el personaje, los motivos pueden oscilar en su grado de conciencia, desde lo inconsciente (pero que el espectador llega a detectar) hasta lo plenamente consciente.

Por un lado, habría que aclarar que tanto los motivos como las razones pueden variar mucho de una lectura a otra, claro que dentro de un abanico de posibilidades (como sugieren que son las interpretaciones válidas tanto Paul Ricoeur como Susan Sontag). Si bien en los deseos puede haber un poco de mayor consenso entre lecturas diversas, en los motivos y razones podrá haber mucho mayor distancia entre las lecturas. Al final de cuentas, se está hablando de un método de análisis que no pretende objetividad ni mucho menos lanzar interpretaciones canónicas, sino todo lo contrario. Se propone un método de análisis que sirva para generar lecturas originales y creativas de un texto de literatura dramática con miras a su puesta en escena.

Por otro lado, tanto los motivos como las razones pueden encontrar su equivalencia en la psicotécnica stanislavskiana con el concepto de *acción transversal*. De hecho, este concepto ha resultado un tanto oscuro y por lo mismo ha sido un tanto olvidado. Sin embargo, es de suma importancia: “Si no existiera la acción transversal, todas las unidades y tareas de la obra, las circunstancias dadas, la adaptación, los momentos de verdad y de fe vegetarían separados entre ellos, sin la menor esperanza de revivir” (Stanislavski, 332). Por ello, podría ser explicado o quizá reinterpretado como los motivos y las razones. Y a su vez motivos y razones, entendidos como lo hemos hecho, podrían ayudar a clarificar este concepto stanislavskiano. Los motivos y razones encuentran su

equivalencia con la acción transversal porque dan sustento a la supertarea (deseo) y son el conector entre las distintas tareas escénicas, es decir, entre las distintas acciones que el personaje realiza durante toda la obra. Les dan sustento a estas acciones y ayudan a verlas como la secuencia de un todo y no como aspectos aislados. Ya que, cuando las acciones suceden de forma aislada, parecieran ocurrencias.

Toda acción se encuentra con una reacción, y la segunda suscita y refuerza la primera. Por eso cada obra, junto a la acción transversal, pasan en sentido opuesto a otra acción contraria, en tanto que reacción transversal. De tal suerte que la reacción origina naturalmente una serie de acciones nuevas. Se necesita esa oposición constante, pues promueve lucha, disputas y una serie de tareas por alcanzar. Suscita la verdad, que es la base de nuestro arte. [Stanislavski, 338].

Ahora bien, si el personaje cumpliera su deseo de forma inmediata, no habría relato. Por ello, el deseo encuentra un obstáculo. Hamlet no puede asesinar a Claudio, primero, porque no sabe si lo que le dijo el Fantasma es real o era un engaño de un demonio para que condene su alma. No lo puede matar porque no sabe si es inocente o culpable. ¿Qué puede hacer para librar el obstáculo? Y entonces surge la estrategia.

La estrategia es la acción que se realiza para librar un obstáculo. Y esto encuentra equivalencia con la noción de tarea en Stanislavski: “Precisamente las tareas son las lucecitas que indican la línea del canal y evitan que uno se pierda en el trayecto. Son las etapas del papel por las que se guía el actor” (158). La tarea escénica es entonces una estrategia del personaje para conseguir su deseo. Y esa acción no está “suelta”, sino que forma parte de una cadena de acciones. Por ello se puede identificar fácilmente con las estrategias, ya que éstas también forman una cadena en la que se articulan mediante los obstáculos.

Si las tareas escénicas forman una cadena de acciones entrelazadas por la causalidad, esto encuentra fácil equivalencia en las estrategias articuladas con los obstáculos, que aseguran la causalidad. Si las tareas escénicas tienen el propósito de cumplir con la supertarea, las estrategias son el medio para lograr la satisfacción del deseo. Si las tareas escénicas se encuentran “atravesadas” por la acción transversal, las estrategias mantienen su coherencia gracias a los motivos y razones. Aquí podemos apreciar la red actancial del personaje de Hamlet como ejemplo:

Deseo: Asesinar a Claudio.

Motivos: Porque éste ha asesinado a su padre y necesita vengarlo, y porque está deshonrando a su madre.

Razones: Para restituir la honra de su madre y liberar a Dinamarca de un mal gobernante.

Obstáculo 1: No está seguro de que Claudio haya asesinado a su padre. Teme que pueda haber algún engaño de un espíritu maligno que se hace pasar por el fantasma de su padre.

Estrategia 1: Organiza una obra de teatro en la que se refleja el asesinato para ver si Claudio se molesta y así comprobar su culpabilidad.

Obstáculo 2: No puede matar así sin más, al rey. Éste siempre está acompañado de su corte y sus guardias, o de la reina.

Estrategia 2: Espiarlo hasta que esté solo.

Obstáculo 3: Está rezando. Si lo mata mientras reza, su alma podría irse al Cielo.

Estrategia 3: Fingirse loco para provocar un enfrentamiento con el rey.

Obstáculo 4: Ofelia, de quien está enamorado, intenta averiguar su estado mental a petición de su padre, Polonio.

Estrategia 4: Rechazarla, insultarla, ofenderla, decirle que se vaya a un convento.

Obstáculo 5: La reina Gertrudis, su madre, trata de disuadirlo de su comportamiento.

Estrategia 5: Intenta asesinar al rey mientras éste espía la conversación que tiene con su madre.

Obstáculo 6: No era el rey y, por equivocación, mata a Polonio.

Estrategia 6: Esconde el cadáver de Polonio.

Obstáculo 7: Lo envían en barco a Inglaterra para que sea ejecutado allá como castigo por la muerte de Polonio.

Estrategia 7: Se escapa del barco con unos piratas y regresa a Dinamarca.

Obstáculo 8: Laertes lo reta a un duelo para vengar tanto la muerte de su padre, Polonio, como el suicidio de su hermana, Ofelia.

Estrategia 8: Aceptar el duelo. Y ya en el duelo, intenta matar tanto a Laertes como a Claudio.

Obviamente cada personaje tendrá diferente número de obstáculos y estrategias. Y los obstáculos y estrategias de uno se cruzarán con los obstáculos y estrategias del otro, dado que cada uno intenta cumplir sus deseos. Por eso es que lleva el nombre de red

actancial, ya que estos actantes (entes que generan acciones dentro de un relato) generan acciones que se entrecruzan formando dicha red. Esto ayuda a entender lo que Stanislavski llamaba la *perspectiva del personaje* (Stanislavski, 223-225), es decir, una panorámica de éste.

2.2.2 El lenguaje en acción

Ahora la parte netamente textual. El siguiente paso tiene que ver con el análisis del texto en cuanto texto. El teórico español José Luis García Barrientos divide la obra de literatura dramática en texto y paratexto. Este último entendido como todo lo que ni es diálogo ni es acotación. Por ello, la obra de literatura dramática se conforma por estas dos categorías. Entiende el diálogo como “el componente verbal del drama, dicho efectivamente por los actores-personaje en la escenificación y transcrito en el texto dramático” (García Barrientos, 59). Y continúa: “...la característica primordial del diálogo se deriva de la inmediatez representativa que distingue al modo dramático del narrativo y que se traduce en la oposición entre estilo, o mejor, discurso libre y regido” (60). Por lo pronto no se aplicará la teoría de los dramemas a la acotación y quedará exclusivamente para los diálogos. Los dramemas tienen un paralelismo con los semas. Son contenedores tanto de información contextual pero también de acción. Primero la parte de la acción:

Como ya se explicó en la sección anterior, los diálogos deben tener las condiciones de apropiación para el actor, quien a su vez pueda emitirlos y encontrar resonancia en el espectador, “de manera que se transforme todo el recitante, y con mudarse a sí mismo, mude al oyente”. Habían sido descritos usando en una primera instancia los conceptos de Dubois. Pero ahora se desglosan. Para que haya transparencia y la distancia tienda a cero, un consabido recurso dramático es el de la acción. El diálogo debe contener acción, ya que la obra se desarrolla con la interacción entre actantes por medio de sus estrategias. Es decir, un encadenamiento de acciones con una lógica causal: no racional, sino afectiva.

Esto se conecta con la teoría de los actos de habla de John L. Austin ya descrita en la primera parte. Se pueden hacer cosas con palabras. Las palabras generan cambios en la realidad, en la conducta del otro, en el estatus de las cosas. Entonces, para Austin, el lenguaje tiene tres niveles: locutivo, ilocutivo y perlocutivo. Un ejemplo: En el salón de clases, un alumno platica con otro, lo que provoca que el maestro se enoje. Detiene su clase y le dice al alumno que platica: “Ahí está la puerta”. Es obvio que no le está informando que existe una puerta colocada en determinada dirección, sino que se salga. El nivel locutivo son las palabras expresadas: “Ahí está la puerta”. El nivel ilocutivo es la

intencionalidad, lo que en realidad quieren decir. Ya que, aunque la oración esté gramaticalmente en modo indicativo, en realidad es una oración en imperativo: “Salte del salón”. Y el nivel perlocutivo es cómo dicha frase afecta la realidad. Puede ser que el alumno se calle avergonzado, puede ser que obedezca de mala gana y, tras una pequeña rabieta, salga del salón. O también puede ser que mire con desdén al maestro y continúe su conversación, pero alzando el volumen de su voz. Cualquier reacción a la ilocución será la perlocución.

Si se conecta también con el sistema Stanislavski, el nivel locutivo es el texto, y el nivel ilocutivo sería el subtexto. “Todo esto nos dice que la palabra, el texto de una obra, no tiene un valor en sí mismo y por sí mismo, sino por el contenido interior o subtexto que abarca” (Stanislavski, 147) Dicho de otra forma, “su sentido está en el subtexto. Sin él la palabra no tiene nada que hacer en la escena. Podría decirse que las palabras vienen del autor y el subtexto, del artista. Si no fuera así, el espectador no tendría que ir al teatro para ver al actor, sino que se quedaría en su casa leyendo la pieza” (49). Ambas, la locución y la ilocución, conforman la acción. En tanto que el nivel perlocutivo se identifica con la reacción.

2.2.3 El contexto diegético y de montaje

La otra parte del dramema es la información contextual que contiene el diálogo. Aunque esto se verá con mayor detenimiento en la siguiente sección, se puede adelantar que los diálogos proveen las coordenadas del relato. Por ejemplo, dan información: pistas o —a veces— datos concretos sobre dónde se ubica el relato, en qué época o a qué hora del día, quiénes están presentes en la escena, o cuál es la situación en la que se encuentran. Pero también caracteriza a los personajes y sus relaciones, dan información sobre los antecedentes del relato o de los personajes, aunque también pueden crear una perspectiva sobre estos. Incluso en el diálogo puede venir contenida información, ya no para la diégesis, sino para la puesta en escena.

Como cierre de esta sección se podría decir que la transparencia discursiva y la distancia tendiente a cero —es decir, las condiciones de apropiación del texto por parte del actor para lograr la afectación del espectador— se logran cuando los diálogos contienen lenguaje performativo e información contextual de la diégesis e incluso de la puesta en escena. Estas condiciones textuales (semas propios del drama) hacen que los actores

puedan apropiarse el texto de manera afectiva, emocional. Y eso, a su vez, pone las condiciones para que la enunciación afecte al espectador apelando a su empatía.

En la siguiente sección se dará una definición y explicación de lo que se entiende por dramemas. Y de la misma forma se ampliará la información sobre la metodología propuesta para el análisis con fines de puesta en escena. Se proporcionarán ejemplos del lenguaje performativo (locución, ilocución y perlocución) contenido en el diálogo, así como ejemplos concretos de la información contextual y la manera en la que se clasifica. La metodología cuenta también con una organización de todo esto contenida en una tabla, así que también habrá una explicación sobre su funcionamiento y utilidad.

3. Propuesta metodológica

A continuación se explica la propuesta metodológica. Para ello se verá en primer lugar la definición del dramema y posteriormente sus clasificaciones. Entonces ya se podrán explicar los pasos de la metodología, la cual –de manera práctica– consta del llenado de dos tablas.

3.1 Del sema al dramema

Se recordará que los semas son unidades mínimas de significación que pueden ser consideradas como estructuras atómicas que contienen información fundamental en el proceso de *construcción de sentido discursivo*. Sus propiedades distintivas son las siguientes:

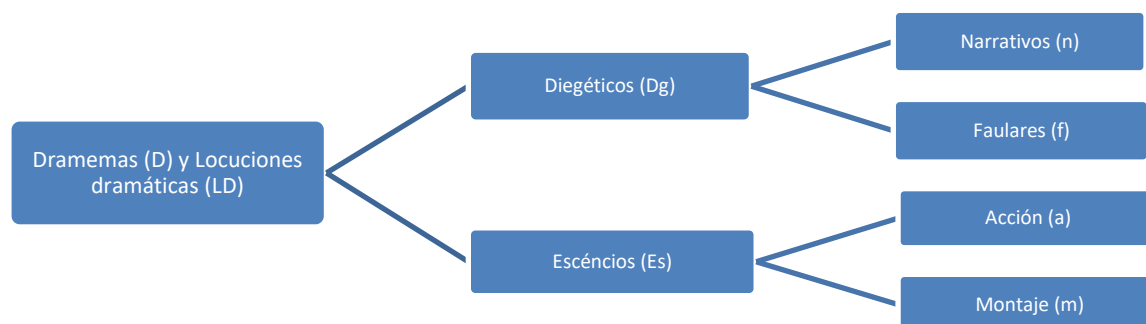
1. Contienen valores funcionales que orientan la construcción del sentido textual y el procesamiento del discurso.
2. Se clasifican en: Semas nocionales y semas categoriales. Los primeros constituyen una abstracción del sentido sustancial de las unidades léxicas y los segundos proveen el valor funcional fundamental de toda expresión.
3. Por su parte, los semas nocionales pueden a su vez clasificarse en semas genéricos (rasgo de significación dominante o común entre un grupo de palabras); guían la pertenencia a una clase semántica o a un dominio léxico: animado vs. no animado, comestible vs. no comestible, entre otros.
4. Los semas específicos o diferenciales –conocidos también como semas descriptivos– establecen distinciones de significación característica y permiten la oposición entre

entidades. Son semas específicos los rasgos de significación como: sirve para comer, sirve para sentarse, femenino, masculino, de edad avanzada, de edad temprana, etcétera.

5. Los semas connotativos son rasgos de significación contenidos en el signo lingüístico y se *activan* en contextos sintácticos específicos o en algunos casos, por la sola distribución sintáctica. Por ejemplo, la posición antepuesta o pospuesta del adjetivo calificativo determina en ciertos sintagmas, su valor de significación: No es lo mismo Un hombre *pobre* que Un *pobre* hombre. Aquí, la mera distribución permite la oposición entre el sentido de pobreza física o de pobreza espiritual.
6. Los semas ocasionales o virtuememas son rasgos de significación ligados a la experiencia particular de un individuo o grupo de individuos. Por ejemplo, en algunas regiones del noreste de México, *mueble* puede significar vehículo de carga o camioneta pick up.

En los textos dramáticos, llamaremos a estas unidades mínimas de sentido *dramemas* porque, en estos casos, estamos destacando la información encapsulada que se relaciona con las tareas y supertareas que se encuentran a la base de la traslación del texto a la puesta en escena. Además, se considera pertinente la distinción entre sema y dramema porque este último se destaca por su carácter altamente performativo como ya se había mencionado anteriormente.

3.2 Clasificación de dramemas



Como ya se había comentado, estas unidades de significación dramática se encuentran contenidas en el texto y guían la resolución escénica del montaje y las acciones del drama. Pueden expresarse encapsuladas dentro de las unidades léxicas o bien como efectos de sentido contenidos en grupos de palabras, es decir, *locuciones dramáticas*. En ese sentido, se distinguen los siguientes tipos de dramemas (D) o locuciones dramáticas (LD):

1. Dramemas diegéticos (Dg): Proveen información sobre el drama. Se clasifican en narrativos (n) y en fabulares (f). Son dramemas narrativos los elementos textuales que significan:
 - i. Quién: Dramemas narrativos personales (p)
 - ii. Dónde: Dramemas narrativos espaciales (e)
 - iii. Cuándo: Dramemas narrativos temporales (t)
 - iv. Qué: Dramemas narrativos situacionales (s)

Son dramemas fabulares (Df), los que corresponden al mundo narrado, se clasifican:

 - i. De caracterización (c): describen física o moralmente a los personajes
 - ii. Interpersonales (i): describen la relación entre personajes
 - iii. Retrospectiva (r): dan información sobre los antecedentes del personaje o de la diégesis
 - iv. Prospectiva (p): crean proyecciones a futuro o expectativas de lo que podría suceder
2. Dramemas escénicos (Es): Encapsulan información sobre los actos performativos para la escena que incluyen juegos del lenguaje. Se clasifican en:
 - a. De acción (a): orden, promesa, declaración, regalo, otorgamiento, ofensa, halago, tratamientos de cortesía, etcétera.
 - b. De montaje (m): objetos que deben aparecer en escena o acciones escénicas que deben realizarse.

La gran mayoría de los dramemas contienen tanto información contextual como acción, salvo unas cuantas excepciones que solamente portan alguna de las dos.

3.3 La ruta crítica del análisis

A continuación, la ruta crítica del análisis de los dramemas que se verá en el orden metodológico propuesto: El análisis se realiza con dos tablas. Si bien aquí se muestran algunas secciones de las tablas, las completas que se usan como ejemplo se encuentran en los Anexos 1 y 2 de este artículo. La obra con la que se ejemplifica es *Fuente Ovejuna*, de Félix Lope de Vega, escenas 10 a 13 del acto 1. Dicha elección se fundamenta en las siguientes características: Es un texto clásico para que pueda ser fácilmente identificable; se trata de un texto cuya eficacia dramática ha sido probada más allá de toda duda, ya que posteriormente se hará la prueba con textos que no hayan tenido buena recepción con sus puestas en escena; y finalmente, es un texto escrito originalmente en español, pues luego se analizará el caso de las traducciones.

Tabla 1

Red actancial: perspectiva del personaje			
Actante	Laurencia	Fronroso	Comendador
Deseo	Que la gente diga que es una mujer honrada	Casarse con Laurencia	Desvirgar a Laurencia
Motivos	Su padre es uno de los alcaldes de Fuente Ovejuna y necesita comportarse de acuerdo con lo que se espera de ella	Está enamorado de ella	Necesita mostrar al pueblo, sus alcaldes y regidores quién tiene el poder
Razones	Para que la gente la mire como una mujer fuerte y no como una niña caprichosa	Para tener una familia y seguir con la tradición matrimonial del pueblo	Para demostrar que las vidas de sus vasallos le pertenecen, ser temido y respetado
Obstáculo 1	La gente murmura que se acuesta con Fronroso	Laurencia no cree que Fronroso sea sincero en sus intenciones	Laurencia no le hace caso
Estrategia 1	Humillar y desairar a Fronroso delante de la gente	Hacerse el simpático para ganarse la confianza de Laurencia y sus amigas	Invitarla a su casa y que sus criados la encierren con él

El primer paso, como ya se había visto, es la red actancial, que también se puede entender como la perspectiva del personaje. En la Tabla 1, se puede apreciar una parte del análisis de ésta. En ella aparecen tres personajes solamente: Laurencia, Fronroso y el Comendador, ya que se ha trabajado con el cuadro final del primer acto, aquel donde el Comendador intenta abusar de Laurencia y es frustrado por Fronroso con su propia ballesta.

La primera fila de la tabla tiene a los actantes que participan de la escena. En la segunda fila están los deseos de cada personaje, que corresponden a la respuesta de la pregunta ¿qué quiere? Así, la tercera fila tiene los motivos: ¿por qué? La necesidad que impulsa al deseo. La cuarta pertenece a las razones: ¿para qué? La visualización a futuro que el personaje hace de sí mismo si llegara a cumplir su deseo. Y luego sigue una lista de obstáculos y estrategias en las que se pueden apreciar todas las acciones del personaje. Esta lista será variable para cada personaje dada su participación en las acciones del relato. En el ejemplo de *Fuente Ovejuna* (Anexo 1) se puede apreciar —aunque sea con tres personajes— que los obstáculos de uno coinciden con las estrategias del otro, y que algunas estrategias son compartidas. Esto explica el entramado de acciones y justifica el por qué se le llama red actancial.

¿Por qué hacer la red actancial antes que el análisis propiamente de los dramemas? En primera instancia tiene que ver con la metodología actoral. El tener identificadas la supertarea, la acción transversal y las tareas escénicas posibilita la creación de la perspectiva

del personaje. Tener las perspectivas de los personajes permite visualizar y entender con mayor facilidad los “arcos dramáticos” de cada uno de los personajes tanto en lo individual como en su relación con otros personajes. Es como tener un mapa de la progresión de los personajes. Y eso permite trabajar los cuadros de manera anacrónica, es decir, no hace falta seguir el orden, ya que los actores se pueden ubicar con facilidad en un cuadro y saber de dónde viene su personaje y hacia dónde va.

Sin embargo, hay que tener cuidado en la elaboración de la red actancial, ya que hay varios errores que se cometen comúnmente. En general hay que ser específico y evitar vaguedades. Es común poner un objetivo en lugar del deseo. Los objetivos son conceptuales y vagos: “ser feliz”, “tener una mejor vida”, “ser respetado”. Los deseos son concretos y son realizables materialmente, como se pueden apreciar en la Tabla 1. Los motivos y razones pueden ser un poco menos tangibles, pero hay que lograr una especificidad, es decir, evitar las vaguedades. Otro error común en cuanto a motivos y razones es que ambos sean el mismo con redacciones distintas. En lo que compete a los obstáculos y estrategias, hay que ver que sean acciones en favor y en contra de la obtención del deseo.

Una vez que la red actancial está lista, ya se puede proceder con el análisis cuadro por cuadro de la obra (que puede ser en orden anacrónico) y diálogo por diálogo. Se debe hacer el análisis actancial primero no sólo para tener más libertad de trabajo no secuencial en los cuadros, sino también porque la red actancial servirá como anclaje para la interpretación de los dramemas. Si la interpretación es relativa, es *relativa a* la red actancial.

Tabla 2

Cuadro: escenas 10 a 13 del acto 1. "Fuenteovejuna" de Félix Lope de Vega.						
Diálogo	Oración	Dramema o locución dramática	Categoría	Información	Ilocución	Perlocución esperada
Laurencia 1	1	A medio torcer los paños, quise [...] desviarme del arroyo;	<i>e/t/a</i>	Están en un paraje del bosque cerca del arroyo a donde van las mujeres a lavar. Da una idea de la hora, ya que lavan por la mañana.	Ponme atención (ordenar).	Que voltee a verla.
		atrevido	<i>i/a/c</i>	Fronoso se ha comportado de manera inapropiada con Laurencia.	Debería darte vergüenza (humillar).	Que se sonroje.
		Fronoso	<i>p</i>	Fronoso es personaje patente y es su interlocutor.		

		para no dar que decir	<i>s/a</i>	Se están escondiendo.	Yo sí soy discreta (regañar).	Que dé un paso hacia atrás.
		decir a tus demasías que murmura el pueblo todo, que me miras y te miro, y todos nos traen sobre ojo.	<i>r/a</i>	Todo el pueblo los vigila a ambos y hay rumores de que se gustan.	Tienes que ser más discreto (aleccionar).	Que baje la mirada.
2		Y como tú eres zagal de los que huellan bríoso y, excediendo a los demás, vistes bizarro y costoso,	<i>c/a</i>	Fronroso es joven, activo y atractivo, además de que viste con mayor lujo que los de su misma clase social.	Eres guapo (coquetear).	Que sonría.
		en todo lugar no hay moza o mozo en el prado o soto, que no se afirme diciendo que ya para en uno somos;	<i>r/a</i>	Reafirma la información de que los miran y chismean sobre ellos, en especial los jóvenes.	Esto es tu culpa (sentenciar).	Que frunza el seño.
		y esperan todos el día que el sacristán Juan Chamorro nos eche de la tribuna, en dejando piporros.	<i>pr/a</i>	La gente especula que un día el sacristán los echará de la iglesia por estarse enviando miradas lascivas.	Mira lo que andan diciendo (burlase).	Que se ría.
		Y mejor sus trojes vean de rubio trigo en agosto atestadas y colmadas, y sus tinajas de mosto, que tal imaginación me ha llegado a dar enojo:	<i>pr/c</i>	Desea irónicamente que les vaya bien a los chismosos del pueblo porque a ella le enfadan las habladurías. Autodescripción.		
3		ni me desvela, ni me aflige, ni en ella el cuidado pongo.	<i>c/a</i>	A Laurencia no le afectan las habladurías.	A mí no me importa lo que digan (presumir).	Que levante las cejas.

Para el análisis, lo mejor será ir describiendo la información con la que se deben alimentar las columnas de la Tabla 2. La primera que se observa de izquierda a derecha es “Diálogo”. Aquí se identifica el diálogo con el que se va a trabajar. En el ejemplo de la Tabla 2 viene solamente el primer diálogo del cuadro, el cual corresponde a Laurencia, por lo que está identificado como “Laurencia 1”. Así, el que sigue es “Fronroso 1”, luego “Laurencia 2”, etcétera, como se podrá apreciar en el Anexo 2. Cada diálogo está compuesto de oraciones, por ello la siguiente columna identifica el número de oración dentro del diálogo. Como se ve en el ejemplo de la Tabla 2, el primer diálogo de Laurencia está conformado por tres oraciones.

Si bien las dos primeras columnas son para datos de localización en el texto, la tercera columna es muy importante porque es la división en dramemas y locuciones dramáticas. Como se aprecia en la Tabla 2, éstos corresponden a las ideas dentro de la oración. Si bien hay oraciones que son una sola locución dramática, hay otras que tienen varias. La identificación es por ideas, un tanto independiente de la redacción. Por ejemplo, la primera locución. Si bien el diálogo es “A medio torcer los paños quise, atrevido Frondoso, para no dar qué decir, desviarme del arroyo; decir a tus demasías que murmura el pueblo todo, que me miras y te miro, y todos nos traen sobre ojos”, las ideas no están repartidas de manera uniforme. Una idea es “A medio tocar los paños, quise [...] desviarme del arroyo”. Esto tiene cierta “Información” (columna quinta): *Están en un paraje del bosque cerca del arroyo a donde van las mujeres a lavar. Da una idea de la hora, ya que lavan por la mañana.* Así que tenemos dos tipos de información: espacial (e) y temporal (t).

Por ello, en la cuarta columna “Categoría” se colocan las letras *e/t/a*, donde la *a* significa acción, pero esto se explicará más adelante.

Luego se ha separado el vocativo “atrevido Frondoso” y se ha colocado como dos dramemas distintos. El primero contiene una información: *Fronoso se ha comportado de manera inapropiada con Laurencia desde el punto de vista de ella.* La información pertenece a las categorías de interpersonal (i) y caracterización (c), ya que caracteriza a Frondoso pero también dice algo sobre la relación entre Laurencia y él. Se ha colocado *i/c/a* ya que también contiene acción. “Fronoso” queda aparte porque no es parte de la caracterización, sino que al interpelarlo se hace patente que este personaje ya está en escena y, como información o recordatorio para el espectador, que su nombre es tal. Por ello se identifica con la categoría *p* de información diegética personal. Luego, “para no dar que decir” contiene información situacional: *Se están escondiendo*, por ello se identifica con la letra *s*. Y la última locución dramática de la oración es “decir a tus demasías que murmura el pueblo todo, que me miras y te miro, y todos nos traen sobre ojo”, la cual informa que *Todo el pueblo los vigila a ambos y hay rumores de que se gustan.* Y esta es información fabular retrospectiva: *r/a*, que contiene acción.

Una vez más: las locuciones dramáticas y dramemas son ideas dentro de una oración que contienen información y acción distintas. A veces pueden coincidir que una sola oración sea una sola locución o incluso un solo dramema, como es el caso del noveno diálogo de Frondoso: “Vete” (ver Anexo 2). Dramema que, por cierto, no contiene información, sólo acción.

Por otro lado, la razón por la que la columna “Categoría” se encuentra en dicha posición y no otra es porque visualmente resulta más fácil de localizar. ¿Y cuál es la importancia de esta localización rápida? Que resulta útil al buscar cierto tipo de información. Pongamos el caso de que un escenógrafo esté buscando la información de dónde y cuándo se desarrollan las acciones. Pues si busca en la columna las categorías *e* y *t* puede obtener rápidamente esa información. O el vestuarista puede buscar las *c* para hacer sus diseños. Es como buscar un índice y tener a la derecha el contenido. Sin embargo, las columnas son intercambiables de lugar y los usuarios de la metodología lo pueden mover según sus necesidades. Pero se recomienda mantener las tres primeras en la misma posición para asegurar una fácil localización en el texto.

Continúa la explicación de la tabla: La columna “Información”, como ya se vio, contiene información diegética: las coordenadas del relato: quién, cuándo, dónde y qué — es decir, la situación, pero también fabular: caracterización de los personajes, estatus de las relaciones entre personajes, información retrospectiva sobre el mundo de la obra o los personajes, e incluso prospecciones sobre éstos.

Luego aparece la columna “Ilocución”, que también podría ser nombrada como “Subtexto”. Aquí hay una interpretación de la acción, es decir, del acto de habla. Como en el ejemplo “ahí está la puerta”, esa oración es la locución, las palabras que se dicen; no obstante, no significa su literalidad, sino “vete de aquí”, que sería la ilocución. En el ejemplo de la Tabla 2, la primera locución dramática ha sido interpretada como *Ponme atención (ordenar)*. Se llega a esta interpretación preguntándose ¿por qué o para qué está diciendo lo que está diciendo? Y la interpretación de la ilocución se completa con un verbo entre paréntesis que describa la acción que está realizando para completar el sentido de esta interpretación. Pues un “ponme atención” puede ser una súplica o una orden, por ejemplo.

En algunos casos, la interpretación puede ser un tanto abierta, como el ejemplo del noveno diálogo de Frondoso: “Vete”. Éste fue interpretado como *Te amo (confesar)*. Aunque pueda ser una interpretación un tanto arriesgada, ésta se sostiene porque el deseo (la supertarea) de Frondoso es casarse con Laurencia. ¿Cómo se llegó a la interpretación de la primera locución dramática? Por la situación. Más adelante se ve que la situación es que se están escondiendo. Así que una locución en la que se informa el lugar y hora del día en que se encuentran debe tener una acción locativa: algo así como “¡Ey!, estoy aquí”.

Sin embargo, hay otras locuciones y dramemas que tienen menos margen de interpretación. Por ejemplo, en el diálogo quinto de Laurencia, la segunda oración es una

sola locución dramática: “¡Escóndete en esas ramas!” Si bien la locución y la ilocución no pueden ser la misma, en casos como éste la diferencia no es muy grande: *No dejes que te vea (rogar)*. Lo que hay que cuidar siempre es que la locución no sea ni una explicación ni una paráfrasis del diálogo.

Por último, la columna “Perlocución esperada”. Como se recordará, si “vete de aquí” es la ilocución de “ahí está la puerta”, la persecución será la reacción: que se salga, que hable más fuerte, que pida disculpas, que se calle, etcétera. Por eso es esperada, ya que el personaje espera una reacción del otro personaje cuando le dice algo. En la mayoría de los casos no se sabe si se aceptará la reacción, como es el caso del ejemplo de la Tabla 2 en el segundo y tercer dramemas: “atrevido Frondoso”. (Y eso será resuelto por director y reparto ya en los ensayos.) Si la ilocución es *Debería darte vergüenza (humillar)*, la perlocución esperada es *Que se sonroje*. Pero en la primera, *Ponme atención (orden)*, es obvio que sí le hace caso porque luego viene una réplica al diálogo. Hay otros que evidentemente no se cumplen, como cuando en el diálogo sexto de Laurencia —al Comendador—, segunda oración (ver Anexo 2), la locución “si manda su Señoría” esté interpretada como *¿Ya me puedo ir? (pedir permiso)*, y la perlocución que ella espera es *que el Comendador asienta con la cabeza*. Evidentemente no se cumple. De hecho, si se cumpliera dicha perlocución, esta obra ya no sería Fuente Ovejuna... al menos no la de Lope de Vega.

La tabla puede ser llenada de manera colectiva entre director, reparto y el resto del equipo creativo. Pero también puede ser únicamente entre director y reparto, y hacerle llegar la tabla al equipo creativo con la información. O también puede ser llenada de manera individual por alguien que haga las veces de dramaturgista. Y de esta forma que les envíe la tabla ya llena a director, reparto y equipo creativo para que hagan las modificaciones y adecuaciones que consideren pertinentes. Son algunas posibilidades. Si bien la tabla promueve el análisis riguroso, pretende ser una herramienta flexible que eficiente el trabajo de puesta en escena.

4. Discusión

4.1 Beneficios para la puesta en escena

El análisis de dramemas que aquí presentamos es una propuesta metodológica que pretende facilitar la traslación del texto a la escena. Al inicio de este artículo se planteó la posibilidad de una *traductibilidad* entre ambos: el texto dramático y la puesta en escena. Esa traductibilidad es factible si se toma en consideración la identificación del entramado de

dramemas que subyace al texto dramático. En los ejercicios iniciales que se realizaron para evaluar la pertinencia de esta propuesta metodológica, se pudo observar que el análisis no solamente facilitó la lectura, sino que los actores tomaron clara conciencia de los elementos que necesariamente deben estar dispuestos tanto en su interpretación como en el juego escénico. En otras palabras, todo parece indicar que el análisis de los dramemas puede unificar lecturas entre director, reparto y equipo creativo de producción. También facilita a los actores la comprensión del texto y esclarece las intencionalidades de los diálogos, lo cual podría acelerar el proceso de memorización. En determinadas condiciones de aplicación de las herramientas, podría reducir los tiempos de puesta en escena. Pero si no acorta tiempos, sí hace más eficiente el proceso.

4.2 Indagaciones futuras

Para validar el análisis de dramemas como una propuesta útil que permita hacer la traslación eficiente del texto a la escena, es necesario continuar con la investigación. La siguiente parte de la investigación habrá de seguir poniendo a prueba la metodología con puestas en escena reales para contrastar los resultados. Además, se plantea realizar el mismo ejercicio con actores de diferentes niveles de formación. También se aplicará la metodología a textos traducidos y otros textos que hayan sido considerados fallidos en sus puestas en escena. Lo anterior para tener una idea más clara de los alcances y limitaciones de esta propuesta metodológica y sostener con más datos la afirmación sobre el aumento en la eficiencia de los procesos de puesta en escena.

© Emma Guadalupe Patricia Bejarle Pano y Mario Cantú Toscano

Obras citadas

- Austin, John. *How to do things with words*. Oxford: Oxford University Press, 1962.
- Benveniste, Émile. *Problemas de lingüística general*. Buenos Aires: Ed. S. XXI, 1966.
- Bronckart, Jean-Paul. *Teorías del lenguaje*. Barcelona: Herder, 1980.
- Cantú Toscano, Mario. *Filosofía de la dramaturgia. Una ontología del acontecimiento poético*. México: Paso de Gato, 2020.
- Casalmiglia, Helena y Amparo Tusón. *Las cosas del decir. Manual de análisis del discurso*. Barcelona: Ed. Ariel, 2008.
- Dubatti, Jorge. *Filosofía del teatro II. Cuerpo poético y función ontológica*. Buenos Aires: Autel, 2010.
- García Barrientos, José Luis. *¿Cómo se comenta una obra de teatro?* México, Paso de Gato: 2012.
- Habermas, Jürgen. *Teoría de la acción comunicativa. Vol. I*. México: Ed. Taurus, 2007.
- Kerbrat-Orecchioni, Catherine. *Les interactions verbales. Tomo II*. París: Armand Colin, 1992.
- Maingueneau, Dominique. *Análisis de textos de comunicación*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1998.
- . *Términos clave del análisis del discurso*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 2003.
- Pottier, Bernard. *Sémantique générale*. París: Presses Universitaires de France, 1992.
- Relpred, Grupo. "Énonciation". En A. Jacob (Ed.), *Encyclopédie Philosophique Universelle, Vol. Notions, tome 1*, París: Presses Universitaires de France, 1990.
- Searle, John. *Speech Acts. An essay in the philosophy of language*. Cambridge: Cambridge University Press, 1969.
- Searle, John et al. *Speech act theory and pragmatics*. Dordrecht, Springer, 1980.
- . *Actos de habla*. Madrid: Ed. Cátedra, 2007.
- Stanislavski, Konstantin. *El trabajo sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia*. Madrid: Alba, 2007.
- Widdowson, Henry. *Discourse analysis*. Oxford: Oxford University Press, 2007.

Obras consultadas

- Charaudeau, P. (1995). *Un analyse sémiolinguistique du discours*. En *Langages*, no. 117. París: Ed. Larousse.
- Charaudeau, Patrick y Dominique, Maingueneau. *Diccionario de análisis del discurso*. Madrid: Amorrortu Editores, 2002.
- Eco, Umberto. *Lector in fabula*. Barcelona: Ed. Lumen, 1985.
- Lope de Vega, Félix. *Fuente Ovejuna*. México: Editorial Tomo Clásicos. 2007.
- Maingueneau, Dominique. *Le contexte de l'oeuvre littéraire*. París: Dunod, 1993.
- Rastier, François. *Semántica interpretativa*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2005.
- Reyes, Alfonso. *Obras completas, Vol. XV. El deslinde. Apuntes para la teoría literaria*. México: Fondo de Cultura Económica, 1995.
- Shakespeare, William. *Hamlet*. México: Editorial Océano Express, 2020.

Anexo 1

Red actancial: perspectiva del personaje			
Actante	Laurencia	Fronoso	Comendador
Deseo	Que la gente diga que es una mujer honrada	Casarse con Laurencia	Desvirgar a Laurencia
Motivos	Su padre es uno de los alcaldes de Fuente Ovejuna y necesita comportarse de acuerdo con lo que se espera de ella	Está enamorado de ella	Necesita mostrar al pueblo, sus alcaldes y regidores quién tiene el poder
Razones	Para que la gente la mire como una mujer fuerte y no como una niña caprichosa	Para tener una familia y seguir con la tradición del pueblo	Para demostrar que las vidas de sus vasallos le pertenecen, ser temido y respetado
Obstáculo 1	La gente murmura que se acuesta con Fronoso	Laurencia no cree que Fronoso sea sincero en sus intenciones	Laurencia no le hace caso
Estrategia 1	Humillar y desairar a Fronoso delante de la gente	Hacerse el simpático para ganarse la confianza de Laurencia y sus amigas	Invitarla a su casa y que sus criados la encierren con él
Obstáculo 2	Fronoso hace evidente que hay atracción entre ellos	Laurencia desarma su retórica	Laurencia se niega a entrar y se va con Pascuala
Estrategia 2	Acudir a la cita de Fronoso para exigirle que deje de cortejarla en público	Citarla en un claro del bosque para declararle sus intenciones	Aprovechar que Laurencia está sola en el bosque
Obstáculo 3	Son interrumpidos por el comendador	Son interrumpidos por el comendador	Fronoso salva a Laurencia amenazándolo con su propia ballesta
Estrategia 3	Inventar pretextos para huir	Salvarla de la inminente violación del Comendador	Pedirle a Esteban, padre de Laurencia, que se la ceda con una especie de tributo
Obstáculo 4	Se enamora de Fronoso porque la ha salvado del Comendador	Tiene que permanecer escondido porque el Comendador lo busca	Esteban y los regidores lo toman como ofensa
Estrategia 4	Acepta ser la esposa de Fronoso, ya que ha demostrado que sus intenciones con ella son serias	Aprovecha que el Comendador se fue a la guerra para pedir la mano de Laurencia	Manda a sus criados a que le traigan a Laurencia

Obstáculo 5	El Comendador interrumpe la boda y la secuestra para violarla	El Comendador interrumpe la boda y lo aprehenden para ejecutarlo	Su presencia es requerida por Téllez Girón (Maestre de Calatrava) para otra batalla
Estrategia 5	Insulta a los hombres del pueblo para que linchen al Comendador, y alienta a las mujeres para que cobren venganza por sus ofensas	Decirle al Comendador que él intentará detener la turba, pero en realidad se une a ellos	Irrumpir en la boda para aprehender a Frondoso y secuestrar a Laurencia
Obstáculo 6	El rey Fernando envía un juez para encontrar y castigar al culpable de la muerte del Comendador	El rey Fernando envía un juez para encontrar y castigar al culpable de la muerte del Comendador	El pueblo se revela y se lanzan a lincharlo
Estrategia 6	Unirse al silencio del pueblo	Unirse al silencio del pueblo	Defenderse con sus armas y soldados
Obstáculo 7	El juez propone castigar o liberar a todo el pueblo	El rey Fernando envía un juez para encontrar y castigar al culpable de la muerte del Comendador	
Estrategia 7	Explicarle al rey en persona los agravios del Comendador	Explicarle al rey en persona los agravios del Comendador	

Anexo 2

CUADRO: Escenas 10 a 13 del acto 1. Fuenteovejuna de Félix Lope de Vega

Díálogo	Oración	Dramema/Locución dramática	Categoría	Información	Ilocución	Perlocución Esperada
	1	A medio torcer los paños, quise [...] desviarme del arroyo;	e/t/a	Están en un paraje del bosque cerca del arroyo a donde van las mujeres a lavar. Da una idea de la hora, ya que lavan por la mañana	Ponme atención (ordenar)	Que voltee a verla
		atrevido	i/c/a	Fronroso se ha comportado de una manera inapropiada con Laurencia desde el punto de vista de ella.	Debería darte vergüenza (humillar).	Que se sonroje.
		Fronroso	p	Fronroso es personaje patente y es su interlocutor		
		Para no dar que decir	s/a	Se están escondiendo.	Yo sí soy discreta (regañar).	Que dé un paso hacia atrás.

LAURENCIA 1		Decir a tus demás que murmura el pueblo todo, que me miras y te miro y todos nos traen sobre ojo.	r/a	Todo el pueblo los vigila a ambos y hay rumores de que se gustan.	Tienes que ser más discreto (aleccionar).	Que baje la mirada
	2	Y como tú eres zagal de los que huellan brioso y, excediendo a los demás, vistes bizarro y costoso,	c/a	Fronoso es joven, activo y atractivo, además de que viste con mayor lujo que los de su misma clase social.	Eres guapo (coquetear).	Que sonría.
		en todo lugar no hay moza o mozo en el prado o soto, que no se afirme diciendo que ya para en uno somos;	r/a	Reafirma la información de que los miran y chismean sobre ellos, en especial los jóvenes.	Esto es tu culpa (sentenciar).	Que frunza el ceño.
		y esperan todos el día que el sacristán Juan Chamorro nos eche de la tribuna, en dejando piporros.	Pr/a	La gente especula que un día el sacristán los echará de la iglesia por estarse enviando miradas lascivas.	Mira lo que andan diciendo (Burla).	Que se ría.
	3	Y mejor sus trojes vean de rubio trigo en agosto, atestadas y colmadas, y sus tinajas de mosto, que tal imaginación me ha llegado a dar enojo:	Pr/c	Desea irónicamente que les vaya bien a los chismosos del pueblo porque a ella le enfadan las habladurías. Autodescripción.		
		Ni me desvela, ni me aflige, ni en ella el cuidado pongo.	c/a	A Laurencia no le afectan las habladurías.	A mí no me importa lo que digan (Presumir).	Que levante las cejas.

FRONDOSO 1	1	Tal me tienen tus desdenes [...] que tomo, en el peligro de verte, la vida cuando te oigo.	c/i/r/a	Laurencia es desdenosa para con Frondoso. El que ella lo rechace es una situación que se ha repetido.	Abusas de que te quiero (reclamar).	Que se sienta incómoda.
		Bella	c/a	Laurencia es atractiva.	Me gustas (coquetear).	Que se sonroje.
		Laurencia	P	Laurencia es un personaje patente y es su interlocutora		
	2	Si sabes que es mi intención el desear ser tu esposo, mal premio das a mi fe.	c/i/a	A Frondoso no sólo le atrae Laurencia sino que está enamorado de ella y pretende casarse con ella. Lo que lo detiene es que ella no le corresponde.	Eres una malagradecida (reclamar).	Que se sienta ofendida.
LAURENCIA 2	1	Es que yo no sé dar otro.	i/a	Ella no está tan interesada en Frondoso como él en ella.	No es mi problema (defenderse).	Que se calle.
FRONDOSO 2	1	¿Posible es que no te duelas de verme tan cuidadoso y que, imaginando en ti, ni bebo, duermo ni como?	c/i/a	Frondoso ha estado deprimido pero esto no le afecta a Laurencia.	Compadécete de mí (rogar).	Que lo mire con dulzura.
	2	¿Posible es tanto rigor en ese angélico rostro?	c/a	Laurencia es bella pero cruel.	Eres mala (acusar).	Que se moleste.
	3	¡Viven los cielos, que rabio!	a/c	Frondoso es impaciente	Me estás agotando la paciencia (amenaza).	Que se asuste.
LAURENCIA 3	1	Pues salúdate,	A		No me importa (retar)	Que se desespere.
		Frondoso	P	Reiterar que Frondoso es personaje patente.		
FRONDOSO 3	1	Ya te pido yo salud,	A		Perdóname (disculparse).	Que se tranquilice.
		Y que ambos como palomos estemos, juntos los picos, con arrullos sonoros, después de darnos la Iglesia...	Pr/a	Desea que estén juntos en actitud romántica tras la boda.	Dime que sí (declararse).	Que se sienta conmovida.
LAURENCIA 4	1	Dilo a mi tío Juan Rojo,	i/a/p	Juan Rojo es tío de Laurencia y es además el primer obstáculo a librar antes	Tienes que pedir permiso (condicionar).	Que se tranquilice.

				de llegar a su padre, Esteban. Juan Rojo es personaje latente.		
		Que, aunque no te quiero bien, ya tengo algunos asomos.	c/a	No lo quiere como él a ella; sin embargo, comienza a gustarle y podría llegar a corresponderle.	Me gustas un poco (coquetear).	Que sonría.
FRONDOSO 4	1	¡Ay de mí!	A	En la advertencia, expresa también su estado emocional.	Cuidado (advertir).	Que se ponga en alerta.
	2	El señor es este.	s/a	Viene llegando alguien importante.	Alguien viene (señalar).	Que voltee a ver hacia donde viene alguien.
LAURENCIA 5	1	Tirando viene a algún corzo.	e/t/s/a/m	Se reafirma que están en el bosque y que es de mañana, la hora también de la cacería. Se reafirma que están escondidos, pero ahora están en peligro de que alguien los descubra. Se reafirma la idea de que es alguien de estatus social elevado ya que viene de cacería. Dicha persona aún no los ha visto pues viene distraída.	No nos ha visto (silenciar).	Que baje la voz y sea cauteloso con sus movimientos.
	2	¡Escóndete en esas ramas!	e/s/a/m	Se reafirma que están en el bosque. Se reafirma que se están escondiendo. Ahora Frondoso se habrá de ocultar de quien llega. Se sugiere que para la puesta en escena haya algún recurso escenográfico, lumínico, sonoro o corporal que indique que hay ramas.	No dejes que te vea (rogar).	Que se oculte.
FRONDOSO 5	1	¡Y con qué celos me escondo!	s/a	Frondoso se ha escondido, por lo que ahora es personaje latente. Laurencia queda aparentemente sola esperando la llegada del otro personaje.	No te preocupes, estoy al pendiente de ti (tranquilizar).	Que se sienta relajada.
		Celos	i/c	Indica que el personaje que está por entrar es alguien de quien Frondoso siente celos. De ahí se deduce que pueda ser el Comendador, ya que es el único personaje de alto rango que persigue a		

				Laurencia.							
COMENDADOR 1	1	No es malo venir siguiendo un corcillo temeroso y topar tan bella gama.	e/t/s/a	Refuerza la información de que están en un paraje del bosque y que es de mañana. El Comendador estaba de cacería y se topó a Laurencia por casualidad.	Qué agradable sorpresa (halago).	Que se sienta orgullosa.					
		Bella	c/i	Laurencia es atractiva y del gusto del Comendador.							
		gama	i/r/c	Al caracterizarla de esta forma, la equipara con una presa de su cacería. Refuerza la idea de que el Comendador ya la perseguía y eso explica los celos de Frondoso. La elección de la palabra <i>gama</i> para caracterizar a Laurencia expresa también los rasgos de poder y de cazador en la personalidad del Comendador.							
LAURENCIA 6	1	Aquí descansaba un poco de haber lavado unos paños.	e/t/s/a	Refuerza la idea del paraje cercano al arroyo y de que es de mañana. La mentira refuerza la situación de que Frondoso se esconde del Comendador y que ella está disimulando.	No tengo ganas de conversar (rechazar).	Que no la mire.					
		2	Y así, al arroyo me torno,	e/a/m			Refuerza la idea del arroyo cercano.	Que le vaya bien (despedirres).	Que ya no le hable.		
			Si manda su Señoría	P			El Comendador puede mandar sobre ella. Establece la superioridad social del Comendador.			¿Ya me puedo ir? (pedir permiso).	Que asienta con la cabeza.
			Su Señoría	P			El comendador es personaje patente e interlocutor de Laurencia.				
COMENDADOR 2	1	Aquesos desdeños toscos afrontan [...] las gracias que el poderse cielo te dio,	c/i/a	El carácter reacio de Laurencia hace que sea menos atractiva. Laurencia no gusta del Comendador.							
		Tosocos	c/i	Caracteriza a Laurencia como una labradora, alguien sin educación y refuerza la condición de superioridad de							

				clase del Comendador sobre Laurencia.		
		Bella	C	Laurencia es atractiva	No seas maleducada (humillar).	Que baje la cabeza.
		Laurencia	P	Laurencia es personaje patente e interlocutora de él.		
		De tal suerte que vienes a ser un monstruo.	c/i/a	La altanería de Laurencia hace que su carácter sea horrible, dada su falta de respeto para con el Comendador.	Eres una altanera (insultar).	Que sienta miedo.
		Monstro.	C	La altanería de Laurencia es antinatural ya que la naturaleza femenina es la obediencia.		
	2	Mas si otras veces pudiste huir mi ruego amoroso,	R	Laurencia ya lo ha rechazado otras veces.	Esta vez no tienes escapatoria (amenazar).	Que se deje tocar.
		Agora no quiere el campo,	e/a/m	Especifica que esa parte del bosque es un claro.		
		Amigo secreto y solo;	s/a	Refuerza la idea de que el Comendador cree que están solos.	Nadie te va a ayudar (amedrentar).	Que no grite.
		Que tú sola no has de ser tan soberbia, que tu rostro huyas al señor que tienes,	s/i/a/c	El Comendador cree que está en posición de abusar de ella dado que él es un noble y ella una labradora, por lo que tiene derecho de hacerlo. Soberbia: Dramema de caracterización. Información sobre el temperamento de Laurencia y es el rasgo que el Comendador espera que ésta, en esa situación, pierda.	Estás indefensa (chantajear).	Que no oponga resistencia.
		Teniéndome a mí en tan poco.	a/i	Con esta afirmación, el Comendador reconoce la tensión que existe desde siempre con Laurencia.	Te vas a arrepentir (amenazar).	Que cierre los ojos.
	3	¿No se rindió Sebastiana, mujer de Pedro Redondo, con ser casadas entrambas, y la de Martín del Pozo, habiendo apenas pasado dos días del desposorio?	r/a	Cuenta que ya varias mujeres casadas de Fuenteovejuna han cedido a sus deseos. De igual manera, el Comendador refuerza en sus dichos su situación de poder ante	Si se rindieron mujeres casadas, con mayor razón tú (advertir).	Que se deje besar.

				ella y ante todas las mujeres del pueblo. Sebastiana, Pedro Redondo y su mujer son personajes latentes.		
LAURENCIA 7	1	Ésas [...] ya tenían, de haber andado con otros, el camino de agradaos, porque también muchos mozos merecieron sus favores.	r/a	Sebastiana y la esposa de Martín del Pozo cedieron fácilmente con el Comendador porque ya habían sido adúlteras con otros, especialmente con hombres jóvenes.	Yo no soy como ellas (aclarar).	Que detenga su avance.
		señor	I	Refuerza la idea de que el Comendador es de mayor escala social.		
	2	Id con Dios, tras vuestro corzo:	A		Vete de aquí (orden).	Que se marche.
		Que a no veros con la Cruz, os tuviera por demonio	c/r/pr/a	Como está de cacería, no lleva puesta la Cruz de Calatrava. Al no traer el emblema de la nobleza ni el símbolo de Cristo, el Comendador podría «pecar» a conveniencia.	Ya no me mires (orden).	Que mire a otro lado.
		Pues tanto me perseguís.	r/i/a	Se reafirma la información de que el Comendador lleva tiempo siguiéndola.	Déjame en paz (orden).	Que detenga sus avances.
COMENDADOR 3	1	¡Qué estilo tan enfadoso!	a/i	Se refuerza también la tensión creciente entre ambos personajes.	Ya cállate (silenciar).	Que deje de hablar.
	2	Pongo la ballesta en tierra,	s/a/m	Deja la ballesta en el piso, probablemente cerca de las ramas entre las que se esconde Frondoso, ya que necesita tener las manos libres.	Espérame un momento (advertir).	Que no se mueva.
		Y a la práctica de manos reduzco melindres.	s/a	Se dispone a forzar a Laurencia.	Ven para acá (forzar).	Que se acerque.
		Melindres.	I	Desde el punto de vista del Comendador, Laurencia es una melindrosa porque se niega a sus avances.		
LAURENCIA 8	1	¿Cómo?	A		No (negarse).	Que se aleje.

	2	¿Eso hacéis?	s/a	El Comendador la está sujetando.	Detente (ordenar).	Que la suelte
	3	¿Estáis en vos?	c/a/i	El Comendador luce enloquecido.	¡Basta! (regañar)	
COMENDADOR 4	1	No te defiendas.	s/a	El Comendador y Laurencia están forcejeando.	Te va a ir peor (amenazar).	Que deje de golpearlo.
FRONDOSO 6	1	Si tomo la ballesta, ¡vive el cielo, que no la ponga en el hombro!	p/s/a	Fronroso ha salido de su escondite pero los otros no han notado su presencia. No se atreve a tomar la ballesta.	Tengo que atreverme a defender a Laurencia (animarse).	Que él mismo tome la ballesta.
COMENDADOR 5	1	Acaba, ríndete.	s/a	El Comendador está por someter a Laurencia.	Te gané (declarar).	Que deje de defenderse.
LAURENCIA 9	1	¡Cielos, ayúdame ahora!	A		Sal de tu escondite (rogar).	Que Fronroso sujete al Comendador.
COMENDADOR 6	1	Solos estamos;	s/a/i	El Comendador no se ha dado cuenta de la presencia de Fronroso. El comendador pretende reforzar su superioridad.	Cállate (orden, callar).	Que Laurencia deje de hablar.
		No tengas miedo.	a/i	El Comendador trata de atenuar la tensión entre ambos pretendiendo que Laurencia se relaje.	Te va a gustar (seducir).	Que Laurencia se tranquilice.
FRONDOSO 7	1	Comendador generoso,	s/a	Fronroso hace evidente su presencia al Comendador.	Aquí estoy (advertir).	Que el Comendador se detenga y le preste atención.
		Generoso	Pr/i	El Comendador podría ser considerado una persona generosa si dejase ir a Laurencia y perdonara el atrevimiento a Fronroso. Fronroso reconoce con el término, el estatus superior del Comendador.		
		Dejad la moza o creed que de mi agravio y enojo será blanco vuestro pecho,	s/a	Fronroso ha tomado la ballesta y le apunta al Comendador.		
		Agravio	I	Fronroso puede considerarse agraviado por el Comendador ya que éste está a punto de abusar de la que él cree que será		

				su futura esposa.		
		Aunque la Cruz me da asombro.	s/i/a	Aunque lo está amenazando con la ballesta, le tiene miedo ya que es un noble que pertenece a la orden de Calatrava.	Perdóneme el arrebató (disculpárese).	Que el Comendador relaje su postura y semplante.
COMENDADOR 7	1	¡Perro villano!	s/a/i	El Comendador se da cuenta de que no habían estado solos él y Laurencia y que ahora Frondoso lo amenaza con su propia arma. El comendador refuerza con el término <i>villano</i> el estatus inferior de Frondoso: Villano: bajo, ruin pero igualmente <i>de la villa</i> , no noble.	¡Traición! (acusar).	Que Frondoso y Laurencia se sientan avergonzados.
FRONDOSO 8	1	No hay perro.	A		El traidor eres tú (amedrentar).	Que el Comendador dé un paso atrás.
		¡Huye Laurencia!	A		Yo me hago cargo (responsabilizarse).	Que Laurencia se sienta protegida.
LAURENCIA 10	1	Frondoso,	S	Reafirmar que Frondoso es un personaje patente.		
		Mira lo que haces.	A		Ten cuidado (alertar).	Que vigile al Comendador.
FRONDOSO 9	1	Vete	A		Te amo (confesar).	Que Laurencia se conmueva.
COMENDADOR 8	1	¡Oh, mal haya el hombre loco,	A		Soy un idiota (maldecirse).	Darse un golpe a sí mismo.
		Que se descíñe la espada.	S	El Comendador no trae espada para defenderse.		
		Que de no espantar medroso, la caza, me la quité.	R	El Comendador dejó la espada a propósito para no espantar las presas en su cacería.		
FRONDOSO 10	1	Pues pardiez,	C	Caracteriza a Frondoso como de clase social baja por el uso de esta expresión.		

		Señor	I	Reafirma que Frondoso le debe respeto al Comendador.		
		Si toco la nuez, que os he de apiolar.	a/i	En la amenaza, la tensión entre ambos personajes aumenta. Frondoso está dispuesto a olvidar la diferencia de estatus entre ambos.	No te muevas porque te mato (amagar).	Que se quede quieto.
		Apiolar.	C	Caracteriza a Frondoso en su condición rural por el uso de este verbo en lugar de <i>matar</i> .		
COMENDADOR 9	1	Ya es ida.	P/a	Laurencia es un personaje ausente.	Ya no te está viendo (convencer).	Que deje de apuntarle con la ballesta
	2	Infame alevoso, suelta la ballesta luego.	c/a/i	Frondoso es un cobarde por haberlo tomado desprevenido. Expresa también la tensión entre ambos personajes.	No tienes ya que demostrar nada (menospreciar).	Que le regrese la ballesta.
	3	¡Suéltala,	A		Te va a ir mal (amenazar).	Que sienta miedo.
Villano!		C	Remarca la diferencia social entre el Comendador y Frondoso.			
FRONDOSO 11	1	¿Cómo?	A		¿Me crees estúpido? (insultar).	Que se ofenda.
	2	Que me quitaréis la vida.	A		No te voy a dar nada (rehusarse).	Que se enfade.
	3	Y advertir que el amor es sordo,	i/a/c	Laurencia le corresponde el amor a Frondoso. Expresa también el temple y voluntad de Frondoso cuando se trata de Laurencia.	Estoy enamorado y soy correspondido (encelar).	Que se encele.
		Y que no escucha palabras el día que está en su trono.	A		Vete o te mato (amenazar).	Que se marche.
COMENDADOR 10	1	¿Pues la [espalda] ha de volver un hombre tan valeroso en un villano	i/a	El Comendador es un militar y Frondoso un simple labrador.	No te tengo miedo (desafiar).	Que se inquiete.

	2	¡Tira,	A		Atrévete (provocar)	Que se preocupe.
		Infame,	c/a	Reafirma la perspectiva del Comendador en el sentido de que Frondoso es un cobarde que ataca por la espalda.	Cobarde (insultar).	Que se efuzca.
		Tira y guárdate,	a/i	Tensión manifiesta entre ambos personajes.	Si no sueltas la ballesta, te va a ir mal (advertir, disputar)	Que pelee con él.
		Que rompo las leyes de caballero!	c/a	Reafirma su condición social y su estatus militar.	No tendré compasión de ti (sentenciar).	Que suelte la ballesta y huya.
FRONDOSO 12	1	Eso, no.	c/a		No te voy a dar la ballesta (agraviar).	Que se detenga.
	2	Yo me conformo con mi estado,		Aunque se sabe en peligro, está feliz porque Laurencia le corresponde.	Laurencia está enamorada de mí (presumir).	Que se encele.
		Y pues, me es guardar la vida forzoso,	r/a	Ya que Laurencia lo ama, ahora su vida tiene sentido.	No te voy a seguir el juego (desanimar).	Que se fruste.
		Con la ballesta me voy	P	Frondoso está a punto de ser personaje ausente.	No me vayas a seguir (prevenir).	Que se quede quieto.
COMENDADOR 11	1	¡Peligro extraño y notorio!	a		No entiendo cómo pasó esto (imprecar).	Que él mismo descargue su frustración contra algún objeto.
	2	Mas tomaré venganza del agravio y del estorbo	Pr/a	El comendador se vengará no sólo de la afrenta de Frondoso sino también de que le frustró el abuso a Laurencia, así que la venganza será contra ambos.	¡Ánimo! (alentarse).	Que él mismo se yerga y respire profundo.
	3	¡Que no cerrara con él!	Pr/a	Refuerza la idea de que la venganza no sólo será contra Frondoso sino también contra Laurencia.	Me vengaré de ambos (planear).	Que él mismo frunza el ceño.
	4	¡Vive el cielo que me corro!	Pr/a	La venganza será exagerada.	Juro que se arrepentirán (prometer).	Que el mismo se sienta ilusionado.