



UNIVERSIDAD DE PANAMÁ
VICERRECTORÍA DE INVESTIGACIÓN Y POSTGRADO

MAESTRIA EN BELLAS ARTES EN TEATRO

**PROYECTO MAESTRO DE PUESTA EN ESCENA DE LA OBRA *VIAJE EN*
CÍRCULO DE TOMÁS GONZÁLEZ PÉREZ· DIRECCIÓN ESCÉNICA**

EUGENIO FERNÁNDEZ

**TESIS PRESENTADA COMO UNO DE LOS REQUISITOS PARA OPTAR AL
GRADO DE MAGÍSTER EN BELLAS ARTES EN TEATRO CON ÉNFASIS EN
DIRECCIÓN TEATRAL**

PANAMÁ, REPÚBLICA DE PANAMÁ

2016

UNIVERSIDAD DE PANAMÁ
VICERRECTORÍA DE INVESTIGACIÓN Y POSTGRADO
FORMULARIO DE INSCRIPCIÓN

PROGRAMA DE MAESTRÍA EN BELLAS ARTES EN TEATRO CON ÉNFASIS
EN DIRECCIÓN

FACULTAD DE BELLAS ARTES

NO. DE CÓDIGO CE-PT-327-04-04-13-02

NOMBRE DEL ESTUDIANTE EUGENIO SALVADOR FERNÁNDEZ NÚÑEZ

CÉDULA: N-17-791

TÍTULO AL QUE ASPIRA: MAGÍSTER EN BELLAS ARTES EN TEATRO CON
ÉNFASIS EN DIRECCIÓN

TEMA DE LA TESIS: PROYECTO MAESTRO DE DIRECCION DE LA OBRA
"VIAJE EN CIRCULO" DE TOMÁS GONZÁLEZ PÉREZ

RESUMEN

EJECUTIVO: EDIPO Y SU HIJA ANTIGONA VIAJAN EN POS DE LA
VERDAD Y LA PAZ PARA SUS EXISTENCIAS

NOMBRE DEL ASESOR: MAGÍSTER ALEX MARISCAL

FIRMA DEL ASESOR

FIRMA DEL ESTUDIANTE

APROBADO POR:

COORDINADOR DEL PROGRAMA

DIRECTOR DE POSTGRADO DE LA VICERRECTORÍA
DE INVESTIGACIÓN Y POSTGRADO

SEPTIEMBRE, 2016

27 NOV 2016

Eugenio A. Nuñez

DEDICATORIA

A mis hijos Marie Angellique y David Alexander que me permitieron el tiempo para llevar a cabo esta Maestría.

AGRADECIMIENTOS

A los entrañables facilitadores que han formado parte del programa, a las autoridades de la Facultad de Bellas Artes: Decano Magister Luis Troestch, Vicedecano Doctor Roberto Fajardo, a mi Asesor y Coordinador de Postgrado Magister Alex Mariscal, a la Magister Ligia Armuelles que ha estado pendiente de mi salud durante el programa, a mis compañeros de el “ Viaje en círculo ”: Maria Elena Mena como Antígona, Luis Carlos Gómez como Edipo, a Javier Sarsanedas en el Diseño de Luces, a Gabriel Pérez Mateo en el Vestuario, a Marlene Gómez en el Manejo del Sonido, a Victoria Mendoza en el Manejo de las Luces, a Grismel Rangel en el Maquillaje y al Departamento de la Escuela de Arte Teatral de la Facultad de Bellas Artes por el respaldo y apoyo brindado.

INDICE GENERAL

Resumen

Abstract

Introducción

Capítulo I

Ensayo crítico sobre el texto dramático y el texto espectacular

Capítulo II

Análisis estructural de la obra según método de Francis Hodge

2 1 Circunstancias dadas

2 1 1 Factores ambientales

2 1 1 1 Localización geográfica

2 1 1 2 Factores ambientales – Fecha – Tiempo

2 1 1 3 Factores ambientales – Entorno político

2 1 1 4 Factores ambientales – Entorno social

2 1 1 5 Factores ambientales – Entorno económico

2 1 1 6 Factores ambientales – Entorno religioso

2 1 2 Acciones previas

2 1 3 Actitudes opuestas

2 2 Diálogo

2 2 1 Selección de vocabulario

2 2 2 Estructura de frases y oraciones

2 2 3 Imágenes

2 2 4 Características particulares

2 2 5 Ritmo del diálogo

2 3 Acciones dramáticas

2 3 1 Verbalización

2 3 2 Resumen de acciones por unidad

2 3 3 Titulación de unidades y escenas

2 3 4 Boceto del trazado del movimiento de cada unidad dramática

2 4 Personaje

2 4 1 Deseo del personaje

2 4 2 Voluntad el personaje

2 4 3 Moral del personaje

2 4 4 Apariencia física del personaje

2 4 5 Adjetivos

2 5 Idea

2 5 1 Título del libreto

2 5 2 Planteamiento filosófico

2 5 3 Propuesta sintética del Director (motivo de dirección)

2 6 Tempo – ritmo

2 7 Atmósfera

2 7 1 Característica para cada uno de los sentidos

2 7 2 Metafora sensorial

2 8 Tonalidad de la obra

2 9 Construcción del plano escénico

2 10 Diseños

2 10 1 Iluminación

2 10 2 Sonido

Capítulo III

Diario de trabajo

Capítulo IV

4 Autoevaluacion

4 1 María Elena Mena - Actriz

4 2 Luis Carlos Gómez -- Actor

Bibliografía

Anexos

Resumen

El Proyecto Maestro de Dirección Teatral de la obra “Viaje en círculo” de Tomás González Pérez consiste en la aplicación de técnicas y poéticas de la dirección teatral para la creación artística y producción de la puesta en escena. Se adiciona un ensayo formal sobre la práctica del director escénico como creador de una teatralidad que articula todos los elementos del texto espectacular. El capítulo II aborda el análisis estructural de la obra según el método de Francis Hodge. En el capítulo III el diario de trabajo cuenta el proceso creativo que concluyó en la puesta en escena para un público heterogéneo. Y por último se presenta una autoevaluación del desempeño del suscrito con los actores.

Abstract

The project master of theatrical direction of the work "Circle ride", from Tomás González Pérez consists of the application of techniques and poetics of theatrical direction for artistic creation and production of the mise in scene. A formal essay on the practice of the director as the creator of a theatricality that articulates all the elements of the dramatic text is added. Chapter II deals with the structural analysis of the work according to the method of Francis Hodge. In chapter III the work diary has the creative process that concluded in the staging for a heterogeneous public. And finally a self-assessment of the performance of the undersigned is presented with the actors.

INTRODUCCION

El teatro actual se define fundamentalmente a través de su "espectacularidad" Conjuga una gran cantidad de códigos visuales-sonoros-gestuales – kinésicos creando alegorías y símbolos, partiendo de los mitos, los tabúes, los traumas, el inconsciente, los sueños, las alucinaciones, terminando con la causalidad lógico-espacio-temporal y con la coherencia del personaje ,pues la identificación y el efecto pierden su sentido y razón de ser para ser reemplazados por el "juego" como principio estructurador

Hoy por hoy domina la espectacularidad Y esta teatralidad actual, como paradigma, no es ni catártica, ni ilusionista, ni anti-realista, sino que resulta de otros principios, que condicionan el pensamiento, el sentir y la producción postmoderna como fenómeno universal la "Memoria", la "Elaboración" y la "Perlaboración" La *Memoria* nos trae a la conciencia las diversas tradiciones culturales, occidentales u otras, estrictamente teatrales o no, las cuales se prestan como elementos renovadores, como materiales a disposición, la *Elaboración* es el momento de la selección y ordenación de estos materiales, y finalmente, la *Perlaboración* es la inclusión de estos materiales, no por oposición, ni por superación/ rechazo, sino por medio de la "reunificación" o "reintegración" para lógica, acentuando la "diferencia", el/lo "otro", es decir, es el resultado de una operación transcultural como lo manifiesta, entre otros, Eugenio Barba

Las obras teatrales deben ser abordadas en su doble articulación, de forma tal que, en suma al texto dramático, es necesario considerar los dispositivos a través de los cuales se construye el texto espectacular, para concretar el objetivo final de este género la puesta en escena Eugenio Barba afirma que "Cuando se habla de dramaturgia se debe pensar en el montaje El espectáculo es un sistema real y propio que integra diversos elementos –cada uno de los cuales obedece a una propia lógica relacionados entre ellos y con el ambiente externo" Se deduce que el texto espectacular es una red de sistemas significantes, las mismas que se acceden a la obra *Viaje en círculo*

Con el presente trabajo se culmina el programa de Maestría en Teatro en Dirección y a través de esta puesta en escena hemos propuesto Comprender a cabalidad los sistemas utilizados en la creación del texto espectacular y emplearlos a conciencia para lograr un excelente resultado artístico

El documento consta de cuatro capítulos El Capítulo I consiste en un ensayo crítico sobre la práctica del Director como creador de una teatralidad que articula todos los elementos del texto dramático y el texto espectacular o texto escénico

El Capítulo II es un análisis estructural de la obra según el método de Francis Hodge que generan las bases de la dirección escénica de la obra

El capítulo III es un diario de trabajo donde se documenta los procesos creativos en el espacio del ensayo El Capítulo IV tiene la autoevaluación del equipo de trabajo respecto a todo el proceso creativo y las condiciones en que fue realizado

CAPITULO I

**EL DIRECTOR
PRODUCTOR DEL TEXTO ESPECTACULAR
O TEXTO ESCENICO**

Las palabras drama y *teatro*, que en griego, nos remiten a la representación, tal como lo afirma Patrice Pavis (468), plantea un punto de vista, un ángulo de visión, un acontecimiento y un concepto de género la obra dramática, la actividad teatral y el espectáculo, texto y representación. El teatro nace de este nexo de texto y representación, por varias que sean las sendas y medios en que esta "unión" se lleve a cabo.

No hay teatro sin texto, siempre y cuando nos refiramos a el concepto de que el conjunto de significantes que este (teatro o espectáculo) propone es un lenguaje (tiene códigos, unidades culturales, signos, señas, referentes) que podemos interpretar, que se puede comunicar.

La idea que se pueda prescindir del texto se basa en una interpretación superficial de algunos hechos teatrales que aparentemente pueden existir sin el texto (mimo, pantomima,

comedia del arte, teatro gestual, teatro danza) Pero estas formas teatrales cuentan con un texto – *incluso escrito y previo* -, que forma parte fundamental de la representación Ese guion es otra forma de texto teatral que adopta una estructura vanguardista, poética, de ruptura del orden sintáctico y de la lógica discursiva habitual

Es más, el texto teatral imperiosamente no tiene que ser un texto literario (*discursivo, dicho, dialogal*) de los personajes, al que muchos llaman texto principal, y el otro texto (*las acotaciones y didascalias*), denominado texto secundario destinado directamente a la construcción de la escena

Sin embargo, consideramos *texto teatral* a las acotaciones y a los parlamentos de los personajes, unidas o separadas, que cumplen su condición fundamental estar escrito para la representación

Las vinculaciones entre texto y representación pueden ser muy variadas, pero consideradas realidades interdependientes El análisis desde el texto y el análisis desde la representación se

complementan Texto y representación se precisan e incluyen manteniendo una relativa autonomía Anne Ubersfeld afirma que

El teatro es un arte paradójico. O lo que es más: el teatro es el arte de la paradoja; a un tiempo producción literaria y representación concreta; indefinidamente eterno (reproducible y renovable) e instantáneo (nunca reproducible en toda su identidad) arte de la representación, flor de un día, jamás el mismo de ayer; hecho para una sola representación, como Artaud lo deseara. Arte del hoy, pues la representación de mañana, que pretende ser idéntica a la de la velada precedente, se realiza con hombres en proceso de cambio para nuevos espectadores: Y no obstante, siempre quedara algo permanente, algo que, al menos teóricamente, seguirá inmutable, fijado para siempre: el texto. (11)

Evidentemente, texto y representación, para Anne Ubersfeld, mantienen una relación variable en la práctica teatral constituida en la oposición de lo que *permanece* (la producción literaria) y lo que

funcionales y operativas para el análisis y el montaje escénico. Un texto teatral, tanto en su diálogo como en las acotaciones puede contener los siguientes tipos de texto atendiendo a la función pragmática del lenguaje dramático con su dimensión "semiótica"

- 1) Texto *verbal oral*, hablado o dialogado (parlamento o discurso de los personajes)
- 2) Texto *para verbal* (paralingüístico o suprasegmental indicaciones sobre el tono, intensidad, duración, pausas)
- 3) Para una posible actualización-actuación, interpretación-del texto verbal dialogado, algunas de estas indicaciones pueden ser decisivas respecto al sentido e intención de la intervención o parlamento de los personajes)
- 4) Texto *dinámico-corporal* (indicaciones sobre mímica y quinésica, gestos, movimientos, expresividad y organicidad)
- 5) Texto *caracterizador externo* (indicaciones sobre maquillaje, peinado, vestuario y rasgos físicos)

cambia (la momentaneidad siempre diferente del texto en la representación)

Es obvio que el texto escrito, convertido en texto oral, es uno de los textos que maneja la puesta en escena en el proceso de producción del texto espectacular. Aquí es preciso repetir con Anne Ubersfeld que ***“el enunciado, en un texto de teatro, si bien tiene un significado no tiene todavía sentido. Adquiere sentido cuando deviene discurso, cuando se ve cómo se produce, por qué y por quién es producido, en qué lugar y en qué circunstancias”*** (22).

Habría que agregar que este sentido depende en última instancia de la relación con los espectadores. También es obvio que el texto escrito y el texto visual (proxemia, kinesis e íconos) son de naturaleza distinta. O sea, que están hechos de diferentes materias significantes.

Conviene precisar que lo más importante no es la distinción evidente entre estos dos tipos de texto (estilo directo, estilo indirecto, función dialogal, función escénica) si no el establecer otras distinciones más

- 6) Texto *caracterizador interno* (indicaciones sobre emisiones, actitudes, carácter, temperamento y modo de ser de los personajes)
- 7) Texto *proxémico* (indicaciones sobre la relación y distancia entre interlocutores)
- 8) Texto *musical y sonoro* (indicaciones sobre la música y los efectos sonoros)
- 9) Texto *espacial fijo* (indicaciones sobre escenografía, objetos, mobiliario, iluminación)
- 10) Texto *espacial móvil* (indicaciones sobre cambios escenográficos, en el mobiliario, la utilería, el espacio escénico y el de los espectadores)
- 10) Texto *temporal* (indicaciones sobre el tiempo escénico y el de la representación o ficción)
- 11) Texto *rítmico* (indicaciones sobre el ritmo de las acciones, escenas, actos, partes o secuencias en que se estructura o

divide la obra, así como el ritmo o *tempo* global)

Un texto teatral completo o muy elaborado contiene la mayoría de estos "tipos de textos" (o contenidos, o funciones textuales), que pueden diferenciarse entre sí sintáctica o formalmente, pero no por la función general, que es en todos la misma posibilitar la representación o el acto teatral

Así, se supera la falsa dicotomía entre texto y representación, al considerar al lenguaje (la palabra, el texto) no como un elemento que limita, se impone o lucha contra la representación (un texto que pugna contra el texto espectacular), sino como un componente esencial de la actividad u obra teatral. El lenguaje, lejos de ser un estorbo, se convierte en el elemento dinámico inicial y en el unificador final de la representación. Así, el texto teatral construirá y dará coherencia a la actuación, unificará el contenido y dará una consistencia artística significativa global a la obra

Debemos hablar, en el caso de un buen texto teatral, de la adecuación entre su forma y su contenido, entre su estructura,

sintaxis y lenguaje, y las ideas, tema e intenciones de la obra (posiblemente también entre el texto y la representación) El texto no está nunca separado del actor, el escenario y la representación Tadeus Kantor tiene una clara idea de la importancia y función del texto teatral, de acuerdo con la estética que caracterizan sus montajes y afirma *“quiero que la realidad que el texto reivindica no se constituya fácil y mucho menos superficialmente, sino que se amalgame, se una indivisiblemente con esa preexistencia (pre-realidad) del actor y el escenario, que arraigue en ellos y de ellos surja (171)*

La palabra, la escritura, no nace separada del cuerpo El texto teatral remite y se inscribe en la corporalidad del actor y la materialidad de la escena El lenguaje verbal y no verbal son inseparables El actor, al actuar, al interpretar, no solo dice el texto oral, sino que realiza el texto teatral como totalidad, con sus gestos, sus movimiento, su voz, construye el espacio, le da significado, vive y determina el paso del tiempo, se caracteriza y caracteriza al resto de personajes con los que interacciona

La materialidad y movilidad escenográfica no es tampoco un mero soporte de la acción o continente de los hechos, sino que los construye, dando vida y realidad al texto, haciendo visible lo invisible, tal como Diderot comprendió que la palabra no es solo pensamiento o literatura *“las palabras no son ni pueden ser solo signos aproximados de un pensamiento, de un sentimiento, de una idea, son signos que completan su valor con el movimiento, el gesto, el tono, el rostro, los ojos y las circunstancias dadas”* (19)

El texto teatral es un texto en sí mismo atravesado y fundamentado en la materialidad corporal del actor y la materialidad física del espacio y el tiempo escénico. Una vez escrito, se re materializa a través del actor (encarna, incorpora) y el espacio escénico concreto. Por último, se vuelve a in-corporar o encarnar, a través de la recepción en el espectador. Es un proceso de retransmisión - como a través de vasos comunicantes - de la energía textual unida a lo simbólico y a la materialidad y corporalidad del signo. Simbolización-semiotización un proceso interactivo e interdependiente. El mismo que se establece entre texto y representación.

Pero cuando la puesta en escena desiste de la postura servil respecto al texto y pone respetable distancia del mismo, plantea una visión crítica y lo considera como punto de partida únicamente, surge la especial lectura del director, su interpretación y su singular manera de *poner en acto* lo que era sólo literatura y aparecen por ende tantos Edipos como directores autónomos (que siempre han existido) para releer de ese texto

Y hete aquí el formidable espacio de trabajo del Director, ese terreno de indeterminación, sitio de conflictos, que es el espacio entre el texto literario a escenificar y el **texto espectacular**. El Director ha de crear en un espacio vacío, que será su hoja en blanco, y **allí escribirá su propio texto**. En ese espacio construirá su intrincado tejido de nutridos sistemas de signos que se entrelazarán en concordancia para crear la representación teatral: hombres que presentan acciones humanas reales o imaginarias, que las realizan presentes por medio de presencias reales de una manera convencional, que según Pavis, (179) es un conjunto de presupuestos ideológicos y estéticos,

explícitos o implícitos, que permiten al espectador recibir el juego del actor y la representación

Por lo tanto la convención engloba todo aquello que ha de ser objeto de acuerdo entre sala y escenario para producir la ficción teatral y el placer del juego escénico o espectacular. Este punto enfatiza el hecho diferenciante entre literatura y teatro: la literatura no tiene el modo de representación, no le es necesaria una serie de actores concretos, en un espacio delimitado. Sólo concibe personajes y espacios en el imaginario del lector.

El otro elemento a considerar por el Director, es el modo personal convencional seleccionado, pues su elección estética supone la existencia de una ideología que sustenta esa decisión. *El Director produce así, este gran organismo vivo que es el texto espectacular, texto que nace y muere con cada representación, que no tiene aspiración de eternidad, que crea variados y complejos mensajes contruidos con signos móviles y cambiantes. Los actores, seres vivos y cambiantes llevan los signos. El gesto no es igual hoy al de ayer, es semejante pero no igual, el signo cambia. Ni siquiera el*

espectador es el mismo La lectura cambia *El texto espectacular, magnífico ser de vida efímera, se posesiona de los escenarios cada noche, único lugar en que le es dado cobijarse cada noche*

Según Adolph Appia, el arte de la puesta en escena estriba en proyectar en el espacio lo que el dramaturgo proyectó solo en el tiempo Antonin Artaud afirma que la parte específicamente teatral de una obra de teatro es precisamente el espectáculo, es decir la concreción escénica del texto espectacular

Jacques Copeau da una completa definición de lo que es la puesta en escena

Por puesta en escena entendemos el diseño de una acción dramática El conjunto de movimientos, gestos y actitudes, la armonía entre fisonomías, voces y silencios Es la totalidad del espectáculo escénico que surge de un pensamiento único que lo concibe, lo ordena y lo armoniza El director

*inventa y fija entre los personajes ese nexo
secreto y visible, esa sensibilidad recíproca,
esa misteriosa correspondencia de relaciones,
sin las cuales el drama, aunque sea interpretado
por brillantes actores y actrices, pierde la mejor
parte de su expresión (89)*

También hay que tener en cuenta la progresiva importancia que se visualiza en esas definiciones de la puesta en escena y la mirada sobre el Director, fiel, riguroso, coherente y sincero con su discurso estilístico, que como artista y persona comprometida con su tiempo quiera, de verdad, plasmar en su propuesta escénica

El texto escénico o texto espectacular es el elemento fundamental del hecho teatral. La puesta en escena es definida como los diferentes esquemas de integración (sintaxis) que ponen en funcionamiento la interacción del texto dramático

como sistema de causalidades y el texto espectacular como sistema de significación El texto escénico o espectacular es la contextualización del enunciado, la concreción (estética) del espacio, tiempo, ritmo, desplazamiento, tono, proxémica, ideologización del texto, cinésica, puesta en contexto de enunciación / enunciado.

Por esta razón en una conceptualización de mayor alcance se podría definir al **texto escénico o espectacular como el conjunto de diferentes esquemas estéticos que son combinados intencionalmente y que modalizan un conjunto de objetos - signos acentuando la preeminencia del texto espectacular.**

También debe establecerse ciertas premisas concernientes al espectador para considerar el cómo ver el texto espectacular Este puede ser considerado un co-productor del espectáculo, ya que, a pesar de ser manipulado desde la escena para que experimente ciertas emociones e inclusive reaccione frente a hechos de la realidad, es quien construye la significación del fenómeno teatral y quien da la última palabra El espectador se sitúa en la convención

“*estamos en el teatro*” y separa el mundo real y el mundo posible de la escena, aunque al mismo tiempo debe dar su aprobación para *entrar* en la ficción aunque no participe de la misma, en el caso del teatro *a la italiana* donde están separados el sector de la platea y el escenario

El espectáculo consiste en la puesta en relación de dos factores una determinada actividad que se ofrece y un determinado sujeto que la contempla. De la dialéctica de estos dos elementos que se materializa en la forma de una relación espectacular nace el espectáculo. Por ello se puede definir la relación espectacular como la interacción que surge de la puesta en relación de un espectador y de una exhibición que se le ofrece.

De los sentidos que intervienen en la actividad del espectador resulta fácil descartar tres de ellos: el gusto, el olfato y el tacto. Porque son estos tres sentidos, sin duda, los que mejor caracterizan la **intimidad**, la más cercana proximidad entre el cuerpo del sujeto que percibe y el del objeto percibido.

En el espectáculo, la relación espectacular en cambio, parece constituirse en la **distancia**, en una relación distanciada que excluye la intimidad en beneficio de un determinado **extrañamiento**. En otros términos *el espectáculo parece tener lugar allí donde los cuerpos se escrutan en el alejamiento*.

Con el oído ya la distancia se hace presente cuando la escuchamos, la voz del otro materializa una distancia con respecto a su cuerpo. Por eso cuando la voz accede al microcosmos de la intimidad se torna en el susurro de aquel que acaricia el cuerpo del sujeto con su aliento y estamos ya del lado del tacto, e incluso del olfato. Y sin embargo sucede que en multitud de espectáculos el sonido desempeña un papel notable desde la danza al recital, al concierto o al mitin político. Pero en todos ellos el oído comparte su tarea con la vista, y es la visión del cuerpo del que actúa, del cuerpo que genera el sonido lo que certifica en todos estos eventos su carácter espectacular.

La vista se nos presenta entonces, en todos los casos, como el sentido rey, como aquel sobre el que el sujeto se constituye en espectador. De hecho y sin duda alguna, nada mejor que la mirada para sustentar una relación con otro cuerpo del que se carece.

Por consiguiente el otro factor está constituido por aquello que se ofrece a la mirada del espectador: el cuerpo que se exhibe, de un cuerpo que actúa, un cuerpo vital que trabaja y se exhibe, lo que constituye, en presencia de la mirada del espectador, *la relación espectacular*. En suma su emergencia aboliría la relación espectacular en aras de una relación de intimidad. *La distancia*, pues, en tanto que elemento constitutivo del espectáculo, se nos revela como huella de una carencia, la de ese cuerpo negado del

espectador que, reducido a mirada, se entrega a la contemplación de otro cuerpo esta vez afirmado en su exhibición y que por ello se manifiesta como necesariamente fascinante. Cambió la espaciación

De tal manera, los factores que hemos identificado como los constitutivos de la relación espectacular permiten ser considerados en términos topológicos dos lugares, el del espectador y el del evento espectáculo, separados por una distancia que actúa a modo de frontera o de barrera que separa e impide al sujeto que mira introducir su cuerpo en el lugar del espectáculo

Evidentemente el problema que se plantea para establecer una tal tipología consiste en la elección del criterio discriminador, que bien fácilmente puede ser deducido de la propia relación espectacular, toda ella organizada para el despliegue de una determinada mirada. Será el lugar de esta mirada, el del espectador que la sustenta, en relación con su objeto, el que nos permitirá diferenciar las grandes variantes de la topología espectacular

Así pues ¿Desde dónde mira el espectador? O más exactamente ¿Cuál es la posición del espectador con respecto al espectáculo que se le ofrece y cuáles son las limitaciones que a su visión impone tal posición?

El modelo camavalesco ofrece una posibilidad extrema la de una escena abierta, indefinida, que tiende a extenderse por toda la ciudad, en la que el espectador que mira y el cuerpo que se exhibe definen dos tópicos constantes pues sin ellos no habría relación espectacular - pero intercambiables, accesibles a todo sujeto

Así sucede en los carnavales y en muchas fiestas populares Porque se halla instaurada una relación espectacular, está presente la distancia que separa al que mira del cuerpo que se exhibe, pero, a la vez, cualquier sujeto puede ocupar, intermitentemente, uno u otro lugar Ello es así posible porque la escena no se halla clausurada, cerrada por límites bien precisos, sino abierta y constantemente móvil

No hay, por ello mismo, lugar para una economía mercantil el dinero no circula y esto modifica notablemente la economía del deseo el

deseo circula gratuito, objeto de un dispendio por nadie regido, que hace imposible la consolidación del cuerpo fetiche

Esencialmente debemos constatar lo que en su tratamiento del espacio define al carnaval como una manifestación ejemplar de la cultura popular la ausencia de toda clausura de la escena, la reivindicación total de la calle como lugar de interacción y el *sistemático intercambio de papeles entre espectadores y celebrantes en un juego abiertamente promiscuo y permanentemente móvil que niega toda propiedad (de la mirada, del deseo, del cuerpo, de la palabra o del espacio) y que, por ello mismo , impide toda fetichización*

Por lo demás, la ausencia de clausura de la escena y, a la vez, su extensión e indefinibilidad impide todo punto de vista privilegiado el que mira, en su desplazamiento constante, sabe que su visión del espectáculo es inevitablemente parcial, fragmentaria y azarosa Más en ello reside, paradójicamente, su libertad en su necesidad de elegir un trayecto una serie sucesiva de puntos de visión entre los infinitos posibles Por tanto, *he aquí una configuración netamente excéntrica del espacio espectacular*

Junto al modelo carnavalesco, primó el modelo circense durante siglos con *otra configuración del espacio espectacular*, en la que la escena se hallaba ya netamente clausurada aquella en la que el evento espectáculo ocupaba un determinado centro en torno al cual, en disposición circular o elíptica, se disponían los espectadores, así sucedía en el circo romano, los misterios medievales, el teatro popular, los ajusticiamientos públicos y los torneos

Era, pues, el escenario clausurado del espectáculo el que definía un centro nuclear en el que una determinada gesta tenía lugar y en torno al cual, incluso con un margen notable de desplazamiento, se disponían los espectadores, en forma notablemente arbitraria, pues sólo había una prohibición la de franquear la frontera del escenario. Queda así rota, en el modelo circense tanto la simetría como la reversibilidad de los dos lugares de la relación espectacular que caracterizaban al carnaval

La relativa arbitrariedad de la posición del espectador tenía como producto una inevitable limitación en el despliegue de la mirada *la que imponía su propia angulación sobre un espectáculo que, tarde o temprano, habría de volverse la espalda*

Pero con el teatro a la italiana se accede a una nueva y radicalmente diferente configuración del espacio espectacular. Se abandona el círculo y la elipse, pero también el amplio semicírculo del teatro grecolatino. Importa más la profunda revisión de la relación posicional entre el espectador y el evento espectáculo.

Con la disposición de la escena teatral a la italiana es el espectador quien pasa a ocupar el lugar privilegiado. El conjunto escenográfico (el juego escénico de los actores y los decorados) se dispone en términos perspectivistas, ordenándose en función de un centro óptico exterior, definido por el lugar ocupado por el espectador.

Se trata, pues, de la irrupción en el ámbito del espectáculo de la revolución espacial que se ha realizado con la *perspectiva*: un espacio que lejos de estar sometido a un único centro interior se modela en función de un centro exterior en el que convergen las líneas de perspectivas, emerge así un sistema topológico que realiza la consagración de un sujeto trascendental: aquel que, desde el único lugar privilegiado, mira un universo razonablemente ordenado o, más exactamente, ordenado en función de su propia razón, *se reconoce por primera vez, el derecho a un pleno dominio visual del*

espectáculo para poner en funcionamiento una serie de capacidades que le permiten ver y comprender una presentación teatral

Con el modelo espacial de la escena italiana se impone de manera neta el divorcio entre el espectáculo y la calle. Reducimiento del espectáculo en espacios cerrados y fácilmente controlables donde la economía del deseo espectacular es reconvertida y encausada en términos de economía mercantil: pagar la entrada.

Así es como descubrimos que un gesto plenamente significativo: el cuerpo fetiche del artista lo será no sólo por atrapar e inmovilizar el deseo espectacular, sino también porque se verá adornado de todos los signos de la riqueza material, será en suma, un cuerpo vestido de dinero.

En síntesis, el ver teatro implica que el espectador debe registrar y seleccionar múltiples signos (verbales y no verbales) en forma inmediata dado el carácter efímero del espectáculo, otorgando sentidos parciales que luego debe reunir y englobar en una interpretación final.

La forma de representar, de actuar y de poner en escena, es decir, la producción del texto espectacular varía de época a época y también dentro de una época Todo esto implica que la codificación por parte del Director necesita de un aprendizaje preciso de los códigos por parte del espectador que realiza la descodificación. A decir de Pavis la "lectura" del texto espectacular desvela las opciones estéticas e ideológicas de la puesta en escena (472)

CAPITULO II

LIBRO DE DIRECCIÓN DE LA OBRA VIAJE EN CÍRCULO, DE TOMAS GONZÁLEZ

2.1. Circunstancias Dadas

Antígona y su padre hacen en solitario el viaje hasta Colono donde Edipo espera, finalmente, descansar en paz. Durante la obra ninguno de los dos avanza, es un viaje detenido, en el vacío. Antígona, en el trayecto representa vanos personajes, aprovechando que su padre está ciego, para precisarlo a que revele las razones de sus fatídicas acciones. Por su parte el anciano rey, destronado, está renuente a ceder el poder y la verdad.

2.1.1. Factores Ambientales

2.1.1.1. Localización Geográfica

- **¡Hay que sortear un abismo!**
- **Este abismo no parece tener fondo**
- **¿qué lugar es éste donde bate tan fuerte la brisa de la altura y donde la vida está obligada a tomar en cuenta la presencia del abismo?**
- **Pasar frente al abismo también a mí me ha fatigado**
- **¡Un cementerio!?**

- **Sí, un lugar para evitar los festines de las aves de carroña ?**
- **Pero, ¿acaso no es ésta, tierra de mi raza?**
- **Cuando los apestados llegaron a tu cámara ya no encontraron a un rey para destronar**
- **Busquemos otro lugar donde la muerte no sea tan frondosa
Condúceme a una sombra donde los pájaros sean festividad para el alma
No sé cuánto falta de camino aún para llegar a Colono pero si falta mucho, primero consígueme un lugar para un rato de reposo, algo así como una fronda fecundada por manantiales, porque también tengo sed**
- **A lo lejos veo como un verdor en medio del desierto**
- **¡Déjame un poco hacer el camino en paz, que ya voy muerto!**
- **El poeta está muy cerca de nosotros, casi nos roza**
- **Donde primero se manifestó la decadencia de mi ciudad no fue en ninguna otra parte más que en la casa real**

- ¿ **Qué lugar es éste** donde oigo como jolgorio de niños? ¿Será éste un **lugar encantado**? Hasta el momento **tus pasos me han conducido por parajes terribles, por laberintos de muerte**
- Cuando llegues a **Colono**, y el destino **te asigne ese lugar para reposar** en paz y para siempre, sentirás una voz que te llamara del cielo y tu echaras a andar hacia ella y **te iras hundiendo lentamente en la tierra** y nadie podrá encontrar tu cadáver ¿Te gusta?
- Alguien pasa y me recoge Me lleva al Rey de la **ciudad de Corintos** Me crie y **crecí en un palacio** y hubiera llegado a ser el **Rey de Corintos** **Corintos era una grande y prospera ciudad** Un día me veo convertido en un hombre y **salí al camino** y me dije "¡ A esta **ciudad** no vuelvo más!"
- ¡Una **mujer de Corintos**!
- La mujer viene de **Tebas**
- El **gobierno de Tebas** lo comparten tus hermanos, mis hijos, Eteocles y Polinices
- Esta desde hace meses **desterrado en Argos**

2.1.1.2 Factores Ambientales – Fecha – Tiempo

- Tengo a mi mando ¿Qué haría sin mí si le falto en **las noches**? Estoy segura que a **estas horas** estará buscando compensación placentera en una cortesana
- Pero ¿para qué despertar si **aún es noche**?
- Porque a la verdad **se llega siempre tarde**, en las **horas crepusculares** Pronto será de noche Debo **aprovechar las últimas luces** para dar fin a mi leyenda

2.1.1.3. Factores Ambientales – Entorno Político

- **¡No dé un paso más! ... ¡No respire! ¡No hable! Contenga el aliento. ...**
- **No, padre, no puede sentarse ¡Cuidado!**
- **Real** es tu temor
- Bueno, **yo también he sido un rey** No sabía que todos **los reyes temían a las víboras** lo mismo que yo
- **No todos los reyes** pueden llegar tan lejos como
- En verdad **goberné durante mucho tiempo** Y hubiera gobernado mucho más si **no llega a producirse la peste** que asolara a mi patria
¡Maldita peste!

- Ya puedo morir **Ya puedes marcharte Déjame a la intemperie Vete ahora**
- **¡No, padre, no se puede! Está prohibido** Aquí sólo pueden descansar los héroes A los extranjeros y a los criminales les **está prohibida la sepultura.**
- **Aquí soy tan extranjero como criminal**
- **Soy Edipo, el rey**
- **Un rey en harapos no es un rey, sino un pordiosero No hay reyes sin dotes y mucho menos sin ojos**
- Eso es discutible **No soy el primer rey** al que le acontece una desgracia y, por lo de **ciego**, la mayoría lo son
- **¡No hables de los otros, habla sólo de ti!...**
- **Pero al menos no soy un criminal consciente...**
- El castigo **¿Quién decidió el castigo?**
- **¡Los dioses y yo! ¡Quién puede castigar a un rey, si no es él mismo!**

- **Hasta en la perdición un rey debe actuar en el límite de su grandeza**
Ya me he dado castigo, por lo tanto el crimen ha sido expiado. .
- **Me llenas de desesperación ¿Por qué fustigas tanto a tu padre?**
¡Entrégame a mis enemigos si ése es tu deseo! No tengo miedo a
asumir mi destino...
- **¡Basta, Antígona, dame una tregua! ¿Por qué te extremas en torturar**
a una sombra? ¡Déjame un poco hacer el camino en paz, que ya voy
muerto!
- **¡Los poetas no pueden tocar el tambor! Ese hombre que así ha**
golpeado el tambor no puede ser un poeta ¡Está prohibido que los
poetas sean tamboreros!
- **A la tiranía de un rey**
- **Un rey ejerce un derecho que le viene de lo divino** Sin embargo, un
tirano es todo lo contrario, es alguien que viola ese derecho y ejerce con
abuso el poder por derecho propio **¿Qué te ha hecho ese rey del que**
hablas para que le condenes como a un tirano?
- **Prohibió las fiestas de la vendimia** donde yo participaba tocando mi
tambor

- **Con Apolo comenzó la muerte** Entonces me convirtieron en poeta para cantar solamente a la gloria de Apolo
- **¡Todo eso fue necesario!**
- **¡El rey no tuvo la culpa de la peste, fueron los excesos del pueblo en esas fiestas!**
- **El mal de mi ciudad se originó en la pulcritud de la cámara real, allí donde el tirano rey compartía el tálamo nupcial con su propia madre...**
- **¡No quiero oír nada más de tu ciudad ni de tu rey trano! ¡Antígona, sácame de aquí!**
- **Antígona! ¿Dónde te has metido? ¡Sácame de aquí, Antígona! No soporto este terrible lugar, ni estoy para lamentos de poetas.... ¡Antígona! ¡Antígona!**
- **¡Ese juego debería prohibirse!**
- **Pretender ser dioses es el mayor acto de soberbia.**
- **Tú eres Edipo, el expulsado rey de Tebas.**
- **Tú no puedes ser otro que Tiresias, el ciego adivino**

- **Sólo a un rey pueden ocurrirle mis males.**
- **¡Vamos, saliendo de ahí con las manos en alto! ¡Y cuidado con tratar de hacerte el vivo! ¡Vamos, derecho para acá! ¡Aquí todo el mundo tiene que andar derecho! ¡O no somos responsables de lo que te pueda suceder! ¡Deténgase! ¿Quién es usted? ¿De dónde viene? ¿Y hacia dónde pretende dirigirse?**
- **¡Aquí quien hace las preguntas somos nosotros! ¡Acaba de decirnos quién eres, viejo cabrón!**
- **¡Quítate los humos o irás a parar a una prisión! ¡Acaba de decirnos quién eres, viejo de mierda!**
- **¡Que no estoy jugando! ¡Acaba de decirnos quién eres verdaderamente!**
- **¡Un rey!**
- **¿Dónde está tu séquito? ¿Dónde tus regalos para el rey local? ¡No eres más que un viejo cochino y apestoso que pide limosna en los caminos!**
- **A pesar de todo eso soy un rey. Y si he llegado, como supongo, a Colono, el rey de aquí, cuyo nombre es Teseo, me debe muchos favores**

- **¿Qué favores te debe el rey de Colono?**
- **¿A quién anuncio?**
- **No puedo decirte mi nombre. También yo tengo que velar por seguridad.**
- **El rey de Colono me debe todo.**
- **¡Así que eres Edipo! ...**
- **Guardias. Somos guardias.**
- **Al servicio de nadie. Somos desertores. Nadie nos manda.**
- **¡No me dejen ir! ¡Déjenme morir aquí!**
- **¡No, aquí no puedes morirte!**
- **¡Sigue tu camino, ciego! ... ¡Así que andando!**
- **¡Los guardias! ¡Los guardias!**
- **¡Sácame, sácame de aquí! ¡Llévame bien lejos, que pueden volver!**
- **¿Qué te pasa qué no duermes?... Duermes, hijita, muere... ¡Qué digo!**
- **Quiero ver en tu sueño.**
- **¡Mi sueño es mío, en él no busques nada! ..**

- **¡Yo soy la ciudad!**
- **Si, tú eres la ciudad.**
- **Me tendrías que matar, hija.**
- **Padre, es mejor que sigas durmiendo. Duerme, padre, muere.**
- **¡Si no entiendes al padre, entenderás a tu rey! ¡Te quedas conmigo!**
- **¡Qué dices, viejo de mierda! Tú no eres ya nada para nadie. Tú ya no puedes ordenar nada. ¡Compréndelo y asúmelo! ¡Malagradecido! ...**
- **Ahora viene lo del rey Creonte. Un rey distinto a ti, pues tiene ojos...**
- **¡Eso, eso es! Los reyes no pueden ver. Estás aprendiendo, padre. ¡Cómo te has aplicado!**
- **Creonte es un aprovechado. Creonte es un gran cazador de mis desgracias. ¿En qué parte he de representar a Creonte?**
- **En el momento en que nuestro tío Creonte toma el poder en Tebas.**
- **¡Eso no puede ser! El gobierno de Tebas lo comparten tus hermanos, mis hijos, Eteocles y Polinices. Gobiernan en años alternos. Ahora está en su turno, si mal no recuerdo, Eteocles. Al terminar su año le**

seguirá Polinices y así por muchos años. **Ahora, Eteocles lleva casi un año como rey de los tebanos.**

- **Padre, hace ya más de un año que Eteocles gobierna.**
- **Y ¿qué hace Polinices?**
- **Está desde hace meses desterrados en Argos. Allí se ha casado con la hija del rey de los argivos y se está preparando para invadir a Tebas.**
- **No es hora de lamentarse. Mi Creonte vive un tiempo posterior a la desgracia ¡Creonte ha tomado el poder!**
- **Abandona todos estos juegos. Son inútiles. Con juegos no se toma el poder.**
- **Padre, ese consejo es una mierda. Proviene de un ser derrotado. Todo eso es reaccionario.**
- **Admito mi derrota; pero, en todo esto, sólo tú representas lo reaccionario. Eres tú quien quiere cambiar las cosas, hacerlo todo a tu modo... Pero, ¿cuál es tu modo? ¿Con qué cuentas? No basta con el deseo de cambiar las cosas Para eso no hace falta más que un poco de coraje, de arrojo **Siempre existe el día después de las revueltas. El****

día en que hay que imponer el orden de nuevo. ¿Qué harás entonces?

- **No sé, aún no tengo idea. Proponme algo en vez de andar negándolo todo.**

2.1.1.4 Factores Ambientales – Entorno Social

- **Aquí sólo pueden descansar los héroes. A los extranjeros y a los criminales les está prohibida la sepultura.**
- **¡Oh, desgraciado de mí! En verdad soy las dos cosas Aquí soy tan extranjero como criminal...**
- **Soy Edipo, el rey...**
- **Un rey en harapos no es un rey, sino un pordiosero. No hay reyes sin dotes y mucho menos sin ojos.**
- **¡No hables de los otros, habla sólo de tí! Nadie al enterarse de quien has sido, de la desgracia que has hecho que otros sufran por tu culpa, se atrevería, dándote sepultura, acarrearle la desgracia para sí.**
- **Pero al menos no soy un criminal consciente... Nunca supe lo que estaba haciendo**

- **No, padre En todo esto persigo otro fin Quiero desatar los nudos que me atan a tu desgracia. Quiero ser libre del mal hado, de lo que me toca en herencia. Enténdeme, en cuanto termine tu historia podrá comenzar la mía.**
- **¡Yo! No, padre, es un poeta el que toca el tambor.**
- **¡Los poetas no pueden tocar el tambor! Ese hombre que así ha golpeado el tambor no puede ser un poeta ¡Está prohibido que los poetas sean tamboreros!**
- **Prohibió las fiestas de la vendimia donde yo participaba tocando mi tambor.**
- **Son las fiestas que el mismo Dionisos estableciera para que el pueblo renaciese como lo hiciera él del cuerpo de Zeus En esas fiestas reina el amor. Todos los misterios son penetrados. Todos los secretos son revelados. Por esos días cada cual se pone una máscara y sale a danzar, a brincar, a beber y a gritar para olvidarse de todo Allí nadie tiene nombre, ni casta, ni miseria. Todos beben de los mismos labios, todos se sacian en el mismo cuerpo de la vida. Como una explosión de placer. ¡Un orgasmo interminable! Y esto lo necesitan**

los pueblos aunque sea una vez al año Pero cuando vino el tirano impuso a Apolo, el sol, la pulcritud, la medida. Todo fue luz, el día eternizado, sin rincones oscuros, sin el brillo de los cuerpos amándose en la noche. ¡Todo lo íntimo hubo de hacerse visible! Y la risa desapareció de las bocas. Se marchitaron las palabras. Con Apolo comenzó la muerte. El sol convirtió en cenizas el amor. El tambor quedó mudo. Entonces me convirtieron en poeta para cantar solamente a la gloria de Apolo.

- **¡Todo eso fue necesario! Porque todas esas bacanales conspiraban contra la propia ciudad, propiciando la corrupción y la decadencia.**
- **Donde primero se manifestó la decadencia de mi ciudad no fue en ninguna otra parte más que en la casa real.**
- **¡El rey no tuvo la culpa de la peste, fueron los excesos del pueblo en esas fiestas!**
- **¡Qué sabes tú, extranjero! El mal de mi ciudad se originó en la pulcritud de la cámara real, allí donde el tirano rey compartía el tálamo nupcial con su propia madre...**
- **¿Son éstos niños?**

- **Sí, son niños que juegan.**
- **¿A qué juegan? ¿A la viola?**
- **No, no juegan a la viola. Son muy tiernos para tratar de saltar unos por encima de otros.**
- **Están jugando a la gallinita ciega.**
- **¡Juegan a que son ciegos!**
- **Eso es, se hacen los ciegos.**
- **¡Ese juego debería prohibirse!**
- **¿Por qué habría de prohibírseles ese pasatiempo? Ese juego no lo inventaron ellos. Este es un juego antiguo. Todo el mundo lo ha jugado más de una vez en su vida y no tan sólo en la niñez. Los adultos lo juegan muy a menudo. Muchos se hacen los ciegos frente a los hechos que puedan comprometer un criterio valiente o, por lo menos, honrado. Pasan por todas las cosas comprometedoras cerrando los ojos, como ciegos.**
- **En eso llevas razón. Por el mundo andan muchos que no quieren ver. ¡Nadie quiere buscarse un problema que no le atañe directamente!**

¿Para qué andar mirando sólo el lado oscuro de la vida? ¡Que resuelva como pueda el que se buscó su lío!

- **Casi todo el mundo es ciego como tú.**
- **No, te equivocas en eso. No hay dos hombres iguales y mucho menos dos ciegos...**
- **¡Eh!, ¿qué pasa? ¿Quién anda ahí? Por la torpeza de tus pasos adivino que eres un ciego, anciano como yo.**
- **No soy ciego como tú.**
- **¿Entonces no perdiste la vista?**
- **No, mi ceguera me viene enredada en el misterio del nacimiento. No se puede perder lo que nunca se ha tenido. Nací ciego, sin saber los colores de esta vida. ..**
- **Procedo de una secta de hombres sembrados. Cuando somos niños, se nos siembra en la tierra para que no gastemos en juegos la energía de nuestro cuerpo.**
- **No sé; pero hay algo que me es conocido en ti. Creo que no es la primera vez que escucho tu voz.**

- **Cuando nos vimos por primera vez tú tenías ojos para verme y yo, aunque estaba ciego, también te vi cómo te veo ahora. Tú eres Edipo, el expulsado rey de Tebas.**
- **Y tú, no me lo digas. Tú no puedes ser otro que Tiresias, el ciego adivino.**
- **Está bien, Tiresias, no quiero disputarte la dote; pero ya que estás ante mí, ¿por qué no me adivinas lo que me sucederá de aquí en adelante?**
- **No tengo nada nuevo que comunicarte. Contigo ya tuve un encuentro y en él te lo dije todo. Tu camino te está acercando a la meta.**
- **Pero algo me ha de deparar el destino después de pasar tantas dificultades. No creo merecer una muerte tan... simple, tan común, tan corriente... ¿eh?**
- **Quisiera morir no como todo el mundo. Merezco una muerte especial.**
- **Quisiera que los dioses hicieran una detención en todas sus divinas diligencias y, no sé, se fijaran en mí... Mira, Tiresias, es humano que yo reciba una reparación por parte de ellos...**

- **Me ofendes con tu escepticismo, Edipo. Ningún hombre sembrado juega con la mentira.**
- **Perdóname, Tiresias, las vicisitudes y los años me han puesto así. Te aseguro que creo en tus palabras...**
- **Padre, estás al borde de la tumba... Nadie se enterará de lo que aquí me confieses.**
- **¡Fue así como diste muerte a Layo, el rey de Tebas, tu padre!**
- **¡Todavía sigues creyendo en el cuento de que Layo era mi padre!**
- **¿Es que acaso Layo no era tu padre?**
- **Tal vez, sí; tal vez, no. ¿Quién lo sabe?**
- **El premio a tu hazaña fue casarte con la viuda de Layo y ser proclamado rey.**
- **Sí, más o menos.**
- **¡Eso es mentira! ¡Ésa no puede ser la verdad! Te afanas en buscar tu inocencia... Bien, si todo fue así, ¿por qué terminaste sacándote los ojos? ¿Por qué dejaste que nuestra madre se ahorcara? ¿Por qué te condenaste con el destierro? ¿Por qué fuiste tan despiadado contigo**

y con tus hijos? ¿Por qué asumiste entonces la mentira que hay en los mitos?

- **Perdí. Hay que saber perder. A pesar de todo el horror que hay en mi tragedia, mi salida sigue siendo honorable. Sólo a un rey pueden ocurrirle mis males. Nadie se va a poder olvidar de los horrores que fue toda mi vida y la de mi parentela. ¡Nada, hija, que por el mito nos hemos hecho inmortales! ...**
- **¡Padre, escóndase! ¡Sálvese! ¡Corra! ¡Nos están buscando! ¡Corra!**
- **¡Ay, hija mía! ¡Sálvate! ¡Yo ya no puedo hacer nada por ti...!**
- **Te venimos observando desde hace rato. ¡Así que haciéndote el cieguito, eh! ¡Vamos, derecho para acá! ¡Un momento! Él no puede caminar en línea recta. ¡Aquí todo el mundo tiene que andar derecho! ¡O no somos responsables de lo que te pueda suceder! ¡Tengan piedad! ¡Él es un ciego!**
- **Si es ciego no tiene por qué ser mudo. ¡Deténgase! ¿Quién es usted? ¿De dónde viene? ¿Y hacia dónde pretende dirigirse?**
- **¿Y quiénes son ustedes para detenerme en mi camino y pedirme cuenta de mi identidad?**

- **¡Una mujer!**
- **Sí, una mujer se acerca cabalgando en un caballo de Corintos.**
- **¡Una mujer de Corintos!**
- **No, no he dicho tanto. Sólo el caballo es de la misma estirpe de los de Corintos. La mujer se parece a las de nuestra ciudad. No hay dudas, la mujer viene de Tebas.**
- **¿Quién será?**
- **¡Tu hija Ismenel!**
- **¡Oh, no, mi querida hija Ismene! Viene a relevarte, Antígona. Se acaban para ti las fatigas provocadas por el peso de mi carga.**
- **Ya se desmonta con gran ligereza del corcel. Ahora corre hacia aquí. ¡Qué tal, hermanal! ¡Qué tal, Antígona! Los dejo a solas. El encuentro de un padre con su hija no debe ser obstaculizado ni necesita de testigos. Salgo por un instante, padre.**
- **Hija mía, Ismene, ¿Qué te detiene que no acabas de entrar por la puerta abierta de mis brazos?**
- **Padre, te contemplo y trato de prolongar tu visión tanto tiempo deseada. Padre querido.**

- **Hija mía, tú, la más querida de todas.**
- **¿No me mientes, padre?**
- **No te miento. ¡Sálvame, tú, de Antígona! Ella sólo desea mi muerte. Llévame contigo. Tú si eres la favorita. Cuando dejaste que decidiera Antígona quién me serviría de lazarillo, me sentí perdido. ¿Por qué me abandonaste a su suerte? Yo sé que Antígona es mala. Quiere mi desgracia. Me echa la culpa de la suya. Quiere hacerme sufrir. Ella se toma el trabajo de castigarme en vida. ¿Por qué se ha dado a la tarea de ser instrumento de los dioses? ¿Por qué me martiriza sin darme tregua?**
- **Lo hace porque te quiere.**
- **¡No, no es verdad, nunca me ha querido! ¡Tú sí que quieres a tu padre! Ella siempre ha sentido envidia de ti. Ella fue siempre la niña que no se deseaba. Ni tu madre ni yo la deseábamos. Los dioses nos la impusieron. Vino después que tú, cuando mi corazón ya estaba saciado. Nunca la he amado y mucho menos ahora.**
- **Pero, padre, nadie decide nada en esta vida. Fue el destino quien seleccionó a Antígona para que te sirviera de guía en este viaje. No vengo para interponerme al hado. Vine sólo por amor. Necesitaba**

saber de mi querido padre. Para dar contigo he tenido que revolver toda la tierra y, lo peor, he tenido que dejar por un tiempo a los míos.

- **¿Es que acaso no soy nada tuyo?**
- **Tú eres, padre, lo máspreciado; pero sería un egoísmo de tu parte no pensar en tus nietos, olvidando que soy madre y la esposa en un matrimonio feliz. No haría nada con relevar a Antígona de tu carga.**
- **¿Pero no tienes piedad para conmigo?**
- **Sí, me das mucha lástima; pero tengo obligaciones que conciernen a la esposa. Soy el centro de un hogar. Soy su fuego. Tengo a mi marido. ¿Qué haría sin mí si le falto en las noches? Estoy segura que a estas horas estará buscando compensación placentera en una cortesana. ¡Y yo, que me muera! Y ¿quién me reparará de los estragos que la distancia ocasiona en los amantes? ¡No estoy preparada para asumir la abstinencia! Sí, porque él es un animal, una bestia salvaje; pero de la cual una recibe con placer la mordida. ¿A quién dará esta vez lo que sólo a mí me pertenece? ¿En quién estará pensando en engendrar sus hijos? Porque, padre, contigo nada puedo hacer... Sería incestuoso estar a tu lado, y ya sabes qué castigo se le da al que, a pesar de la ignorancia, lo comete. No, padre, no puedo quedarme contigo.**

- **¡Qué dices, viejo de mierda! Tú no eres ya nada para nadie. Tú ya no puedes ordenar nada. ¡Compréndelo y asúmelo! ¡Malagradecido!**

Antígona lo ha sacrificado todo por ti y ¿qué recibe en pago? ¿Eh? Hablas de ella como si fuera la peste, cuando eres tú la verdadera peste e irremediablemente hay que padecerte. ¿Qué ciudad querría pagar las consecuencias de darte abrigo? ¡Estás viejo, baboso, en plena decrepitud! La voluntad ya no es en ti nada férrea... Bien me lo decía mi marido, que cuando te viera tendría que pensarlo mucho antes de darte el primer abrazo. Pues, para que lo sepas, tampoco pienso darte el último. ¡Aquí termina todo! Ismene se va. ¡Adiós!

- **¡Ismene! ¡Ismene! No me dejes solo. ¡Ismene, llévame contigo! ¡Ismene! ¡Antígona! ¿Dónde estás, Antígona? ¡Tú sí que nunca abandonarás a tu padre! ¡Por eso eres tú la más querida! ¡Antígona!**
- **¡Basta, padre! Es suficiente. ¡Ya! ¡No juego más!**
- **¡Que no soy tu padre, soy Creonte!**
- **Hijita, ¿quieres un consejo?**
- **¿No se te hará tarde?**
- **La muerte siempre puede esperar. .**
- **Entonces venga tu consejo.**

- **Abandona todos estos juegos. Son inútiles. Con juegos no se toma el poder. El poder, primero, y después... después... No sé cómo será después aunque pueda imaginar que todo será diferente, al menos, por un tiempo, sólo por un tiempo. Luego, siempre sucede así, las aguas recuperan su nivel.**
- **Padre, ese consejo es una mierda. Proviene de un ser derrotado. Todo eso es reaccionario.**
- **Aquí se termina nuestra larga jornada. Nuestras sendas se separan...**
- **Pero eso es lo que no me da sosiego. Padre, me he acostumbrado a tu compañía.**
- **Dirás más bien que te has acostumbrado a la carpa. No tengas miedo. Quien sabe mostrar la verdad como tú, no debe temerla.**
- **Pero, padre, es que no te he mostrado la verdad, sino mis padecimientos. ¡El mundo no puede ser sólo esto!**
- **Quienes padecen el mundo lo conocen mejor que aquellos que no lo padecen. ¡El mundo es así como tú me lo has pintado!**
- **¡Padre, te he mentido!**
- **La verdad siempre está oculta en los ropajes de la mentira.**

- **Padre, te he hecho daño, mucho daño. Te he golpeado con alevosía.**
- **No, Antígona, me has hecho bien, mucho bien. ¡Me has dado un gran golpe de amor! Se me hace tarde, hija mía.**

2.1.1.5. Factores Ambientales – Entorno Económico

- **Soy Edipo, el rey...**
- **Un rey en harapos no es un rey, sino un pordiosero. No hay reyes sin dotes y mucho menos sin ojos.**
- **Empieza por donde mejor deseas... Edipo, ¿quién eres tú en realidad?**
- **Un hombre con suerte, a pesar de mi desgracia de hoy.**
- **Así pasé de la miseria al lujo y a la riqueza. Me crié y crecí en un palacio... Corintos era una grande y próspera ciudad; pero yo no podía esperar toda una vida para obtener mi reino...**
- **El premio a tu hazaña fue casarte con la viuda de Layo y ser proclamado rey.**
- **Perdí. Hay que saber perder.**

- **¡Ja, ja, ja, ja! ¡Con esa fachal! Un rey no anda por los caminos sin una carroza con fogosos caballos. Un rey no anda tan sucio y lleno de harapos. ¿Dónde está tu séquito? ¿Dónde tus regalos para el rey local? ¡No eres más que un viejo cochino y apestoso que pide limosna en los caminos!**
- **A pesar de todo eso... soy un rey. Y si he llegado, como supongo, a Colono, el rey de aquí, cuyo nombre es Teseo, me debe muchos favores.**
- **¿Qué favores te debe el rey de Colono?**
- **Al menos di entonces de qué naturaleza fue el favor que le hiciste a Teseo, que te tiene tan esperanzado de que por ello tendrás una buena recompensa.**
- **El rey de Colono me debe todo. Si gobierna hoy Colono, sin dudas lo debe a mi ayuda. Yo envié un ejército para que esta ciudad no cayera en manos enemigas. Lo mejor de la juventud...**
- **¿Qué quieren de mí?'**
- **¡Oro!**
- **No tengo nada. Me harían un gran favor si me tomaran la vida. ¡Mátenme!**

- **¿Qué ciudad querría pagar las consecuencias de darte abrigo? ¡Estás viejo, baboso, en plena decrepitud! La voluntad ya no es en ti nada férrea...**
- **Si los ritos se celebraron, diría que hasta con exceso de ejemplaridad, en el cadáver de mi hermano Eteocles, ahora yo, Antígona, hará lo que corresponde con el otro,**

2.1.1.6. Factores Ambientales – Entorno Religioso

- **Es que de cosas oscuras hablo. El alma cultivada es el verdadero rey de los sentidos.**
- **Pero no somos dioses para gozar de un alma divina. Pretender ser dioses es el mayor acto de soberbia.**
- **Sin embargo, en el plato de nuestras ofrendas a los dioses hemos grabado: «También yo soy de la raza de los dioses.»**
- **La suprema aspiración de cada hombre debe ser llegar a ser Dios, por lo menos, de sí mismo. Sólo cultivando el alma se puede despertar al dios que todos llevamos dentro. .**
- **¿Y qué hacer cuando se ha perdido el alma?**

- **No sé. No sé. Quizás ésa sea una manera de ser Dios.**
- **No sé. Quisiera que los dioses hicieran una detención en todas sus divinas diligencias y, no sé, se fijaran en mí... Mira, Tiresias, es humano que yo reciba una reparación por parte de ellos...**
- **La peste viene de Tebas. Dicen los oráculos que sólo se detendrá cuando Edipo encuentre su muerte.**
- **¡Porque no ha sido ningún dios, sino un hombre, el que ha decretado esta orden sobre los muertos, no tengo yo por qué cumplirla! Si los ritos se celebraron, diría que hasta con exceso de ejemplaridad, en el cadáver de mi hermano Eteocles, ahora yo, Antígona, haré lo que corresponde con el otro, y Polinices recibirá de mis manos las simbólicas honras fúnebres que merece todo el que muere. Polinices, hermano mío, recibe ésta, mi ofrenda. Hechas las obligadas libaciones para que puedas entrar fresco y limpio en mi recuerdo, procedo ahora a darte sepultura. Esta acción la he ejecutado sólo para contribuir a que la pesada cadena que sostiene enyugada a mi ciudad, se quiebre por su parte más sensible...**
- **«¡Oh, Edipo, ¿por qué te has rezagado en tu marcha?! Tiempo, mucho tiempo, hace que lo tuyo se retrasa. Vamos, hombre, es hora de morir.»**

- **¡La voz! ¡La voz! ¡Es a mí al que llama! ¡Adiós, hijita!**
- **¡Eh, la voz!**
- **« ¡Oh, Edipo, no... postergues más tu hora!»**
- **¡Fiestas de la vendimia!**
- **Son las fiestas que el mismo Dionisos estableciera para que el pueblo renaciese como lo hiciera él del cuerpo de Zeus. En esas fiestas reina el amor...**

2.1.2. Acciones previas

- Y es más, te quitaste del medio porque en realidad no tenías otra salida El pueblo todo se te venía encima No tenías otra alternativa La masa de apestados ya había ocupado todos los corredores y las estancias del palacio Y cuando llegaron a tu cámara, entonces no tuviste más remedio que espantarlos a todos sacándote los ojos, vestido ya con los harapos de la fuga Eso era mejor que morir despedazado por el pueblo Cuando los apestados llegaron a tu cámara ya no encontraron a un rey para destronar, sólo vieron salir la sombra de un rey ciego y envuelto en harapos

- Donde primero se manifestó la decadencia de mi ciudad no fue en ninguna otra parte más que en la casa real
- ¡Qué sabes tú, extranjero! El mal de mi ciudad se originó en la pulcritud de la cámara real,
- En mi niñez la viola era mi juego favorito. Saltaba por encima de los que por edad y corpulencia eran más grandes que yo. Apoyaba, como si fueran garras, mis manos en sus cabezas y me impulsaba hacia los cielos. El vértigo del salto me producía un placer, sólo comparable al que descubrí un poco más tarde haciendo el amor con las mujeres
- Un hombre con suerte, a pesar de mi desgracia de hoy. Cuando nací fui abandonado, con los pies atados, a la orilla de un río
- Yo era un recién nacido, no sabía caminar. ¿Para qué tendrían que atarme los pies? Alguien pasa y me recoge. Me lleva al rey de la ciudad de Conntos. Él no tenía hijos. Los reyes me adoptaron. Así pasé de la miseria al lujo y a la riqueza. Me crie y crecí en un palacio y hubiera llegado a ser el rey de Conntos, pero había que esperar mucho. Mis padres adoptivos eran demasiado jóvenes y saludables. ¡Parecía que no se iban a morir nunca! Conntos era una grande y próspera ciudad, pero yo no podía esperar toda una vida para obtener mi reino. Un día me veo

- convertido en un hombre y salí al camino y me dije « ¡A esta ciudad no vuelvo más!»
- El rey de Tebas, Layo, viajaba con un acompañante en su bella carroza. El camino era angosto. Yo estaba cansado de echarme a un lado para cederle el paso a los demás. El viejo rey, al verme en medio del camino, detiene la carroza y dirigiéndose a mí me dice « ¡Muchacho, hazte a un lado que llevo prisa!» Yo le contesto con mucha ira «Y ¿quién eres tú para que yo tenga que cederte el paso?» «Yo soy Layo, rey de Tebas», me contesta con tanta ira como la mía. Entonces me dio por gritarle « ¡Éste es mi lugar y de aquí no hay quien me mueva!» Al oír mis palabras, salpicadas de muchas indecencias que con el tiempo he olvidado, ambos, el rey y su acompañante, se bajan de las carrozas amenazantes. El acompañante levantó el brazo para golpearme y mi cuchillo enseguida dio cuenta de él. El viejo rey echó mano de su bastón, que tenía por apoyo dos garfios terribles, se lo quité y con él lo golpeé varias veces en la cabeza hasta dejarlo muerto. Fui al carruaje para ver qué cosa de valor podía llevarme, pero sólo encontré un espejo de cobre y de inmediato abandoné el lugar.
- Cuando llegué a Tebas el pueblo todo lloraba, no tanto por la muerte de su rey como por la peste que los asolaba. Se había llevado a casi un tercio de la población. Y allí, en medio de la ciudad, reinaba la Esfinge,

- cantando, saturando el aire con hermosos versos que nadie entendía La Esfinge cantaba en una lengua que nadie conocía
- Y ¿cómo hiciste para desentrañar los enigmas de la Esfinge?
- No hice nada de lo que el mito dice ¡Tal vez los dioses me inspiraron! Cuando estuve delante de la horrible Esfinge, saqué el espejo que me llevara de la carroza de Layo y le puse el espejo delante del rostro Un rayo de sol vino a reflejarse en la pulida y brillante superficie Los ojos de la Esfinge fueron el blanco del rayo reflejado y comenzaron a arder Pronto, de los ropajes de la Esfinge salió una mujer de piel muy negra, la cabellera encrespada y toda envuelta en llamas Yo reconocí en aquella mujer a una de esas pitonisas que vienen del Egipto Con su habilidad y mucha inteligencia había sacado provecho de la peste para reinar con terror sobre los tebanos
- ¿Y qué hizo la mujer?
- Apagó las llamas como pudo Cuando la tuve ante mí sonnendo, le dije « ¡Vete, brnbona, huye pronto de aquí!» Ella se lanzó a la escapada
- Pero, ¿dónde ocurrió todo eso?
- Allí mismo, en medio de la multitud, frente al templo de Apolo El pueblo sólo vio cómo la Esfinge era consumida por el fuego Todo el tiempo

habían permanecido arrodillados, con la cabeza inclinada con la vista dirigida al suelo, llenos de pavor, de miedo

2.1.3. Actitudes opuestas

- Me llenas de desesperación ¿Por qué fustigas tanto a tu padre? ¡Entrégame a mis enemigos si ése es tu deseo! No tengo miedo a asumir mi destino ¡Basta, Antígona, dame una tregua! ¿Por qué te extremas en torturar a una sombra? ¡Déjame hacer el camino en paz, que ya voy muerto!
- No, padre En todo esto persigo otro fin Quiero desatar los nudos que me atan a tu desgracia Quiero ser libre del mal hado, de lo que me toca en herencia Entiéndeme, en cuanto termine tu historia es que podrá entonces comenzar la mía

2.2. Diálogo

Los diálogos están llenos de acusaciones, reproches, argumentaciones, imprecaciones, reclamos, lamentaciones, quejas Utilizan un lenguaje sencillo pero poético, pragmático y filosófico, cruel y amoroso, estimulador y decepcionante, socio-político y religioso

2.2.1. Selección de vocabulario

Vocabularios altamente imperativos, agresivos, mezclados con vocabularios poéticos, mágicos y de reminiscencias afectivas filiales de dolor y de castigos expiados

2.2.2. Estructura de frases y oraciones

La mayoría de las oraciones no son breves. Se observan muchas frases largas que son planteadas en forma directa y otras en forma metafórica. Sin embargo, guardan unidad y proporción porque mantienen relación entre el tema y el argumento, entre los juegos y la trama y entre las fuerzas contrarias en conflicto.

2.2.3. Imágenes

Antígona: El pueblo todo se te venía encima. La masa de apestados ya había ocupado los corredores y las estancias del palacio. Y cuando llegaron a tu cámara, no tuviste más remedio que espantarlos sacándote los ojos.

Antígona: Durante las fiestas de la vendimia cada cual se pone una máscara y sale a danzar, a brincar, a beber y a gritar para olvidarse de todo. Allí nadie tiene nombre, ni casta, ni miseria. Todos beben de los

mismos labios, todos se sacian en el mismo cuerpo de la vida Como una explosión de placer ¡Un orgasmo interminable!

Edipo: El pueblo todo lloraba no tanto por la muerte de su rey como por la peste que los asolaba Se había llevada a casi un tercio de la población Y allí, en medio de la ciudad reinaba la esfinge cantando, con hermosos versos en una lengua que nadie conocía

2.2.4. Características particulares

Las características particulares de esta pieza están reflejadas por las palabras que se elaboran en función de una interacción común que establece una especie de juego de aceptación tácita

2.2.5. Ritmo del diálogo

El ritmo y la música del lenguaje se ajustan correctamente al diálogo y las pausas El tempo-ritmo con su escala de intensidad ajusta lo emocional a la unidad dramática, conformando así una unidad coherente y armónica

2.3. Acciones dramáticas

2.3.1 Verbalización

Unidad 1

Alarmar

Angustiar

Sospechar

Aliviar

Sospechar

Aliviar

Sugestionar

Intimidar

Dirigir

Animar

Lamentar

Querellar

Alegar

Presumir

Compadecer

Pedir

Unidad 2

Ordenar

Angustiar

Sospechar

Aliviar

Confesar

Ironizar

Validar

Especificar

Admitir

Acreditar

Evocar / Maldecir

Mordacear

Excusar

Admitir

Enfatizar

Justificar

Reflexionar

Acusar

Unidad 3

Inquirir

Aclarar

Preguntar

Asustar

Confirmar

Demostrar
Reflexionar
Aceptar
Impedir
Lamentar
Contraponer

Unidad 4

Contrariar
Aclarar
Evidenciar
Exponer
Justificar
Rechazar
Apremiar
Exculpar
Acuciar
Eximir
Molestar
Expiar
Repeler
Declarar

Unidad 7

Alabar

Indagar

Disimular

Recusar

Apaciguar / Sugerrir

Buscar

Guiar

Aprobar

Asumir

Unidad 8

Consultar

Referir

Explicar

Preguntar

Refregar

Identificar

Narrar

Describir

Involucrar

Deplorar

Argumentar

Renunciar

Alarmar

Razonar

Negar / Inculpar

Confrontar

Eludir

Asediar

Desvincular

Demandar

Huir

Unidad 9

Calmar

Vincular

Censurar

Apaciguar

Cuestionar

Interesar

Investigar

Elucidar

Compartir

Rememorar

Retomar

Tentar

Especificar

Provocar

Condenar

Aprobar

Convalidar

Destacar

Instruir

Participar

Punzar

Paliar

Unidad 10

Interpelar

Contradecir

Dudar

Clarificar

Empatizar

Argumentar

Reiterar

Probar

Corroborar

Desconocer

Unidad 11

Sentenciar

Enfatizar

Dilucidar

Rebatir

Evadir

Redefinir

Oponer

Redondear

Ubicar

Sugestionar

Destacar

Unidad 12

Amarrar

Relacionar

Asentir

Reconocer

Satirizar

Maliciar

Rechazar

Consentir / Motivar

Eludir

Descartar

Insistir

Indagar

Solicitar

Ripostar

Rehusar / Requerir

Condescender

Aspirar

Pedir

Precisar

Punzar

Ábsolver

Comprometer

Despedir

Agradecer

Unidad 13

Manipular

Apaciguar

Acomodar

Oponer

Rematar

Alentar

Sujetar

Altercar

Exigir

Sortear

Convencer

Desviar

Suplicar

Acceder

Respaldar

Instar

Comprometerse

Unidad 14

Fijar

Escrutar

Enfocar

Ripostar

Sonsacar

Consentir

Participar

Revivir

Arrematar

Maravillar

Relatar

Titubear

Rechiflar

Cuestionar

Soslayar

Sondear

Determinar

Conminar

Esclarecer

Unidad 15

Proponer

Recordar

Retar

Enfrontar

Exponer

Develar

Identificar

Interrogar

Concluir

Recelar

Definir

Dictaminar

Aceptar

Unidad 16

Denegar

Debatir

Transigir

Razonar

Pretextar

Repeler

Comprender / Aconsejar

Renegar

Unidad 17

Atener

Insinuar

Amedrentar

Implorar

Refutar

Interpelar

Aprobar / Interrogar

Solicitar

Amenazar

Tolerar

Presionar

Farolear

Guasear

Desmentir

Confirmar

Apretar

Herir

Pesquisar

Guapear

Intrigar

Aludir

Pavonear

Envenenar

Burlar

Unidad 18

Proponer

Desconfiar

Rastrear

Intimidar

Recomendar

Inspeccionar

Situar

Perturbar

Conocer

Describir

Concretar

Esquivar

Investigar

Amedrantar

Desestimar

Unidad 19

Conciliar

Pedir

Objetar

Persuadir

Increpar

Cargar

Unidad 20

Intervenir

Angustiar

Apaciguar

Rogar

Tranquilizar

Cavilar

Asesorar

Entusiasmar

Denegar

Instar

Desdeñar

Revalidar

Comunicar

Apoyar

Suscribir

Empatizar

Aupar

Puntualizar

Ratificar

Decidir

Moderar

Curiosear

Aseverar

Interesar

Unidad 21

Sosegar

Formalizar

Arrullar

Entrever

Sincerar

Conllevar

Resaltar

Añorar

Acariciar

Rebatir

Ensalzar

Impugnar

Unidad 22

Alertar

Validar

Convencer

Suponer

Asentir

Ilusionar

Chancear

Animar

Indagar

Medir

Alegrarse

Sopesar

Manipular

Unidad 23

Ansiar

Halagar

Recibir

Ratificar

Implorar

Acusar

Lamentar

Verificar

Oponer

Indisponer

Renegar

Sentenciar

Esclarecer

Sobornar

Adular / Apelar

Reprochar

Asentir

Evidenciar

Reconocer

Rechazar

Ordenar

Unidad 24

Insultar

Reprender

Demostrar

Desmerecer

Humillar

Ultimar

Suplicar

Enaltecer

Unidad 25

Averiguar

Sollozar

Herrir

Convenir

Reclamar

Resurtir

Anunciar

Incomodar

Proclamar

Importunar

Protestar

Solicitar

Acceder

Unidad 26

Plantear

Concluir

Ratificar

Involucrar

Lisonjear

Bromear

Pronunciar

Contrariar

Conceder

Delimitar

Determinar

Unidad 27

Desdeñar

Precisar

Esclarecer

Resaber

Notificar

Deplorar

Aplacar

Detallar

Desconfiar

Imponer

Establecer

Desconocer

Sugerir

Chifear

Acosar

Conceder

Ordenar

Unidad 28

Arguir

Pregonar

Sancionar

Exigir

Desobedecer

Pulsar

Transigir

Reverenciar

Dictaminar

Ripostar

Confrontar

Unidad 29

Dilucidar

Legalizar

Discutir

Precisar

Fanfarronear

Instar

Evadir

Patentizar

Argumentar

Mantener

Demandar

Sustentar

Replicar

Exteriorizar

Advertir

Culpar

Recalcar

Dictaminar

Deshonrar

Condenar

Unidad 30

Detener / Rehuir

Insistir

Perturbar

Encantar

Promover

Acercar

Eludir

Compartir

Aceptar

Advertir

Rechazar / Humillar

Señalar

Especficar

Esquivar / Vetar

Certificar

Deliberar

Sopesar / Admitir

Unidad 31

Presentar

Apapachar

Disculparse

Reclamar

Enaltecer

Asentir

Pactar

Señalar

Calmar / Validar

Despedir

Sostener
Argumentar
Desprender
Alertar
Acudir / Aceptar
Dictaminar

2.3.2. Resumen de acciones por unidad

U 1: Antígona intimida - Edipo teme

U 2: Antígona reprocha - Edipo justifica

U 3: Antígona impide - Edipo acepta

U 4: Edipo aclama - Antígona rechaza

U 5: Edipo reprocha - Antígona se sincera

U 6: Edipo solicita - Antígona se burla

U 7: Edipo alaba - Antígona motiva

U 8: Antígona acusa - Edipo explica

U 9: Antígona provoca - Edipo condena

U 10: Edipo empatiza -Antígona aclara

U 11: Antígona enfatiza - Edipo opone

U 12: Edipo exige - Antígona profetiza

U 13: Antígona suplica - Edipo evade

U 14: Antígona inquiere - Edipo comparte

U 15: Antígona reta - Edipo devela

U 16: Antígona niega - Edipo argumenta

U 17: Antígona interroga - Edipo exige

U 18: Antígona atemoriza - Edipo precisa

U 19: Edipo suplica - Antígona rechaza

U 20: Antígona suplica - Edipo comparte

U 21: Edipo arrulla -Antígona añora

U 22: Antígona motiva - Edipo se alegra

U 23: Edipo lamenta - Antígona justifica

U 24: Antígona humilla - Edipo suplica

U 25: Antígona aclama - Edipo contiene

U 26: Antígona confirma - Edipo ironiza

U 27: Edipo lamenta- Antígona impone

U 28: Edipo proclama - Antígona desobedece

U 29: Edipo cuestiona - Antígona precisa

U 30: Edipo aconseja - Antígona rechaza

U 31: Antígona reconoce - Edipo valida

2.3.3. Titulación de unidades y escenas

Unidad 1:

El abismo

Antígona intimida

Edipo teme

Unidad 2:

Temor real

Antígona reprocha

Edipo justifica

Unidad 3:	El cementerio Antígona impide Edipo acepta
Unidad 4:	El castigo Edipo aclama Antígona rechaza
Unidad 5:	Soltando la jauría Edipo reprocha Antígona se sincera
Unidad 6:	La fronda fecunda. Edipo solicita Antígona se burla
Unidad 7:	El tambor Edipo alaba Antígona motiva
Unidad 8:	El poeta

Antígona acusa

Edipo explica

Unidad 9:

Juegos infantiles

Antígona provoca

Edipo condena

Unidad 10:

Un ciego diferente.

Edipo empatiza

Antígona aclara

Unidad 11:

Los hombres sembrados

Antígona enfatiza

Edipo opone

Unidad 12:

La reparación para Edipo

Edipo exige

Antígona profetiza

Unidad 13:

Sueño o pesadilla

Antígona suplica

Edipo evade

Unidad 14: Las vicisitudes de Edipo

Antígona inquiere

Edipo comparte

Unidad 15: La esfinge

Antígona reta

Edipo devela

Unidad 16: Hay que saber perder.

Antígona niega

Edipo argumenta

Unidad 17: Los soldados

Antígona interroga

Edipo exige

Unidad 18: Guardias desertores

Antígona atemoriza

Edipo precisa

Unidad 19:	Déjame morir aquí. Edipo suplica Antígona rechaza
Unidad 20:	Duerme, hija, muere. Antígona suplica Edipo comparte
Unidad 21:	La hija preferida Edipo arrulla Antígona añora
Unidad 22:	Una mujer de Corintos Antígona motiva Edipo se alegra
Unidad 23:	Sálvame de la terrible Antígona Edipo lamenta Antígona justifica
Unidad 24:	Malagradecido Antígona humilla

Edipo suplica

Unidad 25: ¿Dónde está el amor?

Antígona aclama

Edipo contiene

Unidad 26: El espíritu de los nuevos tiempos

Antígona confirma

Edipo ironiza

Unidad 27: Los hermanos se han peleado.

Edipo lamenta

Antígona impone

Unidad 28: Creonte toma las riendas de Tebas.

Creonte proclama

Antígona desobedece

Unidad 29: Ahora soy la ciudad.

Edipo cuestiona

Antígona precisa

Unidad 30: **Ya no juego más.**

Edipo aconseja

Antígona rechaza

Unidad 31. **Ahora si veo.**

Antígona reconoce

Edipo valida

2 3.4 Boceto del trazado de movimiento de cada unidad dramática

UNIDAD 1

A ¡Tenga cuidado, padre! ¡No dé un paso más! ¡Hay que sortear un abismo! ¡Péguese a la pared! ¡Despacio! ¡Despacio! Ya estamos saliendo del peligro ¡Cuidado, hombre, no se vaya usted a precipitar como esa piedra! ¡Fijese que aún está cayendo! Este abismo no parece tener fondo ¡Todo está tan oscuro! ¡No respire! ¡No hable! Contenga el aliento Eso, eso es Sólo un pasito más ¡Ya está! Ya estamos fuera de peligro

E Hija de este anciano ciego, Antígona, ¿qué lugar es éste donde bate tan fuerte la brisa de la altura y donde la vida está obligada a tomar en cuenta la presencia del abismo? ¿Por qué te callas y no me respondes?

A. Es que estoy tomándome un respiro, padre Quien no ve, no se fatiga tanto ante el peligro como el que lo ve y tiene que enfrentarlo

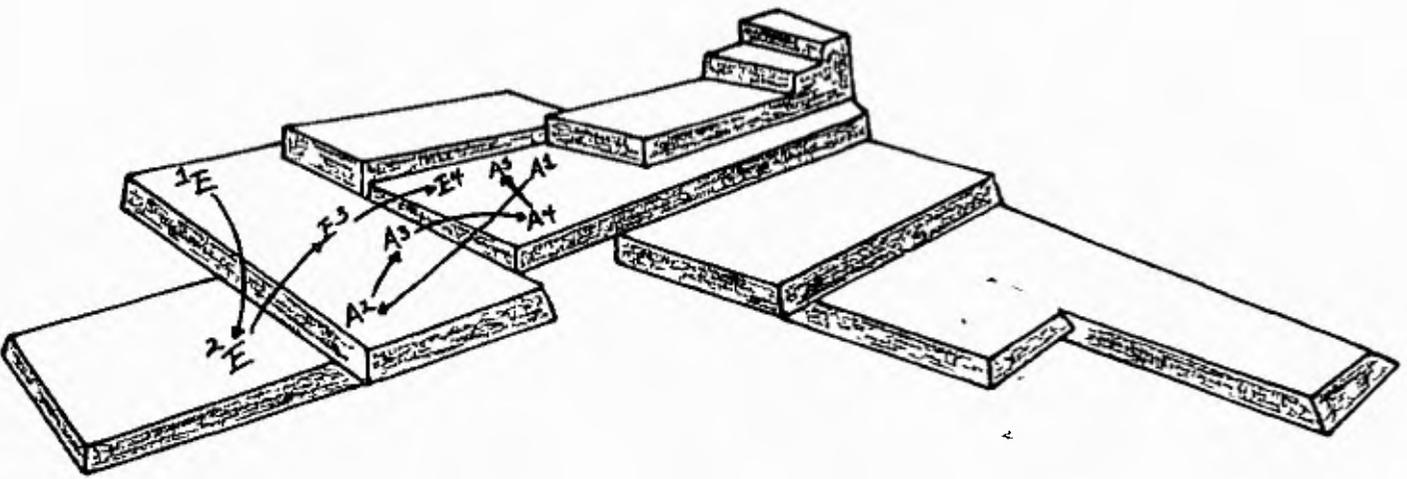
E Alguna ventaja depara la suerte al ciego Nosotros, los ciegos, podemos dar de cara con la propia muerte y, como no la vemos, no nos asustamos como aquellos que por tener sanos los ojos la ven, la saben delante Pobrecita mía, lo que debes haber padecido por tener sanos los ojos Creo que en este viaje llevas la peor parte Pasar frente al abismo también a mí me ha fatgado Quisiera descansar un momento antes de reiniciar nuestra marcha

UNIDAD 2

A. No, padre, no puede sentarse ¡Cuidado!

E ¡Qué! ¿Qué hay? ¿Víboras?

A. No, no es un nido de ponzoña



U.1.

E ¡Ah, qué bueno! Si a algo tengo temor es a todo lo que se arrastra, porque siempre hay un día insospechado que se yerguen y atacan

A. Real es tu temor

E. Bueno, yo también he sido un rey. No sabía que todos los reyes temían a las víboras lo mismo que yo

A. No todos los reyes pueden llegar tan lejos como tú

E. En verdad goberné durante mucho tiempo. Y hubiera gobernado mucho más si no llega a producirse la peste que asolara a mi patria. ¡Maldita peste!

A. ¿Aún piensas que la culpa de tu desgracia está fuera de ti?

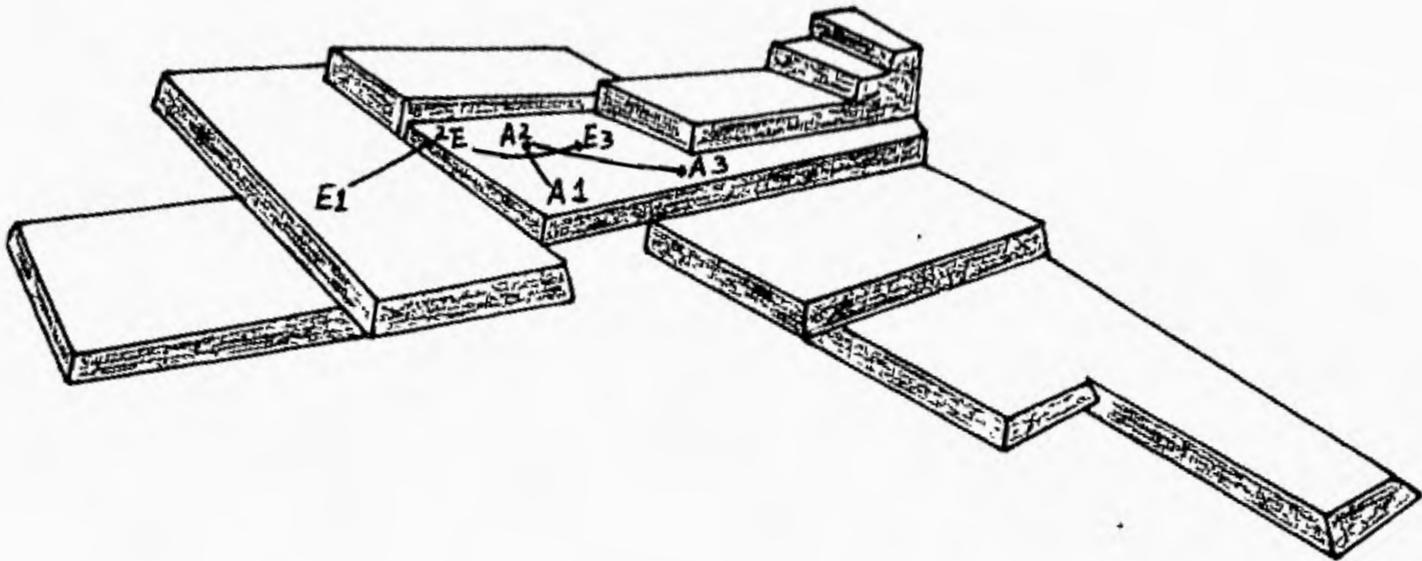
E. Pensaba en alta voz. Desde hace ya mucho que asumo todas las culpas

A. Aunque no estés convencido del todo

E. Voy por el camino sin descanso expiando esas culpas. Es señal de decrepitud el creer que los dioses no viven en el fondo de la conciencia. Aunque en verdad creo que el hombre está solo consigo mismo y que los dioses existen, pero llegan cuando la catástrofe se ha consumado

A. Padre, vuelves a lo mismo

E. Perdona, perdona. Es la fatiga. ¿Por qué no me puedo sentar a descansar aunque sea sólo un momento?



U.2.

Fernández 97

Unidad 3

E Si no hay víboras aquí, ¿que otro peligro me impide echarme en el suelo?

A. Estos predios son sagrados

E ¿A dónde hemos venido a parar!

A. A un nido donde la muerte pone sus huevos vacíos

E ¿Un cementeno!

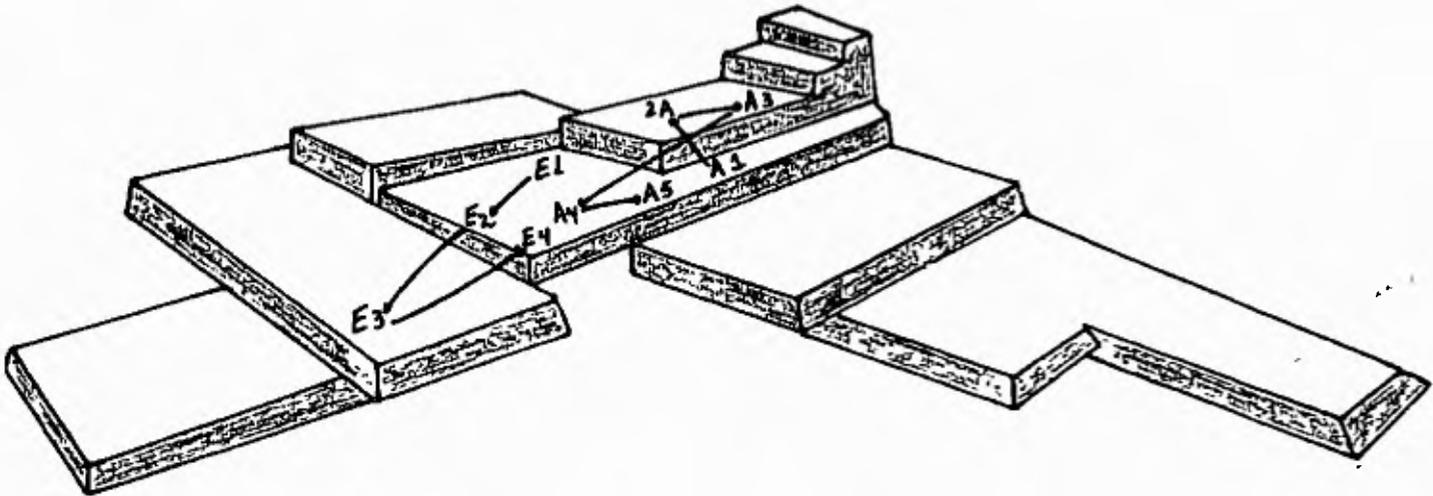
A. Sí, un lugar para evitar los festines de las aves de carroña. Los buitres vuelan alto por estos lares, pero, aunque volaran bajo, las gruesas lápidas impiden que el hedor flote en el viento

E Sin embargo, nada puede evitar que los gusanos hagan lo que a las aves de rapiña está vedado. Hemos llegado al final de nuestro viaje. Ya puedo morir. Ya puedes marcharte. Déjame a la intemperie. Me importa poco a quien puedan servir mis carnes de alimento o de bocado obsequioso. Aunque dudo que alguien pueda saciarse ningún apetito con mi desventura. Vete ahora.

A. ¿No, padre, no se puede! Está prohibido. Aquí sólo pueden descansar los héroes. A los extranjeros y a los criminales les está prohibida la sepultura.

E ¿Oh, desgraciado de mí! En verdad soy las dos cosas. Aquí soy tan extranjero como criminal. Pero, ¿acaso no es ésta, tierra de mi raza?

Sí, lo es,



U.3.

Unidad 4

A. Pero ¿quién de los que aquí habitan podría reconocerte? Un rey en harapos no es un rey, sino un pordiosero. No hay reyes sin dotes y mucho menos sin ojos.

E. No soy el primer rey al que le acontece una desgracia y, por lo de ciego, la mayoría lo son. Viven rodeados de lisonjas, de falsas confianzas y artificiosas quejas. Viven ciegos.

A. Nadie al enterarse de quien has sido, se atrevería, dándote sepultura, acarrear la desgracia para sí.

E. Pero al menos no soy un criminal consciente. En cuanto me di cuenta, en cuanto descubrí lo horrible de mis actos, yo mismo me di el castigo.

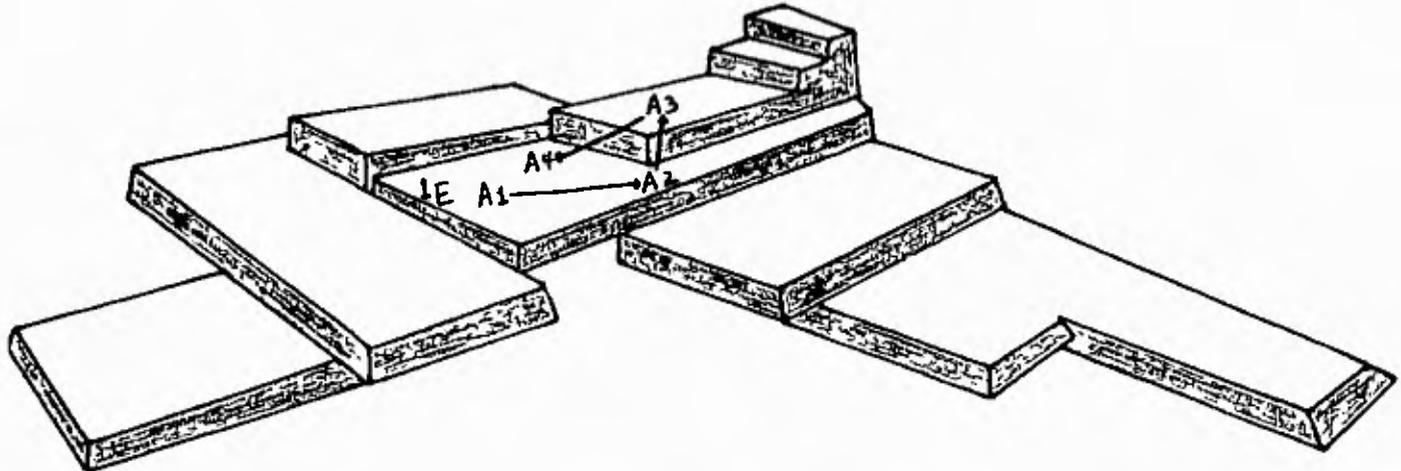
A. El castigo. ¿Quién decidió el castigo?

E. ¡Los dioses y yo! ¿Quién puede castigar a un rey, si no es él mismo!

A. Pero era el pueblo quien era diezmado por la peste.

E. ¡Y yo tuve compasión de mi pueblo y me quité del medio! Ya me he dado castigo, por lo tanto el crimen ha sido expiado.

A. Sabes bien que el crimen no ha sido expiado, que no ha habido una reparación para tu pueblo. Y es más, te quitaste del medio porque en realidad no tenías otra salida. El pueblo todo se te venía encima. La masa de apestados ya había ocupado todos los corredores y las estancias del palacio. Y cuando



U.4.

llegaron a tu cámara, entonces no tuviste más remedio que espantarlos a todos sacandote los ojos, vestido ya con los harapos de la fuga. Eso era mejor que morir despedazado por el pueblo. Cuando los apestados llegaron a tu cámara ya no encontraron a un rey para destronar, sólo vieron salir la sombra de un rey ciego y envuelto en harapos.

Unidad 5

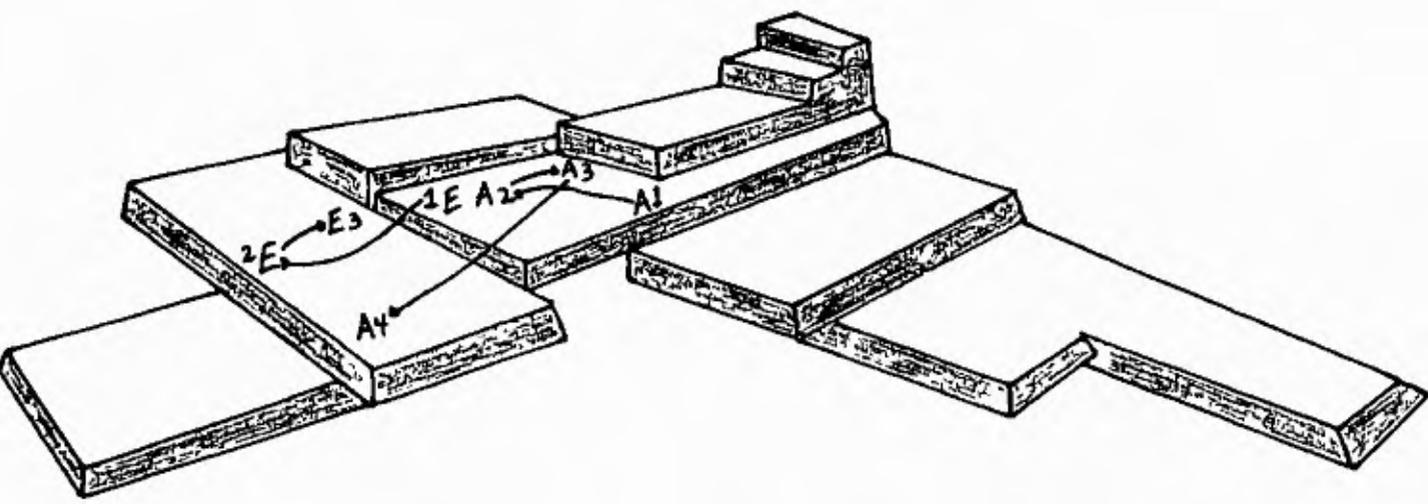
E ¡Eso es peligroso, Antígona! Estás valorando como verdad la parte oscura de los mitos. ¡Estás soltando la jauría! Los mitos se tejen con trenzas de muchos colores y sirven de cetro a los que gobiernan. En nuestras manos el trenzado jamás se desata, pero, ¿qué sería de él en manos de eso que tú llamas el pueblo?

A. No sé, pero la realidad es que este viaje nuestro no es de placer, sino de fuga. Y, por todas partes, andan tus perseguidores buscándote sin tregua para darte castigo. Porque con tu partida, ni con tu acto, la peste ha cesado. Tus crímenes sólo pueden ser castigados por el pueblo que los padeció.

E Me llenas de desesperación. ¿Por qué fustigas tanto a tu padre? ¡Entrégame a mis enemigos si ése es tu deseo! No tengo miedo a asumir mi destino.

A. No, padre. En todo esto persigo otro fin. Quiero desatar los nudos que me atan a tu desgracia. Quiero ser libre del mal hado, de lo que me toca en herencia. Entiéndeme, en cuanto termine tu historia es que podrá entonces comenzar la mía.

E Y si todo es así, ¿por qué no puede mi hija guardar el secreto de los crímenes y, por ello, me sabe arrepentido y sin dote después de haber pagado ya con mis ojos mis crímenes inconscientes? ¿Por qué no me dejas aquí a esperar la muerte?



U.S.

A. Porque aún tengo que llegar al fondo de las cosas. Tengo que buscar en ti la llave de mi verdad. No quiero terminar como tu, sacándome los ojos.

Unidad 6

E. Bien, Antígona, será como tú determines. Busquemos otro lugar donde la muerte no sea tan frondosa. Conduceme a una sombra donde los pájaros sean festividad para el alma. No sé cuánto falta de camino aún para llegar a Colono, pero si falta mucho, primero consígueme un lugar para un rato de reposo, algo así como una fronda fecundada por manantiales, porque también tengo sed.

A. A lo lejos veo como un verdor en medio del desierto. ¡Ojalá no sea una de esas visiones que llaman espejismos!

E. Vamos, apresúrate, que tenemos que llegar. Mira que quiero morir saciado. ¿Dónde está tu mano?

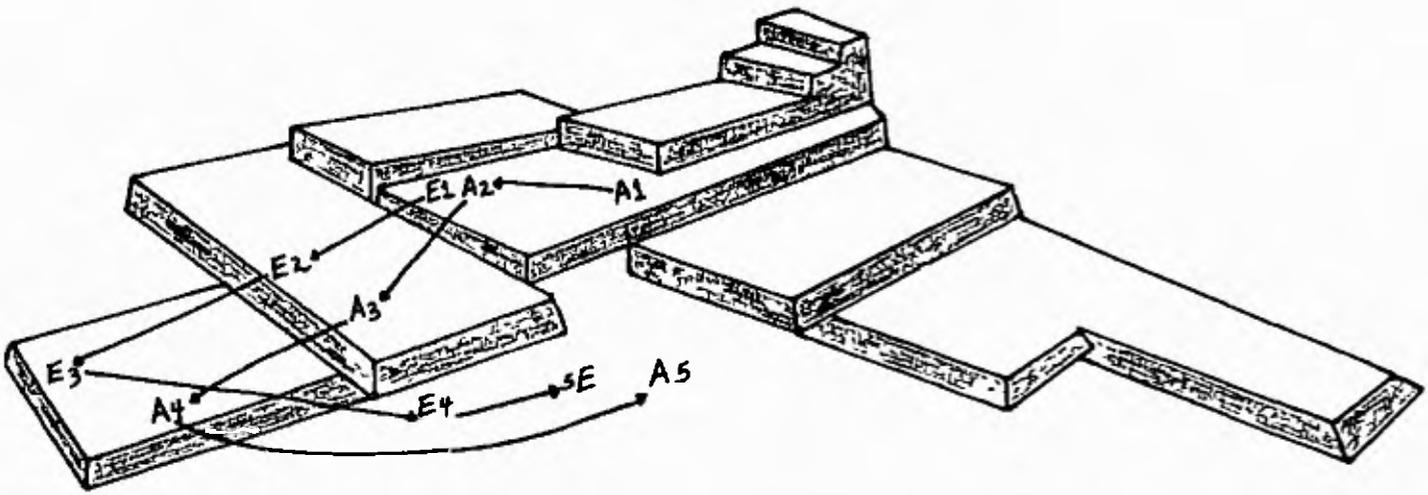
A. Cualquier modo de morir es morir de todos modos.

E. ¡Basta, Antígona, dame una tregua! ¿Por qué te extremas en torturar a una sombra? ¡Déjame un poco hacer el camino en paz, que ya voy muerto!

Unidad 7

E. ¡Oh, madre mía, ¿quién ha tocado ese tambor que me ha hecho olvidar no sólo mi ceguera, sino también mis años?! Con ese tambor me he remontado a lo más hermoso de mi juventud. ¿Acaso has sido tú, hija mía, Antígona?

A. ¡Yo! No, padre, es un poeta el que toca el tambor.



U.6.

E ¡Los poetas no pueden tocar el tambor! Ese hombre que así ha golpeado el tambor no puede ser un poeta ¡Esta prohibido que los poetas sean tamboreros!

A El poeta está muy cerca de nosotros, casi nos roza ¿Por qué no dejas que él te explique?

E. ¿Dónde está?

A. Aquí, padre Pregúntale, que por muy quedo que hables él te escuchara

E Pero, ¿no se molestará?

A No, creo que le serviría hasta de consuelo, porque desde que dejó de tocar está llorando

E ¡Llorando!, después de ejecutar tan divinamente Está bien, le preguntaré

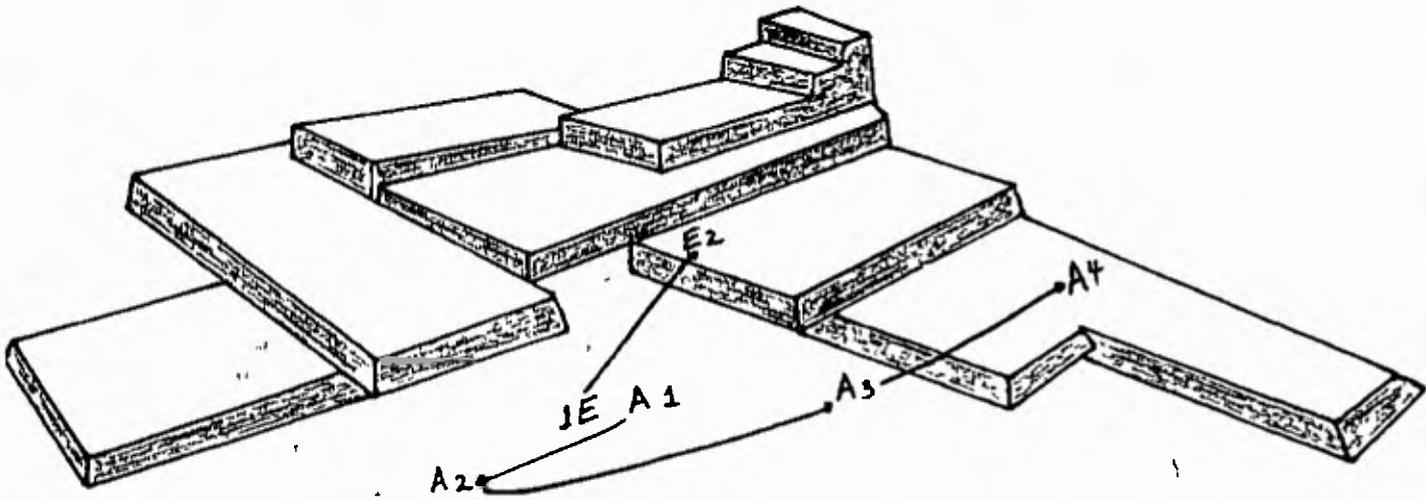
Unidad 8

E Dime, poeta, o como quieras llamarte, ¿a qué se debe la desgracia que te ha sumido en ese llanto?

A. A la tiranía de un rey

E. El dolor, a veces, nos hace hablar en forma disparatada ¡Ay, con cuánta incomprensión ha de cargar los que gobiernan! ¿Qué te ha hecho ese rey del que hablas para que le condenes como a un tirano?

A. Prohibió las fiestas de la vendimia donde yo participaba tocando mi tambor



U.7.

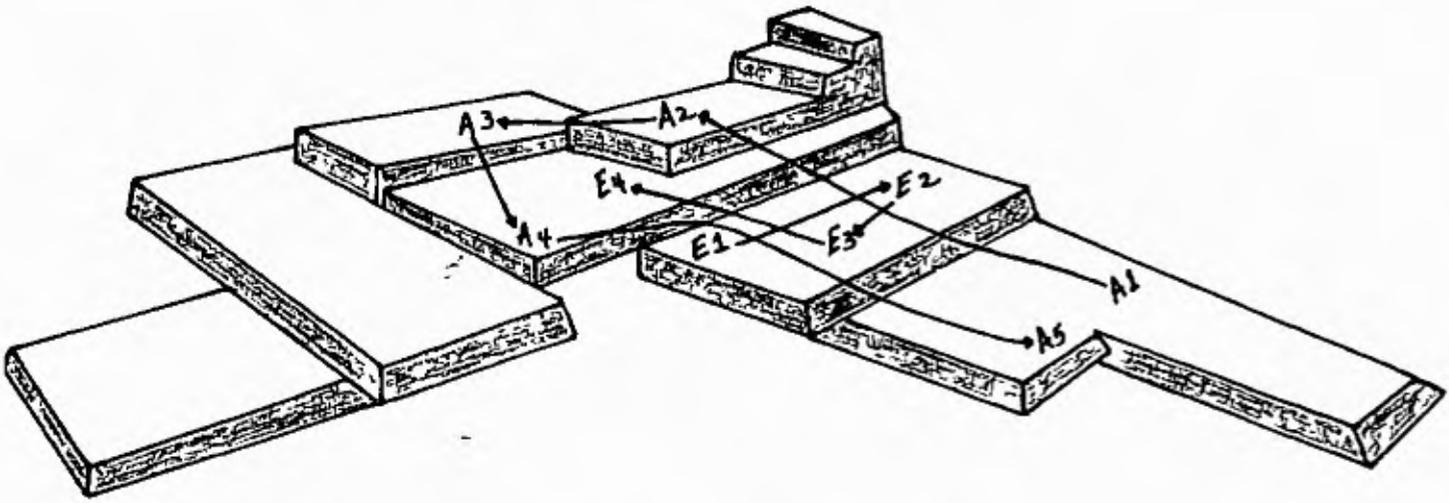
E ¡Fiestas de la vendimia!

A. Son las fiestas que el mismo Dionisos estableciera para que el pueblo renaciese como lo hiciera él del cuerpo de Zeus. En esas fiestas reina el amor. Todos los misterios son penetrados. Todos los secretos son revelados. Por esos días cada cual se pone una máscara y sale a danzar, a brincar, a beber y a gritar para olvidarse de todo. Allí nadie tiene nombre, ni casta, ni miseria. Todos beben de los mismos labios, todos se sacian en el mismo cuerpo de la vida. Como una explosión de placer. ¡Un orgasmo interminable! Y esto lo necesitan los pueblos aunque sea una vez al año. Pero cuando vino el tirano impuso a Apolo, el sol, la pulcritud, la medida. Todo fue luz, el día eternizado, sin rincones oscuros, sin el brillo de los cuerpos amándose en la noche. ¡Todo lo íntimo hubo de hacerse visible! Y la risa desapareció de las bocas. Se marchitaron las palabras. Con Apolo comenzó la muerte. El sol convirtió en cenizas el amor. El tambor quedó mudo. Entonces me convirtieron en poeta para cantar solamente a la gloria de Apolo.

E ¡Todo eso fue necesario! Porque todas esas bacanales conspiraban contra la propia ciudad, propiciando la corrupción y la decadencia.

A. Donde primero se manifestó la decadencia de mi ciudad no fue en ninguna otra parte más que en la casa real.

E ¡Cómo!



U.8.

A. El año en que las fiestas de la vendimia fueron prohibidas para siempre, apareció la peste en la ciudad

E ¡El rey no tuvo la culpa de la peste, fueron los excesos del pueblo en esas fiestas!

A. ¡Qué sabes tú, extranjero! El mal de mi ciudad se originó en la pulcritud de la cámara real, allí donde el tirano rey compartía el tálamo nupcial con su propia madre

E ¡No quiero oír nada más de tu ciudad ni de tu rey tirano! ¡Antígona, sacame de aquí!

A. Pero, ¿qué le pasa, extranjero? ¿Por qué huye de mí como de la peste?

E No puedo hacer nada para reparar tu desgracia ¡Antígona! ¡Antígona!

UNIDAD 9

A. Ya voy, padre ¡Ya voy!

E ¿Qué lugar es éste donde oigo como jolgorio de niños? ¿Será éste un lugar encantado? Hasta el momento tus pasos sólo me han conducido por parajes terribles, por laberintos de muerte

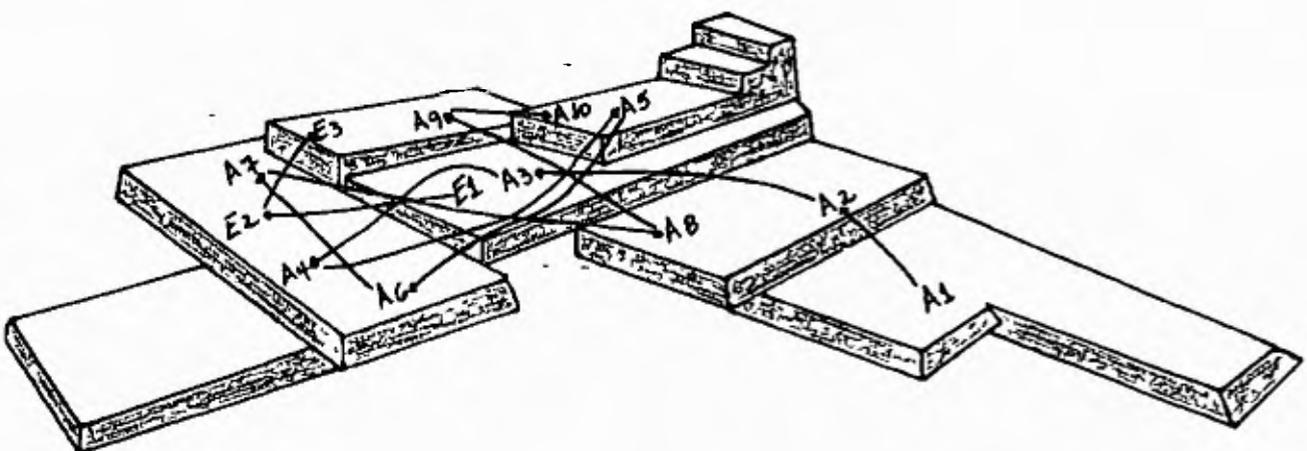
A. Padre, no exagere

E ¿Son éstos niños?

A. Sí, son niños que juegan

E ¿A qué juegan? ¿A la viola?

A No, no juegan a la viola. Son muy tiernos para tratar de saltar unos por encima de otros



U.9.

E En mi niñez la viola era mi juego favorito ¿A que juegan entonces?

A. Están jugando a la gallinita ciega

E ¡Juegan a que son ciegos!

A. Eso es, se hacen los ciegos

E ¡Ese juego debería prohibirse!

A. ¿Por qué habría de prohibírseles ese pasatiempo? Ese juego no lo inventaron ellos

E En eso llevas razón ¡Que resuelva como pueda el que se buscó su lio!

A. Casi todo el mundo es ciego como tú

E. No, te equivocas en eso No hay dos hombres iguales y mucho menos dos ciegos Si supieras, la ceguera me ha hecho, dentro de la desgracia que es, un poco de beneficio Por paradójico que esto pueda parecerte, desde que perdí la

visión he comenzado a ver las cosas tal como son Ahora puedo ver lo que antes no se me hacía claro Ahora puedo decir que veo lo que nunca

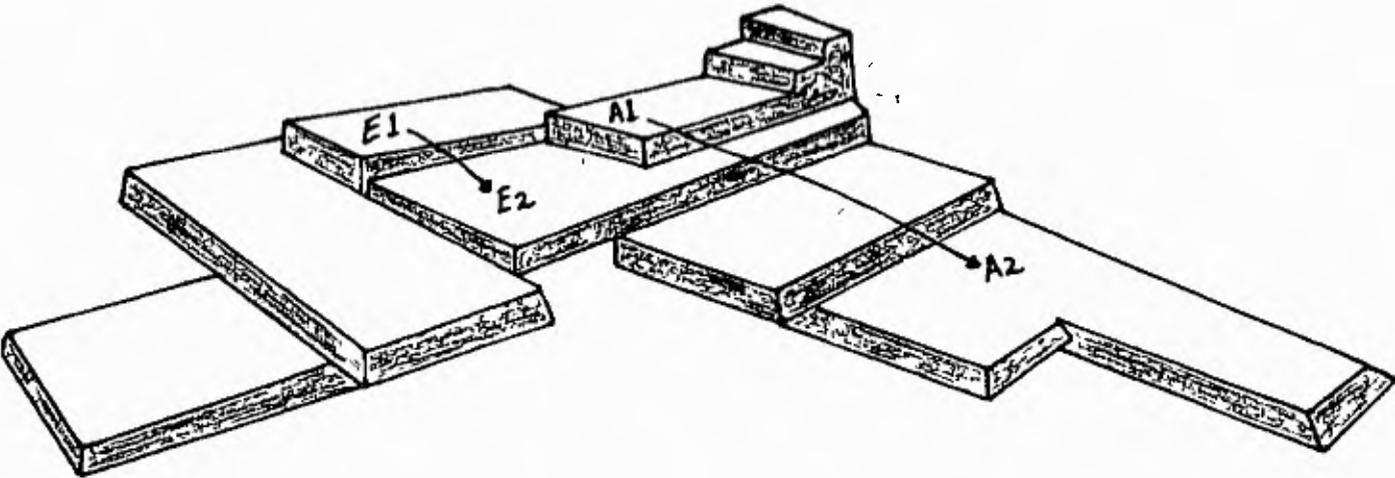
A.... había cuando ver

E Bueno, es que el miedo el miedo nos hace ciegos ante aquello que pueda perjudicarnos de algún modo

Unidad 10

E ¡Eh!, ¿qué pasa? ¿Quién anda ahí? Por la torpeza de tus pasos adivino que eres un ciego, anciano como yo

A. No soy ciego como tu



U.10.

E ¿Entonces no perdiste la vista?

A. No, mi ceguera me viene enredada en el misterio del nacimiento. No se puede perder lo que nunca se ha tenido. Nací ciego, sin saber los colores de esta vida. Si me guiara por eso, bien pudiera discurrir que el mundo no existe. Sin embargo, sé que soy una parte del mundo, ni más pequeña ni más grande que las otras, pero soy esa parte con la que hay que contar para saber del mundo.

E De cierto modo soy más desgraciado que tú. Yo nací con la visión perfecta. Hasta hace muy poco veía. Ahora mi angustia consiste en que ya no puedo ver lo que vi.

A. La vista es solo uno de los sentidos que el hombre posee para no perderse en la vida. A veces, con el tacto, se puede palpar mejor la forma real de las cosas, pero aún éste es incompleto, imperfecto, como también lo son los otros sentidos: el oído, el olfato, el paladar, así como la propia visión. Porque la visión completa, la verdadera visión, es algo que sólo se alcanza desarrollando el alma.

E Por lo que dices puedo deducir que para ti el mundo no puede conocerse.

A. ¿Cuál de los mundos?

E No entiendo. Deberías explicarte un poco mejor.

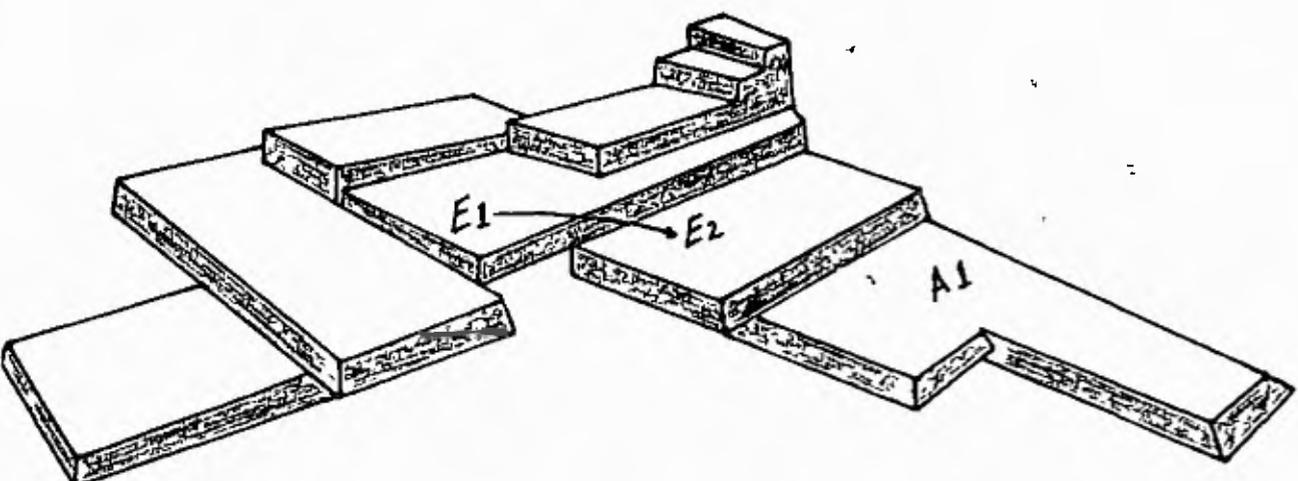
Unidad 11

E Hablas muy oscuro.

A. Es que de cosas oscuras hablo. El alma cultivada es el verdadero rey de los sentidos.

E Pero no somos dioses para gozar de un alma divina. Pretender ser dioses es el mayor acto de soberbia.

U 11.



A. Sin embargo, en el plato de nuestras ofrendas a los dioses hemos grabado «También yo soy de la raza de los dioses »

E Por mucho que me aplico no te entiendo

A La suprema aspiración de cada hombre debe ser llegar a ser Dios, por lo menos, de sí mismo Sólo cultivando el alma se puede despertar al dios que todos llevamos dentro

E ¿Y qué hacer cuando se ha perdido el alma?

A. No sé No sé Quizás ésa sea una manera de ser Dios

Unidad 12

E. Hay algo que me es conocido en ti

A. Cuando nos vimos por primera vez tú tenías ojos para verme y yo, aunque estaba ciego, también te vi cómo te veo ahora Tu eres Edipo, el expulsado rey de Tebas

E Y tú, no me lo digas Tú no puedes ser otro que Tiresias, el ciego adivino

A. ¿Cómo lo adivinaste?

E Yo también tengo algo de adivino ¿Por qué no me adivinas lo que me sucederá?

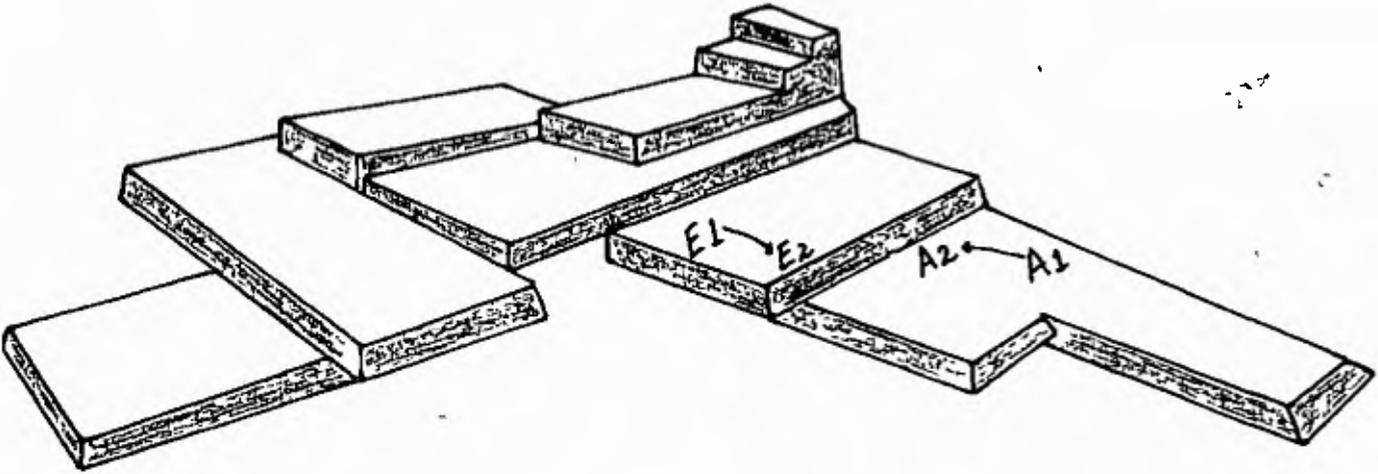
A. No tengo nada nuevo que comunicarte Tu camino te está acercando a la meta

E Pero algo me ha de deparar el destino después de pasar tantas dificultades

A. ¿Qué es lo que quieres?

E Quisiera morir no como todo el mundo Merezco una muerte especial

A En la muerte todos somos iguales



U.12.

E. ¡No puede ser! Mi leyenda ha de tener un final que se corresponda con toda la tragedia que ha sido mi vida

A. La soberbia, es el mal común a todos los reyes. ¿Cómo es que quisieras morir?

E. No sé. Es humano que yo reciba una reparación por parte de ellos.

A. Está bien, tendrás una reparación. Cuando llegues a Colono, y el destino te asigne ese lugar para reposar en paz y para siempre, sentirás una

voz que te llamará del cielo y sólo tú, sentirás esta voz, y echarás a andar hacia ella y entonces, de forma invisible, te irás hundiendo lentamente en la tierra y

nadie, nunca podrá encontrar tu cadáver. ¿Te gusta?

E. ¿Estás seguro de que será así?

A. ME ofendes con tu escepticismo, Edipo.

E. Perdóname. Te aseguro que creo en tus palabras.

A. BUENO, tengo mucho que andar. ¡Adiós, Edipo!

E. Adiós, Tiresias.

UNIDAD 13

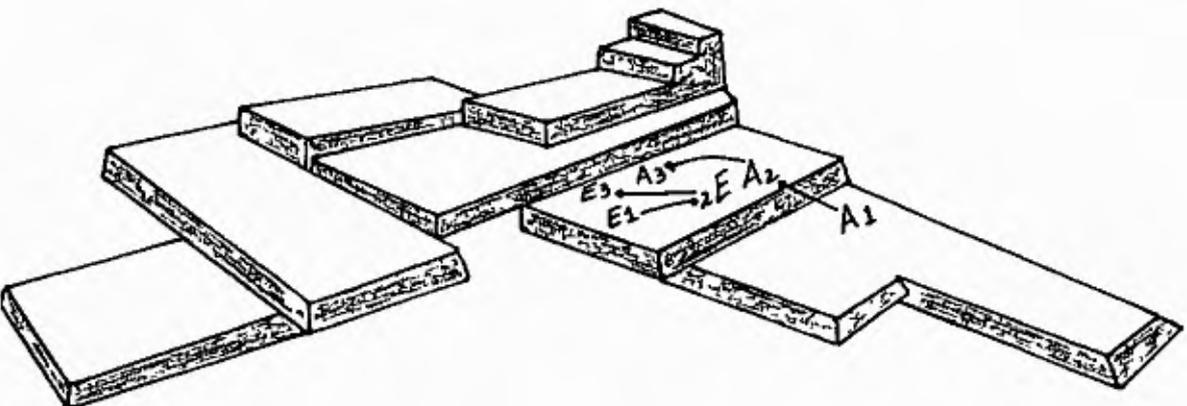
A. ¿Dónde estoy? ¿Qué ha pasado?

E. Nada. Dormías, Antígona, dormías. Parece que has tenido un buen sueño.

A. No, lo que tuve fue una terrible pesadilla. Soñaba contigo, padre. Una voz te llamaba del cielo y tu te hundías, de forma invisible, en el suelo de Atenas.

E. ¡Oh, y a eso llamas una pesadilla! Para mí ése es el mejor de los sueños.

A. La muerte nunca puede ser un buen sueño para nadie
E Vamos, presiento que estamos cerca de mi destino
U.13.



A. No, espera, aún falta un poco

E ¿Qué pasa ahora, hija?

A. Quiero la verdad y toda la verdad

A. Padre, estás al borde de la tumba. Nadie se enterará de lo que aquí me confieses

E Bien, hagamos un pacto

A SEA.

E Jurame que en cuanto te confiese la verdad, podremos continuar nuestro camino

A. Lo juro

Unidad 14

E ¿Por dónde empezar?

A. Empieza por donde mejor desees. Edipo, ¿quién eres tú en realidad?

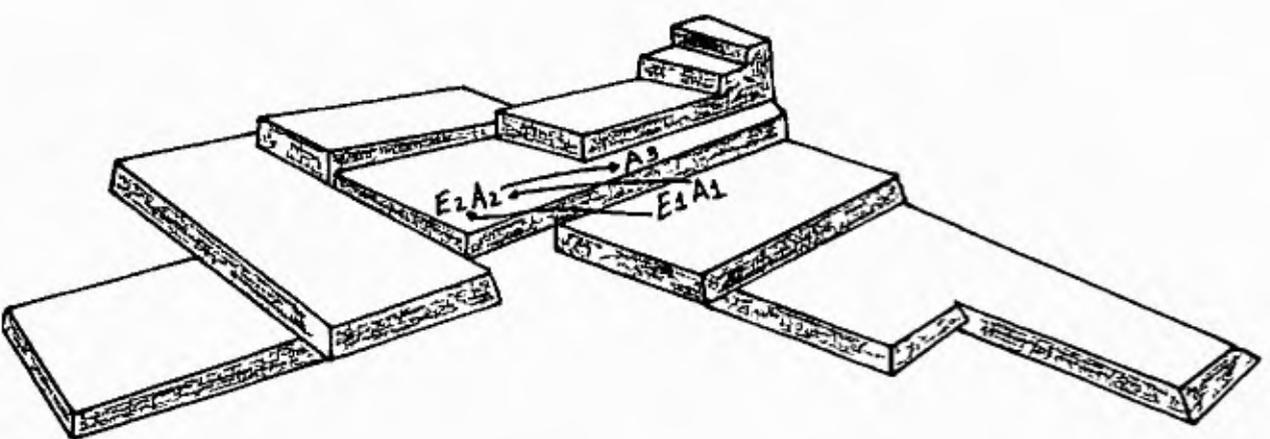
E Cuando nací fui abandonado, con los pies atados, a la orilla de un río

A. Pero tú dijiste que te habían atravesado los pies con un hierro punzante

E Yo era un recién nacido, no sabía caminar. ¿Para qué tendrían que atarme los pies? Alguien pasa y me recoge. Me lleva al rey de la ciudad de Corintos. Él no tenía hijos. Los reyes me adoptaron. Así pasé de la miseria al lujo y a la riqueza. Me crié y crecí en un palacio y hubiera llegado a ser el rey de Corintos, pero había que esperar mucho. Mis padres adoptivos eran demasiado jóvenes y saludables

Yo no podía esperar toda una vida para obtener mi reino. Un día me veo convertido en un hombre y salí al carrino y me dije « ¡A esta ciudad no vuelvo más!»

U.14.



A. ¡Y la desgracia te esperaba en el camino!

E El rey de Tebas, Layo, viajaba con un acompañante en su bella carroza. El camino era angosto. Yo estaba cansado de echarme a un lado para cederles el paso a los demás. El viejo rey, al verme en medio del camino, detiene la carroza y dirigiéndose a mí me dice « ¡Muchacho, hazte a un lado que llevo prisa!» Yo le contesto con mucha ira «Y ¿quién eres tú para que yo tenga que cederte el paso?» «Yo soy Layo, rey de Tebas», me contesta con tanta ira como la mía. Entonces me dio por gritarle « ¡Éste es mi lugar y de aquí no hay quien me mueva!» Al oír mis palabras, ambos, se bajan de las carrozas amenazantes. El acompañante levantó el brazo para golpearme y mi cuchillo enseguida dio cuenta de él. El viejo rey echó mano de su bastón, que tenía por apoyo dos garfios tembles, se lo quité y con él lo golpeé varias veces en la cabeza hasta dejarlo muerto. Fui al carruaje para ver qué cosa de valor podía llevarme, pero sólo encontré un espejo de cobre y abandoné el lugar.

A. ¡Fue así como diste muerte a Layo, el rey de Tebas, tu padre!

E ¡Todavía sigues creyendo en el cuento de que Layo era mi padre!

A. ¿Es que acaso Layo no era tu padre?

E Tal vez, sí, tal vez, no. ¿Quién lo sabe?

A. Pero, ¿es que todavía pretendes exonerar tu culpa?

E Ya yo no puedo pretender nada. ¡Lo asumo todo! Tú quieres la verdad, ¿es así?

A. ¿Qué es la verdad entonces?

E No hay una sola verdad.

A ¡La Esfinge!

E Cuando llegué a Tebas el pueblo todo lloraba por la peste que los asolaba. Se había llevado a casi un tercio de la población.

A. Y ¿cómo hiciste para desentrañar los enigmas de la Esfinge?

E No hice nada de lo que el mito dice. Cuando estuve delante de la Esfinge, saqué el espejo de Layo y le puse delante del rostro. Un rayo de sol vino a reflejarse en la pulida y brillante superficie. Los ojos de la Esfinge fueron el blanco del rayo reflejado y comenzaron a arder. Pronto, de los ropajes de la Esfinge salió una mujer de piel muy negra, la cabellera encrespada y toda envuelta en llamas. Yo reconocí en aquella mujer a una de esas pitonisas que vienen del Egipto.

A. ¿Y qué hizo la mujer?

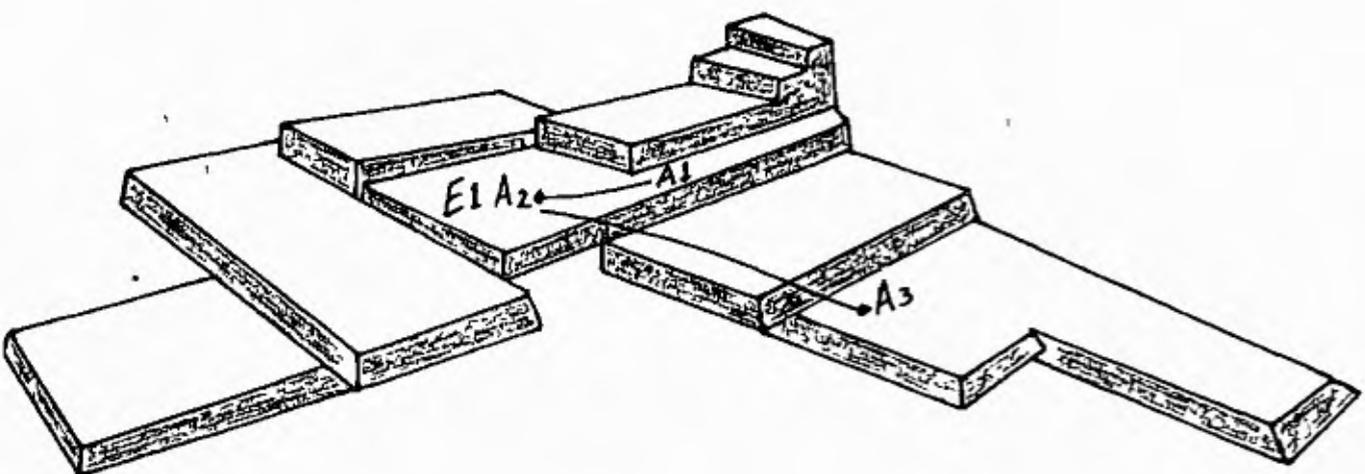
E Apagó las llamas como pudo. Cuando la tuve ante mí sonriendo, le dije «¡Vete, bribona, huye pronto de aquí!» Ella se lanzó a la escapada.

A. Pero, ¿dónde ocurrió todo eso?

E Allí mismo, en medio de la multitud, frente al templo de Apolo. El pueblo sólo vio como la Esfinge era consumida por el fuego. Todo el tiempo habían permanecido arrodillados, con la cabeza inclinada con la vista dirigida al suelo, llenos de pavor, de miedo.

A. El premio a tu hazaña fue casarte con la viuda de Layo y ser proclamado rey.

E Sí, más o menos.



A. ¡Eso es mentira! ¡Esa no puede ser la verdad! Te afanas en buscar tu inocencia. Bien, si todo fue así, ¿por qué terminaste sacándote los ojos? ¿Por qué dejaste que nuestra madre se ahorcara? ¿Por qué te condenaste con el destierro? ¿Por qué fuiste tan despiadado contigo y con tus hijos? ¿Por qué asumiste entonces la mentira que hay en los mitos?

E. Perdí. Hay que saber perder. A pesar de todo el horror que hay en mi tragedia, mi salida sigue siendo honorable. Sólo a un rey pueden ocurrirle mis males. Nadie se va a poder olvidar de los horrores que fue toda mi vida y la de mi parentela. ¡Nada, hija, que por el mito nos hemos hecho inmortales! Para mí, como rey, todo estaba perdido si no hubiera encontrado la salida del asesinato a mi propio padre y mis nupcias con mi propia madre. Yo no conocía ningún remedio para aliviar los males que atribulaban a mi Ciudad. ¡No tenía con qué combatir la peste!

A. ¡No te creo, padre, no te creo!

E. Está bien, Antígona, no me creas, pero te aconsejo que no creas a nada ni a nadie, sino a ti misma.

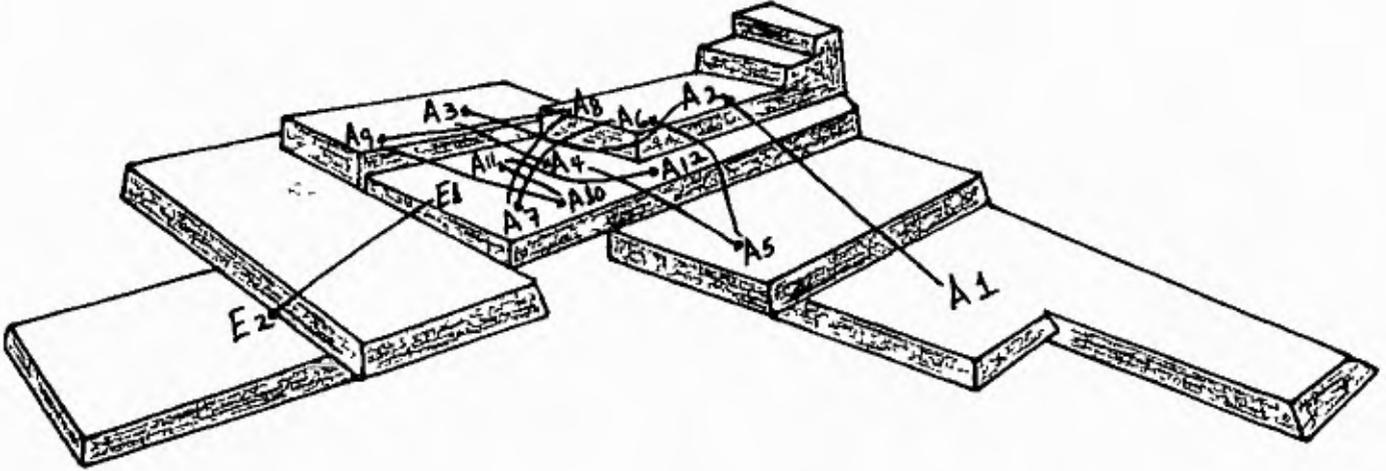
A. ¡No quiero ninguno de tus consejos! ¡Tengo que borrarle de mi alma!

Unidad 17

A. ¡Padre, escóndase! ¡Sálvese! ¡Corra! ¡Nos están buscando! ¡Corra!

E. ¡Ay, hija mía! ¡Sálvate como puedas! ¡Yo ya no puedo hacer nada por ti!

A.. ¡Vamos, saliendo de ahí con las manos en alto! ¡Y cuidado con tratar de hacerte el vivo! Te venimos observando desde hace rato. ¡Así que haciéndote el cieguito, eh!



U.17.

Sí es ciego no tiene por qué ser mudo ¿Quién es usted? ¿De dónde viene?

E ¿Y quiénes son ustedes para detenerme y pedirme cuenta de mi identidad?

A. ¡Aquí preguntamos nosotros! ¡Acaba de decirnos quién eres, viejo cabrón!

E ¡Eh, aguanten la lengua! Se me debe respeto Y no sólo por la edad

A Irás a parar a una prisión sino dices quién eres, viejo de mierda!

E ¡Soy un viejo de mierda y cabrón!

A. ¡Que no estoy jugando! ¡Acaba de decirnos quién eres verdaderamente!

E ¡Un rey!

A. ¡Con esa facha! ¿Dónde está tu séquito? ¿Dónde tus regalos para el rey local?

Eres un viejo cochino y apestoso que pide limosna en los caminos!

E Soy un rey Y si he llegado a Colono, el rey Teseo, me debe muchos favores

A. ¿Qué favores te debe el rey de Colono?

E Si fueras el rey no tendría que recordártelo

A. Pero, ¿qué país crees que es éste donde el rey está accesible a cualquiera?

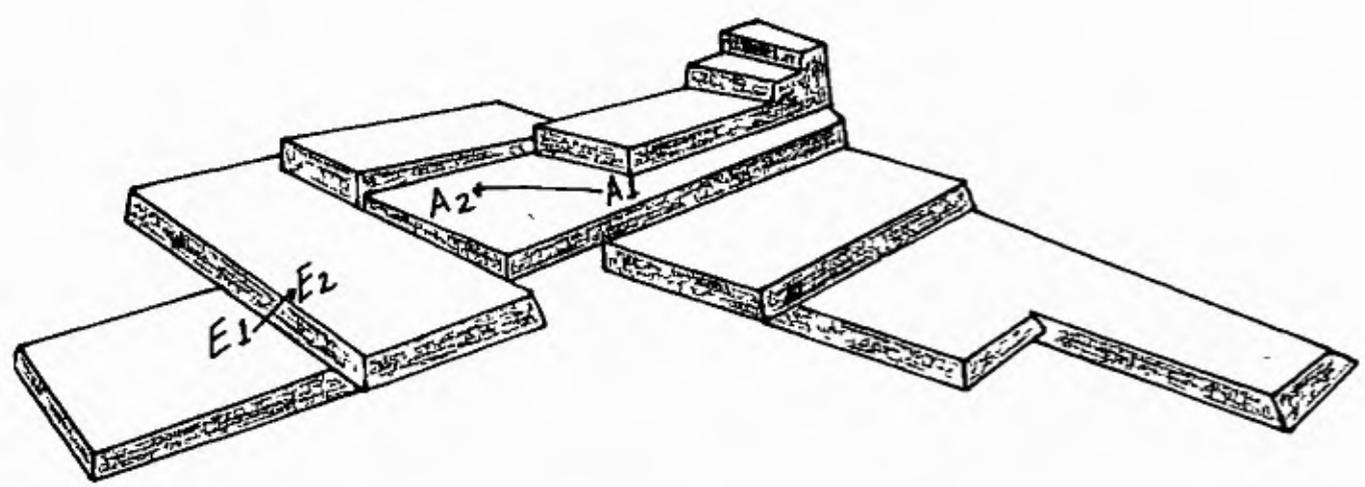
¡Sólo yo puedo llevarle cualquier mensaje al rey! El es el único que puede determinar si te recibe o no, ¿A quién anuncio?

E No puedo decirte mi nombre También yo tengo que velar por mi seguridad

A. Al menos dí entonces de qué naturaleza fue el favor que le hiciste a Teseo

E El rey de Colono me debe todo Si gobierna hoy Colono, sin dudas lo debe a mi ayuda

U.18.



E ¿No me creen? Mi hija puede dar fe de mí

A. ¿Y dónde está tu hija?

E Cerca, muy cerca ¡Antígona, hija mía! ¿Dónde te has metido? ¡Antígona!

A. Parece que te has quedado sin hija. Viejito, parece que has venido a esta vida a perderlo todo. Mira, si quieres, oye nuestro consejo. Olvidate de esas historias, de lo que dices que fuiste. Por estos caminos es peligroso andar contando esas patrañas.

E ¿Dónde estoy?

A. Te falta mucho para llegar a Colono. Si dices que vienes de Tebas, será peor para ti. La peste se está extendiendo por todas partes. La peste viene de Tebas. Dicen los oráculos que sólo se detendrá cuando Edipo encuentre su muerte.

E Pero, ¿quiénes son ustedes?

A. Guardias. Somos guardias.

E ¿Al servicio de quién?

A. Al servicio de nadie. Somos desertores. Nadie nos manda.

E ¿Que quieren de mí?

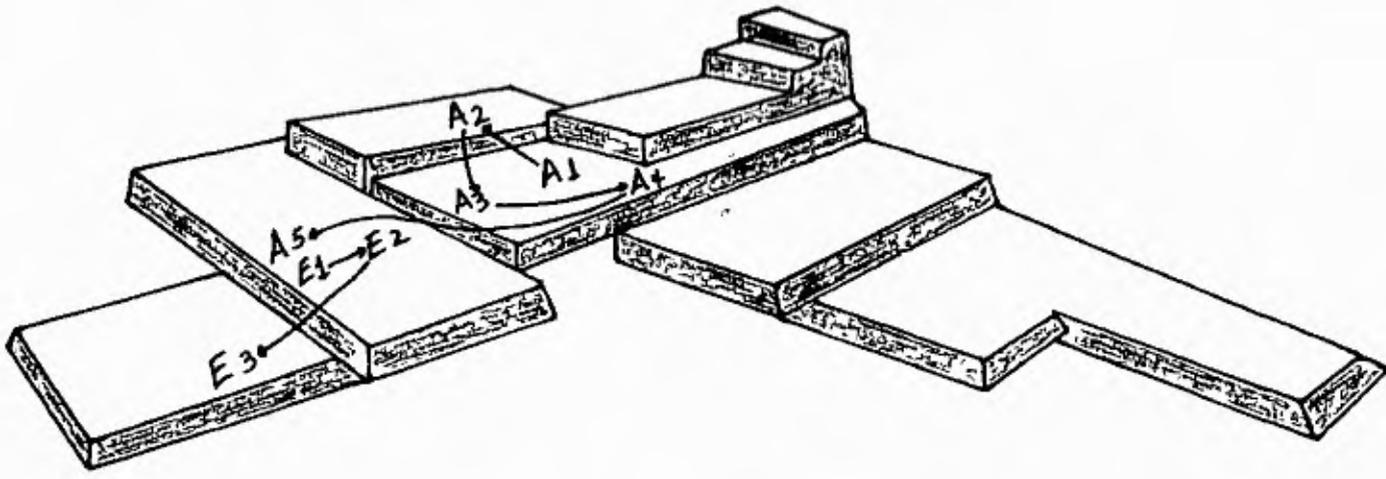
A. ¡Oro!

E No tengo nada. Me harían un gran favor si me tomaran la vida. ¡Mátenme!

Unidad 19

A. No hay por qué ponerse tan trágico, viejito. Toma otra ruta. Por aquí están cerrados los pasos.

E ¡No me dejen ir! ¡Déjenme morir aquí!



U.19.

A ¡No, aquí no puedes morir! En este lugar realizamos nuestras operaciones. Tu cadáver daría tanta peste que tendríamos que mudarnos de aquí.

E Pero pudieran darme sepultura.

A. ¡Pero quién te has creído que eres para que tengamos que pasar trabajos por ti!
¡Sigue tu camino, ciego! En verdad ya hace mucho que estás muerto, ya nada se puede hacer por ti. Pero aquí no te puedes quedar. ¡Así que andando!

Unidad 20

A. ¡Padre, ¿qué le pasa?!

E ¡Los guardias! ¡Los guardias!

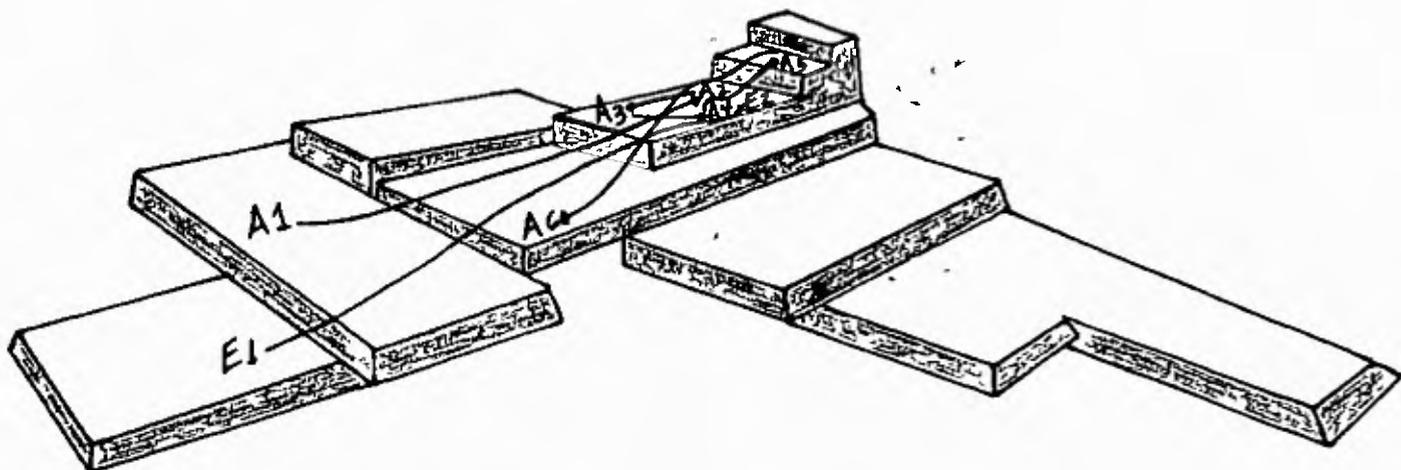
A. Ya se marcharon. Ya todo pasó.

E ¡Sácame, sácame de aquí! ¡Llévame bien lejos, que pueden volver!

A. Sí, vamos, padre.

A. Cerrar los ojos estando en vida es como morir. Hay quienes confunden la vida con el sueño y se la pasan soñando en vida. Mi padre duerme, pero él no encuentra diferencias entre la luz y las sombras, va en una nave ciega. Más allá todo está iluminado. Por eso a él le es dado ver y repasar las piedras de su memoria. Lo único que al despertar el recuerdo se le apaga. En la evocación de un sueño es cuando uno puede palpar su fragilidad. Duermes, padre, duermes.

E Antígona. Antígona. ¿Qué te pasa que no duermes? Sólo someténdote al sueño podrás abrir una brecha en el mundo. Duermes, hija, muere. ¡Qué digo!



U.20.

A. ¿Qué ves, padre, en tus sueños? ¡Cuéntame, anda! Quiero ver en tu sueño

E ¡Mi sueño es mío, en él no busques nada! Pero si tanto lo deseas te dire algunas cosas, no todas. La ciudad está allí detrás, donde siempre. Nosotros estamos en su periferia, tramando sin reposo la destrucción de la ciudad. A nosotros nos toca destruir la ciudad. Pero, ¿para qué destruirla? Podríamos salir de la ciudad y dejarla que se abata por sí sola a su tiempo.

A ¡Me sirve, me sirve tu sueño! Tu sueño es más mío que tuyo.

E. Hija mía! ¿Es que acaso le encuentras algún significado a este sueño?

A. Sí, padre, se lo encuentro. Padre, no te hagas, que tú también se lo encuentras. La ciudad es

E ¡Yo soy la ciudad!

A. Sí, tú eres la ciudad.

E Me tendrás que matar, hija.

A. Padre, es mejor que sigas durmiendo. Duermes, padre, muere.

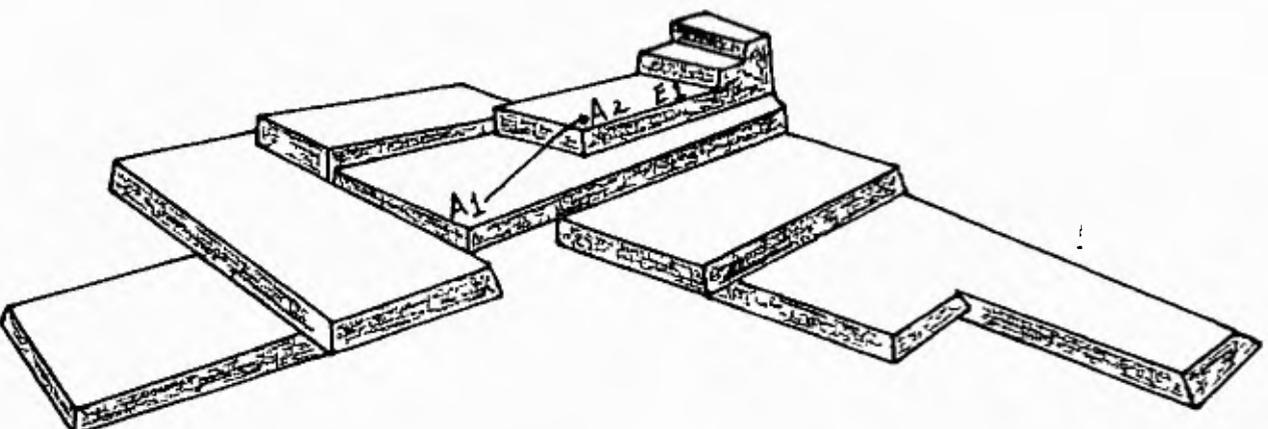
E ¿Y tú?

A. Yo vivo, padre, despierto. Yo también he tenido un sueño. Ahora mismo estoy soñando. Me veo luchando contra un león. ¿Qué tiempo resistiré? ¿Cómo podré vencerlo? ¡Padre, despierta! ¡Un león se me viene encima! ¡Padre, me alcanza! ¡Me va a atrapar!

Unidad 21

E ¡Hijita, despierta! ¡Despierta! ¡Estás soñando! Vamos, no es nada. Has tenido una pesadilla

U.21



A. ¿Dónde estoy?

E ¡Estás aquí, aquí mismo con tu padre! No es nada, mi niña

A. ¡Oh, padre!, ¿por qué todo tiene que ser tan doloroso? ¿Por qué habrá que llegar siempre a este estado angustioso?

E ¿Qué descuidé en mi canño para contigo?

A. Padre, me siento desamparada ¿Cómo seguir con toda esta carga? Nadie me alivia de su peso

E Siempre te amé. Entre todos mis hijos a ninguno quise más. Desde muy niña, el defecto de tu soberbia era la cualidad que de ti más me enorgullecía.

A. Padre, si todo pudiera volver atrás. Si yo pudiera refugiarme en tus brazos. Si pudiera hallar en ellos el calor perdido.

E Me tienes como antes.

A. No, ahora todo es distinto.

E No, mi amor por ti sigue igual. Antígona, tu eres mi preferida.

A. ¡Eso es mentira!

Unidad 22

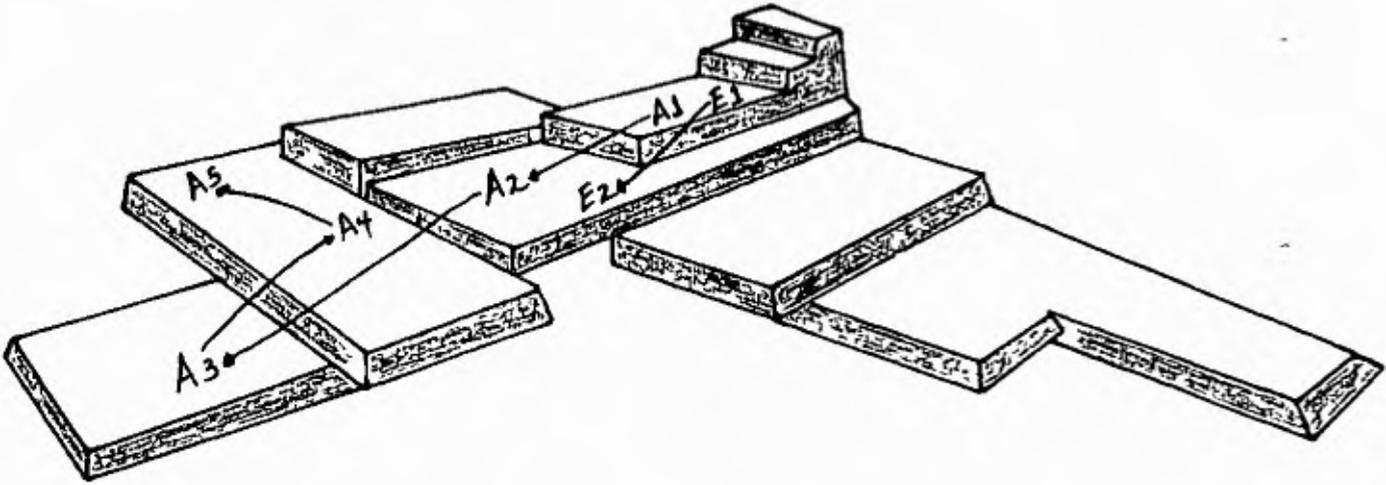
A. Alguien viene a lo lejos.

E Sí, oigo un galope que se acerca.

A. El viento retoza con las telas del manto de una amazona.

E ¡Una mujer!

A. Sí, una mujer se acerca cabalgando en un caballo de Conntos.



U.22.

E ¡Una mujer de Corintos!

A. No, no he dicho tanto. Sólo el caballo es de la misma estirpe de los de Corintos. La mujer se parece a las de nuestra ciudad. No hay dudas, la mujer viene de Tebas.

E ¿Quién será?

A. ¡Tu hija Ismene!

E ¡Oh, no, mi querida hija Ismene! Viene a relevarte, Antígona. Se acaban para ti las fatigas provocadas por el peso de mi carga.

A. Ya se desmonta con gran ligereza del corcel. Ahora corre hacia aquí. ¡Qué tal, hermana! ¡Qué tal, Antígona! Los dejo a solas. El encuentro de un padre con su hija no debe ser obstaculizado ni necesita de testigos. Salgo por un instante, padre.

Unidad 23

E Hija, ¿qué te detiene que no acabas de entrar por la puerta abierta de mis brazos?

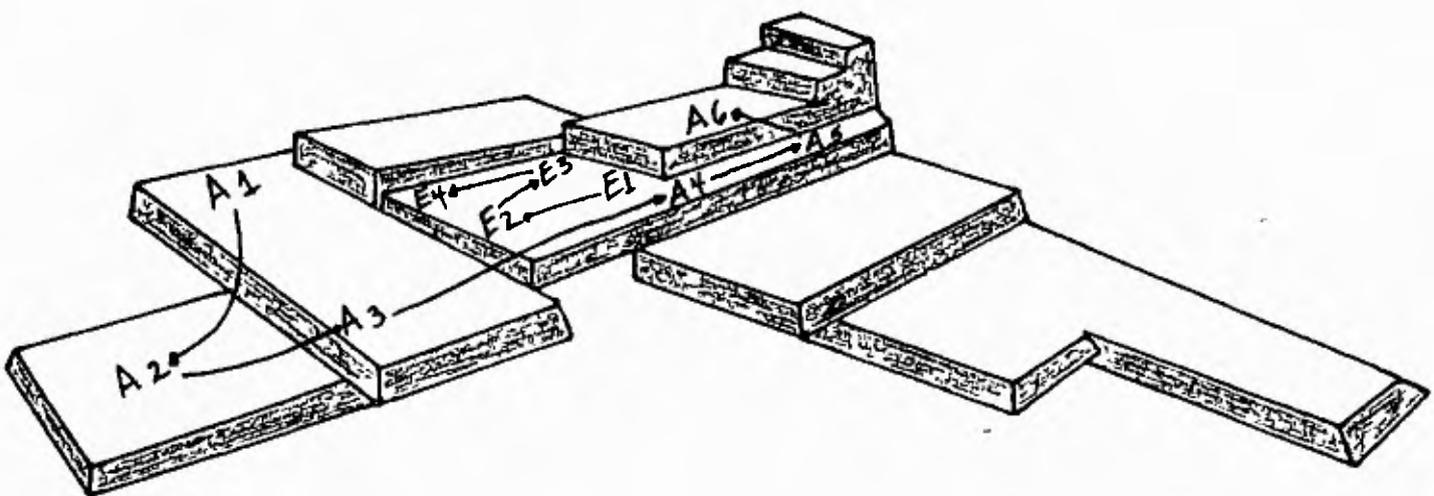
A. Padre cuando, te contemplo y trato de prolongar tu visión tanto tiempo deseada.

E Hija mía, tú, la más querida de todas.

A. ¿No me mientes, padre?

E No te miento. Tú sí eres la favorita. Cuando dejaste que Antígona me sirviera de lazanillo, me sentí perdido. ¿Por qué me abandonaste a su suerte? Yo sé que Antígona es mala. Quiere mi desgracia. Me echa la culpa de la suya. Quiere hacerme sufrir. Ella se toma el trabajo de castigarme en vida. ¿Por qué se ha dado a la tarea de ser instrumento de los dioses? ¿Por qué me martiriza sin darme tregua?

A. Lo hace porque te quiere.



U.23.

E ¡No, no es verdad, nunca me ha quendo! ¡Tu sí que quieres a tu padre!

A. Fue el destino quien seleccionó a Antígona para que te sirviera de guía en este viaje. No vengo para interponerme al hado. Vine sólo por amor y lo peor, he tenido que dejar por un tiempo a los míos.

E ¿Es que acaso no soy nada tuyo?

A. Tu eres, padre, lo máspreciado, pero sena un egoísmo de tu parte no pensar en tus nietos, olvidando que soy madre y la esposa en un matrimonio feliz. No haría nada con relevar a Antígona de tu carga.

E ¿Pero no tienes piedad para conmigo?

A. Sí, me das mucha lástima, pero tengo obligaciones que conciemen a la esposa. Soy el centro de un hogar. Soy su fuego. ¡No estoy preparada para asumir la abstinencia! Sí, porque él es un animal, una bestia salvaje, pero de la cual una recibe con placer la mordida. Porque, padre, contigo nada puedo hacer. Sería incestuoso estar a tu lado, y ya sabes qué castigo se le da al que, a pesar de la ignorancia, lo comete. No, padre, no puedo quedarme contigo.

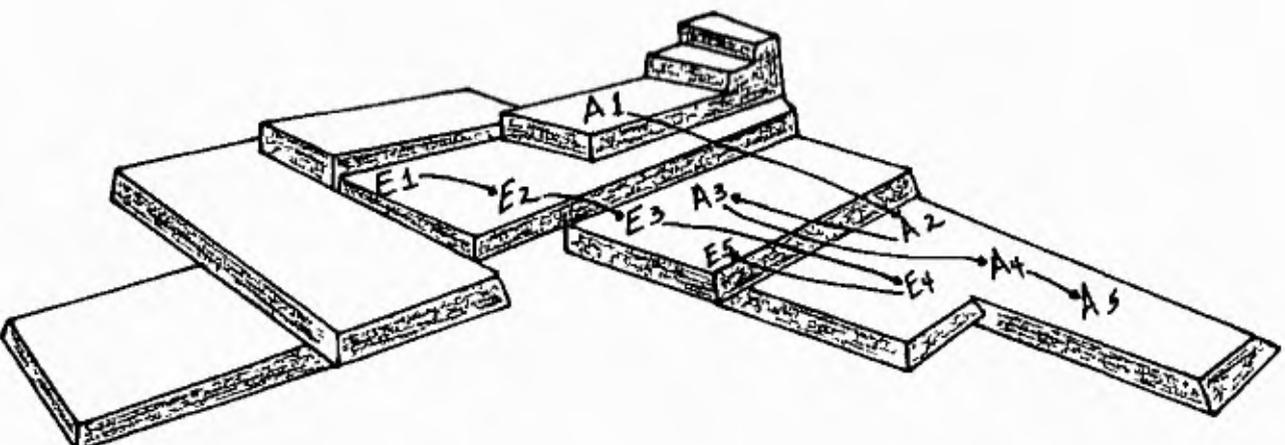
E. ¡Si no entiendes al padre, entenderás a tu rey! ¡Te quedas conmigo!

UNIDAD 24

A. ¡Qué dices, viejo de mierda! Tú no eres ya nada para nadie. Tú ya no puedes ordenar nada. ¡Compréndelo y asúmelo! ¡Malagradecido! Antígona lo ha sacrificado todo por ti y ¿qué recibe en pago? ¿Eh? Hablas de ella como si fuera la peste,

cuando eres tú la verdadera peste e irremediablemente hay que padecerte ¿Qué ciudad querría pagar las consecuencias de darte abrigo? ¡Estás viejo, baboso, en

U.24.



plena decrepitud! La voluntad ya no es en ti nada férrea Bien me lo decía mi mando, que cuando te viera tendría que pensarlo mucho antes de darte el primer abrazo Pues, para que lo sepas, tampoco pienso darte el último ¡Aquí termina todo! Ismene se va ¡Adiós!

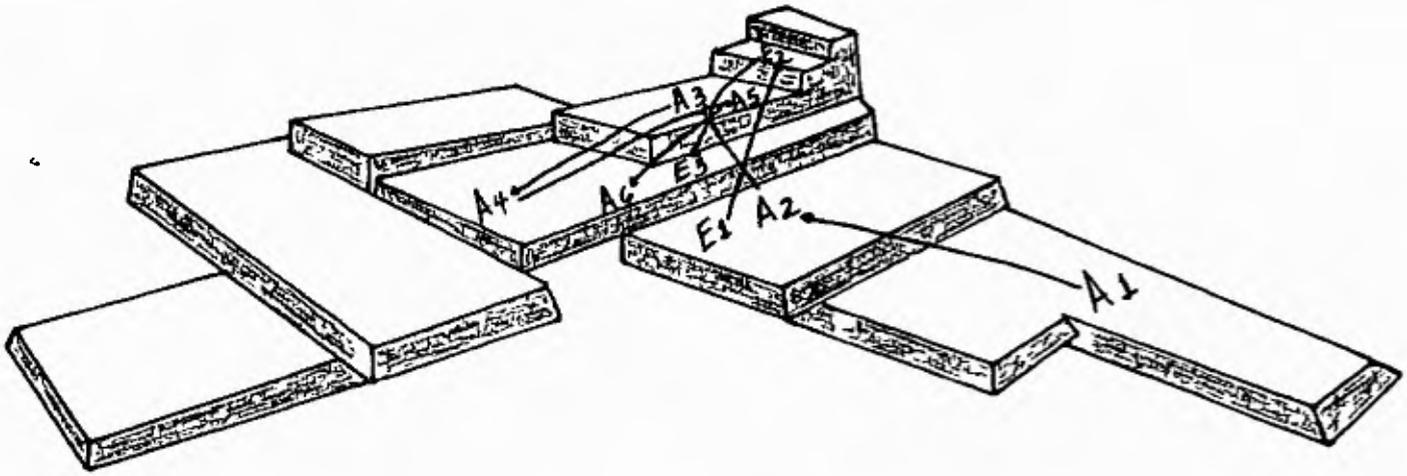
E ¡Ismene! ¡Ismene! No me dejes solo ¡Ismene, llévame contigo! ¡Ismene! ¡Antígona! ¿Dónde estas, Antígona? Tú sí que nunca abandonarás a tu padre! ¡Por eso eres tú la mas quenda! ¡Antígona!

Unidad 25

A ¿Qué pasa, padre?

E Ismene se marchó

A. El amor, el amor ¿Dónde está el amor? Siempre se nos va el amor, Dichosos aquellos que pueden recordar el breve momento que les duró en el regazo Yo no puedo decir nada del amor porque no lo conozco Mi corazón sólo conoce los frutos del odio Y en verdad, yo también necesito ser amada ¡Que yo no estoy pidiendo pasión, sino una gota de compensación! Porque no todo ha de ser que yo venga a este mundo a espiar los errores de los que me antecedieron Si yo tuviera poder obligaría a engendrar los hijos pensando un poco en ellos Porque a mí no me crearon en amor, sino en medio de una orgía ciega, porque ambos, tanto mi padre como mi madre, cerraron los ojos para dejarse consumir por el placer Bien, padre, he renunciado a todo amor y no lo he hecho por ti, sino por mí Y para ello he perforado mi matriz, así nunca podrá alcanzar su nivel la fuente ¡Mi vientre será libre de toda cnatural!



U.25.

¡Cnaturas, las amo tanto que prefiero renunciar al goce de las mías! ¡Esto es lo que elijo!

¡Es hora de despertar, padre!

E Pero, ¿para qué despertar si aun es noche?

A. Tiene que ser así, padre. Es al abrigo de la noche que puede fomentarse el día.

E ¡Bien, ya me despierto! ¿Qué viene ahora?

Unidad 26

A. Ahora viene lo del rey Creonte. Un rey distinto a ti, pues tiene ojos.

E pero que, por supuesto, no ve.

A. ¡Eso, eso es! Los reyes no pueden ver. Estás aprendiendo, padre. ¡Cómo te has aplicado!

E No tanto, lo que sucede es que ya no soy rey. Empecemos. Creonte es un aprovechado. Nuestro tío, porque es tanto tu tío como mío, siempre ha deseado el poder, mas, ¡qué curioso!, siempre he sido yo quien se lo ha propiciado. Creonte es un gran cazador de mis desgracias.

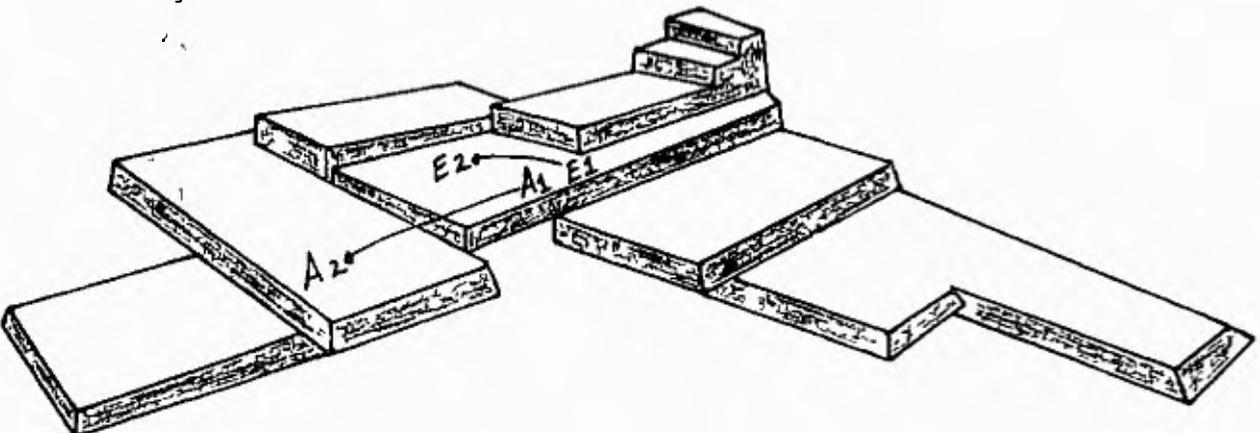
A. En ti parece estar encamando el espíritu de los nuevos tiempos.

E «¡El espíritu de los nuevos tiempos!» Tonta, ningún «espíritu» puede cambiar las cosas. Además, estos tiempos no tienen, a decir verdad, nada de nuevo, más bien, son tiempos desesperados. Necesitan algo más que un cambio de decorados. Ya todo esto, llámalo como quieras, se ensayó en alguna otra parte y no dio resultado.

A. Eso es pesimismo. ¡Hay que hacer algo! ¿Qué propones tú?

E Ya yo no puedo proponer nada. Perdi mi hora, mi momento Ahora juegas tu No tengo más remedio que hacer la parte que me designes Ahora mandas sobre mi No suena

U.26.



mal, «el espíritu de los nuevos tiempos» Tiene un efecto estimulador Hasta yo, que estoy a un paso de la sepultura, me anime Pero no perdamos más tu tiempo ¿En qué parte he de representar a Creonte?

A En el momento en que nuestro tío Creonte tome el poder en Tebas

Unidad 27

E ¡Eso no puede ser! El gobierno de Tebas lo comparten tus hermanos, mis hijos, Eteocles y Polinices Gobiernan en años alternos

A. Padre, hace ya más de un año que Eteocles gobierna

E Y ¿qué hace Polinices?

A. Está desde hace meses desterrados en Argos Allí se ha casado con la hija del rey de los argivos y se está preparando para invadir a Tebas

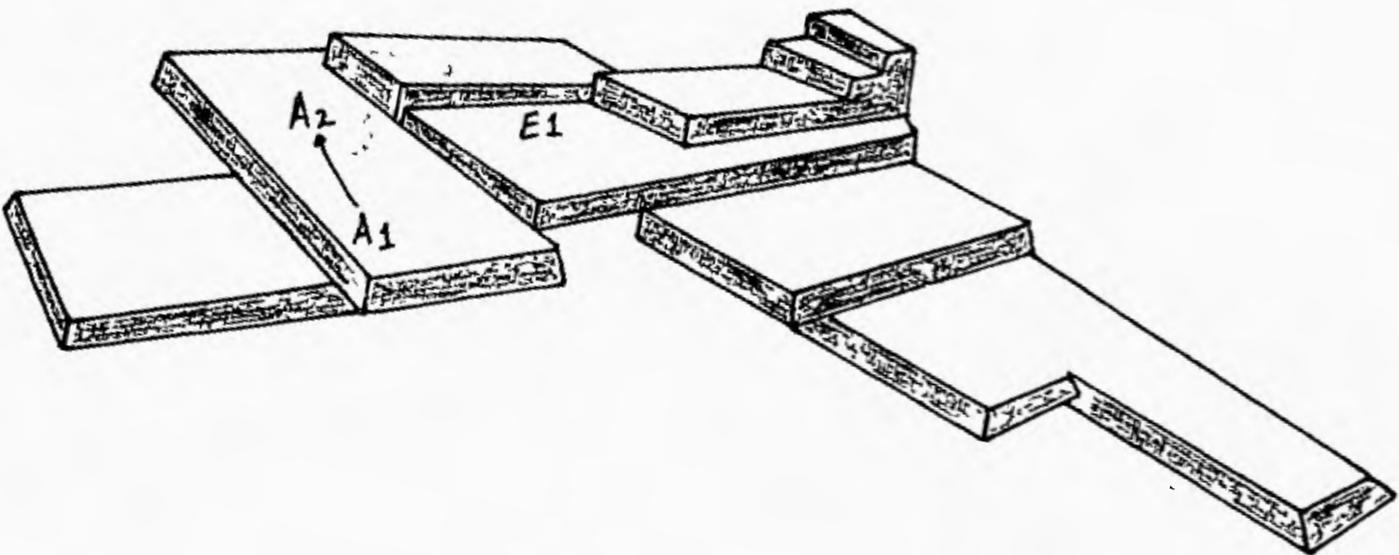
E ¡Una nueva desgracia se avecina!

A Nada Creonte ha tomado el poder y Polinices y Eteocles han muerto En el sitio de Tebas, Polinices y Eteocles se enfrentaron, se infligieron tantas heridas que los dos sucumbieron a la vez Los argivos, abandonaron la lucha y regresaron por donde vinieron Creonte, al ver que los obstáculos para él ejercer su poder habían caído de un solo golpe, se adueño del cetro Dale, eres Creonte

E Pero, ¿qué haría Creonte en este caso?

A. Haría lo que tú si estuvieras en su lugar

E Más fácil me sería representar hechos acaecidos y no cosas que aún no han sucedido y que pueden no suceder



U 27.

Fernández 147

A. Basta, padre ¿Lo haces o no?

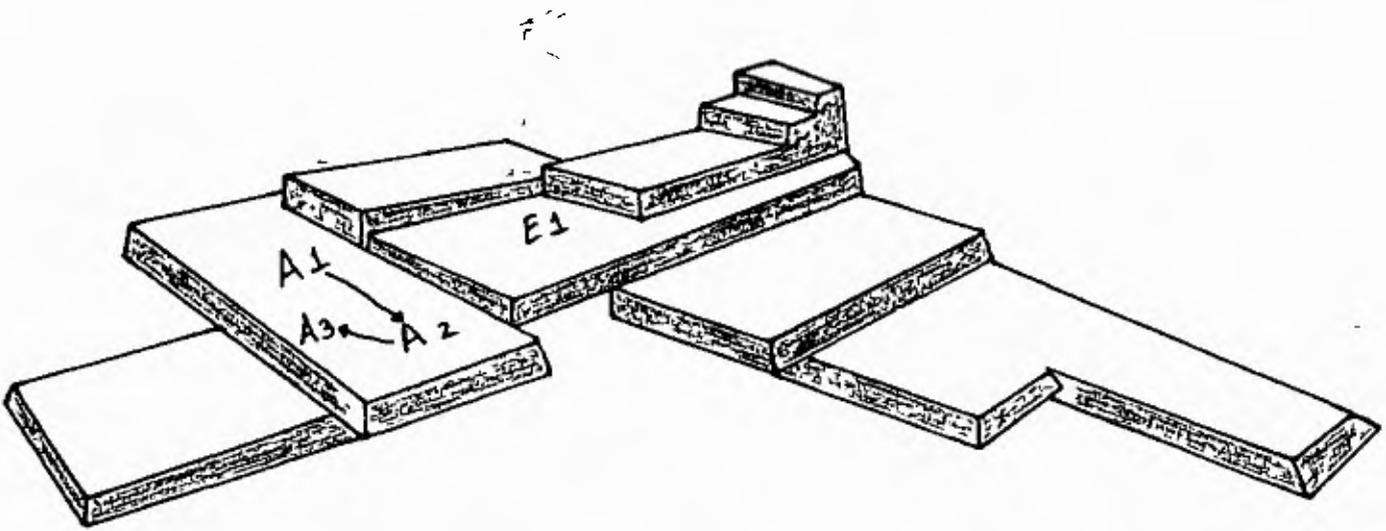
E No te pongas así, hijita Si no hay más remedio te haré el Creonte

A. Bien, comencemos y no te detengas por nada Vamos

Unidad 28

E Amigos, les he convocado aquí con urgencia para informarles los lamentables sucesos que han venido ocurriendo en nuestra ciudad, en la gloriosa Tebas que acaba de obtener una victoria aplastante sobre el enemigo. Éstos merecen algo más que desprecio, merecen ser lapidados por todo un pueblo. Para poner fin a todo este malestar he resuelto proclamar lo siguiente con respecto a la descendencia de Edipo: «Eteocles, que murió heroicamente defendiendo esta ciudad, ordeno que se le sepulte en tumba con todos los ritos que merecen los héroes bajo tierra. Al hermano de éste, Polinices, aquel que quiso arrasarse con fuego la tierra de sus antepasados y de sus dioses, invadiéndola desde el destierro, a éste ordeno que nadie lo honre, que nadie lo entierre, sino que lo dejen insepulto y sea su cadáver comido y despedazado por las aves de rapiña y los perros. ¡Éste es mi decreto! Quien lo incumpla, aunque sea en una mínima parte, será, sin juicio previo, condenado a muerte»

A. ¡Porque no ha sido ningún dios, sino un hombre, el que ha decretado esta orden sobre los muertos, no tengo yo por qué cumplirla. Ahora yo, Antígona, haré lo que corresponde con el otro, y Polinices recibirá de mis manos las simbólicas honras fúnebres que merece todo el que muere. Polinices, hermano mío, recibe



U.28.

ésta, mi ofrenda. Hechas las obligadas libaciones para que puedas entrar fresco y limpio en mi recuerdo, procedo ahora a darte sepultura.

E. Me atrevo a decir que sólo gobernará bien aquel que quiera ser bien gobernado y no se rebela nunca, ni alza su voz, ni esgrime acción alguna contra ningún decreto. ¡No existe mayor mal que la anarquía!

A. Habría que aclarar en manos de quién se encuentra la anarquía, porque entre las muchas ventajas que tiene la tiranía están aquellas que le permiten al tirano decir y hacer lo que se le antoje.

E. Pero es cuando la anarquía está en manos de una mujer, porque siempre es mejor soportar las injusticias y desafueros de un hombre que de una mujer.

A. Creonte, hace mucho que dejé de ser una mujer, ahora soy la ciudad.

Unidad 29

A. Soy su voz. No tienes más remedio que escucharla y acatarla. La ciudad llora con mis lágrimas. Y todo eso lo dicen por esta acción que ha violado tu decreto.

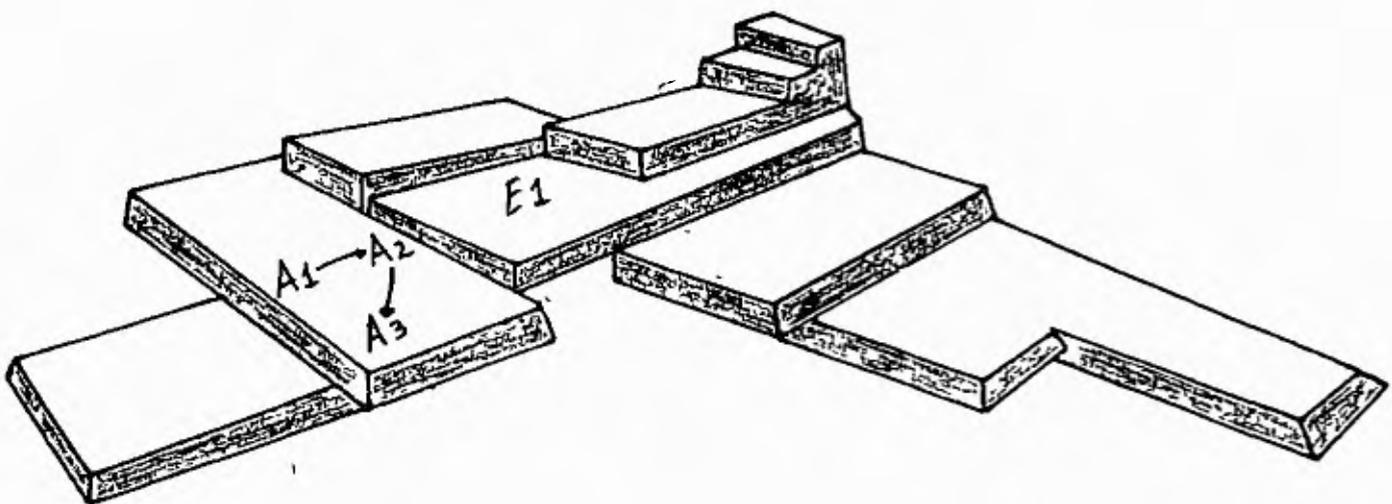
E. ¿Qué parte de la ciudad está a favor tuyo? Porque estoy seguro que no son los más viejos quienes apoyan tus actos.

A. ¡Son los jóvenes, Creonte!

E. Y ya por eso nosotros, los viejos, tenemos que acatar lo que diga la juventud. ¡Ilusa!

A. Esa juventud se ha ganado en el campo de batalla el derecho a ser escuchada. Son ellos quienes defendieron la ciudad y obtuvieron la victoria.

E. ¿Y ya por eso son los jóvenes quienes nos van a dictar lo que tenemos que mandar?



U.29.

A. Estás hablando como el más loco de los jóvenes.

E ¿Es que acaso debo gobernar la ciudad como se le ocurra a cualquiera?

A. No existe ciudad que sea de un hombre solo

E La ciudad pertenece al que la gobierna

A. ¿Cómo se puede gobernar una ciudad desierta, sin pueblo?

E ¿Y acaso tú no aspiras a imponer tu gobierno? ¿Qué pueblo se sometería a tu gobierno por estos tiempos?

A. Sólo por estos tiempos las ciudades aún no son gobernadas por mujeres ¡Hay un día para todo! Aquí el único loco, el único insensato eres tú. Y no te das cuenta siquiera que no soy yo tu víctima, sino que eres tú la víctima de mis actos. Mi muerte marcha por delante, pero tú serás arrastrado por ella. Estas libaciones son por ti, Creonte. Y así te doy sepultura. Sólo ahora es que puedo morir

E ¿Y debo creer que ese ritual es efectivo? Tu muerte es la que está dispuesta. Te enterraré viva. Te daré la oportunidad de elegir entre darte tú misma la muerte o, si lo deseas, seguirás con vida habitando la muerte

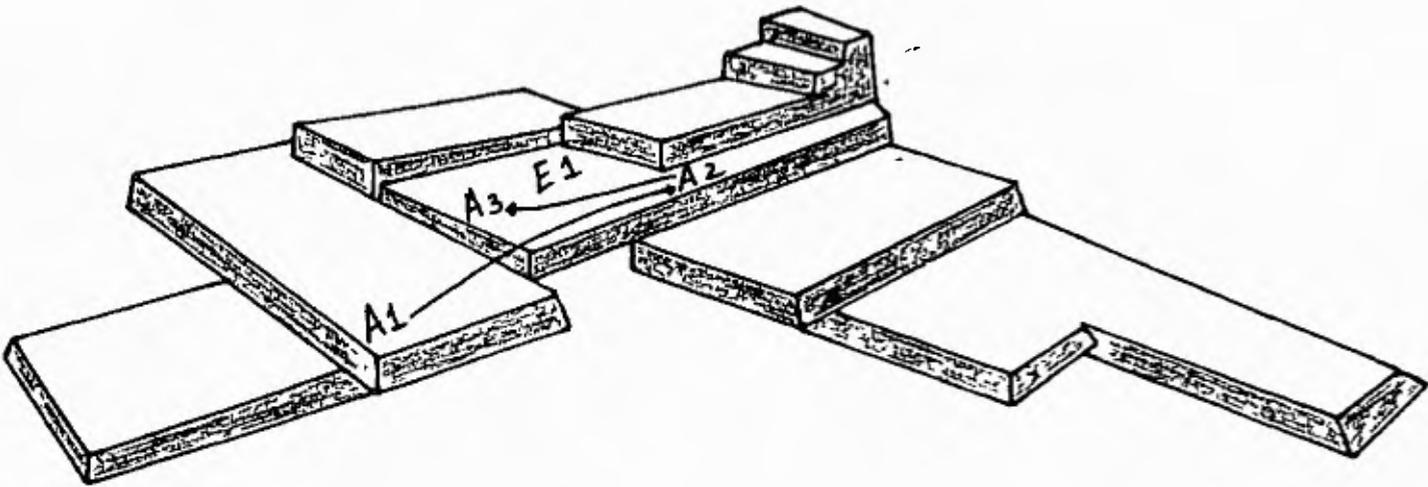
Unidad 30

A. ¡Basta, padre! Es suficiente. ¡Ya! ¡No juego más!

E ¡Que no soy tu padre, soy Creonte!

A. « ¡Oh, Edipo, ¿por qué te has rezagado en tu marcha? ¡Tiempo, mucho tiempo, hace que lo tuyo se retrasa. Vamos, hombre, es hora de morir. »

E ¡La voz! ¡La voz! ¡Es a mí al que llamas! ¡Adiós, hijita!



U.30.

A. Adiós, padre,

E Hijita, ¿quieres un consejo?

A. ¿No se te hará tarde?

E La muerte siempre puede esperar

A Entonces venga tu consejo

E Abandona todos estos juegos. Son inútiles. Con juegos no se toma el poder.

A Ese consejo es una mierda. Es de un ser derrotado. Todo eso es reaccionario.

E Admito mi derrota, pero, en todo esto, sólo tú representas lo reaccionario. Eres tú quien quiere cambiar las cosas, hacerlo todo a tu modo. Siempre existe el día después de las revueltas. El día en que hay que imponer el orden de nuevo. ¿Que harás entonces?

A. No sé, aún no tengo idea. Proponme algo en vez de andar negándolo todo.

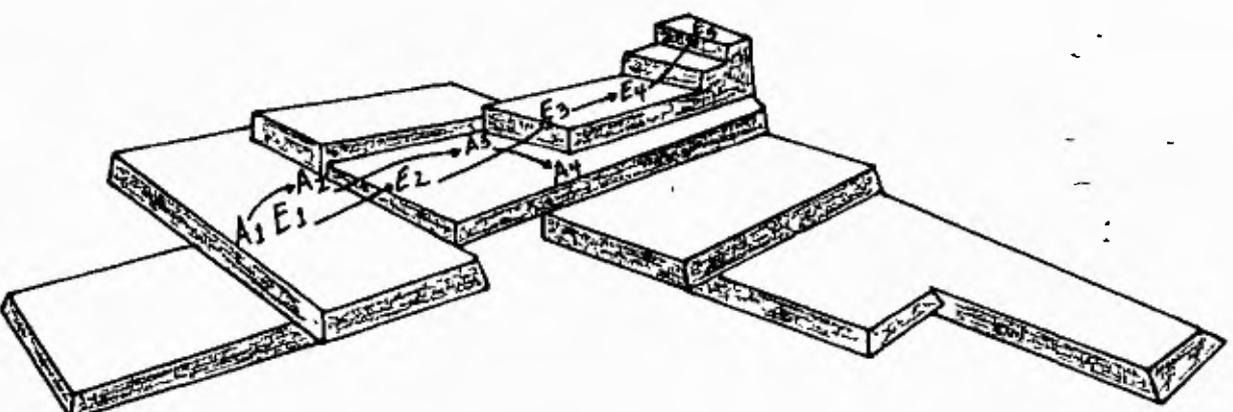
E ¿Qué puedo proponerte? Tú me abriste los ojos. Cuando era rey, mis ojos no me sirvieron para ver lo que estaba sucediendo a mí alrededor. Cuando la verdad se me mostró desnuda, en todas sus evidencias, arranqué de mí lo que no servía, arranqué mis ojos. Ya ciego, me he dejado conducir por ti hasta este lugar. Aquí se termina nuestra larga jomada. Nuestras sendas se separan.

A. Pero eso es lo que no me da sosiego. Padre, me he acostumbrado a tu compañía.

Unidad 31

E Dirás más bien que te has acostumbrado a la carpa. No tengas miedo. Quien sabe mostrar la verdad como tú, no debe temerla.

U.31.



A. Pero, padre, es que no te he mostrado la verdad, sino mis padecimientos ¡El mundo no puede ser sólo esto!

E. Quienes padecen el mundo lo conocen mejor que aquellos que no lo padecen

¡El mundo es así como tú me lo has pintado!

A. ¡Padre, te he mentido!

E. La verdad siempre está oculta en los ropajes de la mentira

A. Padre, te he hecho daño, mucho daño. Te he golpeado con alevosía

E. No, Antígona, me has hecho bien, mucho bien. ¡Me has dado un gran golpe de amor! Se me hace tarde, hija mía

A. ¿Por qué comprendes ahora que te vas?

E. Porque a la verdad se llega siempre tarde, en las horas crepusculares. Pronto será de noche. Debo aprovechar las últimas luces para dar fin a mi leyenda

E. ¡Eh, la voz!

A. « ¡Oh, Edipo, no postergues más tu hora! »

E. ¡Ya voy! Ahora sí veo. ¡Veo!

A. ¡La ciudad no puede seguir dormida! ¡Hay que despertar! ¡Nunca dormir!
¡Nunca morir en la ciudad!

Apagón.

2.4. Personaje

2.4.1. Deseo del personaje Edipo

Edipo desea descansar en paz sin desnudar la verdad

2.4.2. Deseo del personaje Antígona

Antígona desea saber toda la verdad de su padre y sus desgracias
para dar sentido a su vida

2.4.3. Voluntad del personaje Edipo

Reservado

2.4.4. Voluntad del personaje Antígona

Fuerte, impetuosa

2.4.5. Moral del personaje Edipo

En continuo acto de constricción

2.4.6. Moral del personaje Antígona

Es capaz de mentir y manipular para lograr sus propósitos

2.4.7 Apariencia física del personaje Edipo

Viejo y ciego

2.4.8. Apariencia física del personaje Antígona

Joven y hermosa

2.4.10. Adjetivos

Cruel, atrevida, insistente, severa, soberbia, mi preferida, pobrecita, mi niña,
ilusa, tonta, la más quenda, no deseada, extremista, osada, hostigante, ruda,

rebelde, tenaz, valiente, exigente, manipuladora, intensa, obstinada, pragmática, juiciosa, religiosa, responsable, vehemente, practica, enérgica, mala, envidiosa
Viejo, cabrón, harapiento, mentiroso, orgulloso, iracundo, malagradecido, apestoso, baboso, decrepito, perdedor, decadente, tirano, pordiosero, criminal

2.5. Idea

2.5.1 Título del libreto

La pieza “Viaje en círculo” es el recorrido que hace uno al final de su vida como una preparación para la partida sin retorno del más allá

2.5.2. Planteamiento filosófico

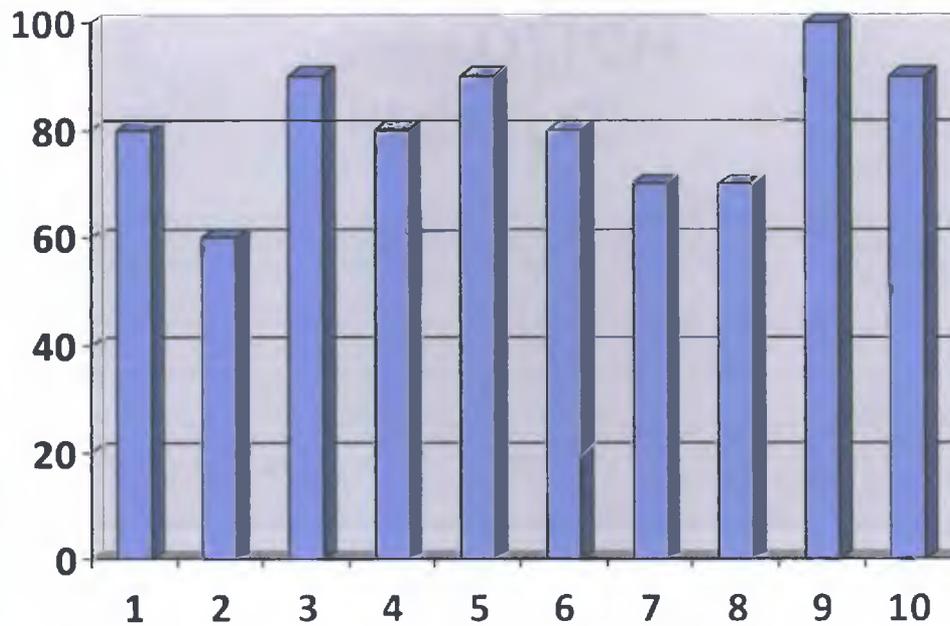
A la hora de la partida final , la nada lo cubre todo

2.5.3. Propuesta sintética del director (motivo de dirección)

Utilizando el recurso del juego meta – teatral revelar a través de diferentes personajes la relación entre mito y verdad, entre deseo y nadaficación del sujeto, pues lo que queda de Edipo al final de su carrera es la nada, planteada en términos de una muerte sin tumba también negada a sus hijas e hijos en la relación de duelo y sucesion

2.6. Tempo – Ritmo

Percepción emocional. Ajuste correcto de la pausa y el diálogo.



2.7. Atmósfera

2.7.1 Características para cada uno de los sentidos

Visual	Tiene muchos colores por la variedad de los personajes y lo intenso de sus emociones.
Gustos	Tiene diversos sabores. De lo dulce a lo amargo por las actitudes de los personajes en situaciones violentas o de sentimientos afectivos.
Olfato	Desde lo oloroso agradable llegando al olor de la sangre.
Tacto	Personajes tersos llegando a ásperos.
Oído	Más sonora musicalmente que silenciosa.

2 7.2. Metáfora sensorial

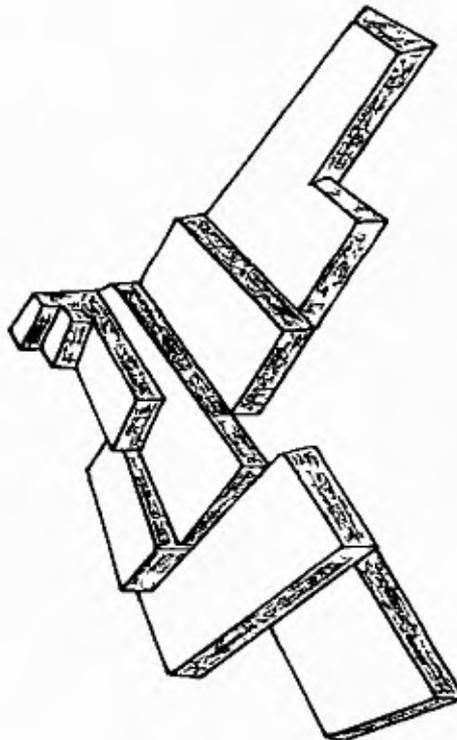
El hombre es según sus circunstancias Cambia de colores como el camaleon según la ocasión

2 8. Tonalidad de la obra

Es una pieza que crea una imagen que no desaparecerá la imagen como una actriz, y de la vida como un juego de representar papeles

La ilusión se contempla a través de la imagen donde hay actuación y teatralidad

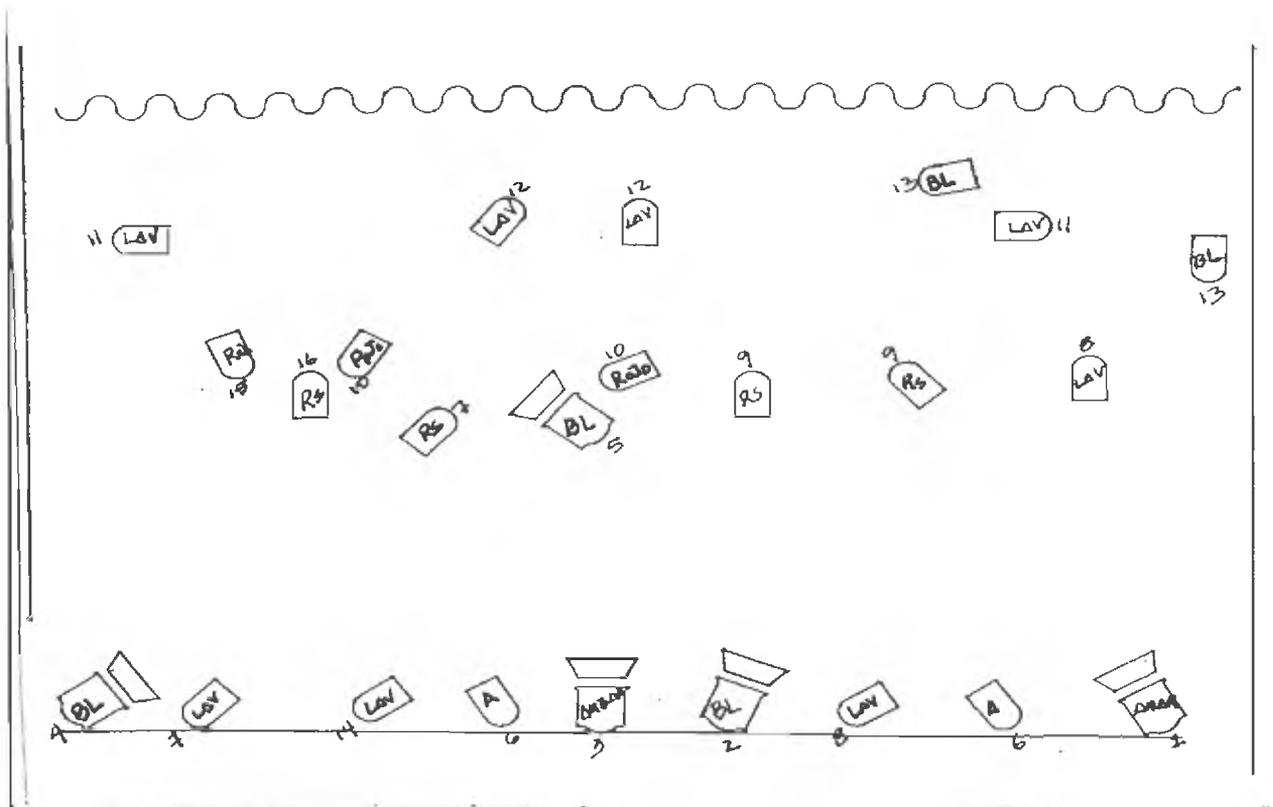
2 9. Construcción del plano escénico



2.10. Diseño de vestuario



2.11. Diseño de iluminación



2.12. Diseño de sonido

No	Pie de entrada	Duración	Pie de salida	Nombre	Niveles
1	Inicio	00 01 35	Traspié de Edipo	Moyugba Eleggua - Lázaro Ros Y Onsha Aye (Fragmento)	75%
2	El crimen ha sido expiado	00 00 59	y envuelto en harapos	Moyugba, Oro Seco Y Toque Pa' Ochun Lázaro Ros Y Grupo Onsha Aye (Fragmento)	50%
3	Déjame hacer el camino en paz que ya voy muerto	00 01 38	Oh madre mia	Oro Seco Pa' Changó - Lázaro Ros Y Grupo Onsha Aye (Fragmento)	75%
4	Fiestas de la vendimia	00 02 11	para cantar solamente a la gloria de Apolo	Moyugba Y Oro Seco Pa' Obatalá - Lázaro Ros Y Orisha Aye (Fragmento)	50%
5	Aquello que pueda perjudicamos de algún modo	00 00 38	¿Qué pasa? ¿Quién anda ahí?	Yoruba Andabo- Canto a Babalu Aye y Obbatala (Fragmento)	75%
6	Adiós Tiresias	00 00 38	¿Dónde estoy?	Yoruba Andabo- Canto a Babalu Aye y Obbatala (Fragmento)	75%
7	Tengo que borrarle de mi alma	00 00 42	Vamos saliendo de ahí con las manos en alto	Mezcla, sirenas de policia y tambores Oro Seco Pa' Changó - Lázaro Ros Y Grupo Orisha Aye (Fragmento)	50%

o	Pie de entrada	Duración	Pie de salida	Nombre	Niveles
3	Cerrar los ojos en vida es como morir	00 01 19	Duerme, padre, duerme	Moyugba Y Oro Seco Pa' Obatalá - Lázaro Ros Y Orisha Aye (Fragmento)	50%
3	El amor, el amor, siempre se nos va el amor	00 01 21	Esto es lo que elijo	Moyugba, Oro Seco Y Toque Pa' Ochún Lázaro Ros Y Orisha Aye (Fragmento)	50%
0	Comencemos y no te detengas por nada	00 00 40	será sin juicio previo condenado a muerte	Moyugba Y Oro Seco Pa' Yemayá - Lázaro Ros Y Orisha Aye (Fragmento)	50%
1	Que no soy tu padre, soy Creonte	00 00 29	Vamos hombre, es hora de morir	Moyugba, Oro Seco Y Toque Pa' Oyá Lázaro Ros Y Grupo Orisha Aye (Fragmento)	50%
2	Eh, la voz	00 00 50	Final	Yoruba Andabo- Canto a Babalú Aye y Obbatala (Fragmento)	50%

CAPITULO III

CAPÍTULO III

DIARIO DE TRABAJO

22 de junio del 2012

Arrancamos con una lectura dramatizada que duro casi dos horas con algunas interrupciones muy propias de las primeras lecturas colectivas

Aparece en el texto dramatico la necesidad del cambio vocal y gestual de Antígona en las transformaciones escénicas que se derivan en varios otros personajes Doy algunas orientaciones al respecto

23 de junio del 2012

Iniciamos el análisis de la obra y enfocamos una propuesta poética entendiendo que el texto se clasifica como una tragedia tipo 2, según Claudia Alatorre, que parte de un desorden para restablecer el orden con la fórmula

Personaje complejo (+ -), más un binomio compuesto por una virtud trágica que fue obtenida en el trabajo por dominar a la pasión

equivalente más la circunstancia que en este caso, será la máxima prueba a la que pueda ser sometida la virtud en cuestión para probar su fortaleza y será simbolizada así

P (+ -) + (V T + C T) ——— Sublimación s (Alatorre, 32)

Indagué a María Elena sobre sus informaciones y conocimientos respecto al teatro de Tomás González Pérez y su Método de Actuación Trascendente derivados del trance como sistema de transformaciones y desdoblamientos. No hay mucha información pertinente sobre ello y las personas que trabajaron con Tomás González Pérez no quieren hablar sobre ese asunto y derivan sobre otros aspectos teatrales.

24 de julio del 2012

Se leyó la obra junto con Luis Carlos, estudiante graduando de la Licenciatura, quien emplearía el montaje como su proyecto de Tesis.

Ya María Elena había tenido trabajos actorales con Luis Carlos, cosa que yo no conocía, por lo que fácilmente se acoplaron en la lectura. Es un buen adelanto en el proceso.

26 de julio del 2012

La sesión de hoy fue con la Magister Myrna Castro a quien se le pidió la colaboración sobre la implementación de la técnica de Maissner porque yo hoy no puedo asistir al ensayo. Según me informa María Elena el ensayo fue muy provechoso porque permitió una mejor conexión con Luis Carlos en las unidades 1 a la 5.

27 de julio del 2012

Se repasó las unidades 1 a la 5. Planteo el trabajo actoral a partir de las imágenes conjugando el subtexto con la exploración de las formas o buscando menos contenidos. Contraponer el cuerpo a la palabra evidenciando mediante la acción corporal el subtexto que se está trabajando.

Revisión de los verbos y las acciones físicas que potencien los énfasis y los objetivos de los personajes.

31 de julio del 2012

Al ensayar la unidad 1 a la 12 he notado ciertas intenciones actorales de comunicar directamente al público ciertos parlamentos, lo que me hace

reflexionar sobre la complejidad de la creación teatral en su cualidad colectiva y la simultaneidad del proceso imbricado en el deseo del autor, Tomas González Perez, de que su teatro sea una profunda red de símbolos activos que pasa por el cuestionamiento generacional y la representación de un contexto político

La característica formal de los textos es muy variada pero nos enseñan que el autor no siempre aborda todos los componentes de su creación sino que propone un énfasis o una mirada desde donde comprender su trabajo y su poética personal Yo pienso que estoy acercándome al del autor y al mío propio

1 de agosto del 2012

Hoy ensayamos con la presencia de la Magíster Ligia Armuelles, asesora del trabajo de grado de Maria Elena, que ha resultado muy provechosa Siempre opino que un ensayo con invitados/as ajusta a los actores y su trabajo hace un salto cualitativo importante, cada vez que se repite la experiencia se comprueba mi afirmación

Las orientaciones técnicas en el juego generó nuevos impulsos y mejoró el tiempo – ritmo de algunas escenas al mismo tiempo que afloró otras debilidades como el tono de la vejez lejos del brío juvenil inconsciente del actor quien asimiló la observación En general, el ensayo resulto muy positivo

2 de agosto del 2012

Comprender el proceso de creación implica coger un evento en desarrollo y constante movimiento. Por eso hoy previo al ensayo asumo reflexiones sobre el método de las acciones físicas en el trabajo del actor a partir de la Tarea Escénica y el sentimiento escénico como resultado de dicha tarea.

Rapoport indica tres preguntas que el trabajo del actor debe plantear para que sus acciones hagan surgir las emociones en forma natural y consecuentemente con la intensidad con que se cumple esas preguntas y que son las siguientes:

¿Qué voy hacer?

¿Por qué lo voy hacer?

¿Cómo lo hago?

Esta última corresponde al ajuste que propone el género con el cual se está trabajando y además constituye la táctica para el logro de sus propósitos.

Creo que los actores procurarán tomar conciencia que tan solo en el primer parlamento hay cinco acciones físicas que están diluidas porque la atención y concentración es absorbida por la falta de memoria.

Por otro lado el Magíster Alex Manscal presente en el ensayo indica que la expresión verbal suena afectada y artificial por lo que aconseja que desde la

contractura o equilibrio del cuerpo se elabore una voz con cierta coloratura. Invita a explorar más reflexionando sobre ¿Qué quiere la voz? y encontrar una solución orgánica a este respecto.

6 de agosto del 2012

Ensayamos las unidades 1 a la 16 para afianzar memoria e insistimos en las correcciones propuestas revisando las circunstancias dadas y los verbos de acción. Sobre estos dos elementos hay que seguir profundizando para que el cuerpo accione desde las circunstancias dadas.

Hay que revisar constantemente las acciones en los ensayos y volver consciente el propósito del personaje en cada unidad dramática para que la tarea escénica se cumpla a cabalidad y genere emociones y sentimientos escénicos plenos de vitalidad.

10 de agosto del 2012

Aunque no contamos con el tiempo suficiente ensayamos las unidades 10 a la 18 enfocándonos en el impulso interior y la voz. Es decir repitiendo lo trabajado en ensayos anteriores. No hubo mayores novedades.

14 de agosto del 2012

Al no contar con un lugar de ensayo apropiado terminamos haciéndolo en el pasillo inmersos en la distracción de sonidos musicales, transeúntes y otros tipos de ruidos y molestias

Este tipo de ensayo hace que la atención y concentración sea mayor para vencer el ambiente inadecuado. Los actores lograron conectarse cada vez más con la concentración a tal punto que llegaron a una abstracción

María Elena inicia ensayos de *Matrimonio por conveniencia* donde además de actriz fungirá como directora, razón por la cual ella conversara con el Magister Alex Mariscal sobre la posibilidad de posponer nuestra obra para el mes de noviembre próximo

17 de agosto del 2012

Iniciamos el ensayo con un repaso de memoria de la unidad 17 en adelante con muchos altibajos que nos llevó a revisar las circunstancias dadas y profundizar en el análisis de los personajes

Creo que María Elena empezó sus ensayos con la otra obra y habría que parar por un periodo nuestro proyecto

Esta primera fase tomó casi dos meses con dieciséis sesiones

13 de noviembre del 2012

Nos reunimos en el salón F-103 para realizar una lectura y volver a calentar los motores del proceso de creación. María Elena nos plantea romper la cuarta pared y quebrar la ilusión del espectáculo porque alude que a falta del Coro de la obra los parlamentos reflexivos han tenido que ser distribuidos entre los dos personajes y ella siente íntimamente el deseo de dirigirse directamente al público. Pero la obra de Tomás González Pérez es sólo una meta - creación basada en el mito de Edipo en Colono y no es una tragedia y mucho menos grega, porque carece de su elemento fundamental que es el Coro. Romper la unidad y armonía poética de la estructura de la pieza va en contra del texto espectacular planteado por la Dirección Escénica.

14 de noviembre del 2012

Trabajo los sentimientos filiales en la unidad 20, en la escena donde Edipo duerme y Antígona le observa cariñosamente y reflexiona sobre el sueño y la vida, la luz y las sombras, muy al estilo de Calderón de la Barca en "La vida es sueño".

Esta imagen de la persona abandonada al sueño generalmente despierta sentimientos de protección, de cariño filial. Indico a María Elena el detalle de

incorporar al perfil de su personaje de implacable acusadora a hija amorosa Edípico, no?

Luego de este ensayo dejamos de reunirnos por motivos laborales y quebrantos de salud

14 de mayo del 2013

María Elena es diagnosticada con cáncer en los huesos

25 de mayo del 2013

A María Elena le hicieron histerectomía y recibirá radioterapia en las lesiones de la columna

17 de junio del 2013

Hoy iniciamos una segunda fase del trabajo, después de un largo período de espera Presento el plano escénico que diseñé con miras a facilitar los movimientos de María Elena y ayudarla en el desenvolvimiento de sus acciones

físicas, aunque yo la veo bastante recuperada de su enfermedad. Ojalá que no tengamos otra interrupción del proceso de montaje.

El Magíster Alex Mariscal nos apoyó con llevar a cabo las presentaciones en el salón F-103 ya que el espacio del GECU está ocupado continuamente con todo tipo de programaciones pues es un espacio alternativo. Las presentaciones serían del 8 al 11 de agosto próximo, durante las vacaciones semestrales, con 8 funciones.

17 de julio del 2013

Ensayamos toda la obra. Hay inseguridades propias de una falta de seguimiento pero los actores están esforzándose para poner la obra a tiempo.

La unidad 22 está muy larga, la angustia debe ser medida.

La tela roja que venía usándose adquiere nuevas connotaciones significantes mediante el juego al que es sometido, a tal punto de ser incorporado al pre-show.

Antígona (pág. 24) "Quiero ser en tu sueño." Debe bajar por arriba, acurrucarse más cómodamente.

23 de julio del 2013

Monto el escenario con varillas-soportes de tarimas, lo pruebo, hay seguridad, confianza en ellas, no se mueven, están fijas

Ensayamos intensamente y compruebo que el espacio escénico diseñado encaja perfectamente en el salón F-103 y con los propósitos de crear una atmósfera apropiada donde el entrenamiento de estos meses se manifiesta en el montaje categórico de la obra

24 de julio del 2013

Cubro el espacio escénico de blanco, el ciclorama que el Magister Alex Mariscal nos facilitó necesita ser reforzado en los laterales, detalle que el propio Magister Mariscal nos sugirió. El piso es recubierto totalmente con telas de licra blanca y sujeto con grapas a pedido de María Elena para evitar resbalones

La división del escenario en áreas de trabajo por niveles y personajes, permiten impulsar el sentido del viaje enriqueciendo la dramaturgia actoral

Todo el espacio en blanco no permite esconder nada, todo queda a la vista, sugiere verdad, tal como la quiere Antígona

A los actores aun les falta familiarizarse con el escenario, dominarlo, para dedicarse enteramente a la conexión con la obra y con su otro acompañante. Por el momento esa es una debilidad, no difícil de superar. Antígona debe moverse en línea recta como militar. Tiresias debe ser más dominante por ser conocedor de todo devenir. La escena es larga y tediosa. Corregir tempo ritmo.

25 de julio del 2013

Pasamos todo lo marcado bloqueando cada unidad

La interconexión de los actores es buena. Limpio algunas acciones y la surge propuesta de los pies descalzos sobre la licra blanca que nos gusta a todos. Me doy cuenta también, que María Elena tiene algunos problemas que le impiden realizar ciertas acciones físicas como la de imitar en el galope de Ismene el movimiento del acto sexual, que hubiera sido muy bien la presentación del personaje o como la escena del operativo de allanamiento policial con sirenas y megáfonos. Luis Carlos debe procurar dar mayor edad a Edipo.

26 al 30 de julio del 2013

María Elena ensaya sola, sin Luis Carlos que por razones laborales esta semana no puede ensayar. Se reconoce el espacio escénico, se afianza la memoria, y se

prueba nuevas acciones físicas con danzas afro-cubanas en la escena que se describe Las Dionisiacas introduciendo invocaciones Yoruba , para enfatizar el ritual La semana es muy productiva porque también se mejoran los monólogos

2 de agosto de 2013

Pasamos sin interrupciones toda la obra Los profesores asesores presenciaron todo el ensayo y aportaron juicios sobre la concentración, fluidez textual y verosimilitud

Ajusto la salida de Antígona por el fondo para facilitar la entrada de Ismene y otros detalles del personaje de Tiresias que cojea más que Edipo y al tamborero que tapa a Edipo y los cruces de izquierda a derecha muy repetitivos En fin, limpiar escenas

La narración sobre la Esfinge debe tener una atmosfera de peste, de muerte
Hacer el ajuste con el Profesor Sarsanedas para mañana

3 de agosto

Hoy hacemos un ensayo completo, con vestuario de la obra, sonido y luces EL profesor Javier Sarsanedas colaboró con el diseño y el montaje de las luces y

adiestró a Victoria Mendoza – alumna graduanda- en el manejo del equipo de luces, así como Marlene Gómez estuvo en el manejo del equipo de sonido

Es justo y mentono señalar la precisa colaboración del Magister Alex Mariscal en el adecuamiento de estos dispositivos pertenecientes a la Compañía Universitaria de Teatro del cual es fundador y actual director

Siguen los ajustes a las caracterzaciones tanto de Antígona como de Edipo, encargado de jugar a Creonte El Magister Mariscal apunta que la danza inicial con que pncipia la obra no debe perder energía, todo lo contrario, debe expandirse y abarcar más el ritual

4 de agosto de 2013

Siguen los ensayos de perfeccionamiento Los asesores Alex Mariscal y Ligia Armuelles hacen buenas sugerencias para afinar la dramaturgia actoral al igual que yo sobre la corporalidad de los guardias, las reflexiones a lo largo de la obra así como el uso del manto y movimiento de Ismene y el Tamborero que tienden a taparse en los monólogos Edipo debe salir poco a poco de Creonte, con cierta agitación Antígona debe marcar el “por qué” Página 19 – Unidad 16

5 de agosto del 2013

El Magíster Alex Mariscal nos preguntó sobre el género de la obra que estamos por representar y quedó por sentado que se ajustaba más a una pieza que a una tragedia

Nuevas propuestas surgen durante el ensayo, tal como en el vaticinio de Tiresias donde Antígona rompe con sonidos producidos por los pies potenciando la escena

Llamo la atención a la operadora de las luces sobre la exactitud en las aplicaciones fijadas

6 de agosto del 2013

Hago ajustes al diseño de luces y el Profesor Sarsanedas llega expresamente a atender y colaborar con los cambios propuestos

Compro más tela Tercal y la llevo a una costurera para que confeccione una basta por donde ser cruzar una vara de PVC que pueda sujetar y dejarla bien colgada, esto es a fin de que estén equilibrados los dos laterales del escenario

El ensayo corrió bien, tiene mejor ritmo y los personajes están más seguros y eficaces en las acciones que le competen realizar. Y sigue algunas indicaciones a Edipo en sus escenas del abismo, con Tiresias e Ismene. Para Antígona jugar más con los matices. Ajustar el diseño de las luces en el área del foro.

7 de agosto de 2013

Ensayo general con la presencia de los Magísteres Ligia Armuelles, Alex Mariscal y Myrna Castro.

La obra adquiere el tono justo con un ritmo adecuado y ha ganado en intencionalidades. El espacio escénico es muy sugerente, la iluminación es muy efectiva creando atmósferas que conjuntamente a los actores generan una excelente producción significativa en la puesta en escena.

Mañana es el estreno y estaremos más cerca del final de este gran proyecto en el cual contamos con el valioso apoyo, colaboración y asesoría del Profesor Alex Mariscal junto a la Profesora Ligia Armuelles, ambos puntales de esta Maestría.

El largo periodo que abarcó este montaje ha tenido sus contratiempos y en su devenir tuvo aciertos, giros y cambios muy propios de un proceso creativo que registró dos fases de ensayos con un intervalo. Cada etapa del montaje resolvió

dificultades de espacio – tiempo, quebrantos de salud y el requerimiento de suplantación de actores para poder concretar definitivamente este proyecto
maestro de trabajo de grado

Finalmente, se creó un espectáculo meritorio, donde el trabajo creativo del actor junto a los elementos que fueron conjugados en la teatralidad constituyó un goce y disfrute, tanto de los espectadores como de los hacedores y asesores

Todo estará expuesto en función del público-espectador

CAPITULO IV

4 Autoevaluación

4.1 María Elena Mena – Actriz

4.2 Luis Carlos Gomez – Actor

CAPÍTULO IV: AUTOEVALUACIÓN

4 Cuestionario de Autoevaluación

El equipo de la puesta en escena de la obra *El Viaje en Círculo* de Tomás González Pérez que participó del proceso creativo de dicho montaje, estuvo compuesto por la actriz María Elena Mena como Antígona y el actor Luis Carlos Gómez como Edipo y el suscrito a cargo de la Dirección Escénica

Colaboraron en la semana del estreno la estudiante Victoria Mendoza y Marlene Gómez en el manejo de las luces y el sonido, respectivamente

Por favor, definan los siguientes aspectos de mi trabajo con el equipo

4.1. María Elena Mena – Antígona

- ¿El análisis de la obra fue suficiente y exhaustivo?

R Todos los elementos analizados en el trabajo de mesa fueron de utilidad para la construcción del personaje y la puesta en escena

- ¿Las Circunstancias Dadas estudiadas fueron positivas para la construcción de su personaje?

R Tanto los elementos que emanaron del texto como los aportados por las circunstancias dadas de la puesta, fueron muy estimulantes para el desarrollo del trabajo escénico

- ¿Su ámbito físico o técnico actoral recibió las orientaciones necesarias?

R Como director estuvo pendiente de conducir nuestras propuestas creativas y adecuarlas a la visión de su puesta en escena

- ¿Los ensayos fueron espacios de creación y experimentación escénica?

R Su estilo de dirección da mucha libertad creativa a los actores y permite, dentro de su premisa estética, aportar distintas aproximaciones creativas

- ¿Sus instrumentos de interpretación fueron guiados con acierto?

R Si, fueron de mucha ayuda para poder precisar los grados de intensidad y los enfoques particulares apropiados para la puesta

- ¿Se asesoró positivamente la evolución de su personaje?

R Si, y contribuyó efectivamente a la construcción de personaje

- ¿Las directrices escénicas fueron claras y precisas?

R Sí, y favorecieron la precisión de las acciones escénicas

- ¿Se le motivó o estimuló de forma técnica y creativa en la resolución de problemas?

R Siempre

- ¿Se le apoyó en su dramaturgia actoral?

R Totalmente, facilitando que mi visión de Antígona se desarrollara durante la puesta en escena

- ¿El Director promovió el trabajo en equipo?

R Todo el tiempo, trabajamos en colectivo para lograr el proyecto final

- ¿Las relaciones cambiantes de cada personaje sostuvo el estilo de actuación?

R Para mí fueron de mucha utilidad porque me permitían ir de una caracterización a otra y disfrutar las distintas facetas interpretativas del personaje

- ¿El tono y la atmósfera creadas para mis escenas fueron adecuadas?

R El mundo mágico que se creó con la escenografía y la iluminación favoreció enriquecedoramente la puesta en escena

- ¿La metodología del trabajo resultó efectiva?

R Sí, el trabajo en equipo y la confianza mutua propicio un espacio de creación idóneo para desarrollar el trabajo interpretativo

4.2 Luis Carlos Gómez - Edipo

- ¿El análisis de la obra fue suficiente y exhaustivo?

R Si, el estudio previo y los análisis posteriores estuvieron muy bien realizados

- ¿Las Circunstancias Dadas estudiadas fueron positivas para la construcción de su personaje?

R Los elementos dispuestos por el director como la preparación de los verbos nos ayudaron mucho al crear el personaje, fue muy importante las acciones previas

- ¿Su ámbito físico o técnico actoral recibió las orientaciones necesarias?

R El director siempre fue un hombre muy pendiente de mi trabajo y de que la energía propia no se mezclara con la del personaje

- ¿Los ensayos fueron espacios de creación y experimentación escénica?

R Jamás me sentí más creativo que en esta puesta en escena, el director propone mucho el uso de la creatividad e incentiva mucho al juego escénico

- ¿Sus instrumentos de interpretación fueron guiados con acierto?

R Si, el director nos condujo por el camino que debíamos tomar y su visión siempre prevalecía, pero nunca nos hizo sentir no escuchados

- ¿Se asesoró positivamente la evolución de su personaje?

R Sí, mi personaje necesitaba mucha guía y su intervención esclareció mis dudas y su apoyo construyó mi personaje

- ¿Las directrices escénicas fueron claras y precisas?

R Sí, muy bien realizadas y muy claro al darlas

- ¿Se le motivó o estimuló de forma técnica y creativa en la resolución de problemas?

R En todo momento

- ¿Se le apoyo en su dramaturgia actoral?

R Siempre me inculcó que podía dar el personaje pese a mi poca edad y logró estimular en mí, el deseo de llegar al máximo de mis posibilidades

- ¿El Director promovió el trabajo en equipo?

R Todo el tiempo, trabajamos en colectivo para lograr el proyecto final

- ¿Las relaciones cambiantes de cada personaje sostuvo el estilo de actuación?

R Siempre fueron de buena ayuda y lograron hacer sostenible una obra con tan pocos personajes

- ¿El tono y la atmósfera creadas para mis escenas fueron adecuadas?

R El espacio blanco y la buena iluminación transportaron a los espectadores a mundos de sueños que creamos en colectivo

- ¿La metodología del trabajo resultó efectiva?

R Al inicio creí que sería difícil entenderle, pero el trabajo estaba bien hecho, solo era cuestión de buscar las maneras de decirlo y las formas salían en mecánica y la actuación en orgánica. El método fue el responsable de la efectividad de la interpretación

BIBLIOGRAFÍA

González, Tomás "El bello arte de ser y otras obras " Viaje en círculo Cuba
Letras Cubanas, 2005

Teorías:

Adame, Domingo, Elka Fediuk y Octavio Rivera Teorías y Crítica del Teatro

México Facultad de Teatro Universidad Veracruzana,

2008

Alatorre, Claudia Cecilia Análisis del Drama México Grupo Editorial Gaceta,

1994

De Toro, Fernando Semiótica del Teatro Buenos Aires Editorial Galema,

1987

Dieterich, Genoveva Diccionario Del Teatro Madrid Alianza Editorial, 1995

Féral, Josette Teatro, teoría y práctica más allá de las fronteras Buenos

Aires Galema, 2004

Festugière, André-Jean La esencia de la tragedia griega España Ariel

Filosofía, 1986

Javier, Francisco El espacio escénico como sistema signifiante Buenos

Aires Ed Leviatán, 1998

Nietzsche, Friedrich El Origen de la Tragedia Madrid Alianza Editorial,

(Séptima reimpresión) 1985

Pavis, Patrice Diccionario del Teatro Dramaturgia, Estética, Semiología

Barcelona Ed Paidós Ibérica, 2003

Rodríguez Alemán, Mario Mural Del Teatro En Cuba La Habana Ediciones

Unión, 1990

Sófocles Tragedias Trad Fernando Segundo Brieva Madrid EDAF S L ,

1985

Ubersfeld, Anne Semiótica del teatro Madrid Cátedra, 1989

Montes Huidrobo, Matias Teatro dentro del teatro Técnica preferencial del teatro cubano contemporáneo AIH Actas IV, Centro Virtual Cervantes España, 1971

Hornby, Richard Drama, metadrama y percepción Lewisburg Bucknell UP, 1981

Abel, Lionel Metatheatre A New View of Dramatic Form Hill and Wang, 1966

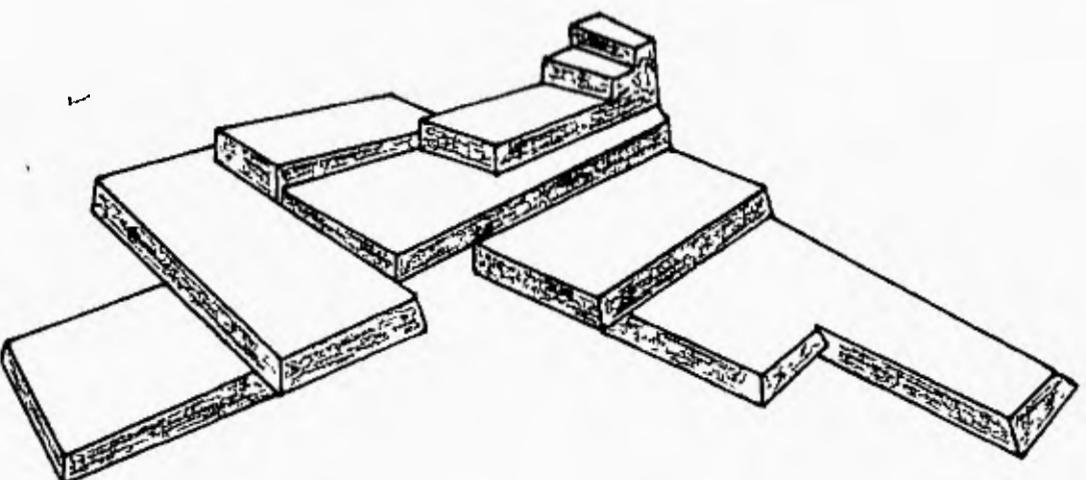
Vernon Ebersole, Alva Sobre arquetipos, símbolos y metateatro Albatros, 1988

VV AA Reflexiones sobre teatro latinoamericano del siglo veinte Edited by Instituto Internacional de Teoría y Crítica de Teatro Latinoamericano Galerna, 1989

VV AA Acotaciones RESAD, Real Escuela Superior de Arte Dramático Madrid Ejemplar 15, julio – diciembre, 2005

ANEXOS

DISEÑO DEL PLANO ESCÉNICO



CANALES	AREAS %	COLORES	NOTAS
11 – 8	Área / 50%	Lavanda	Unidad 1
Añadir 7 - 14	Área / 60%	Lavanda	Peligro con el abismo
14 – 8	Área / 100%	Lavanda	Unidad 2
7 – 14	Área / 100%	Lavanda	Temor a las víboras
3 - 16	Área / 100%	Ámbar	
11 – 8 – 7	Área / 70%	Lavanda	Unidad 4
14	Área / 100%	Rojo	El castigo y su expiación
10	Área / 100%	Rojo	
4	Área / 40%	Azul	

CANALES	AREAS %	COLORES	NOTAS
7 – 14 – 6	Área / 30%	Lavanda	Unidad 7
3 – 6	Área / 40%	Ámbar	El baile con el tambor
4	Área / 30%	Azul	
Añadir 8	Derecha 60%	Lavanda	Unidad 8
9	Derecha 100%	Rosa	La fiesta del amor y el trunfo de la muerte
1	Centro 60%	Amanillo	
Añadir 11 – 12	Fondo 100%	Lavanda	Unidad 10
5	Centro 60%	Azul	Dialogo entre ciegos

CANALES	AREAS %	COLORES	NOTAS
1	Lado der	Amarillo	Unidad 12
8	Derecho	Lavanda	La reparación de los dioses
9	Derecho	Rosa	
11	Fondo 40%	Lavanda	
Añadir 6	Centro 60%	Ámbar	Unidad 13
7	Centro 100%	Lavanda	Estableciendo el pacto
10	Fondo 60%	Rosa	
Solo 11 – 8 – 12	Centro 100%	Lavanda	Unidad 14
7 – 14	Centro 100%	Lavanda	La histona de Edipo
1	Izquierdo 60%	Amarillo	

CANALES	AREAS %	COLORES	NOTAS
11 – 12	Fondo 100%	Lavanda	Unidad 17
10	Centro 30%	Rojo	Patrullaje de la guardia
5 – 4	Centro 60%	Azules	
3	Frontal 100%	Ámbar	
Añadir 6	Izquierda 60%	Ámbar	
7 - 14	Izquierda 60%	Lavanda	
Solo 13 – 2	Fondo 100%	Azul	Unidad 20
11 – 12	Fondo 60%	Lavanda	El sueño compartido
10 – 15	Derecha 100%	Rojo	
Solo 10	Der - fondo 100%	Rojo	
13 – 2	Derecha 100%	Azul	
11	Fondo 20%	Lavanda	

CANALES	AREAS %	COLORES	NOTAS
Solo 1	Der - frontal 50%	Ámbar	Unidad 22
8 - 14	Derecha 40%	Lavanda	El galopar de la mujer de Tebas
2	Derecha 50%	Azul	
9	Derecha 65%	Rosa	
Solo 11 - 12 - 8	General 100%	Lavanda	Unidad 23
14 - 7	General 70%	Azul	El desdén de la hija
4 - 2 - 5	General 70%	Azul	
1 - 6 - 3	Der - frontal 75%	Ámbar	Unidad 24
11 - 12 - 8	Centro 70%	Lavanda	El abandono
2 - 4	Fondo 30%	Azul	
9	Centro 50%	Rosa	

CANALES	ÁREAS %	COLORES	NOTAS
11 – 12	Fondo 70%	Lavanda	Unidad 25
2 – 13	Centro 100%	Azul	El amor que se va
10	Derecho 70%	Rojo	
Añadir 15	Izquierdo 100%	Rojo	Unidad 26 y 27
5 – 4	Izquierdo 100%	Azul	Un nuevo juego
6 – 3	Izquierdo 60%	Ámbar	
7	Izquierdo 80%	Lavanda	
Solo 11 – 12	Fondo 80%	Lavanda	Unidad 28
5 – 4	Izquierdo 100%	Azul	La tiranía de Creonte
15	Izquierda 50%	Rojo	
6 – 3	Izquierda 30%	Ámbar	
16 – 7	Izquierda 30%	Rosa	

CANALES	AREAS %	COLORES	NOTAS
Solo 1	Derecha 50%	Amarillo	Unidad 30
8 - 14	Derecha 60%	Lavanda	El llamado de los dioses
9	Derecha 40%	Rojo	
Solo 4 - 5 - 2	General 40%	Azul	Unidad 31
13	General 100%	Azul	El adiós
10	Fondo der 100%	Rojo	



Fernández 203



