

República Argelina Democrática y Popular
Ministerio de la Enseñanza Superior y de la Investigación Científica
Universidad de Orán
Facultad de Letras, Lenguas y Artes
Departamento de Lenguas Latinas
Opción: Español



Tesis de Magíster
Opción: Literatura

Tema:

***El Discurso Semiótico en la obra dramática Eloísa está debajo
de un almendro de Enrique Jardiel Poncela***

Presentado por:

Mahdi Fatima Zohra

Directora del Magíster

Profesora Benhamamouch Fatma

Tribunal:

Presidente: Sr. Touhami Wissem

Examinadora: Sra. Moussaoui Meriem

Curso académico: **2008-2009**

AGRADECIMIENTO

Primero agradezco a Dios que me ha ayudado y me ha dado la fuerza y la voluntad para realizar esta modesta investigación.

Deseo expresar mi más sinceros agradecimientos a mi directora de tesis, la profesora Benhamamouch Fatma, quien ha dirigido mi trabajo con paciencia, ayuda y esmero desde el primer momento. Muchas gracias mi profesora por su ayuda y sus consejos.

Con la misma gratitud quiero dar mis gracias a la señora Moussaoui Meriem quien me ha proporcionado generosamente tanto de su tiempo como de sus conocimientos, muchas gracias.

A la memoria de mi querida madre y mi querido padre.

A mi querido marido.

A mis estimados: hermanos y hermanas.

ÍNDICE

Introducción general

Capítulo I: Análisis estructural de la obra dramática Eloísa está debajo de un almendro

Introducción.....	p.15
1. Tema de la obra.....	p.16
2. Argumento de la obra.....	p.16
3. Título de la obra.....	p.18
4. La estructura interna de la obra teatral <u>Eloísa está debajo de un almendro</u>	p.22
4.1. El desarrollo de la acción de <u>Eloísa está debajo de un almendro</u>	p.26
5. Estudio de los personajes.....	p.34
5.1. Clasificación de los personajes.....	p.36
5.1.1. Personajes principales.....	p.36
5.1.2. Personajes secundarios.....	p.39
5.2. Funciones de los personajes.....	p.42
6. Estudio del tiempo.....	p.49
6.1. El tiempo escénico.....	p. 50
6.1.1. El tiempo escénico en <u>Eloísa está debajo de un almendro</u>	p.51
6.2. El tiempo dramático.....	p.53
6.2.1. El tiempo dramático en <u>Eloísa está debajo de un almendro</u>	p.55
6.3. Los significantes temporales.....	p.59
7. Estudio del espacio.....	p.62
7.1 Estudio del espacio en <u>Eloísa está debajo de un almendro</u>	

7.1.1. Espacio interior.....	p.63
7.1.2. Espacio lúdico.....	p.65
7.1.3. Espacio escénico.....	p.66
7.1.4. Espacio dramático.....	p.70

Capítulo II: Análisis semiótico de la obra dramática Eloísa está debajo de un almendro

Introducción.....	p.73
1. El signo en el teatro	
1.1. La teoría saussauriana.....	p.78
1.2. La teoría peirciana.....	p.79
2. Los signos verbales en <u>Eloísa está debajo de un almendro</u>	p.82
2.1. El diálogo.....	p.84
2.2. Las acotaciones.....	p.89
3. Los signos no verbales en <u>Eloísa está debajo de un almendro</u>	p.94
3.1. La luz.....	p.95
3.2. Los objetos.....	p.100
3.3. Los gestos.....	p.105
3.3.1. Gestos amorosos.....	p.106
3.3.2. Gestos de alegría.....	p.107
3.3.3 Gestos de tristeza.....	p.109
3.4. Los sonidos.....	p.112
4. La isotopía.....	p.115
5. El lenguaje.....	p.119

Capítulo III: Efecto de la recepción en la obra Eloísa está debajo de un almendro

Introducción.....	p.123
1.La recepción textual.....	p.125
1.1. Lector y texto.....	p.126
1.2. Modalidades de identificación.....	p.133
1.2.1. Identificación asociativa.....	p.137
1.2.2. Identificación admirativa.....	p.138
1.2.3. Identificación simpática.....	p.141
1.2.4. Identificación catártica.....	p.145
1.2.5. Identificación irónica.....	p.147
1.3. Gusto de la identificación.....	p.149
2. La recepción visual.....	p.153
2.1. El personaje como actor.....	p.155
2.2. La puesta en escena.....	p.157
2.2.1. La puesta en escena de <u>Eloísa está debajo de un Almendro</u>	p.159
2.3. Reparto escénico de <u>Eloísa está debajo de un Almendro</u>	p.162
2.3.1. Actores de la puesta en escena de al obra.....	p.163
2.3.2. Equipo técnico de la obra.....	p.165
2.4. Placeres del espectador.....	p.166
2.5. Efecto de la música escénica en la obra.....	p.170
2.6. Efecto del humor en la obra.....	p.170

Conclusión general

Bibliografía

Introducción general

Para realizar nuestra investigación hemos optado por el teatro como material de estudio por haber sido siempre atraída hacia esta expresión artística; y más que todo su poder de divertir y el de conmover los pensamientos y corazones humanos. Además, consideramos el teatro como espejo de la sociedad, nos presenta historias que tocan la realidad del individuo . También el hecho de que una obra tenga una doble dimensión, la de texto como lectura y la de la representación como visualidad, o sea, pasamos de lo textual a lo visual en un tiempo y espacio determinados.

El teatro es ante todo, un edificio, así lo define en la primera acepción el diccionario de la Real Academia Española

«Teatro. (Del lat. Theatrum (...). Edificio o sitio destinado a la representación de obras dramáticas o a otros espectáculos públicos propios de la escena»¹.

También, algunos han definido el teatro como un arte que era el espejo de la sociedad y de la condición humana. Pero parece ser que actualmente esta tendencia tiende a desaparecer. Según Umberto Ursini:

«El teatro parece haberse alejado de la posibilidad de interpretar nuestro tiempo y las tormentas sociales y humanas que padecemos, tanto locales como universales. Está claro que el teatro no hace las revoluciones, pero ayuda a los hombres a comprenderlas»².

En el teatro nos interesa el hecho de que se pueda plasmar en una escena unos

¹. Diccionario de la lengua española de la Real Academia Española, Madrid, Ed Espasa Calpe, S, A, 1990, p. 100.

². Miguel Martínez, El teatro de Mihura, Ed Universidad, Salamanca, 1997, p.12.

acontecimientos locales, unos problemas sociales, así como todo lo que toca al hombre . Dice Jacques Monférier acerca de eso :

«Le dramaturge ne doit pas chercher à imposer des idées, car il est au service d'un public au goût du quel il doit répondre sans pour au autant tomber dans la vulgarité. Le plaisir du lecteur et spectateur doit être la loi du dramaturge»³

Nuestro trabajo va a tratar el teatro de humor, para ello hemos elegido la obra Eloísa está debajo de un almendro (⁴) de Enrique Jardiel Poncela (⁵). La elección de esta obra como objeto de estudio se explica por el hecho de que cumple con lo que acabamos de explicar, pinta la realidad humana y mezcla tanto lo cómico como lo trágico, lo humorístico como lo absurdo, lo literario como lo coloquial y lo social como lo político. Además, nos presenta el malestar de la sociedad española: pobreza, miseria, injusticia y dolor.

En el panorama teatral podemos considerar que Eloísa... se mantiene viva. En su tiempo el público le hizo acogida entusiasta y sigue siendo una obra que no ha envejecido.

En esta obra intentaremos estudiar los signos tanto verbales como no verbales de su discurso. Para esto, hemos dividido nuestro trabajo en tres capítulos:

- 1- Análisis estructural de la obra dramática Eloísa...
- 2- Análisis semiótico del discurso de la obra.
- 3- Análisis de la recepción de la obra.

Pero antes de empezar sería imprescindible mencionar que nuestro dramaturgo nació en Madrid, el 15 de octubre de 1901, era el cuarto y único hijo de Enrique Jardiel agustín. Su madre Marcelina Hontoria , era mujer culta, sensitiva y pintora. Esta última murió de cancer cuando Poncela tenía 16 anos.

Poncela fue un gran humorista del teatro español y una de las figuras pertinentes del teatro del absurdo. Toda la vida de nuestro dramaturgo está relacionada con el

³ . Miguel Martínez, op.cit, p.14.

⁴ . De aqui en adelante citaremos esta obra así: Eloísa...

⁵ . De aqui en adelante citaremos este nombre así: **Poncela.**

mundo de la escena. Escribió un buen número de comedias de humor desenfadado, a veces agresivo y, con cierta frecuencia, bastante crítico con la realidad que le tocó vivir.

Su escritura es extensa, el tablero siguiente nos informa sobre sus publicaciones:

Año	Título de publicación
- 1919	- <u>La nueva humanidad</u> - <u>Los lunes de Imparcial</u>
- 1923	- <u>Mi prima Dolly</u> - <u>El hombre quién amó Alejandro y el infierno</u>
- 1927	- <u>Una noche de primavera sin sueño</u>
- 1929	- <u>Amor se escribe sin hache</u> - <u>Espérame en Liberia</u> - <u>Vida mía</u>
- 1930	- <u>¿Hubo alguna vez once mil vírgenes?</u>
- 1932	- <u>La tournée de Dios</u> - <u>Usted tiene ojos de mujer fatal</u>
- 1934	- <u>Tres comedias con un solo ensayo</u> - <u>Angelina o humor de un brigadier</u>
-1936	- <u>Cuatro corazones con freno y marcha detrás</u> - <u>Un adulterio decente</u>
- 1939	- <u>Carlo Monte en Monte Carlo</u> - <u>Un marido de ida y vuelta</u> - <u>Una víctima del vicio</u>
- 1940	- <u>Eloísa está debajo de un almendro</u> - <u>El amor sólo dura 2.000 metros”</u>
- 1941	- <u>Los ladrones somos gente honrada y madre</u>
- 1942	- <u>Es peligroso asomarse al exterior</u> - <u>Los habitantes de la casa deshabitada</u>
- 1943	- <u>Blanca por fuera y rosa por dentro</u> - <u>Las siete vidas del gato</u>
- 1945	- <u>El pañuelo de la dama errante</u> - <u>El amor del gato y del perro</u>
- 1946	- <u>El sexo débil ha hecho gimnasia</u>

- 1947	- <u>Como mejor están las rubias es con patatas</u>
- 1949	- <u>Los tigres escondidos en la alcoba</u>

Entre estas publicaciones sobresale Eloísa..., que fue la más famosa. Ésta ha podido llamar la atención de muchos autores y directores de escena tanto españoles como europeos. Esta creación dramática se describe como una escritura escénica que asimila los diversos géneros: el humor, el absurdo, la ironía y la inverosimilitud que en la época parecían atraer más al público. Acerca de esta última, dice Alfredo Marquerie:

«Eloísa está debajo de un almendro se estrenó en 1940 y alcanzó 230 representaciones. Al ser revisada, en 1964 y en el Teatro María Guerrero, confirmó su mérito por los unánimes juicios laudatorios de la crítica»⁶.

Según A.Marquerie, la idea de Eloísa... nace por pensar en la posibilidad paradójica de que una mujer puede enamorarse de un asesino, precisamente para descubrir o saber quién es un criminal. Este proceso lo llamaba Poncela “*Célula inicial*” o “*Corpúsculo originario de la pieza, de las ideas consecuentes y las sub-ideas de las consecuentes generales*”⁷.

En realidad, Poncela se considera como un dramaturgo muy importante y uno de los mejores autores de la creación escénica española por la calidad de su obra, por su relevancia mundial y también por su forma de ver, de sentir y de expresarse. Evidentemente, su producción quedó para la posteridad. Se trata de un teatro valioso con símbolos, personajes reales y, a veces fantásticos, líricos en ocasiones, con un sentido profundo de la fuerza de la naturaleza de la vida. En Eloísa..., nuestro humorista pone en evidencia los rasgos morales de la sociedad española: la hipocrecía, la violencia, la codicia y se acentua la fuerza de la potencia de la sociedad sobre el individuo. Ésto explica en parte la elección

⁶ . Enrique Jardiel Poncela, Eloísa está debajo de un almendro, Ed Alianza, S.A., Madrid, 1969, p.9.

⁷ . *Ibíd.*10.

nuestro, no sólo de la obra, sino también del dramaturgo. Así pues, la presencia de Poncela tanto en el teatro como en el cine es muy segura. En el teatro, su propósito consistía en romper las formas tradicionales de lo cómico. La novedad de nuestro dramaturgo se caracterizó en lo siguiente:

- El encadenamiento de situaciones inverosímiles
- La dosificación rigurosa de la comicidad en el lenguaje
- El humorismo de la raíz intelectual

Desde hace muchos años, Eloísa... es considerada como una de las comedias fundamentales del siglo XX tanto por su significado literario y dramático, como por sus continuadas representaciones desde su estreno. También es una de las obras preferidas del teatro universitario debido a su fuerza poética, su maravillosa ternura, su potente grito individual y su original sentido de humor.

Conviene recordar que Poncela tuvo también un gran éxito en el mundo del cine. Es el maestro indiscutible del arte cinematográfico. En este sentido, afirma él mismo:

«Siempre escribo teatro pensando en el cine; pensando en que el teatro que hago yo acabará por ser cine»⁸.

Como nuestro trabajo pretende ser un estudio semiótico, precisamos que nuestro objetivo se enfoca a partir del texto dramático. Analizaremos la construcción del discurso de la obra Eloísa..., a partir de la presencia de los signos. Así pues, la problemática que planteamos en esta investigación es:

¿Cómo se manifiestan los signos en la obra dramática Eloísa...?

⁸ . Miguel Mihura, Sino todo lo contraio Ed, Centro de Documentación Teatral, Madrid, 2005, p.120.

Para ello, definiremos los puntos siguientes:

1. ¿Qué tipología de signos existe en la obra Eloísa...?
2. ¿Cómo funcionan estos signos en la obra?
3. ¿Cómo se puede identificar el lector al leer la obra Eloísa...?
4. ¿Qué modalidades de identificación existen en la obra Eloísa...?
5. ¿Cómo se puede distinguir el efecto de la recepción en la obra?

Estos planeamientos, nos llevan a plantear una metodología que nos permite analizar y demostrar nuestras hipótesis. Así pues, repartimos nuestro estudio en tres capítulos:

Capítulo primero: Es un capítulo teórico, en el cual trataremos el argumento y los diferentes temas de la obra. Además, explicaremos la estructura y las etapas teatrales de esta obra y por último estudiaremos los personajes, el tiempo y el espacio.

Capítulo segundo: trataremos el análisis semiótico del discurso en la obra dramática Eloísa.... Es un capítulo dedicado, precisamente, al estudio del signo teatral con sus variantes; es decir, los signos verbales y no verbales en el discurso de la obra, más el lenguaje.

Capítulo tercero, consideraremos el efecto de la recepción en la obra Eloísa.... Es un capítulo que se refiere al análisis de los dos tipos de recepción; textual y visual, desde diferentes enfoques y modalidades de identificaciones. Por último, trataremos la organización y el equipo de escena de la pieza teatral Eloísa.... Y terminaremos nuestro estudio con una conclusión general.

Capítulo I

*Análisis estructural de la
obra dramática: Eloísa
está debajo de un almendro*

Introducción

El texto es ante todo una ficción. Leer o recibir un texto dramático significa someterlo a un análisis dramático gracias al cual se iluminan el espacio, el tiempo, la acción y los personajes.

Además, es uno de las creaciones artísticas tales como, la música, la pintura, el teatro y el cine. Su producción se debe a las capacidades y las competencias del autor que realiza una interpretación de la realidad.

En relación con esto, el objetivo del investigador es deestructurar el texto para interpretarlos de una manera científica demostrando su composición que se refiere a la estructura y su relación con las unidades del tiempo y del espacio.

Entonces antes de emprender nuestra investigación nos parece importante determinar el tema así como el argumento que nos permiten averiguar si el título de la obra es signitivo del contenido. En esta parte, intentaremos poner en evidencia:

- Tema
- Argumento
- Título

Luego, analizaremos:

- El desarrollo de la acción: exposicion, nudo y desenlace
- Los personajes
- El tiempo
- El espacio

1. El tema de la obra:

Nuestro dramaturgo trata dos temas diferentes en su obra: la muerte y el amor. El primer tema se refiere a la muerte de Eloísa, sino que el segundo nos camina hacia la relación amorosa de la pareja protagonista: Fernando y Mariana.

A lo largo de la obra encontramos estos dos temas asociados. Es decir, la relación de estos dos últimos permite al lector descubrir la realidad de la muerte de la llamada Eloísa.

Poncela nos presenta una escena absurda a partir de personajes locos, tal como: Micaela. Otros cómicos, tal como: Práxedes, y otros más como: Edgardo que caminan hacia una realidad trágica imposible, o sea, la muerte de Eloísa. Observamos también que al final de la historia, se nota un dolor de todos los personajes de la obra acerca del tema central de la historia de Eloísa...: que es la muerte.

2. Argumento de la obra :

La acción dramática de Eloísa... se ubica en tres ambientes distintos :

- 1- En el cine de Barrio
- 2- La casa de los Briones
- 3- La finca de los Ojeda

Pues, tras doctorarse en Bélgica regresa Fernando y descubre en su finca el retrato de una mujer de la que se enamora locamente. Más tarde conoce a Mariana que es idéntica a la mujer del cuadro. Ésta es la hija de Edgardo que lleva acostado veintiún años. Fernando decide raptar a Mariana y llevarla a su casa para comprobar la relación existente entre Mariana y el retrato.

Este secreto empieza a desarrollarse en el acto II . Precisamente, en la casa de los Ojeda, cuando entran en escena Fernando y Mariana en brazos.

En efecto, en la finca vivieron los Briones, es decir, la familia de Mariana antes que de los Ojeda, o sea, la familia de Fernando.

Al final, nos damos cuenta tal como lo indica el título, de que Eloísa está enterrada debajo de un almendro.

Es ese momento cuando Edgardo aclara todo lo sucedido en aquella finca: declarando que son ellos los primeros quienes habían vivido en la finca. Allí, habían tenido una estrecha relación de amor: el padre de Fernando “Federico” y la madre de Mariana “Eloísa”. Micaela, la hermana de Edgardo que ya tenía problemas mentales descubrió dicha relación, la asesinó por detrás víctima de su locura. Así pues, para encubrir a su hermana, Edgardo guardó las pruebas del delito en la casa junto a su caja de música preferida y un cuadro que él mismo había hecho para su esposa. Un cuadro que años después estará para su hija Mariana, que era el vivo “retrato de Eloísa”.

En suma, destacamos que Poncela nos presenta el argumento de su obra a partir del tema de amor, o sea, a partir de la relación de la pareja amorosa Fernando y Mariana..

3. Título de la obra:

En esta parte nos basamos, precisamente en el estudio del título como elemento fundamental de la obra, en tanto que es su primera frase. Además, participa en el éxito de esta última.

El título como elemento exterior en la obra, sirve para atraer la atención del lector desde la primera vista.

Según Pavis:

«El título es un texto exterior al texto dramático propiamente dicho; en este sentido es un elemento didascálico, extra o paratextual...Por consiguiente, su conocimiento es obligatorio –todavía- se va al teatro por el título de la obra..., nos interesa sobre todo por el trabajo de puesta en escena-influye sobre la lectura de la obra»⁹.

El título de una obra no es casualidad, sino que tiene una función determinada, así, lo afirma Christiane Achour

«El título de una obra nunca es gratuito o casual sino que tiene una función determinada, el título es como un mensaje publicitario, debe llenar tres funciones fundamentales: Primero informar (función referencial), segundo implicar (función connotativa) y tercero incitar el interés o la admiración del lector»¹⁰.

En efecto, el título y su lectura tienen una relación de complementariedad. Uno suscita al otro, a la vez, es un “contrato de lectura” y un resumen de la obra.

Es decir, este elemento exterior de la obra no es casualidad, sino que establece una relación estrecha con la historia de la obra.

El nombre de Eloísa se refiere a la madre de la protagonista femenina de la obra Mariana. Así pues, al final de la obra, Poncela nos permite descubrir a partir del papel de Mariana, que la mujer que fue asesinada en la finca era: Eloísa.

De la obra destacamos al ejemplo siguiente que ocurre entre Dimas “el agente de policía” en la obra y Edgardo que es “el padre de Mariana”.

⁹. Patrice Pavis, Diccionario del teatro, Ed Paidós, Barcelona, 2002, p.481.

¹⁰. Christiane Achour, Convergences critiques, Ed. OPU, 1996, p.45.

Enunciado1:(pp.170, 171, acto II)

Dimas (Sacando del bolsillo el cuchillo que se guardó y puniéndolo en la mesa delante de Edgardo) Aquí está el cuchillo encontrado hoy junto al traje

¿Quién la mató? ¿Ella o usted?

Mariana: (Estallando en sollozos.) ¡ Mamá!...

Edgardo: Ella...Ella...Una noche estábamos invitados a un baile de trajes, y al ir a salir, en esa puerta del jardín...nos alcanzo por detrás Micaela, y, sin palabras previas y sin que me diera tiempo para evitarlo...Antes de amanecer, para dejarlo todo en la impunidad, di tierra a Eloísa debajo del almendro, donde ella solía sentarse a bordar y donde una tarde había pintado yo su retrato.

Como hemos señalado, anteriormente, la historia de Eloísa... transcurre alrededor del misterio que ocultan los Ojeda y su finca. Este misterio empieza a aclararse a partir de la página 120, del acto II, cuando Mariana visita la finca de Fernando.

Enunciado2:(p.128, acto II)

Fernando: Y todavía encontré otra cosa más, Mariana. Un retrato.

Mariana: ¿Un retrato?

Fernando: Un retrato pequeño, una tablita pintada al óleo...

Mariana: ¿Un retrato de una mujer?

Fernando: Sí, de una mujer que podría ser tú...

En efecto, en esa casa habían estado viviendo los Briones, es decir, la familia de Mariana antes que los Ojeda; la familia de Fernando. Este hecho lo notamos en el diálogo que ocurre entre Mariana y Fernando.

Enunciado1:(p.121, acto II)

Mariana: (Volviendo mirar a su alrededor y siguiendo el hilo de un pensamiento interno) ¿Es tu casa ésta?

Fernando: Sí.

Mariana: ¿La finca que tanto hemos hablado, donde tú vives con tu tío?

Fernando: Sí, sí...La misma.

Mariana: ¿Entonces? ...Si el cloroformo no ha podido alucinarme y si está es tu casa; la casa donde luchabas por traerme, la casa en donde yo me he puesto el pie nunca hasta hoy ¿Por qué la conocía ya, Fernando?

Fernando: ¿Qué?

Mariana: Sí. ¿Por qué todas estas paredes, y juraría hasta los muebles, le son familiares?

A partir de este diálogo y precisamente de las palabras enunciadas por Mariana, descubrimos que, realmente, Mariana tiene una relación con la finca donde vive ahora Fernando. Aquí, reside el secreto y el misterio que relaciona la pareja. Intentaremos desarrollar esta idea en el argumento de la obra.

Notamos que la elección del título ha sido excelente por nuestro humorista. De verdad, se considera como el maestro indiscutible del teatro humorístico español. Es importante señalar que al leer la obra completa, es decir, hasta el final, nos damos cuenta de que el título es un resumen de esta última. Este proceso de la creación teatral asegura fuertemente la presencia del dramaturgo Poncela en el teatro mundial, en general, y en el teatro español, en particular. Así, lo justifica el título de su creación dramática: Eloísa..., como estímulo muy significativo que lleva el lector a no dejar la obra hasta descubrir el desenlace.

En suma, las comedias de Poncela son antecedentes del teatro del absurdo, a través de la búsqueda de un humor nuevo, un teatro basado en lo inverosímil.

Acerca de esto dice Poncela:

«Cuando yo empezó el teatro...consistía en hacer chistes con los apellidos, y aquello se moría. Yo decidí cambiar por completo la línea mediante la posible novedad de los temas,

peculiaridad en el diálogo... posible novedad, novedad en las situaciones, novedad en los enfoques y desarrollos»¹¹.

¹¹. Enrique Jardiel Poncela, Eloísa está debajo de un almendro, Las cinco advertidas de Santanàs, Ed de María José Conde Guerra, Madrid, 2001, p.15.

4. La estructura interna de la obra Eloísa está debajo de un almendro:

La estructura de la obra dramática Eloísa..., se compone de un prólogo y dos actos que corresponden, aproximadamente, al esquema tradicional: la exposición, el nudo y el desenlace.

Acerca de esto dice Pavis:

«En la dramaturgia clásica, la composición...sinónimo de estructura está estrictamente reglamentada. Utiliza reglas para la verosimilitud y la organización narrativa: exposición, nudo y desenlace»¹².

En esta obra dramática, la acción sucede en una sola noche, pero el espacio es distinto. Así, el prólogo, se considera en Eloísa..., como la exposición y nos introduce la obra, el carácter de los personajes y la deferencia que está entre los señores (la gente rica) y el pueblo (la gente humilde).

Aquí, aparece una serie de espectadores en un cine de barrio, en espera de que empiece la sesión del espectáculo. Éstos se van intercalando conversaciones, todas con su toque cómico. Por ejemplo:

Enunciado1: (p.24, prólogo)

(Empieza la función, los espectadores van desfilando hacia el foro, mirando todos, como si hubieran puesto de acuerdo para ello...El novio y la novia intentan en vano hablarse de un lado a otro del pasillo, por entre los espectadores que lo llenan.)

Espectador 4º: ¡Vaya mujeres!... ¿Has visto?

Espectador 5º: ¡Ya, ya! ¡Qué mujeres!...

Amigo: ¡Ya, ya! ¡Vaya dos mujeres!

¹².Pavis Patrice, op.cit, p.86.

Notamos que cuando llega Mariana todo es exaltación y sobre todo extrañeza de encontrar una mujer tan deslumbrante en un lugar como el cine de barrio. Aquí, nuestro dramaturgo nos muestra una realidad de la humanidad, o sea la diferencia entre los dos ambientes de la que hablamos anteriormente. Destacamos un ejemplo de la obra para la ilustración:

Enunciado2: (p.36, prólogo)

(Otros dos espectadores aparecen en la puerta, siempre mirando hacia atrás, y quedando con las espaldas pegadas al forillo, absortos, igual que los otros, abriendo calle a alguien que avanza hacia allí por momentos... Ese alguien es Mariana distinguida y elegante, gasta el refinamiento... Su entrada en el cine de barrio, por lo elegante de su atavío, lo singular de su belleza... produce una especie de pasmo y de estupor.)

El primer acto y una parte del acto segundo, es el nudo de la obra. Según el diccionario de teatro:

«El nudo es el procedimiento que busca los hilos de la intriga de provocando un conflicto entre el deseo del actante sujeto y el obstáculo del actante objeto... Es el conjunto de los movimientos o motivos que violan la inmovilidad de las situaciones iniciales y que entablan la acción, se llama nudo»¹³.

En esta etapa, Poncela nos surge todos los temas secundarios, que hemos visto antes, con la aparición de una nueva escena. O sea, la casa de los Ojeda.

Enunciado3: (p.65, 67, acto I)

(Salón-llamémoselo así- en casa de del padre de Mariana,... al encenderse la luz de la mutación a oscuras, en escena, solo y acostado en la cama Edgard

A partir de este momento, empieza el problema y el misterio que van complicando la obra. El dramaturgo nos pone en contacto con nuevas pistas, a

¹³. Pavis Patrice, op.cit, p.313.

través de la presencia de Mariana en la casa de Fernando. Decimos que los objetos y sobre todo el retrato, como señalamos anteriormente, encontrados en el armario de la casa de éste crean el conflicto de la historia. Así, podemos decir que el armario como elemento del decorado tiene un papel imprescindible en el desarrollo de las acciones, tal como lo indican las acotaciones del texto.

Enunciado4: (p.126, acto II)

(En este instante el armario del foro comienza a abrirse lentamente como las otras veces. Mariana, que está sentada de cara a Fernando y al armario, lo ve y se levanta dando un grito.)

Mariana: ¡Ay!

Fernando: ¿Qué es eso? ¿Qué te pasa? (Se levanta también.)

Mariana: ¡Aquel armario, Fernando! ¡Se ha abierto! ¡Se ha abierto solo! ¡Se ha abierto solo! ¡Y acaba de cerrarse también!

Fernando: ¡Qué tontería! No es posible...Esta cerrado con llave, Mariana

Mariana: ¿Y la llave, dónde está?

Fernando: La tiene Dimas, el criado como todas las llaves de la casa...

Notamos que hasta ahora, Fernando no ha empezado a contar a Mariana lo que descubrió en su casa. Pero, lo importante en este diálogo es cuando dice Fernando: "...tiene Dimas...todas las llaves de la casa.", por eso este último ayuda a Mariana, al final del segundo acto, a descubrir todos los objetos hasta los ocultados.

El acto II, que es el desenlace de la obra se desarrollan los líos y terminan por aclararse. Aquí, las acciones se realizan en la casa de los Ojeda.

Enunciado5: (p.115, acto II)

(Vestíbulo en la finca de los Ojeda... es una pieza rectangular de aspecto severo, planta baja de una construcción que tiene algo de casona del norte de España...)

Al final del acto segundo, prácticamente en las últimas hojas (170, 179) se resuelve el misterio ya que Edgardo, tras 21 años de encierro va a la finca de las Ojeda con Micaela y se decide a contar la verdad sobre la muerte de Eloísa.

Enunciado6: (pp.170, 171, acto II)

Edgardo: (poniéndose de un balto al lado de Micaela)

¡No es Eloísa, Micaela! ¡No es Eloisa! es Mariana, que parece a ella.

Micaela: ¡No! ¡No! ¡Es ella! Perdón...perdón...

Dimas: (A Edgardo) explique usted ¿estaba ya loca entonces o la volvió el crimen?

Edgardo: La estaba ya. Lo estuvo siempre. Y yo había jurado a mis padres velar por ella y no recluirla nunca... Antes de amanecer, para dejarlo todo en la impunidad, di tierra a Eloísa debajo de un almendro... Ese. Años más tarde encontré un placer doloroso. ¿Y qué dirá usted?

Dimas: Que no hubo tal mujer asesinada. Pero a la enferma hay que recluirla.

Finalmente, declaramos que la obra Eloísa... tiene un prólogo es mas breve que el resto de los actos. Pero prácticamente podemos considerarlo como un acto más.

4.1. El desarrollo de la acción de la obra Eloísa está debajo de un almendro:

Anteriormente, nuestro estudio ha sido basado en el esquema tradicional: la exposición, el nudo y el desenlace.

En relación con esto, es importante señalar que con el transcurso del tiempo, los críticos del teatro han desarrollado este esquema en cinco secuencias fundamentales, que son las siguientes: situación inicial, perturbación, transformación, resolución y situación final. Según Christiane Achour :

«La succession chronologique et logique des cinq séquences, chaque une...les transformation s'opèrent la progression du récit. Ce dernier est entrain de suivre un axe logique qui conduit de l'état initial jusqu'au l'état final»¹⁴.

A partir de ello, intentaremos mostrar dichas partes en nuestra obra dramática Eloísa...

- **Estado inicial:**

Este estado corresponde a la introducción o a la presentación gradual de los personajes cuyos lugares son el cine de barrio, la casa de los Ojeda y la caza de los Briones.

A partir de los ejemplos siguientes justificamos lo dicho anteriormente:

Enunciado1: (p.23, prólogo)

(Unos momentos antes de levantarse el telón se apagan las luces...aparece una pantalla de cine y en ella se proyecta un cristal que dice: “Descanso. Bar en el principal”. Al acabo de breves momentos la proyección desaparece, y al hacerse de nuevo la luz empieza el prologo...se hallan en escena, ocupada la fila de butacas, el novio, la novia, la madre...)

¹⁴. Christiane Achour, op.cit, p.379.

Enunciado2: (p.67, acto I)

(Salón-llamémoselo así- en casa del padre de Mariana...Al encenderse la luz de la mutación a oscuras, en escena solo acostado en la cama Edgardo...)

Enunciado3: (p.115, acto II)

(Vestíbulo en al finca de los Ojeda...Grandes artesonadas de trabazón de vigas de madera...)

En esta etapa inicial de obra, el dramaturgo hace aparecer una serie de espectadores en un cine de barrio. Además, pinta el contacto entre los personajes principales: Fernando y Mariana.

Enunciado: (p.55, prólogo)

Mariana: (Sonriendo celestialmente a Fernando y siguiéndole con mirada de arrobo mientras él avanza, con voz temblorosa.) Hola, Fernando.

Fernando: (Mirando gravemente a Mariana y sentándose con ella en la butaca.) Yo no creía que esta noche volvieras a saludarme.

- **Perturbación:**

En esta fase empieza todo el problema, como ocurre dos cambios: perturbación y transformación de los personajes principales. Este cambio es debido a las fuerzas oponentes.

En nuestra obra Eloísa..., la perturbación se inicia a partir del antagonismo de los personajes principales que forman una pareja amorosa: Fernando y Mariana.

La llegada de esta última en la finca de Fernando va engendrar algunas perturbaciones en los dos personajes, tanto Mariana como Fernando.

El enunciado siguiente indica el problema:

Enunciado: (pp.90, 91, acto I)

Fernando: ... ¡Mariana!

Mariana: No te asustes. Hasta aquí nada más llegan mis observaciones... ¿Qué hay detrás de todo eso?...Es lo que necesito saber...Ni estarías dispuestas a ir a la finca esta noche.

Fernando: (Pasando de un golpe a oírlas a un estado febril.)

¿Esta noche? ¿Vendrás esta noche?... ¿Vas a venir?

Mariana: Sí, pobrecito mío...sí...pues, de no ser hoy, de no ser esta noche.

Así, al principio, Fernando al estar con Mariana en la finca empezó a contarla que su padre se había suicidado mientras él estaba estudiando en Bélgica. En este momento, Mariana se da cuenta de que la finca le resulta familiar. Aquí precisamente, ocurre una gran perturbación en ella y empieza a buscar el misterio que lo rodea.

Enunciado: (pp.133, 134, acto II)

Dimas: ... Hay una alacena. Lo que tienes es que han empleado encima.

Mariana: ¡Si han empleado encima es porque ahí oculta algo!

Dimas: Eso cae por su peso. Pero rompiendo el papel con una navaja... (Saca una navaja del bolsillo)...

Mariana: ¿Qué hay dentro? ¿Qué hay dentro?

Dimas: (Mintiendo la mano en la alacena) Unos zapatos de mujer.

(Saca un par de zapatos de baile. Se los da...También hay unas telas.

Mariana: ¡La manga que faltaba! ¡Y el chal! (Al extender el chal, cae al suelo el cuchillo que estaba envuelto en él) ¿Qué es eso que se ha caído?

Dimas: ...Un cuchillo señora...Un cuchillo manchado de sangre.

Mariana: ¡Eh!... (En seguida suena el timbre de la puerta.) ¡Cierra eso!

Notamos el malestar de Mariana y la perturbación provocada por la presencia de dichos objetos que sigue luchando contra ellos con el propósito de descubrir el misterio que está en aquella finca.

Más tarde, se descubre que Dimas es un falso criado, o sea es un agente de policía que reside en la casa de Fernando para investigar acerca del asesinato de una mujer.

- **Estado final:**

Esta fase se llama también “el desenlace” y se sitúa al final de la obra. En este momento extraordinario de la obra, se resuelven las contradicciones y los hilos de intriga se desenlazan.

En nuestra obra Eloísa..., la resolución se nota claramente con la presencia de Dimas como policía que, realmente, se llama Luís de Perea, marido de Julia que es la hermana de Mariana. Éste se considera como ayudante en descubrir el misterio, o sea, para encontrar la realidad de la muerte de “Eloísa”, la madre de las dos chicas: Mariana y Julia.

Al final de la obra o de la historia, cuando todos los personajes están reunidos en el salón, entra Mariana con el traje encontrado en la alacena; por lo que todos asombrados.

En este marco, Micaela empieza a gritar, pronunciando al nombre de “Eloísa” al ver Mariana con esta vestimenta, pensando que es, realmente, Eloísa.

Así pues, en el diálogo siguiente asistimos a los primeros momentos que nos muestran el misterio y el secreto descubierto por Mariana y que rodea la finca:

Enunciado: (pp.121, 122, acto I):

Mariana: No, si no es eso... (Mirando a su alrededor y escudriñando toda la habitación con los ojos.) ¿Qué cosa tan terrible?

Fernando: ¿De qué hablas, Mariana? ¿Qué te pasa?

Mariana: ¿Y es está tu casa? ¿La finca de que tanto hemos hablado, donde tu vives con tu tío y, solo sin más compañía con un viejo criado?

Fernando: Sí, sí...la misma.

Mariana: ... ¿Y porqué todos estas paredes, y juraría que hasta estos muebles me son familiares?

Fernando: ¿Qué dices Mariana? Fíjate bien en lo que dices... ¿Estás segura...?

*Mariana: Sí... (Retrocede dando la cara al sofá varios pasos.) ¡Dios mío!
¡Estoy segura!*

Podemos decir que a partir de este momento, ocurre una transformación de la protagonista femenina Mariana. Sobre todo cuando esta última queda sola, aparece su hermana Julia en el armario; que lleva tres años desaparecida.

Entonces, Mariana empieza a sospechar de “Fernando” y preguntando al “criado” muchas preguntas que le permiten descubrir el secreto de éste. Entre ellas: “Si en la pared había una alacena”, porque como hemos dicho anteriormente, Mariana reconoce la casa desde la primera vista. Así, lo afirma el ejemplo siguiente:

Enunciado: (p.132, acto II)

Mariana: ¿Lleva usted muchos años en la casa, verdad? ¿Y no recuerda usted si había al otro lado del reloj, en algún tiempo una alacena?

Dimas: ¿También la señora tiene la manía de las alacenas? ¿También la señora busca algún misterio como el señor? ¡Hum! En esta casa no ha habido misterios hasta hace un par de mese...

En efecto, a lo largo de la historia, observamos que Dimas ayuda a Mariana para encontrar una alacena tapada por el papel de las paredes en la que había una manga del vestido que le había mostrado Fernando. Además, los dos descubrieron varios objetos, tales como: el cuchillo, el traje y el retrato.

Enunciado: (pp.169, 170, acto II)

(En efecto por el tercero derecha aparece Mariana con el traje imperio y avanza lentamente por la galería. Todos miran hacia allí.)

Fernando: ¡Ella!

Micaela: ¡Eloísa! ¡Eloísa!

Todos: ¡Eh!

Mariana: ¿Cómo?

Edgardo: ¡No es Eloísa, Micaela, no es Eloísa! Es Mariana que se parece a ella.

Micaela: ¡No! ¡No! ¡Es ella!

Esta fase final, se aclara más cuando el falso criado Dimas, o sea el agente de policía “Luisote” obliga a Edgardo a decir la verdad acerca del crimen sucedido en la finca. El diálogo siguiente presenta al lector una imagen muy precisa sobre el misterio y el secreto de la historia de Eloísa...:

Enunciado: (pp.171, 172, acto II)

Dimas: (A Edgardo) Explica usted ¿Estaba ya loca entonces o la volvió el crimen?

Edgardo: Lo estaba ya. Lo estuvo siempre, y...Las niñas eran muy pequeñas...Algunas tardes nos visitaba el dueño de la casa, Federico Ojeda, vivíamos aquí...La obsesión de Micaela entonces era la de suponer entre aquellas dos seres nobilísimos un trato culpable. Una noche estábamos invitados a un baile de trajes, y al ir a salir, en esa puerta del jardín...nos alcanzo por detrás Micaela y, sin palabras previas y sin que me diera tiempo para evitarlo...Antes de amanecer, para dejarlo todo en la impunidad, di tierra a Eloísa debajo del almendro, donde ella solía sentarse a bordar y donde una tarde había pintado yo su retrato.

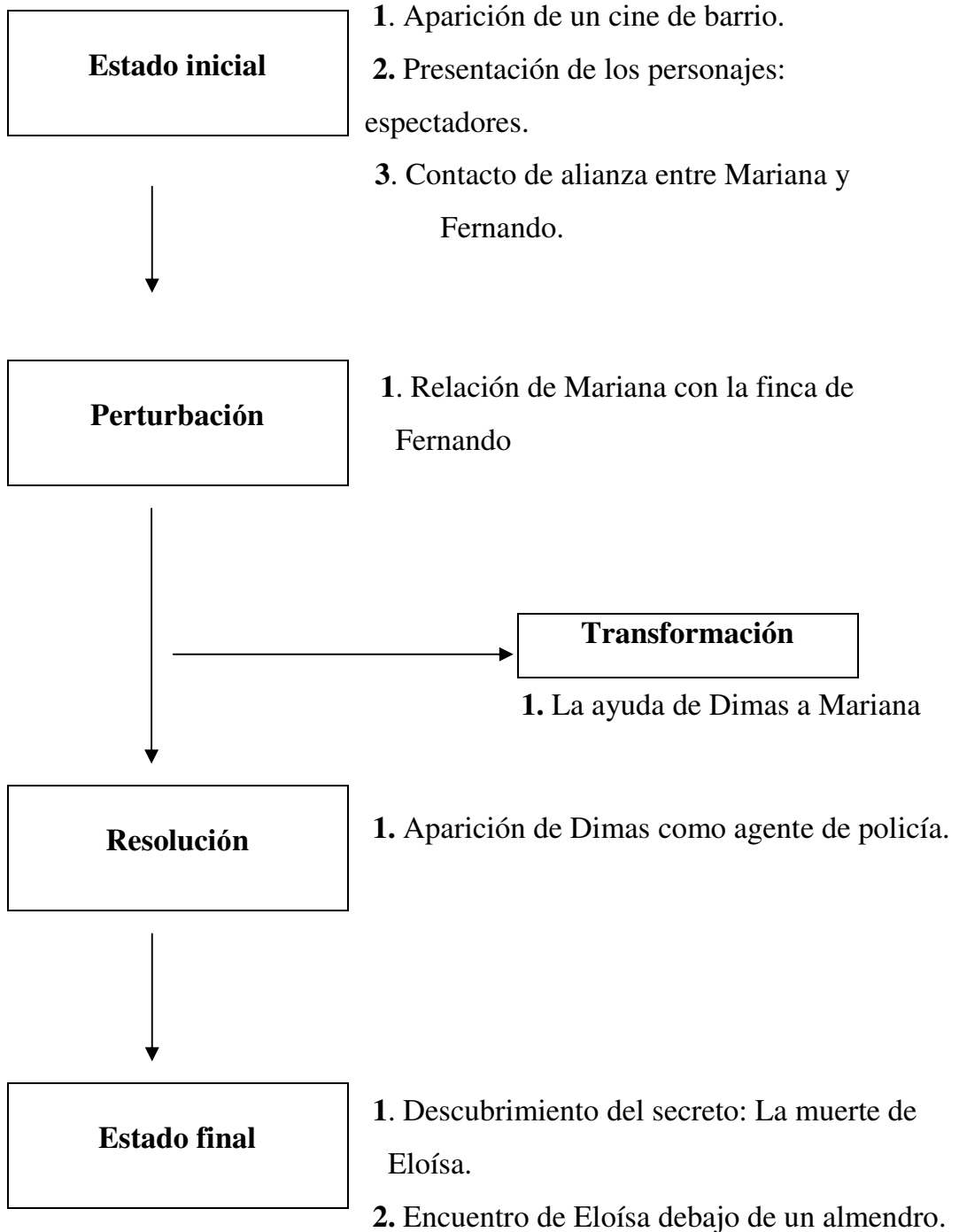
Dimas: (A Edgardo) Mañana presentare el informe de mi actuario aquí...

Por consiguiente, señalamos que a través del estado final de la historia, nuestro dramaturgo nos pone en contacto con la realidad del misterio en aquella finca, o sea, con la muerte de “Eloísa”. Así pues, como hemos visto anteriormente, mostrándonos que Micaela, la hermana de Edgardo, que ya tenía serios

problemas mentales la asesinó por detrás víctima de su locura. En este marco trágico, Eloísa ha sido enterrada debajo de un almendro.

En el esquema siguiente ⁽¹⁵⁾ intentaremos resumir el desarrollo de la acción según las etapas teatrales de la obra dramática Eloísa...:

¹⁵. Esquema personal.



5. Estudio de los personajes:

Como nuestra investigación se enfoca a partir del texto y no de su representación escénica. De una manera clara y tajante, no vamos estudiar los personajes de la obra dramática Eloisa... a partir de la escritura, es decir, no se trata del personaje visto sino el personaje leído, porque, generalmente son distintos. Pavis dice:

«Por supuesto, podemos comparar personaje leído y personaje visto, pero en las condiciones normales de recepción de la representación solo tenemos tratos con el segundo... el personaje del libro solo es visualizable si añadimos algunas informaciones a sus características físicas y morales explícitamente enunciadas: reconstituimos su retrato a partir de elementos dispersos (procesos de inferencia y de generalización)»¹⁶.

El personaje en una obra novelesca o dramática es una persona ficticia. Valéry la define como un ser de papel : *«Un vivant sans entrailles»¹⁷.*

Según Alain: *«Le personnage est fictif, “de papier”, qui ne préexiste pas ni ne survit au texte»¹⁸.* Quiere decir que el personaje existe a través de las palabras del texto. A pesar de que, el personaje lleva un tinte irracional nos provoca cierta ilusión debida a los prodigios de designación, clasificación y presentación. A cerca de esto afirma Tomachevski:

«Les personnages portent habituellement une teinte irrationnel...attirer les sympathies du lecteur pour certains d'entre-eux sa repulsion pour certains d'autres. Entraîne,

¹⁶. Pavis Patrice, op.cit, p.338.

¹⁷. Barthes, R, Kayser, W, Hamon, Poétique du récit, Ed Essais, Paris, 1972, p.58.

¹⁸. Courpière Alain, Le théâtre ; texte, dramaturgie, histoire, Ed, Nathan, Paris, 1995, p.19.

immanquablement sa participation émotionnelle aux événements exposés et son intérêt pour le sort du héros»¹⁹.

Intentaremos analizar los personajes a partir del modelo actancial de Greimas que considera el personaje como actante que tiene una función en la acción.

Primero,

«La noción del modelo se ha impuesto en las investigaciones semiológicas y dramáticas para visualizar las principales fuerzas del drama y su papel en la acción. Presenta la ventaja de no separar artificialmente los caracteres y la acción»²⁰.

Segundo, el actante según A.Greimas: *«es aquel que realiza o asume el acto, independientemente de toda determinación»²¹.*

En el teatro, el personaje no se refiere solamente a un ser humano, sino que puede ser un objeto o un animal. En este marco, la idea fundamental de Greimas se basa en:

1. Destruir los personajes en un número mínimo de categorías, capaz de abarcar todas las combinaciones utilizadas en la obra.
2. Localizar los caracteres particulares de los verdaderos protagonistas de la acción.

Realmente, el modelo actancial presenta una nueva visión de los personajes. Éste ya no queda asimilado a un ser psicológico o metafísico, sino a una entidad que pertenece al sistema global de la acción.

Para realizar un estudio de los personajes basándose en el modelo actancial, tenemos que seguir un proceso bien determinado. Este último consiste en clasificar los personajes en: principales y secundarios.

¹⁹. Achour Christiane, Rezzoug, Simone, op.cit, p.201

²⁰. A.Greimas, citado por Patrice, Pavis, op.cit, p.28.

²¹. Ibíd., p.28.

5.1. Clasificación de los personajes:

La clasificación se hace según la aparición de cada personaje en el espacio escénico. En este marco teatral, el dramaturgo hace aparecer estos personajes en el texto dramático, precisamente, a través del diálogo o en las acotaciones escénicas creadas por el autor antes de cada escena

Así pues, podemos distinguir dos categorías de los personajes en la obra teatral: los principales y los secundarios.

5.1.1. Personajes principales:

En la obra dramática, los personajes principales son aquellos que, generalmente, aparecen en todos los actos. Algunos sobresalen más que otros y van guiando el desarrollo de la historia y la construcción de sus acciones.

En nuestro corpus Eloísa..., destacamos este caso con los protagonistas Fernando, Mariana, Clotilde y Ezequiel; que son los actantes más importantes porque les encontramos desde el principio hasta al final de la obra. Es decir, estos personajes participan en todas las escenas, tanto en el prólogo como en los dos actos.

Sería útil señalar que “Mariana y Fernando” además que son los protagonistas en Eloísa..., se consideran los personajes claves para nuestro humorista Poncela porque todo se constituye a partir de ellos.

- Mariana: es la protagonista femenina principal. Es una joven con una elegancia y belleza natural. Mariana representa lo espontáneo, la imaginación y la libertad. Psicológicamente, y a pesar de sus antecedentes familiares parece estar cuerda. Además, es una chica no muy rara si tenemos en cuenta la familia de la que proviene. Es muy soñadora y siempre tiene ganas de saber todo lo que

pasa en cada momento. Es muy impulsiva y no se piensa las cosas dos veces antes de llevarlas a cabo. Destacamos un ejemplo de la obra:

Enunciado1:(p.36, acto I)

(...Mariana una muchacha de veinte o veintidós años, extraordinariamente distinguida y elegante hasta el refinamiento...Todo en su porte revele la nobleza de su nacimiento...Mariana más que una muchacha, es una combinación química...produce una especie de pasmo y de estupor.)

En la obra dramática Eloísa..., Mariana forma parte de la familia de los Briones y establece una relación de amor con Fernando Ojeda. Esta protagonista femenina es uno de los puentes fuertes que participan en descubrir el misterio de la historia y su relación con la muerte de “Eloísa”, la madre de Mariana.

- Fernando: es el protagonista masculino principal. Es un hombre de 35 años, hijo de Federico Ojeda y el enamorado de Mariana Briones. Sus rasgos iniciales son: la educación, la riqueza y la elegancia. Es muy soñador e inseguro de sí mismo, y esta inseguridad es en gran parte, producto de la actitud de su novia Mariana. Tiene muchas obsesiones y líos en la cabeza, y nunca pierde la esperanza de conseguir sus objetivos.

Enunciado1:(pp. 53, 54, prólogo)

(...Fernando. Este último es un buen mozo, situado alrededor de los treinta y cinco años, de aire distinguido.)

- Clotilde: Es una mujer a la que le gusta reírse de la gente y hacer bromas sobre todo lo que ve u oye. Dice siempre lo primero que le viene a la cabeza, y es, al igual que Mariana, muy impulsiva en sus acciones. Piensa que todo lo que

ocurre a su alrededor es producto de locos, y no se da cuenta de que la primera que hace locuras es ella.

Enunciado1:(p.40, prólogo)

(...Clotilde, una dama de cuarenta y cinco años, tan elegante y distinguida como Mariana, y unida a ella por un indudable aire de familia...También tiene una cierta sensación de ser extraño, de producto raro...)

- Ezequiel: Es un hombre sin complejos, muy seguro de sí mismo y que

vive la vida para disfrutarla, no para preocuparse. Quita importancia a las cosas siempre que puede, y no ceja en sus cabezonerías por nada.

Enunciado1:(p.54, prólogo)

(...Ezequiel, que bordea los cincuenta años, es bajito y menadito...hay algo en él que impone un respeto especial, hecho no se sabe de qué, pero denso y fuerte...)

5.1.2. Personajes secundarios:

En la obra dramática Eloísa..., el resto de los personajes son secundarios cuya actuación reviste cierta relevancia, tales como: Fermi, Micaela y Julia que no aparecen en todos los actos.

En el tablero siguiente exponemos algunos rasgos y detalles de los personajes que son secundarios en la obra. Pero su presencia es imprescindible para el desarrollo más completo de la historia.

Personajes	Edad	Dimensión física o psicológica	Dimensión social	Dimensión psicológica
Edgardo	50 años	-De cara angulosa -Inteligente, de actitud digna.	-Padre de Mariana.	-Personaje que da sensación de ser extraño. Vive entre fuerzas contradictorias.
Micaela	50 años	-Dama distinguida. -Singular que el resto de la familia.	-La hermana de Edgardo.	-Un personaje que está bajo del dominio de la familia por su locura. Es inconciente.
Leoncio	35 años	-Es el criado de profesión.	-Nuevo sirviente de cámara de Edgardo.	Está asombrado ante tanta locura y no gana para sustos. Se asusta con facilidad, pero no abandona su empeño con facilidad.

Fermín	35 años	(-)	-El ayuda de cámara de Edgardo.	Con tanto tiempo de servicio en la casa de locos, se le está pegando parte de la locura, y deja con facilidad de insistir en sus propósitos, en cuanto encuentra algún obstáculo.
Práxedes	Muchacha	-Pequeña y personifica la velocidad.	(-)	- Es una muchacha muy maniática y parlanchina, y al igual que a Fermín, se le ha pegado parte de la locura de la casa.
Julia	30 años	-Elegante y bien vestida.	-La hermana de Mariana.	-Desaparecida hace tres años con el propósito de casarse con Luisote.
Luisote	(-)	-Es un policía.	-Marido de Julia.	-Es el falso Dimas. -Su misión se basa en buscar la realidad del crimen.
Dimas	Viejo	-Viejo, de pelo y bigote blancos. Mal peinado.	-Sirviente de los Ojeda.	-Ayuda a Mariana para descubrir el misterio. Simboliza la felicidad.

- (-) Eje semántica indica la ausencia de los datos en la obra.

A partir de una clasificación de los personajes, subrayamos que tanto los personajes principales como los secundarios van a identificarse con el actor que les encarnan. Acerca de esto dice Pavis:

«...Se transforma en una identidad psicológica y moral semejante a los otros hombres y encargada de producir en el espectador un efecto de identificación»²².

A demás, más tarde, el personaje empieza a tener derechos particulares. Así, se encarna en el cuerpo de su intérprete hasta que vuelve imposible distinguir este personaje del cuerpo y del espíritu de actor. Porque en la escena, realmente, cada actor interpreta a un personaje para realizar una acción determinada en un espacio y un tiempo determinados.

²². Patrice, Pavis, op.cit, p.355.

5.2. Funciones de los personajes en Eloísa...:

De manera general, señalamos que la función dramática es el conjunto de las acciones de un personaje considerado desde el punto de vista de su papel en el desarrollo de la intriga.

Al leer la obra dramática Eloísa..., notamos que los personajes de esta última forman un grupo organizado. Es decir, nuestro dramaturgo presenta a sus personajes a partir de varias acciones, o sea, cada uno de éstos tiene su función determinada para desarrollar la historia.

Pues, intentaremos dividir nuestra obra en escenas para destacar la función de los personajes de Eloísa... y su enfrentamiento en situaciones diversas:

Prólogo		
Escenas de la obra	Situación y función	Personajes
-Escena 1-4	En el cine de barrio, parodia del sainete.	Los espectadores
-Escena 5	Clotilde y Mariana llegan al cine.	A los citados arriba, se unen Mariana y su tía Clotilde.
-Escena 6	Aparición de Fernando y Ezequiel. A las dos, el último se queda con Clotilde.	Fernando y su tío se añaden a los mencionados.

Acto I		
Escenas de la obra	Situación y función	Personajes
- Escena 1-5	Casa de los Briones, de las doce. En este momento, Leoncio es entrevistado por Edgardo y el viaje imaginario.	Edgardo, Fermín, Leoncio, Micaela y Práxedes.
-Escena 6-7	Mariana y Clotilde regresan a casa.	Mariana, Clotilde, Fermín, Leoncio, Micaela y Edgardo.
-Escena 8	Llega Fernando, conversa con, los mayordomos (criados) y contrata a Fermín.	Fernando, Fermín y Leoncio.
- Escena 9	Contacto de Fernando con Mariana. Es una larga conversación acerca del misterio que está en la casa de los Ojeda.	Mariana, Fernando y Práxedes.
-Escena 10-12	Las doce. Micaela descubre a Ezequiel que había quedado con Clotilde en el jardín. Sospechas de ésta por las notas que descubre, al mismo tiempo, en la chaqueta de Ezequiel.	Todos los personajes señalados en las escenas anteriores.
-Escena 13-14	Mariana ha sido raptada. Clotilde decide ir a casa de los Ojeda. Mientras Ezequiel roba un gato y Edgardo ‘viaja’ de manera imaginaria	Micaela, Ezequiel, Clotilde, Edgardo, Leoncio y Práxedes. → a Villaba

Acto II		
Escenas de la obra	Situación y función	Personajes
- Escena 1	La una y media, Fernando y Mariana llegan a la finca del primero. Ambos hablan del misterio que atormenta a Fernando.	Fernando, Mariana y Dimas.
-Escena 2	Mariana y el criado Dimas descubren unos objetos en un a alacena.	Mariana y Dimas.
- Escena 4-5	Entrada de Clotilde y los mayordomos. Dimas s comporta de una forma extraña.	Dimas, Mariana, Fermín y Leoncio.
-Escena 6	Julia hace acto de presencia ante su hermana Mariara. Explica a esta última el porque de su presencia. Mariana decide ir a ponerse el traje encontrado en la lacena.	Julia, Mariana, Fermín y Leoncio.
-Escena 7	Después de la reexaminación de las hojas. Fernando descubre que éstas son hojas de un almendro. Así, pide a Fermín a cavar fuera de la casa.	Fernando, Fermín y Leoncio.
-Escena 8	Aparecen Clotilde y Ezequiel. Conversación cómica entre estos dos personajes.	Ezequiel, Clotilde y Dimas.

<p>- Escena 9-10</p>	<p>Llegada de Edgardo y Micaela. Además, se revela la identidad del falso Dimas; se descubre que Dimas es un policía que se llama Luisote Perrea y es el marido de Julia. Su función se basa en buscar la realidad del crimen que se hace en la finca de los Ojeda.</p>	<p>Presencia de los personajes principales y secundarios.</p>
<p>- Escena 11</p>	<p>Final: Aparición de Mariana con el traje descubierto en la alacena. Micaela como todos los otros personajes, gritan al ver Mariana. Así pues, la única que reconoce el traje fue Micaela, pensando que es Eloísa que está entrando. Empieza a gritar pronunciando el nombre de la madre de Mariana: Eloísa. Edgardo explica el misterio. Clotilde descubre que Ezequiel es un pelagatos. De este modo cómico se acaba la historia de <u>Eloísa...</u></p>	<p>El desenlace acaba con la presencia de todos los personajes que participan en el desarrollo de la historia de la obra dramática <u>Eloísa...</u></p>

Hay que señalar que la función de cada personaje ayuda al lector/espectador conocer la historia de la obra. En este marco, afirma Pavis:

«La función dramática (de un personaje...) es el conjunto de las acciones de este personaje considerado desde el punto de vista de su papel en el desarrollo de la intriga»²³.

En el mismo sentido, añade:

«Todo personaje teatral realiza una acción...inversamente toda acción necesita ser llevada a escena, protagonistas, ya sean estos personajes humanos o simples actantes»²⁴.

Así, podemos decir que en el teatro, la relación entre el personaje y la acción es muy estrecha, el uno suscita al otro.

En el teatro dramático, dicha acción está ligada a la aparición y la resolución de las contradicciones y los conflictos entre los personajes. O sea, entre un personaje y una situación.

En suma, es el equilibrio de un conflicto que obliga a los personajes de la obra a actuar para resolver las contradicciones de esta última en el desenlace.

Así, lo notamos en nuestro corpus Eloísa..., cuando los personajes de la obra, tanto principales como secundarios, actúan entre ellos a lo largo de toda la obra para presentar al receptor una resolución acerca del misterio que sigue presente en la finca de los Ojeda.

Esta dinámica de la acción crea el movimiento de la obra en relación con los personajes.

²³. Patrice, Pavis, op.cit, p.217.

²⁴. Ibíd, p.355.

Señalamos que en la obra de Poncela, podemos subrayar la función de los personajes a partir de las didascalias. En este marco teórico, sería útil definir el término “didascalia”:

«Didascalias: del griego, enseñanza,...Instrucciones dadas por el autor a sus actores para interpretar el texto dramático»²⁵.

Por extensión, en el uso moderno del término, “indicaciones escénicas o acotaciones” que forman parte de estructura interna del texto dramático. Éstas contienen más bien informaciones sobre la obra y sus personajes, como sirven para facilitar al lector analizar la función de los personajes.

En la actualidad, se utiliza mucho más el término “indicaciones escénicas”. Para Pavis, parece más adecuado para describir el papel metalingüístico de este texto secundario.

En Eloísa..., dichas didascalias nos dan infamaciones precisas sobre los personajes de la obra y de sus funciones en el desarrollo de las acciones. Para mas ilustración destacamos ejemplos de la obra:

Enunciado1: (p.36, prólogo)

(...Mariana, una muchacha de veinte o veintidós años. Viste un tarje de noche preciso, que seguramente llevado por otra no lo seria tanto y van perfumada de un modo exquisito...Mariana más que una muchacha, es una combinación química...Su entrada en el cine de barrio produce una especie de pasmo y de estupor.)

Enunciado2: (p.68, acto I)

(...Por la escalera del fondo aparece entonces Fermín. Es el ayuda de la cámara de Edgardo y viste el uniforme con gran empaque...Al llegar arriba se inclina para hablarle a alguien que viene detrás...)

²⁵. Patrice, Pavis, op.cit, p.130.

Enunciado3: (p.117, acto II)

(...Dimas...es un viejo...cruza la escena, va a la chimenea y remueve el fuego. Entonces la hoja del armario...comienza a abrirse sola lentamente; fuera en el jardín, se oye el ronquido de un motor de automóvil. Dimas es el criado de los Ojeda, descorre el cerrojo, hace jugar las dos llaves que están puestas en las cerraduras e intenta abrir la puerta tirando de ella.)

Gracias a la presencia de las didascalias dentro del texto dramático entendemos la función de cada personaje. Por ejemplo, en la obra dramática Eloísa..., destacamos que la función de “Dimas” es ayudar a Mariana a abrir la alacena para descubrir los objetos ocultados dentro que aclaran el misterio en el desenlace.

6. Estudio del tiempo:

El tiempo es uno de los elementos fundamentales del texto dramático y de la manifestación de la obra teatral en la representación.

En el teatro, el tiempo reside en la adaptación de la historia al tiempo de la representación. Para Ubersfeld:

«El tiempo en el teatro unirá el espacio escénico al tiempo y se materializará visualmente de modo que los elementos que constituyen el espacio pueden reproducir también el tiempo asociado»²⁶.

Según la declaración de Bobes:

«La escenificación teatral unirá el espacio escénico al tiempo de la historia y se materializa visualmente de modo que los elementos que constituyen el espacio pueden, reproducir también el tiempo asociado»²⁷.

Describir el tiempo de una obra dramática es una tarea difícil. En este marco, dice Saint Agustín: *«Sé qué el tiempo si no me lo pregunta.»²⁸*. En el mismo dominio, añade Ubersfeld:

«L'extrême difficulté de l'analyse du temps au théâtre vient de l'enchevêtrement de ces sens du temps, qui fait de la temporalité une notion plus "philosophique" que sémiologique»²⁹.

En la obra teatral, el tiempo se utiliza como unidad de signos, puesto que el texto dramático utiliza la categoría « tiempo » como un signo literario cuyas unidades pueden mejorar las tres dimensiones: formal, semántica y pragmática de los signos generales.

²⁶. Anne Ubersfeld, op.cit, p.05.

²⁷. Bobes, A, N, Aspectos semiológicos de Buero Vallejo, Ed, Kassel, Reichenberger, 19997, p.90.

²⁸. Saint Agustín, Citado por Patrice Pavis, op.cit, p.477.

²⁹. Anne Ubersfeld, Tomo II, op.cit, p.152.

Es importante señalar que existen dos tipos de tiempo en la obra teatral, que son: tiempo de la historia y tiempo del discurso que siempre es en presente, ya que incluye los diálogos de los actantes y el tiempo de la representación. Según Patrice Pavis:

*«Doble naturaleza del tiempo teatral...:
-Tiempo escénico que remite a sí mismo...Tiempo vivido por el espectador confortado al hecho teatral.
-Tiempo extraescénico (o dramático), tiempo de la ficción del cual habla el espectáculo»³⁰.*

4.1. El tiempo escénico:

Este tipo de tiempo es el tiempo vivido por el espectador, así pues, marca la presencia completa del espectador. O sea, empieza desde el comienzo de la manifestación hasta el final del espectáculo.

Este tiempo se desarrolla en presente porque la representación tiene lugar en presente. Ubersfeld afirma:

«Si le temps de la représentation est pour le metteur en scène le temps de la frustration, il est pour le spectateur et pour le comédien un temps vécu, un temps vécu ensemble –avec pour chacun un seuil et une préparation-, la préparation psychologique du temps, autre, le seuil de spectacle»³¹.

Es decir que el tiempo escénico ejerce una doble actividad. En este sentido subraya Pavis:

«El tiempo escénico es, a la vez, el de la representación que está desarrollando en un presente continuo y el del espectador que asiste a ella. Consiste en un presente continuo que no cesa de desvanecerse y de renovarse sin cesar»³².

³⁰. Patrice Pavis, op.cit, p.477.

³¹. Anne Ubersfeld, Tome I, op.cit, p.198.

³². Patrice Pavis, op.cit, p.477.

El tiempo tiene un carácter cronológico y está relacionado con la psicología del espectador y sin impresión acerca de la duración de la historia. Así, puede ser de aburrimiento o de ánimo. Este sentimiento es propio al espectador.

En efecto, Ubersfeld declara lo siguiente:

«Un bon spectacle est celui dont la durée concrète n'est pas disproportionnée avec la durée de l'action renvoyée à ses dimensions historique en temps réel mesurable par l'horloge et le calendrier»³³.

4.1.1. El tiempo escénico en Eloísa está debajo de un almendro:

En la obra dramática del dramaturgo español Poncela, el tiempo escénico se manifiesta a través del cambio estético de las luces y la modificación de la escenografía.

Notamos que cada signo en dicha obra tiene su ritmo propio. En relación con esto, señala Pavis:

«El tiempo escénico se encarna en los signos de la representación, que son temporales pero también espaciales: la modificación de los objetos y de la escenografía, los juegos de las luces, las entradas y salidas, los desplazamientos»³⁴.

En efecto, en la obra Eloísa... se destacan todos aquellos signos que están señalados en la cita de Pavis. Por ejemplo en el prólogo de la obra nuestro dramaturgo se sirve de los cambios de luces. Para ilustrar destacamos algunos ejemplos de la obra:

Enunciado1:(p.23, prologo)

(Unos momentos antes de levantarse el telón se apagan las luces...Al alzarse el telón aparece un apantalla de cine...breves momentos la proyección desaparece, y al hacerse de nuevo la luz empieza el prologo.)

³³. Anne Ubersfeld,, Tomo I, op.cit, p.152, 153.

³⁴. Patrice Pavis, op.cit, p.477.

Enunciado2: (p.67, acto I)

(...Al encenderse la luz de la mutación a oscuras, en escena, solo y acostado en la cama, Edgardo.)

Enunciado3: (p.117, acto II)

(...Al levantarse el telón, la escena sola casi a oscuras. Sólo se halla iluminado por los reflejos rojizos de la chimenea.)

Observamos que nuestro humorista se basa en los juegos de luces en el comienzo de cada acto a lo largo de su pieza teatral, con el propósito de crear, realmente, un tiempo escénico a su obra dramática. Además, para llamar la atención del lector en la lectura del texto y del espectador en la representación.

El tiempo escénico en Eloísa..., se manifiesta también a través de la modificación de la escenografía junto a los objetos. Por ejemplo, en el primer acto el decorado es propio a la casa de los Briones, es decir, el ambiente familiar de Mariana.

Enunciado: (p.65, acto I)

(Salón –llamémoselo a así- encasa del padre de mariana...En cuanto a la estructura de la estancia,...al moblaje, la decoración...la habitación no puede resultar más absurda.)

Esta escenografía o decorado se cambia en el segundo acto cuando aparece la casa de los Ojeda que representa al protagonista masculino Fernando.

En este ambiente, asistimos a un espacio lleno de entradas y salidas, armarios escondidos, puertas falsas y objetos extraños. Esta modificación escénica pone de relieve la existencia de un tiempo escénico dentro de la obra teatral.

Enunciado: (p.115, acto II)

(Vestíbulo de la finca de los Ojeda. Es una pieza rectangular de aspecto severo...Grandes artesonados, de trabazón de vigas de madera, forman el techo, y también...un farol de luz eléctrica que juega a su tiempo.)

De aquí, es posible decir que el tiempo escénico en la obra Eloísa... resulta muy fácil gracias a la aparición de los diferentes signos no verbales de la representación, tales como la luz y el decorado. Estos últimos se modifican de un lugar a otro, según el cambio de tiempo.

En lo que concierna el tiempo cronológico, señalamos que la obra de Poncela sucede en una sola noche y la historia sigue un orden lineal. O sea, los hechos comienzan antes de las doce y acaban cerca de las dos. Es decir, en una sola noche descubrimos el desenlace de un horrible secreto: que la tía Micaela asesinó a su cuñada Eloísa por creer que mantenía una relación amorosa con el padre de Fernando, es decir, que esta temporalidad es muy medible. Así lo define Pavis:

«Esta temporalidad es cronométrica –medible- de las 21,30h, a las 23, 15h., por ejemplo...En marco objetivo y medible el espectador organiza su percepción del espectáculo»³⁵.

4.2. El tiempo dramático:

Sería útil señalar, que en el teatro podemos llamar el tiempo dramático: “tiempo extraescénico o de ficción.

Según la definición del diccionario de teatro:

«Tiempo de la ficción del cual habla el espectáculo, la fábula, ya que no está ligado a la enunciación de la representación sino a la ilusión de que ocurre, ha ocurrido o ocurrirá algo en un mundo posible, el de la ficción»³⁶.

En el mismo sentido, escribe Ubersfeld:

«Le temps de la fiction est un élément dont les signes sont d'abord linguistiques...Non que le metteur en scène ne puisse sois inventer les signes qui permettant au spectateur de “voir”

³⁵. Patrice Pavis, op.cit, p.477.

³⁶. Patrice Pavis, op.citp. 477.

le temps écoulé (changement dans les costumes ou l'éclairage)»³⁷.

Este tiempo de la ficción no es exclusivo del teatro, sino que pertenece a todo discurso narrativo que tiene una temporalidad fija y determinada. Éste remite a una escena que refleja a otro modo ficticio. Pavis dice:

«...Tiempo de la ficción...nos pertenece tan lógicamente estructurando como el tiempo del calendario»³⁸.

Para poner de relieve un tiempo ficticio en una obra dramática, el dramaturgo necesita tener en cuenta signos e indicios que indican al espectador este tipo de tiempo. En esta ocasión, cabe mencionar que existen dos maneras o mejor dicho dos tipos de signos que llevan a cabo realizar el tiempo dramático en cualquiera obra teatral:

* **Los signos directos:** son denotativos. Aquí el dramaturgo insiste sobre las indicaciones temporales mencionadas en los diálogos o sobre los índices materiales.

* **Los signos indirectos:** incluyen los cambios escénicos: espacio, vestuario, sonido y luz. Como reflejan también la modificación en el juego de los actores.

En este caso consideramos el tiempo dramático como la relación entre la temporalidad de la representación y la temporalidad de la acción representada.

Ubersfeld afirma en sus estudios teatrales lo siguiente:

«Le temps théâtral est le rapport entre le temps réel de la représentation et le temps fictionnel ou sur le plan scénique, ce rapport est très précisément le travail original et irremplaçable du metteur en scène. C'est à lui :

³⁷. Anne Ubersfeld, Lire le théâtre II. L'école du spectateur, op.cit, p.1999.

³⁸. Patrice Pavis, op.cit, P.478.

*a- de fixer le temps scénique de la représentation avec sa durée, son moment, ses articulations possibles ;
b- de mettre en œuvre les signes du temps fictionnel pour que le temps théâtral ne soit pas seulement le temps du spectacle, mais le temps de l'histoire racontée»³⁹.*

4.2.1. El tiempo dramático en Eloísa está debajo de un almendro:

En nuestra obra de estudio Eloísa..., el tiempo dramático se manifiesta a partir de los dos tipos de signos, tanto directos como indirectos.

Primero nuestro dramaturgo utiliza las indicaciones temporales en los diálogos para poner el acento sobre el tiempo de la historia. En los ejemplos siguientes subrayamos lo dicho anteriormente:

Enunciado1: (p.51, prólogo)

Mariana: Esta tarde se mostró tal como yo lo quiero ¡Qué dos horas deliciosas pasé a su lado, tía Clotilde! A él le gusta mucho estar debajo de los almendros.

Enunciado2: (p.73, acto I)

Edgardo: ¿Qué reloj usa usted?

Leoncio: Longines.

Edgardo: ¿Le extraña a usted que yo llueve acostado, sin levantarme, veintiún años?

Otro ejemplo:

Enunciado2: (p.78, acto I)

Leoncio: No sea usted pesimista, caramba.

Fermín: (Mirando el reloj y alarmándose) ¡Ahí va! Dos minutos para el tren de San Sebastián. Hay que arreglarlo todo en un vuelo.

³⁹. Anne Ubersfeld, op.cit, p. 197.

Segundo, alude a los signos indirectos tales como: el cambio de luces y la modificación de los espacios.

Anteriormente, hemos dicho que en la obra de Poncela la luz es distinta en los tres actos. Además, el espacio no es único porque en el prólogo nos encontramos en “el cine de barrio”, en el primer acto aparece “la casa de los Briones” y en el segundo acto surge “la finca de los Ojeda” donde descubrimos e misterio de la obra. O sea, el desenlace de la historia trágica de la madre de Mariana, Eloísa.

En el estudio del tiempo es necesario hablar de sus marcos temporales que encadenan la sucesión de los eventos: **la analepsis y la prolepsis**.

Intentamos explicar estos dos conceptos a partir de los enunciados siguientes:

Enunciado1: (p.129, acto II)

Mariana: Este retrato es mió

Fernando: ¡Tuyo! ¿Tuyo?

Mariana: Sí; claro. Me lo hizo papa hace seis años. Lo cría perdido entre aquel lío de muebles de casa...Pero ¿Cómo pudo haber llegado aquí este retrato?

En este enunciado destacamos un salto de tiempo hacia el pasado. Esto se llama “la analepsis”, es una retrospección que remite a una serie de sucesos pasados. Por su naturaleza, repite algo se ha hecho o dicho antes, precisamente, se refiere al relato de los años que pasaba Mariana con su padre.

Este retrato representa a la protagonista los momentos felices que han pasado estos dos juntos pero siempre presentes en su vida.

Enunciado2: (p.153 acto II)

Julia: ¿Lo del crimen? ¡Ah! Pues, que parece ser que no sabe quién y cuando han matado a esa mujer, ni en qué parte de la finca está enterrada. Pero Luisote me ha dicho que mañana descubrirá el sitio: y así lo habrá todo.

Mariana: ¿Y porqué mañana?

Julia: porque van a traer un perro, que olerá el rastro, y, gracias al perro, ¿Comprendes?

En Este enunciado sobresale una prolepsis, que es una proyección hacia el futuro. Esta última corresponde a la proyección de la hermana de Mariana “Julia” hacia un hecho que todavía no se ha ocurrido. Pero ayuda a Mariana a comprender y descubrir el misterio que es relaciona con Fernando y la finca.

Por medio de los diferentes signos no verbales: “objetos y perro”, que utiliza Poncela en su obra se descubre que había una mujer asesinada y enterrada debajo de un almendro.

Así pues, al función de la prolepsis es ayudar el lector (en el texto) y el espectador (en la representación) a imaginar el estado final de la historia.

Sin embargo, el dramaturgo alude a esta técnica para captar la atención del lector/espectador.

En resumidas palabras decimos que el tiempo dramático es muy largo, dura años en la obra de nuestro dramaturgo Poncela. Pero es evocado en una representación que sólo dura dos horas.

En cualquier caso, el tiempo escénico, es decir, el tiempo del presente; es aquel que organiza el mundo y la vida cotidiana del individuo. Según Emile Beneviste:

«...La temporalidad es un marco innato del pensamiento. En realidad, se produce en y por la enunciación...El presente es la verdadera fuente del tiempo. Esta presencia en el mundo es lo que el acto de la enunciación convierte...posible, puesto que - si lo pensamos bien- el hombre no dispone de ningún otro recurso para hacer vivir él “ahora” y actualizarlo si no a través de la inserción del discurso en el mundo»⁴⁰.

Con Beneviste, subrayamos que en el teatro la representación tiene siempre un carácter de presente y que se preciso situar toda la ficción de la historia en la enunciación presente de la representación.

⁴⁰.E. Beneviste, citado por Patrice Pavis, op.cit, p. 2478.

En el tablero siguiente intentamos resumir la diferencia entre el tiempo escénico y el tiempo dramático:

El tiempo	
↓	↓
* Escénico	* Dramático
<ul style="list-style-type: none">- Enunciación en presente continuo.- Tiempo escénico es corto, dura entre dos y tres horas.- Presencia de signos indirectos: modificación del decorado y de las luces.- La presencia del espectador en la representación.	<ul style="list-style-type: none">- Enunciación en pasado, presente o futuro.- Tiempo dramático es largo; la historia dura años en la obra.- Presencia de signos directos e indirectos: las indicaciones temporales y los cambios escénicos.

6.3. Los significantes temporales:

El tiempo es la relación entre el significante y el significado. Un significante temporal sólo alcanza su verdadero sentido cuando lo relacionamos con otro significante. Según la afirmación de Ubersfeld:

«L'écriture théâtrale est une écriture eu présent. Tout ce qui sera signe du temps est donc par nature compris dans un rapport du présent. Le signifiant du temps au théâtre autant marqué par la dénégation que les autres signifiants du théâtre»⁴¹.

En el teatro se trata de lo general de una relación a distintos niveles de la distancia entre dos momentos de la historia que corresponde al teatro histórico. Entonces, es una relación desnivelada que se produce entre los informantes o los indicadores temporales y las didascalias que expresan el tiempo vivido: la hora, el día y la noche. Por lo demás, no es el número de acontecimientos lo que comunica a la obra su ritmo lento o rápido, sino la relación de estos acontecimientos con el resto de las indicaciones temporales que están en las didascalias. Acerca de esto, dice la misma autora:

*«Les signifiants didascaliques: les didascalies (externes et internes) peuvent au tours de l'action indiquer le passage du temps, le progrès de l'action.
a- changement de saison, changement d'heur...
b- changement dans le décors, marquant un passage qui peut être dénoté comme a la fois spatial et temporel»⁴².*

Así pues, un gran número de acontecimientos que transcurren en un corto intervalo de tiempo puede dar la impresión al lector-espectador que el tiempo se ha detenido.

A su vez, los indicadores temporales cuando van débilmente acompañados por la acción producen la sensación de una duración infinita. Tan sería el caso por

⁴¹. Anne Ubersfeld, op.cit, p.159.

⁴². Ibíd, p.16.

poner un caso elocuente, es el caso de la obra dramática Eloísa... que dura una noche (en la representación) pero el tiempo detenido en el texto es una vida.

Los dramaturgos del tiempo crean el sentimiento dramático por medio del contraste entre los elementos del decorado mostrado o, simplemente, descrito por los personajes y sus discursos. Es decir, el decorado puede darnos algunos significantes temporales que reflejan el tiempo en que pasa la historia.

Por ejemplo, nuestro dramaturgo por medio del decorado del prólogo hace un pequeño homenaje al cine, con todo lujo de detalles: butacas, pantalla y cortinajes, da un significante temporal de aquel sitio donde empieza la obra.

Enunciado: (p.23, prólogo)

(Unos momentos antes de levantarse el telón se apagan las luces. Al alzarse el telón aparece un apantalla de cine...Telón corto...cortinajes y forillo oscuro...El pasillo central del cine avanza hacia la concha del apuntador.)

Notamos que los discursos de personajes comprenden también los significantes temporales, como esta el caso en el diálogo siguiente:

Enunciado: (p.129, acto I)

Mariana: ¿La alacena no se abría hace veinte años?

Fernando: Por lo menos. Yo suponía que el vestido, la caja de música y el retrato eran la revolución de una antigua historia. Lo relacionaba con el suicidio de mi padre...Por eso, desde aquella noche, interrogué a Dimas una y otra vez, a ver si podía facilitarme algún dato.

En suma, el tiempo no es solamente la duración, ni la relación entre varias temporalidades, sino el momento. Es decir, la referencia de la acción a un momento determinado del pasado lejano o inmediato. Acerca de la relación del teatro con el tiempo dice Ubersfeld:

«El teatro es siempre relación temporal posible, oxímoro del tiempo, sin este oxímoro el teatro no podría hacernos ver u oír la historia ni nuestro tiempo vivido»⁴³.

Por consiguiente, señalamos que el dramaturgo realiza los significantes temporales en su obra gracias a los indicadores temporales que están citados en las acotaciones y los discursos de los personajes.

⁴³. Anne Ubersfeld, Semiótica teatral, Ed Cátedra, Madrid, 1993, p. 21.

7.1. Estudio del espacio:

En el diccionario de teatro encontramos la significación siguiente:

«El espacio del teatro contemporánea es el lugar donde se sitúa el listón de tantas experimentaciones... Toda dramaturgia, e incluso todo espectáculo, es objeto de un análisis y de un reexamen de su funcionamiento. El espacio no es concebido como una concha cerrada en cuyo interior están permitidos algunos arreglos, sino como elemento dinámico de toda concepción dramática»⁴⁴.

Es decir, hoy la noción de espacio conoce un éxito prodigioso en la teoría teatral como en las ciencias humanas, se aplica a aspectos muy diversos del texto y de la representación. Según Ubersfeld: *«L'espace théâtral est... le lieu d'activité d'êtres humain en rapport les uns avec les autres»⁴⁵.*

En este contexto, el espacio es el lugar donde los actantes expresan sus roles a partir de varios signos: verbales; “los discursos” y no verbales; “gestos y movimientos”.

En el mismo sentido señala Tadie.J.V : *«Dans un texte, l'espace se définit comme l'ensemble des signes qui produisent un effet de représentation»⁴⁶.*

Así pues, entendemos que el dramaturgo utiliza un conjunto múltiple de signos en el texto para crear la noción del espacio en se obra dramática.

Notamos que el espacio teatral es una realidad muy compleja. Para Ubersfeld:

⁴⁴. Patrice Pavis, op.cit, p.173.

⁴⁵. Anne Ubersfeld, Tome II, op.cit, p.51.

⁴⁶. Ibíd, p.62.

«...Dans la mesure où il comprend:

a- Un lieu physique concret, celui de la présence des comédiens dans leur rapport au public.

b- Un ensemble' abstrait, celui de tous les signes réels ou virtuels de la représentation.

c- La distinction théâtre - cité, tout lieu pouvant être théâtralisé...»⁴⁷.

En este caso, subrayamos que el espacio teatral puede referirse a la presencia de los actores o también a los diversos signos de la representación. Además, existe varios tipos de espacios, en nuestro estudio intentemos analizar los espacios siguientes:

- Espacio interior.
- Espacio lúdico.
- Espacio escénico.
- Y espacio dramático.

7.1. Estudio del espacio en Eloísa está debajo de un almendro:

7.1.1. Espacio interior:

Este tipo de espacio es según Pavis:

«...Es el lugar donde el espectador debe proyectarse (catarsis, identificación). A partir de este momento, como por osmosis, la "existencia del yo" con todas sus posibilidades, el teatro se convierte en espacio interior»⁴⁸.

La característica fundamental de este espacio es la presencia del espectador afrente a un grupo de actores. Estos presentan una historia dramática determinada

⁴⁷. Anne Ubersfeld, op.cit, p.50.

⁴⁸. Patrice Pavis, op.cit, p.173.

que lleva al espectador identificarse con ella a partir de varios signos, tales como: el diálogo, el decorado, la música y los gestos.

Mannoni dice: *«para que haya teatro, es necesario que haya un inicio de identificación y de catarsis»*¹.

En este momento, se crea un espacio interior entre el emisor “actor” y el receptor “espectador” en el espectáculo.

De este modo, decimos que este espacio es creado por el contacto entre el actor y el espectador para enriquecer la relación teatral y el conocimiento de la evolución de la historia. En el mismo sentido añade Freud:

*«El verdadero goce de la obra poética proviene de la liberación de nuestras tensiones anímicas. Encontramos en el personaje una parte de nuestro yo reprimido y “tal vez, incluso”, el hecho de que el creador nos pone en situación de gozar de nuestro propio fantasmas...De este modo, el espacio...adopta la forma y la coloración del yo espectador»*⁴⁹.

En nuestra obra dramática, el espacio interior sobresale en la identificación de los espectadores del cine de barrio con la protagonista femenina “Mariana”. Por que esta última es un personaje de la clase alta; cuando entra en aquel espacio todo es exaltación y extrañeza de encontrar una mujer tan deslumbrante en un lugar como “el cine de barrio”. Destacamos de la obra algunos ejemplos:

Enunciado1: (p.24, prólogo)

(Empieza la acción. Los espectadores van desfilando hacia el foro..)

Enunciado2: (p.36, prólogo)

(Otros dos o tres espectadores aparecen en la puerta, siempre mirando atrás, y quedan con las espaldas pegadas al forillo, absortos, igual que los otros, abriendo calle a alguien que avanza hacia allí por momentos. Ese alguien es mariana...extraordinariamente distinguida hasta el refinamiento..Su entrada al cine de barrio...produce una especie de pasmo y estupor.)

⁴⁹. patrice Pavis, op.cit, p.173.

Notamos que Poncela a partir del personaje protagonista de la obra permite al espectador identificarse con el espacio y la acción sin darse cuenta. Precisamente, con el propósito de mostrar la diferencia entre dos clases sociales, o sea, el pueblo y los señores. Así pues, se crea un espacio interior gracias a la identificación continua del receptor con los hechos teatrales en un lugar determinado.

7.1.2. Espacio lúdico:

En el marco teórico teatral, señalamos lo siguiente:

«...Espace ludique (ou gestuel). La gestual es una noción que acerca a la gestualidad. Es la manera específica de moverse un actor, un personaje o un estilo interpretativo. Gestual, implica una formalización y una caracterización de los gestos del actor y prepara, de este modo la noción de gestos»⁵⁰.

Es decir, el espacio lúdico se crea en la escena por la evolución gestual de los actores a través de sus acciones, sus relaciones y sus movimientos. Según Ubersfeld: *«Le théâtre est un espace où évoluent les corps»⁵¹.*

A partir de los ejemplos siguientes intentamos aclarar el espacio lúdico:

Enunciado1: (p.45, prólogo)

Mariana: (Súbitamente interesada, apoyándose en el brazo de Clotilde y mirándola fijamente; con acento serio y casi dramático.) ¿De verdad crees, tía Clotilde, que en mi manera de ser ha influido Fernando Ojeda?

Clotilde: No sé si lo creo o lo temo; porque también los Ojeda son para un “Noticiero”.

⁵⁰. Patrice Pavis, op.cit, p.174.

⁵¹. Anne Ubersfeld, Tome II, op.cit, p.51.

Enunciado2: (p.91, acto I)

Fernando: (Transportado.) ¡Mariana!

Mariana: Voy a ir...Voy a ir (El le cubre las manos de besos.) Pues, de no ser hoy, de no ser esta noche.

Enunciado3: (p.118, acto II)

(Fernando cruza la escena con Mariana en brazos, la deposita en la sofá...y la mira en silencio unos momentos...)

En esta acotación, constatamos, de un lado, el interés de Fernando hacia Mariana. De otro lado, Mariana quiere aprovechar de la ocasión para ganar el amor de Fernando.

Entonces los dos protagonistas se preocupan por el mismo objetivo. Así, podemos imaginar la relación de esto dos últimos a través de sus comportamientos y sus movimientos. Sobre todo sus gestos que intervienen en la evolución y la creación de un espacio lúdico, o sea, “un espacio gestual”. Pavis dice:

«Este tipo de espacio es construido a partir de la actuación, está en perpetuo movimiento, sus límites son expansibles e imprevisibles»⁵².

7.1.3. Espacio escénico:

Ubersfeld define el espacio escénico, dice:

«Nous appelons espace scénique l'ensemble abstrait des signes de la scène; l'espace scénique sera défini comme la collection des signes provenus du lieu scénique»⁵³.

Añade en le mismo contexto:

⁵². Patrice Pavis, op.cit, p.173.

⁵³. Anne Ubersfeld, Tome II, op.cit, p.53.

«L'espace scénique appartiendront non seulement des signes comme les praticables ou les accessoires, mais le nombre des comédiens et leur espacement, les figures qu'ils dessinent, leur rapport à l'éclairage et l'acoustique»⁵⁴.

Entendemos por espacio escénico, el espacio concretamente perceptible por parte del público en la escena. Es decir, es el “*signo de una realidad representada*”⁵⁵.

Así pues, definido de forma más precisa como el lugar en cuyo interior se sitúa el público y los actores durante la representación.

Realmente, el teatro siempre tiene un lugar en un espacio determinado por la separación entre la mirada “el público” y el objeto mirado “el escenario”. A partir de esto, el dramaturgo organiza el espacio escénico en relación estrecha en un lugar específico: una sala, un edificio, etc.

Una vez, el espectador está frente a la escena, no se considera como un simple observador, sino como un participante en un juego dramático, como está el caso con los espectadores en el cine de barrio en el prólogo de Eloísa...

Pavis considera el espacio escénico como un signo que representa la realidad humana, dice:

«Gracias a su propiedad de signo, el espacio oscila continuamente entre el espacio significante concretamente perceptible y el espacio significado exterior, al cual debe referirse de un modo abstracto para entrar en la ficción»⁵⁶.

O sea, el espacio escénico como signo comprende:

* **Un significante:** que es el lugar visible por el espectador, por ejemplo: una iglesia, un hotel o una habitación.

⁵⁴ Anne Ubersfeld, p.53.

⁵⁵ Ibid, p.50.

⁵⁶ . patrice Pavis, op.cit, p.172.

* **Y un significado:** que se un espacio sugerido por el significante para referir al mundo de la ficción; este es el espacio dramático (lo veremos después de esta parte.)

El espacio es, por lo tanto doble, ya que muestra lo que realmente existe. Pero también remite a lo que simboliza pavis como signo. Por ejemplo: una habitación que representa una celda, un hotel o un palacio, depende del decorado y del rol de los personajes.

En suma, el espacio escénico es le lugar donde se realiza la representación de la obra dramática. Es lo que el espectador percibe, concretamente, con los ojos para imaginar lo que quiere el dramaturgo representar o simbolizar.

En nuestro corpus Eloísa..., Poncela hace del espacio tres escenarios donde se sitúa la comedia. Éstos son, como hemos señalado anteriormente, el cine de barrio, la casa de los Briones y la finca de los Ojeda, correspondientes al prólogo, acto I y acto II. En efecto, estos tres escenarios representan el espacio escénico imaginado por el lector en la lectura y perceptible por el público en la representación.

Para la ilustración destacamos tres ejemplos que ponen el acento sobre los tres escenarios de la obra, o sea, el espacio escénico realizado por Poncela.

Enunciado1: (p.23, prólogo)

(Unos momentos antes de levantarse el telón se apagan las luces. Al alzarse el telón aparece una pantalla de cine y en ella se proyecta un cristal que dice: “Descanso. Bar en el principio.”...Y al hacerse de nuevo la luz empieza el prólogo.)

* El significante de este espacio es el cine de barrio, donde aparece diferentes personas intercalando conversaciones con un toque cómico bien marcado.

En este espacio escénico se encuentran los dos enamorados: Mariana y Fernando, por la primera vez. Este último anda detrás de Mariana para llevarle a su finca.

Enunciado2: (pp.65, 67, acto I)

(Salón –llamémoselo así- en casa del padre de Mariana...Son las once y media, aproximadamente, de la misma noche que se desarrollo el prólogo...en escena solo y acostado en la cama Edgardo. Se trata, como se habrá supuesto, del padre de Mariana.)

* El significante de este espacio es la casa de los Briones. El espectador percibe, realmente, la casa de Mariana donde se desarrolló el primer acto. Poncela crea este espacio escénico a través de la descripción detallada del salón donde transcurre la acción de este acto, destacando una decoración que no puede resultar más absurda.

Enunciado3: (pp.115, 116, acto II)

(Vestíbulo de la finca de los Ojeda. Es una pieza rectangular...Pendientes de los muros, varios cuadros antiguos, de pinturas ya esfumadas...la acción en la misma noche.)

* El significante de este espacio escénico es la casa de los Ojeda, o sea, el ambiente que pertenece al protagonista masculino Fernando. Este espacio está lleno de entradas y salidas, escaleras, armarios antiguos y muchas puertas.

El espectador percibe con los ojos este espacio bizarro, a través de una ambientación oscura, cuadros y muebles viejos y un silencio que completa la decoración.

Así, a partir de este espacio escénico el lector/ espectador descubre el desenlace de la historia. O sea, el misterio descubierto por Mariana en la finca de Fernando.

En suma, el espacio escénico es aquello que entendemos por “escenario teatral”. Efectivamente, es dado por el espectáculo gracias a unos actores y un decorado determinados donde se desarrolla la historia Eloísa...

7.1.4. Espacio dramático:

Según Ubersfeld:

*«1...Cette notion d'espace peut avoir deux sens: elle peut désigner l'espace concret du texte de théâtre, tel qu'il se voit sur es feuillets, avec le type d'espacement qui lui est propre (répliques, didascalies),
2. Elle désigne tout l'espace imaginaire construit du texte»⁵⁷.*

Es decir, el espacio dramático se construye a partir de las acotaciones del autor y las indicaciones escénicas en cuanto al decorado. En este momento, cada espectador tiene su propia imagen subjetiva sobre este tipo de espacio teatral.

Así, la lectura del universo dramático, o sea, no es necesaria una imagen puesta en escena. Para Pavis:

«El espacio dramático es el espacio de la ficción...Su construcción depende tanto de las indicaciones que nos ministra el autor del texto como de nuestro esfuerzo de imaginación...Ésta es su fuerza y su debilidad, puesto que es "menos visible al ojo" que el espacio escénico concreto»⁵⁸.

Entendemos que el espacio dramático es el espacio simbolizado que se opone al espacio escénico percibido en la representación. Como hemos dicho, anteriormente, el espacio dramático es aquel "significado" sugerido por el "significante" para reflejar al mundo exterior.

En la obra dramática Eloísa..., este espacio dramático se refiere al texto, es aquel espacio abstracto que se construye según la imaginación acerca de este espacio a través de las indicaciones escénicas espaciotemporales y las acotaciones. Por ejemplo, las acotaciones del prólogo nos introducen en un cine de barrio y nos describen los personajes que son vulgares y corrientes.

⁵⁷ Anne Ubersfeld, op.cit, p.54.

⁵⁸ . Patrice Pavis, op.cit, p.170.

Enunciado: (p.25, prólogo)

Espectador 4°: ¡Vaya mujeres! (Al otro) ¿Has visto?

Espectador 5°: ¡Ya ya! ¡Qué mujeres! (Hacen mutis)

Espectador 6°: ¡Vaya mujeres! (Se va por el foro.)

Después de la segunda lectura, nos damos cuenta de que el cine de barrio es un espacio donde se encuentran los espectadores y los personajes principales: Fernando, Mariana, Ezequiel y Clotilde. Además, el dramaturgo utiliza este tipo de espacio para poner de relieve la división que tiene relación con la oposición social. Es decir, la clase burguesa que alude a Mariana y Fernando, y la clase anti-burguesa que se refiere a lo, espectadores en la obra de Poncela. Así pues, el significante de este espacio escénico es simbolizado por la realidad humana. Nuestro dramaturgo asocia una oposición espacial con la oposición social: burguesa y anti-burguesa.

En resumidas palabras, decimos que nuestro humorista español desarrolla la historia de su obra en lugares cerrados: cine de barrio, casa de los Briones y casa de los Ojeda. En el primero, describe el cine de barrio como lugar sucio y vulgar. En el segundo, hace referencia al salón de la casa del padre de Mariana, como lo indican las acotaciones y en el tercero nos describe la finca de Fernando como ambiente sobrio y efectista para subrayar el misterio.

Capítulo II

*Análisis semiótico de la obra
dramática: Eloísa está
debajo de un almendro*

Introducción:

Para llevar a cabo un análisis semiótico del discurso dramático en la obra dramática Eloísa..., nos parece necesario pasar por la explicación de los dos conceptos: discurso y semiótica.

Generalmente, el enunciado distingue dos categorías de enunciados:

- a- El enunciado histórico/ relato (grado cero de la enunciación).
- b- El discurso

El discurso corresponde al enunciado en el cual se manifiesta la presencia del que habla. Precisamente, es la presencia del sujeto, de sus sentimientos y de sus ideas. Según Jaques Fontanille :

«Le discours est une énonciation en acte : l'instance de discours n'est pas un automate qui exerce une capacité de langage, mais une présence humaine, un corps sensible qui s'exprime»⁵⁹.

Es decir, el discurso es un enunciado, un producto acabado consumable por el lector. O sea, el discurso se considera como un acto de habla que se basa en la producción de enunciado de manera organizada. Esta última se desarrolla de la manera siguiente:

- ¿Quién escribe?
- ¿A quién?
- ¿Dónde?
- Y ¿Cómo?

⁵⁹. Jaques Fontanille, sémiotique du discours, Ed Pulim, France, 2003, p.27.

Se nota que el discurso no es una sencilla transición del lenguaje de un emisor a un receptor. Sino que es una situación compleja de los roles sociales dentro del lenguaje. Todorov lo define como la manera de concebir el relato gracias a las informaciones dadas por parte del narrador, señala:

«A ce niveau, ne sont pas les événements rapportés qui comptent mais la façon dont le narrateur nous fait connaître»⁶⁰.

Es decir, el discurso no se basa en los acontecimientos, pero en la manera de decirlos por el narrador. Así pues, de acuerdo con la definición de M.Issacharoff entendemos por discurso:

«Aquello que singulariza el uso teatral del lenguaje, desde los enunciados (su dimensión verbal) hasta lo no verbal (su dimensión visual: gestos, movimientos, cuerpo decorado)»⁶¹.

En paralelo, intentaremos basarnos en lo que precisa A.Ubersfeld en la semiótica teatral acerca del discurso:

*«Le discours théâtral peut-il compris :
a-comme un ensemble organisé de messages dont le « producteur » est l'auteur du théâtre, ou
b-comme cet ensemble de signes ... (verbaux et non verbaux)
qui se produit par la représentation et dont le producteur est pluriel (auteur, metteur en scène, praticiens divers, comédiens)»⁶².*

Notamos que en el teatro, el discurso se considera, de un lado, como un conjunto de mensajes realizados por el autor teatral, o sea el dramaturgo, en el texto. De otro lado, un conjunto de signos lingüísticos y extralingüísticos producidos en la representación escénica gracias a un grupo organizado, o sea, el director de escena, los técnicos y los interpretes.

⁶⁰. Todorov, Tzvetan, Communication 8, les catégories du récit, Ed du seuil, Paris, 1981, p.132.

⁶¹.M. Issacharoff, citado poratrice Pavis, op.cit, p.16

⁶². A.Ubersfeld, ibíd, p.136.

Así pues destacamos que el discurso teatral existe tanto para la representación como para el texto, que se halla a la espera de una enunciación escénica.

En este marco de la semiótica teatral, los críticos teatrales no consideran el discurso teatral como forma puramente oral. Así lo señala M. Issacharoff en el diccionario de teatro:

«El texto dramático no es un discurso oral en sentido escrito..., es una forma escrita convencional que representa lo oral»⁶³.

En el teatro podemos distinguir dos niveles de discurso:

- Discurso del autor: se refiere al relato. Éste se pone para expresar la motivación para escribir en el teatro. Para Ubersfeld expresa también:

«El conjunto de las condiciones de enunciación escénica, aquí se entrecruzan las perspectivas del autor dramático y las del director de escena, escenografía, etc»⁶⁴.

- Discurso del personaje: se refiere a la palabra enunciada por la boca de los personajes en el texto y los actores en la representación. Para Ubersfeld:

«Extensión de palabra “enunciada” escénicamente por los personajes de la ficción, que es materia del análisis tradicional»⁶⁵.

Notamos que existe una doble enunciación. Pavis lo afirma de la manera siguiente:

«La enunciación es asumida a dos niveles esencial: en el de los discursos individuales de los personajes, y en el discurso globalizador del autor»⁶⁶.

⁶³. M. Issacharoff, op.cit, p.136.

⁶⁴. Anne Ubersfeld, p.24.

⁶⁵. Ibíd, p.3

⁶⁶. Patrice Pavis, op.cit, p.137.

Es decir, la primera se refiere a la enunciación de los personajes e incluye los diálogos. La segunda está relacionada con el autor incluso las indicaciones o las didascalias.

En resumidas palabras, tendremos el discurso del texto teatral dividido en dos partes:

«-“Un discurso productor o relator cuyo remitente es el autor;
-“Un discurso producido cuyo locutor es el personaje”»⁶⁷.

En definitiva, se puede afirmar que en la comunicación teatral existe una doble perspectiva. En este sentido, nos basamos en lo que precisa Ubersfeld:

«La teatral o la escénica y la representada, construida por personajes. Así, sus condiciones de enunciación (contexto) son también de dos ordenes: las condiciones de enunciación escénica, concretas; y las condiciones de enunciación imaginarias; construidas por la representación. Las primeras están determinadas por códigos de representación; las otras por indicaciones del texto»⁶⁸.

En segundo lugar, definimos la semiótica como ciencia que estudia los signos en todos los sistemas. Algunos investigadores utilizan el término semiología como sinónimo de semiótica, ya que el objetivo es mismo en cuanto al estudio de aquellos conjuntos de signos que se combinan según reglas determinadas. Según el crítico M.Foucault:

«La semiología es el conjunto de los conocimientos y las técnicas que permiten distinguir dónde están los signos, definir aquello que los instituye en signos, conocer sus reglas y las leyes de sus encadenamiento»⁶⁹.

⁶⁷. Anne Ubersfeld, op.cit, p.3.

⁶⁸. Ibíd , op.cit, p.4.

⁶⁹. M.Foucault, citado por Patrice Pavis, op.cit, p.410.

En cuanto a la semiología teatral, es un método de análisis del texto y de la representación, en relación con su organización formal, a la dinámica y la instauración del proceso de significación por medio de los profesionales del teatro: autor, director y el equipo técnico y del público. Es importante señalar que la semiología no se preocupa por deyectar la “significación”, es decir la relación de la obra con el mundo. Sino por el modo de producción del sentido a lo largo del proceso teatral. O sea, desde la lectura del texto dramático por parte del director de escena hasta el trabajo interpretativo del espectador. F.Saussure resumía en su curso, el inmenso programa de la semiología afirmando:

«Una ciencia que estudia la vida de los signos en el seno de la vida social... nos enseñaría en qué consisten los signos, qué leyes los rigen»⁷⁰.

En esta parte y con relación con lo dicho anteriormente, haremos un estudio semiótico del signo teatral. Primero, definiremos el signo lingüístico basándonos en las dos teorías lingüísticas:

1- La saussauriana

2- La peirciana.

Segundo, trataremos el signo dentro del mundo teatral. Luego, pasaremos al análisis de dicho signo con sus dos variantes: los signos verbales que incluyen los diálogos y las acotaciones, y los signos no verbales: luz, gestos, objetos y sonidos. Por último, estudiaremos la función de la isotopía en la obra y el tipo del lenguaje.

⁷⁰. F.Saussure, citado por Patrice Pavis, op.cit., p.410.

1. El signo en el teatro:

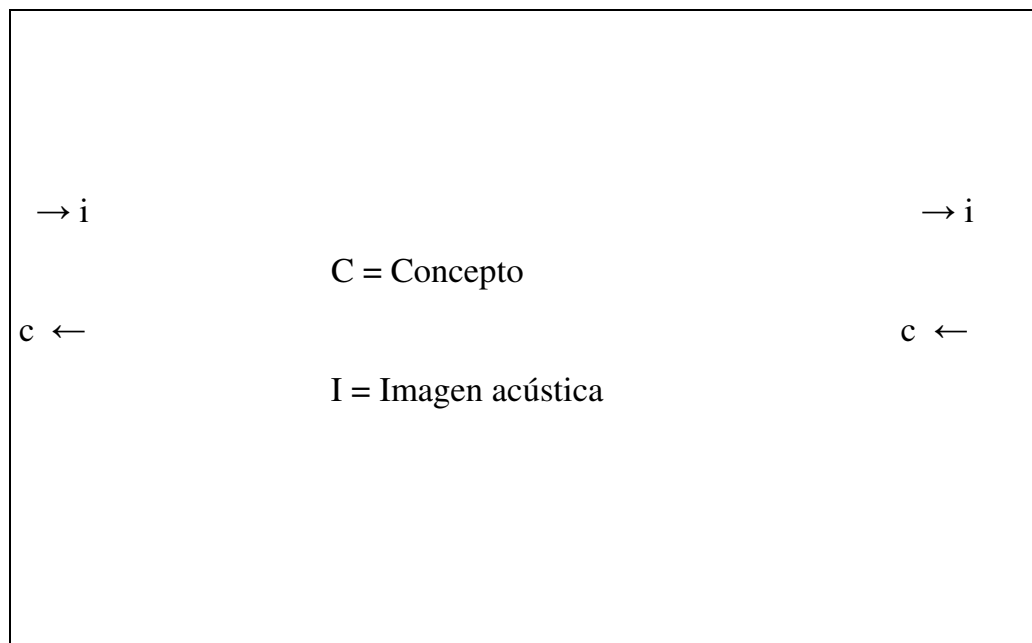
1.1. La teoría saussauriana:

En el marco de una semiología teatral inspirada en Saussure, “el signo” se define como la unión de un significante y un significado. Ferdinand de Saussure dice:

«El signo lingüístico no une cosa y un nombre sino un concepto y una imagen acústica»⁷¹.

Saussure identifica por tanto un fenómeno psicológico que aparece en el esquema siguiente bajo la forma de flechas que unen concepto e imagen acústica (⁷²). A partir de los dos conceptos fisiológicos: la fonación y la audición, y un proceso físico, las ondas sonoras en líneas en punto.

Audición..... ← Fonación



Fonación →.....Audición

⁷¹. Ferdinand de Saussure, citado por Patrice Pavis, op.cit, p.419.

⁷². Jeanne Martinet, Claves para la semiología, Ed, Gredos, Madrid, 1982, p.16.

* Aquí se puede notar que los conceptos se encuentre asociados a las representaciones de los signos lingüísticos o a las imágenes acústicas que sirven para expresarse en una comunicación determinada.

En el mismo sentido, precisa Fontanille en su libro: Sémiotique du discours, diciendo:

«Le signe est composé, selon Saussure, de deux faces: le signifiant et le signifié. Le signifiant est défini comme “une image acoustique” et le signifié comme “une image conceptuelle”, l’un prend donc forme en tant qu’expression, a partir d’une substance sensorielle et physique et l’autre, en tant que contenu a partir d’une substance physique. Mais une fois qu’ils sont réunis en un seul signe, il n’ont autre statu que sémiotique»⁷³.

De aquí, entendemos por “signo” un elemento perceptible alguno de los sentidos (significante) que no hace evocar una realidad o concepto (significado). La realidad exterior de nuestra mente que queda representada por dicho concepto se llama “el referente”. Entonces, la significación de cualquier concepto se basa en la unión del significante con el significado.

En el teatro, el plano del significante (de la expresión) está constituido por los diferentes materiales escénicos, tales como: un objeto, un color, una luz o un movimiento. Mientras que el plano del significado es el concepto, la representación o la significación que damos al significante a partir de su naturaleza y su composición.

1.2. La teoría peirciana:

Según la teoría lingüística de Peirce, la definición de signo supone un proceso de semiosis ilimitada:

⁷³. Jacques Fontanille, op.cit, p.27.

«Un signo representa algo para la idea que produce o modifica...aquello que presenta se llama objeto; aquello que transmite su significado y la idea a que da origen es su interprete»⁷⁴.

Es decir, para Peirce el signo tiene su objeto y su interpretante. En este sentido Peirce distingue tres tipos de interpretante. Intentaremos resumirlos en un tablero:

Los tres interpretantes :	Significación :
1. Inmediato	-Es el interpretante tal como está revelado a la comprensión del signo mismo. Es la significación del signo.
2. Dinámico	-Es el efecto real que el signo. Es un evento singular y real.
3. Final	-Es la relación del signo con su objeto. Esta relación se basa en la realidad.

Concretamente, en la semiótica teatral es importante la aportación de Peirce para buscar las significaciones de los signos. Porque esta teoría completa el signo saussauriano con el “interpretante” como tercer elemento. Este último tiene un valor importante en la interpretación de los conceptos.

En este marco semiótico dice Fontanille:

« ...On dit généralement le signe saussurien est dyadique (deux faces, un signifiant et signifié) et le signe peircien, triadique»⁷⁵.

Añade,

⁷⁴. Jacques Fontanille, op.cit, p.28.

⁷⁵. Ibíd, pp.29, 30.

«...Saussure a exclu le référent de la définition du signe, et, par conséquent de la linguistique et de la sémiologie, Peirce lui accorderait une place essentielle»⁷⁶.

En suma, la diferencia entre las dos teorías, la saussauriana y la peirciana es muy clara. La cita siguiente señalada por Peirce nos aclara más la concepción de dicho signo:

«Un signe ou representamen est quelque chose qui tient lieu pour quelqu'un de quelque chose sous quelque rapport ou à quelque titre. Il s'adresse à quelqu'un, c'est-à-dire crée dans l'esprit de cette personne un signe équivalent ou peut-être un signe plus développé. Ce signe qu'il crée, je l'appel l'interprétant du premier signe. Ce signe tient lieu de quelque chose : de son objet. Il tient lieu de set objet, non sous tous rapport, mais par référence à une sorte d'idée que j'ai appelé quelque-fois le fondement du representamen»⁷⁷.

De allí, entendemos que la relación entre la semiología y el teatro se basa en el estudio de los diferentes signos existentes en una obra teatral. Porque, generalmente, cada obra dramática está constituida por un conjunto de signos que se presentan de manera diferente a través del texto o de la representación.

En nuestra investigación, nuestro propósito es destacar de la obra dramática Eloísa... la tipología de los signos utilizados por nuestro dramaturgo Poncela. Es decir, estudiar los signos verbales y no verbales en el espacio comunicativo de la obra. Porque dichos signos son ellos que permiten a los personajes intercambiar ideas, expresar opiniones y sentimientos de la historia dramática de una manera clara y explícita.

⁷⁶. Jacques Fontanille, op.cit.p.30.

⁷⁷. C.Pierce, citada por Jaques Fontanille, ibíd, p.30.

2. Los signos verbales en Eloísa está debajo de un almendro:

Anteriormente, hemos dicho que la semiología es un método de análisis del texto dramático y de la representación escénica. Según Pavis, este concepto se define de la manera siguiente:

«...es la organización formal del texto o del espectáculo, en la organización interna de sistemas significantes que componen el texto y el espectáculo, en la dinámica del proceso de significación y de instauración del sentido por la acción de los participantes del teatro o del público»⁷⁸.

Para analizar un estudio de los signos en una obra teatral debemos tomar en consideración que: «*El signo teatral no puede ser reducido a un solo signo y mucho menos a unidades mínimas de significación*»⁷⁹. En el mismo sentido, afirma Bobes:

«La obra teatral, escrita o representada conjuga una gran variedad de signos que adquieren todo su valor en la escena, donde todo lo que aparece es signo y aporta sentido al conjunto. El espectador interpreta lo presente en el espacio escénico con valor significativo. Si la obra es leída, los signos son lingüísticos, pero el texto espectacular remite también a signos no lingüísticos, con los cuales el lector se imagina la escena y con sigue su propia interpretación»⁸⁰.

Para Bogatyrev:

«Todas las manifestaciones teatrales son signos que pueden ser “signos de signos” o “signos de cosas”»⁸¹.

Dicho de otra manera:

⁷⁸. Patrice Pavis, op.cit, p240.

⁷⁹. De Toro, F, teatro, del texto a la puesta en escena., Ed Galerna, buenos aires, p.53.Semiótica del

⁸⁰.Bobes, J,N, Aspectos semiológicos del teatro de Buero Vallejo, en referencia a Broad, Ed kasseReichenberger, 1977, p.4.

⁸¹. Bogatyrev, citado por Bobes, ibíd, p.4.

«La escena consta de signos lingüísticos con no lingüísticos que se refieren a objetos ausentes en la escena y que son los símbolos»⁸².

Así pues, todos los signos, sean lingüísticos o no pueden actuar simultáneamente en la transmisión del mensaje al lector/ espectador. Acerca de esto, dice Pavis:

«El signo teatral es móvil tanto en lo que concierne a su significante como a su significado...Un mismo significado puede ser concretado en diversos significantes. Inversamente, un mismo significante puede acoger sucesivamente diversos significados»⁸³.

Según la semiología teatral, podemos comprobar dos géneros de signos; los signos verbales y los signos no verbales. Muchos autores teatrales insisten en señalar el hecho teatral como relación entre este tipo distinto de signos. Así, declara Ubersfeld:

«La obra dramática es un signo, una unidad de sentido que integra signos parciales, unidades en relación intrínseca y extrínseca, que realiza procesos de semiosis en todas las fases del proceso de comunicación del que forman parte»⁸⁴.

Los signos verbales son aquellas palabras empleadas por el actor(locutor) para comunicarse con otro locutorio. Estos signos son elementos relevantes de la comunicación. En ella se inserta el diálogo. En este marco teórico, dice Pavis:

«Conversación entre dos o más personajes. El diálogo dramático es, generalmente, un intercambio entre un “y” locutor un “tu ” auditor».⁸⁵

⁸². Bogatyrev, citado por Bobes, ibíd p.4

⁸³. Patrice Pavis, op.cit, p.420.

⁸⁴. Anne Ubersfeld, L'objet théâtral, Ed, C.N.D.P, Paris, 1978, p.26.

⁸⁵. Patrice Pavis, op.cit, p.125.

2.1. El diálogo:

El diálogo en una obra dramática es uno de los elementos más importantes que guían a un intercambio verbal entre los personajes.

Unos autores consideran el diálogo como característica de mayor importancia mediante la cual el autor transmite y desarrolla el argumento de su obra.

Otros autores como Pavis, quien dice:

«El diálogo entre personajes a menudo es considerado como la forma fundamental y ejemplar del drama. Parece más apto para mostrar cómo se comunican los interlocutores: con él, el efecto de la realidad es más fuerte, puesto que el espectador tiene la impresión a una forma familiar de comunicación entre personajes»⁸⁶.

Por consiguiente, la realización de los diálogos se efectúa a través de los personajes que son los encargados de producir los enunciados a lo largo del texto dramática entre un “yo” y un “tú” y el espectador lo interpreta.

En el teatro, la obra dramática utiliza el diálogo como forma única del discurso teatral. Porque es la forma en que pueden intervenir los personajes. El mismo autor añade:

«El diálogo y el discurso son las únicas acciones de la obra: es el acto de habla, de enunciar frases, lo que constituye una acción performativa»⁸⁷.

Entre estos autores, Khowsan afirma:

«...este diálogo ha de responder las mismas exigencias fundamentales de cualquier diálogo que son; la formal (alternancia de los discursos) y la semántica (unidad a pesar de la doble codificación y la doble contextualización) y está vinculadas directamente a la presencia de dos (o más) interlocutores, que actúan como emisor y receptor alternativamente»⁸⁸.

⁸⁶. Patrice Pavis, op.cit, p.127.

⁸⁷. Ibíd, p. 126.

Así pues, el lingüista Emile Beniviste denomina “discours”:

«Il faut entendre discours dans plus grande extension: toute énonciation supposant un locuteur et un auditeur, et chez le premier l'intention d'influencer l'autre en quelques manières»⁸⁹.

Generalmente, se puede distinguir dos tipos de diálogos:

a- El diálogo dramático:

Este tipo de diálogo se desarrolla en presente, bajo la forma conversacional frente a un público. Aquí, la acción y su reconstitución coinciden perfectamente en el tiempo y en el espacio de manera directa.

Para la ilustración, destacamos un ejemplo de la obra dramática Eloísa.... El diálogo dramático sobre sale en la conversación de los dos criados Fermín y Leoncio, en el primer acto.

Enunciado:(p.69, acto I)

Leoncio: Tendrá usted el estómago despistado.

Fermín: De chóferes, manadas. De doncellas, nubes u de jardineros...por más no sé si tendré aguante para esperar aun esos días que faltan. En relación con esto, señala Bobes:

«...en la escena enmarcada en la secuencia temporal de la fábula, los personajes de la obra se identifican con la parte del diálogo que emiten y que les asigna el autor para desarrollar su papel ante los espectadores, que conocerán la historia a través lo que dicen los personajes»⁹⁰.

⁸⁸. khowsan, citado por Patrice pavis, *Ibíd*, p.86.

⁸⁹. Emile Beneviste, Problème de linguistique générale, Ed. Gallimard, Paris, 1966, p.29.

⁹⁰. J.N.Bobes, citado por Patrice Pavis, *op.cit*, p.87.

b- EL diálogo narrativo:

Consiste en resumir los diálogos de los interlocutores. Este tipo de diálogo se presenta en forma narrativa. Como por ejemplo:

Enunciado:(p.85, acto I)

(...Coge una caja de música de un mueble próximo, la coloca cerca de Mariana y le da al resorte. Micaela va a comer, diciendo a Mariana: te pondré la caja de música. A tu hermana también le gusta mucho).

Según los críticos, los diálogos de modo general, responden a una misma técnica. El mismo autor explica:

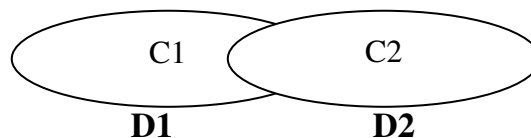
«El diálogo dramático refleja a la interacción de los hablantes y el intento de transformación recíproca respecto a las modalidades: el hacer verbal, los contenidos semánticos de ese hacer verbal y las bases en las que se asientan las relaciones de conducta de los personajes, se modifican a medida que transcurre el diálogo...el discurso dramático se presenta como una sucesión de de desequilibrios de y que llegan a una situación de equilibrio o de ruptura total»⁹¹.

Desde un enfoque semántico propuesto por Pavis, intentaremos aplicar los tres casos de diálogos existentes en nuestra obra dramática: Eloísa....

1. Caso normal del diálogo:

Los sujetos del diálogo tienen en común una parte de su contexto. Hablan pues de la misma cosa y del mismo asunto. Así, son capaces de intercambiar ciertas informaciones.

- D : Diálogo
- C: Contexto



⁹¹. Patrice Pavis, op.cit, p.87.

En nuestra obra, destacamos este caso de diálogo en la interacción que ocurre entre los personajes claves de la obra: Fernando y Mariana.

Enunciado:(p.89, acto I)

Fernando: ¡Eres para mi una cosa tan sólida y esta tan atada a mi corazón!

Mariana: Como tú...

Fernando: Y te noto al mismo tiempo tan frágil, tan fácil de perder, tan fugitiva.

Mariana: Igual que tú... Igual que tú...

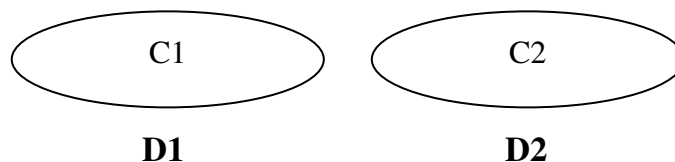
Fernando: Reunirme contigo...tenerte al lado, mirarte, es una obsesión que no me da tregua.

Mariana: A mí me ocurre igual. Suspiro por hablarte, y por verte, y tenerte al lado.

A partir de las palabras de estos dos protagonistas, nos damos cuenta de que dichos interlocutores hablan de la misma cosa, o sea, expresan mismos sentimientos. Es decir, es un caso normal del diálogo.

2. Los contextos son totalmente extraños:

Los personajes no hacen otra cosa que superponer dos monólogos. Pavis denomina este caso: “diálogo de sordos”⁹².



Enunciado:(pp.125, 126, acto I)

Mariana: Había muerto tu padre.

Fernando: Sí, había muerto tu padre.

⁹². Patrice Pavis, op.cit, p.127.

Mariana: ¡Suicidat!

Fernando: En circunstancias raras, a raíz de una historia de amor...

(En este instante el armario se abre...comienza abrirse lentamente...Mariana...lo ve y se levanta dando un grito).

Mariana: ¡Ay!

(El armario se cierra inmediatamente).

Fernando: ¡Qué es eso?...

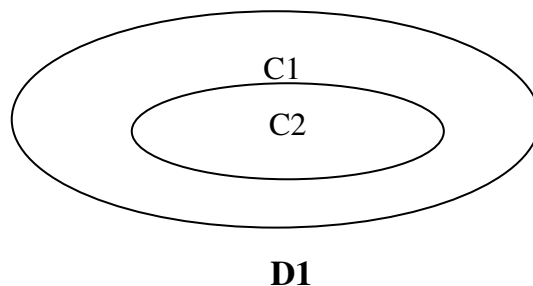
Mariana: ¡Aquel armario...! ¡Se ha abierto solo, y acaba de cerrarse solo también!

En este enunciado, destacamos la presencia de un elemento perturbador: “el armario” que frena la discusión entre los dos personajes. Así pues se nota ausencia de la comunicación, ya que cada uno de los sujetos habla a si mismo. Es decir, de golpe aparece un monólogo.

3. Los contextos son casi idénticos:

En este caso Pavis dice:

«Las réplicas ya no se oponen, sino que se salen de una misma boca es el caso del drama lírico, donde el texto no pertenece en propiedad a un carácter, sino que distribuido “poéticamente” entre los personajes: monólogos de varias voces que no recuerda ciertas formas musicales donde cada instrumento o voz se se asuma al conjunto»⁹³.



⁹³. Patrice Pavis, op.cit, p.127.

Enunciado: (p.149, acto II)

(El armario se abre del todo y en su fondo oscuro se dibuja la figura de Julia, una muchacha...elegante y bien vestida; Julia avanza el busto hacia la habitación. Mariana, Fermín y Leoncio, que se hallan detrás de puerta del armario, no han podido verla todavía).

Julia: (A media voz) ¡Mariana!

Mariana: (Al verla) ¡Julia! ¡Julia!

Fermín: ¡Arrea! ¡Si es su hermana!... ¡La que desapareció hace tres años!

Leoncio: ¿Qué?

Fermín: ¿Y después de tres años de desaparecida la encuentra en un armario ropero?

En esta situación, notamos la preocupación de Mariana por el misterio que rodea Fernando y su finca. De golpe, aparece “Julia” en una alcena cerrada desde hace mucho años. Esto sorprende tanto a Marina como a los dos criados y le llevan hablar del mismo asunto, que es la reaparición de la hermana de Mariana, y de su encuentro en aquel lugar, en una forma dialogada y poética a la vez.

En resumidas palabras, señalamos que en el teatro “el diálogo”, como cualquier discurso de los personajes es “acción hablada”. Así, cada dialogante encarcela al otro en el discurso que acaba de pronunciar, respondiendo en el contexto tratado.

2.2. Acotaciones:

Según Alain Courprière:

«...Un texte de théâtre s'organise de manière intangible. Il comporte deux parties distinctes, mais indissociables : le dialogue et les didascalies. Leur ampleur et leurs rapports ont historiquement variés dans des proportions considérables...la distinction du dialogue et des didascalies

touche ainsi à la question fondamentale en linguistique du sujet de l'énonciation:
- dans le dialogue, c'est le personnage (à jamais différent de l'auteur) qui parle ;
- dans les didascalies, c'est le dramaturge lui-même»⁹⁴.

Es decir, un texto primario, que es el dialogado de los personajes. Y un texto secundario, que se refiere a las acotaciones del autor teatral.

Es necesario señalar que todo texto, casi siempre escrito por el dramaturgo o añadido por el director de escena (no pronunciado por los personajes) y destinado a facilitar al lector la comprensión o el modo de la representación de la obra, es "acotación". O sea, un texto secundario dentro de la obra teatral.

Estas acotaciones se encuentran, generalmente, entre paréntesis y contienen por ejemplo: nombres de personajes, indicaciones de salidas y de entradas, y descripciones de lugares. Generalmente, se define de la manera siguiente:

«La acotación es aquella parte del texto que no forma parte del diálogo y a través de la cual el autor facilita la comprensión...de la obra»⁹⁵.

En el mismo sentido afirma C.Vargas:

*«Desde esa perspectiva, en el teatro tendríamos:
-Un texto dramático(TD), producido por el autor, que incluye a la vez un texto principal (los diálogos de los personajes) y uno secundario (didascalias e indicaciones) y que virtualmente señala un funcionamiento escénico;
-Un texto espectacular (TE), espectáculo o puesta en escena en un sentido totalizante, percibido por el espectador»⁹⁶.*

En la semiología teatral de la acotación, podemos distinguir a dos teorías. Por una parte tenemos a Pavis quien precisa:

⁹⁴. Alain Courprière, Le théâtre, texte, dramaturgie, histoire, Ed Nathan, coll. Université, Paris, 1991, p.7.

⁹⁵. Henri Benac, Guide des idées littéraires. Ed Hachette, Paris, 1988, p.40.

⁹⁶. Vargas, C, Teatro, literatura y espectáculo, Revista Universitaria de Investigación, Ed, Arquipa, Perú, Nro3, Enero 2001, p.2.

«La representación vale tanto como realidad física que como acto imaginario del espectáculo. Ningún metalenguaje adecuado ha logrado hasta ahora describirla y pierde mucho cuando es traducida a un texto escénico»⁹⁷.

Por otra parte, R.Ingarden afirma:

«Toda obra dramática posee un texto primario...y un texto secundario...: ambos textos mantiene una relación dialéctica: el texto de los actores permite entrever la manera en que el texto debe ser enunciado, y complementa las indicaciones ecénicas. Inversamente el texto secundario explica la acción de los personajes y, por lo tanto, el sentido de sus discursos»⁹⁸.

Por consiguiente, en el teatro existen autores que utilizan las acotaciones para limitarse a elementos esenciales, tal como: el estado físico y psicológico de los personajes. Mientras otros, las utilizan para dar descripciones muy ricas y detalladas tanto sobre los personajes y sus acciones, como sobre el ambiente, tal como: el espacio y el decorado.

Este método distinto de presentación de las acotaciones en la obra dramática, nos permite dividir esta última en dos tipos distintos:

a- Acotación de intención:

Se basa en dar las indicaciones sobre el estado psicológico y físico de los personajes en la obra.

En nuestra obra Eloísa..., Poncela realiza una descripción clara y muy exacta de los personajes. Intentaremos destacar algunos ejemplos:

⁹⁷. Patrice Pavis, op.cit, p.122, 136.

⁹⁸.R. Ingarden, citada por Patrice Pavis, ibíd, p.3.

Enunciado1: (p.36, prólogo)

(...Ese alguien es Mariana, una muchacha de veinte o veintidós años..., extraordinariamente distinguida y elegante hasta el refinamiento. Viste de un traje de noche precioso.)

Enunciado2: (p.40, prólogo)

(...En ese momento, por el foro, entra Clotilde, una dama de cuarenta y cinco años, vestida también con “toilette” de noche...inteligente y mucho más vivida, da una cierta sensación de ser extraña.)

b- Acotación de acción:

Ésta se refiere a las indicaciones y aclaraciones sobre las acciones realizadas por los personajes.

En la obra dramática Eloísa..., imaginamos la escena teatral gracias a dichas acotaciones. Como por ejemplo:

Enunciado1: (p.34, prólogo)

(Sigue cuchicheando a través del pasillo...aparecen los espectadores 1º, 2º y 3º, y un poco nerviosos, con los cigarrillos encendidos y mirando hacia atrás.)

Enunciado2: (p.86, acto I)

Micaela (que ha dejado de comer y se halla inclinada sobre Mariana, la cual sigue con el rostro oculto en los brazos...Se aparta de Mariana, que no se amovido de su postura, e inicia el mutis por el primero derecha, llevándose dos perros.)

En efecto, las acotaciones (escritas por el dramaturgo) ayudan el actor en la representación escénica para interpretar el personaje de la ficción.

En este marco de la interpretación teatral, afirma Kurt Spang:

«La escasez de acotaciones se halla por tanto en función de las posibilidades reales, pero expresa también la confianza del autor en las facultades interpretativas de las compañías de teatro»⁹⁹.

El término “didascalias” es sinónimo de “acotaciones”. Es un concepto utilizado por Ubersfeld quien dice: *« La part textuelle don l’auteur est sujet»¹⁰⁰.*

Pavis la define así:

«Instrucción dada por el autor a sus actores...para interpretar el texto dramático. Por extensión, en el uso moderno del término, “indicaciones escénicas»¹⁰¹.

Recordamos que la función de las acotaciones es imprescindible para construir una obra dramática correcta, clara, bien organizada y fácil a entender.

En este marco dice el mismo autor:

«La acotación textual y escénica no es un género autónomo, una escritura homogénea; es un texto de apoyo para el texto de diálogos, aquello que suple, a veces difícilmente, el acto pragmático de la enunciación del texto a partir del momento en que está ausente»¹⁰².

Es decir, la acotación como parte esencial del texto dramático sirve como guía ayudante del actor. O sea, este último intenta expresar lo que contiene dicha acotación en la hora de la representación escénica.

En este momento de la interpretación, podemos hablar de la fidelidad del actor a la hora de interpretar la acción de la acotación escrita por el autor teatral.

En este sentido señala Kurt Spang:

«La escasez de acotaciones expresa la confianza del autor en las facultades interpretativas de las compañías teatrales»¹⁰³.

⁹⁹. Kurt Spang, *Teoría del drama.*, Ed E.U.N.S, A, Pamplona, 1991, p.54.

¹⁰⁰. Anne Ubersfeld, op.cit, 37.

¹⁰¹. Patrice Pavis, op.cit, p.130.

¹⁰². *Ibíd*, p.25.

¹⁰³. Kurt Spang, op.cit, p.54.

3. Los signos no verbales en 1Eloísa está debajo de un almendro :

Anteriormente, hemos dicho que la comunicación en el teatro es la asociación de signos verbales y no verbales. Estos últimos abarcan soportes visuales, sonoros, objetos y accesorios muy variados.

En la representación teatral, estos signos no verbales desempeñan un papel preponderante en el desarrollo de las acciones de la obra.

Notamos que el teatro es toda contemplación, o sea, recreación, sonido, movimiento, danza y es espectáculo que nos permite ver gracias a la vista.

Ubersfeld explica la presencia de dichos signos en la manera siguiente, dice:

«Los signos no verbales se transmiten, generalmente, en la obra escrita en el llamado “texto espectacular”»¹⁰⁴.

Añade también, que en la representación se manifiestan otros signos bajo modos diversos que acompañan en simultaneidad, a los signos verbales o lingüísticos tales como: los gestos y los objetos. Éstos ambientan la situación en que se pronuncian las palabras por los personajes.

Así, estas palabras adquieren su pleno significado a partir de la relación entre los signos verbales y no verbales. O sea, estos dos tipos de signos son indisolubles para la creación de una obra dramática; están siempre relacionados para dar más sentido a la historia de dicha obra. Además, facilitar la comprensión al lector/espectador, ya que la actualización de los signos se ve claramente en la representación que en la lectura. En relación con lo dicho, declara Lázaro:

«Por medio de los signos lingüísticos del texto, y reconociendo las posibilidades de las diferentes funciones que desempeñan, podemos estudiar los signos no lingüísticos de la representación en cuanto referencia de los signos lingüísticos, aunque no se pueda precisar qué realización concreta tendrá en una representación»¹⁰⁵.

¹⁰⁴. Anne Ubersfeld, op.cit, p.23.

¹⁰⁵. Miguel Martínez, op.cit, p.27.

Añade en el mismo sentido:

«...Que el tratamiento textual que reciben los diferentes sistemas de signos están en relación estrecha con la historia que se cuenta y obedece a un sentido de unidad semántica y de forma»¹⁰⁶.

En suma, la obra dramática es una especie de signos y de sensaciones que se presentan en el escenario, a partir de un argumento escrito por el dramaturgo.

Barthes dice:

«La obra...es una especie de percepción ecuménica de los artificios sensoriales, gestos, tonos, distancias, sustancias, luces que sumerge al texto, bajo la plenitud de su lenguaje exterior»¹⁰⁷.

En la parte siguiente practicaremos la tipología de los signos no verbales en la obra dramática Eloísa...

3.1. La luz:

La iluminación ocupa un lugar clave en el texto como en la representación. Necesario señalar que el hombre del diecinueve, sabía lo importante que era la luz. En este campo teórico, dice el gran humorista Mihura:

«La luz como creadora de formas, la luz como idea para una dramaturgia en la puesta en escena. La luz, es la soberana como una “consecuencia necesaria de la naturaleza del texto poético- musical”»¹⁰⁸.

¹⁰⁶. Miguel Martínez, op.cit, p.27.

¹⁰⁷. Roland Barthes, Essais critique, Ed Le Seuil, Paris, 1964, p.41.

¹⁰⁸. Miguel Mihura, op.cit, p.19.

Sería útil mencionar a un hombre de los años cuarenta que se llama “Martín Romarte”, que fue el primer iluminador español de teatro. Este artista trabajó con Luís Escobar, director en el Teatro Marría Guerrero en los mismos años.

En realidad, la luz es un signo que toma un lugar importante en el mundo de escena. Su misión permite facilitar la comprensión si el objeto iluminado está bien contrastado y si se reconocerá claramente. Además, este signo teatral es responsable de la comodidad o incomodidad de la atención y de la comprensión más o menos racional de un acontecimiento. Según Miguel Camacho:

«No hay sombra si no hay luz, ya que la luz no consiste en ver claro; para los búhos de la noche es el día, ver claro sólo nos concierne a nosotros, el público; así pues, la luz se distingue por el medio de su expresión»¹⁰⁹.

En nuestro corpus Eloísa..., la luz está presente desde el principio hasta el final de la historia. Es decir, en el prólogo, en el acto I y en el acto II. Nuestro humorista Poncela, considera este signo no verbal como decorado que tiene efecto en el texto y en la representación.

En primer lugar, destacamos la presencia de luz en las acotaciones, por ejemplo:

Enunciado1: (p.23, prólogo)

(Unos momentos antes de levantarse el telón se apagan las luces. Al alzarse el telón aparece una pantalla de cine... Al acabo de breves momentos la proyección desaparece, y el hallarse de nuevo la luz empieza el prólogo.)

Enunciado2: (p.58, prólogo)

(La luz de la batería queda en este momento en resistencia... Se arrellana cómodamente en la butaca. Todas las figuras que en el transcurso de la acción se fueren por el foro van volviendo a entrar en grupos compactos. La luz de la batería se apaga de todo, quedando sólo la azul y la claridad que viene del forillo.)

Enunciado3: (p.67, acto I)

¹⁰⁹. M.Camacho citado por Miguel Mihura, op.cit, pp.19, 20.

(...A excepción de los globos de luz de la escultura femenina que remata el arranque de la escalera, las demás lámparas juegan todas, y se hallan encendidas al comenzar le acto: en total no suman arriba de una docena...Al encender la luz de la mutación a oscuras, en escena, solo y acostado en la cama, Edgardo.)

En segundo lugar, observamos la existencia de otro tipo de luz. O sea, la luz del coche; como está el caso con el protagonista masculino Fernando. Destacamos de la obra el ejemplo siguiente:

Enunciado1: (p.118, acto II)

Fernando: (Entrando) Apaga las luces del coche, Dimas.

Dimas: Si, señor. (Se va por el tercero izquierda. Apoco se apagan los foros que se advertían del ventanal.)

Enunciado2: (pp.139, 140, acto II)

(...Dimas saca una llave del bolsillo y la hace jugar en el armario, pero en seguida quita la llave y vuelve a guardársela al notar que al través de la ventana se filtra luz nuevamente de unos faros de automóvil...En la puerta del tercero izquierda suenan unos golpitos.)

A lo largo de la historia de Eloísa..., sobresale también la luz natura, es decir, la luz de la mañana, del amanecer o, al contrario, la oscuridad de la noche. O sea, ausencia de luz. Por ejemplo:

Enunciado1: (pp.42, 43, prologó)

Señora: Pues, mira; para que no tenga que cortarte yo a ti las cejas, veámonos a pasear al vestíbulo hasta que apaguen ¡Arza!

Marido: Vamos ande quieras.

(Se levantan)

Señora: (Al amigo) Y usted viene también o mañana le doy un recaó al oído a su mujer.

Amigo: No faltaba más. Usté manda...

Además, la oscuridad de la noche que aparece en ciertos diálogos entre los personajes en la obra.

Enunciado1: (p.76, acto I)

Micaela: (Digna y pesarosa) Bien está. Cuando yo digo que ésta es una casa de locos...Irse a San Sebastián ,esta noche, justamente esta noche, que toca ladrones....

Leoncio: (Estupefacto) ¿Quién es ésta?

Fermín: La hermana mayor del señor

Leoncio:¿Y qué es eso de que esta noche toca ladrones?.

Fermín: Pues que se empeña en que viene ladrones todos los sábados.

Enunciado1: (p.132, acto II)

Dimas: Pregúntale...pregúntale al señor la señora por qué un domingo, que estaba solo en casa, levantó parte del entarimado de su cuarto...

Mariana: ¿Eh?

Dimas: Y por qué una noche, que creía que nadie le veía se estuvo más de una hora cavando en el jardín...

En resumidas palabras, nos damos cuenta de que la “luz natural” es asociada con el mundo real, o sea, con la vida cotidiana del individuo. Esta luz es necesaria para desarrollar las acciones de la obra frente a un público. Acerca de este tema, dice Pavis:

«La luz interviene en el espectáculo; no es simplemente decorativa sino que participa en la producción de sentido del espectáculo. Sus funciones dramáticas o semiológicas son infinitas: iluminar o comentar una acción, aislar a un actor o un elemento del escenario, crear un atmósfera, dar ritmo a la representación, facilitar la lectura de la puesta en escena, especialmente en lo que concierne la evolución de los argumentos y de los sentimientos»¹¹⁰.

¹¹⁰. Patrice Pavis, op.cit, p.242.

En la parte visual, es más útil observar el lugar de la iluminación y de la distribución de las fuentes luminosas, localizando la ubicación de los proyectores: frontal, lateral, a contra luz, en contra picado, horizontal o en ducha. Intentaremos esbozar un esquema, según la visión de François Valentín, sobre las distintas direcciones de las luces:

Es importante señalar que ,en el teatro, la luz como signo no verbal tiene una delación estrecha con la unidad del espacio y del tiempo.

- **Luz / tiempo:**

Esta unidad de luz nos pone en relación con los momentos en que se desarrollan los hechos de la obra Eloísa.... Por ejemplo, la luz blanca y constante sin cambio refleja la claridad del día.

El dramaturgo realiza dicha unidad para acercar el lector / espectador a la realidad temporal.

Esta manera de iluminar la escena tiene otra interpretación, o sea el estar presente y el interés hacia lo que ocurre a la hora de la representación de la obra. Es decir, con esta técnica teatral el receptor se identifica con la situación escénica.

- **Luz / espacio:**

En nuestro corpus Eloísa..., Poncela nos pone en contacto con tres escenarios donde se desarrolla la acción de la obra. O sea, empieza en un cine de barrio, a continuación en casa de los Briones y finalmente en casa de los Ojeda, correspondientes al prólogo, acto I y acto II.

Intentaremos relacionar esta unidad espacial con algunos ejemplos de la obra:

Enunciado1: (p.23, prólogo)

(Unos momentos antes de levantarse el telón se apagan las luces. Al alzarse el telón aparece una pantalla de cine y en ella se proyecta un cristal que dice:

“Descanso. Bar en el principio”... Al acabo de breves momentos la proyección desaparece, y el hallarse de nuevo la luz empieza el prólogo.)

Enunciado2: (p.65, acto I)

(Salón – llamémoslo así- en casa del padre de Mariana....En cuanto al moblaje, la decoración y el atrezzo, la habitación no puede resultar más absurda...tiene algo de de almoneda, y algo de también de sala de manicomio.)

Enunciado3: (p.115, 117, acto II)

(Vestíbulo en la finca de los Ojeda. Es una pieza rectangular, de aspecto severo, planta baja de una construcción que tiene algo de casona del norte de España algo de chalet suizo escandinavo...La escena sola y casi a oscuras. Sólo se halla iluminad por los reflejos rojizos de la chimenea, que está encendida...)

Concluimos esta parte con la cita de A. Appia, quien dice:

«La luz posee una elasticidad casi milagrosa. Contiene todos los grados de la claridad, todas las posibilidades del color como la paleta del pintor-, todas las movilidades; puede crear sombras; difundir en el espacio la armonía de sus vibraciones exactamente igual como la música. Con ella poseemos toda la capacidad expresiva del espacio si este espacio está puesto al servicio del actor»¹¹¹.

Es decir, la luz juega un papel importante puesto al servicio del actor en una escena. Es considerado como elemento vivo, uno de los fluidos de la imaginación, tanto por el actor como para el espectador.

3.2. Los objetos:

En los estudios críticos, el termino “objeto” tiende que reemplazar a los de “accesorio”. Para Pavis:

¹¹¹. A. Appia. citado por Patrice Pavis, op.cit, p.242.

«La neutralidad de la expresión explica su éxito para describir la escena contemporánea, que participa tanto del decorado figurativo, de la escultura o de la instalación»¹¹².

Es decir, a partir del momento en que cualquier “objeto” es identificado por el espectador tendrá la función del “accesorio” y sitúa inmediatamente del decorado.

Para la obra dramática, los objetos tienen un valor significativo; sobre todo para el espectador. Este valor está relacionado con los personajes, con sus sentimientos, sean conscientes o no. A menudo, los objetos tienen una mayor importancia en el desarrollo de las acciones.

Evidentemente, el objeto es siempre signo de alguna cosa; como está el caso con el objeto “la caja de música” que es, según Poncela, signo del secreto misterioso y del amor de la pareja amorosa: Fernando y Mariana.

En nuestra obra Eloísa..., destacamos a varios objetos que representan un papel determinado, según cada acción: armario, sofá, sombrero, trajes, cama, Liberia, reloj, etc. Por ejemplo:

Enunciado1: (p.46, prólogo)

Clotilde: De él lo admite todo. Y de su tío Ezequiel no digamos porque me basta verle la barba y el sombrero hongo, que no se sabe cuál de los dos lo estreno primero, para sentir una sensación de ahogo, una especie de opresión...Me es odioso...

Enunciado2: (p.68, acto I)

(Durante unos momentos, Edgardo borda y fuma tranquilamente. La radio instalada al lado de la cama, toca una música moderna de aire.)

¹¹². A .Appia, op.cit, p.242.

Notamos que el espacio teatral creado por nuestro dramaturgo Poncela no es vacío, sino que está ocupado por varios objetos a lo largo de toda la obra. Entre los objetos que participan en la construcción de la historia Eloísa... sobresalen unos que se consideran como núcleo en el desarrollo de las acciones. Éstos incluyen: “el retrato, el traje, la caja de música, el cuchillo y los zapatos”.

Así pues, como hemos señalado en el primer capítulo, Fernando Ojeda regresa al hogar tras doctorarse en Bélgica. Una vez en casa descubre “el retrato” de una mujer de la que se enamora perdida-mente. Más tarde conoce a Mariana que es idéntica a la mujer del cuadro y que tiene una “caja de música” como la suya. En este momento, decide raptarla y llevarla a su finca para comprobar la relación. Al estar juntos, descubrieron el misterio que encierran los objetos descubiertos. Así, al final de la historia se descubre que los objetos encontrados en la alacena pertenecían a una mujer asesinada. Ésta fue Eloísa, la madre de Mariana.

De aquí, precisamos que el uso de los objetos en la creación de una obra dramática tiene un funcionamiento rico. Dicho objeto puede reflejarse a una serie de elementos concretos cuya importancia relativa es variable. Estos elementos van dedicados a:

- Los cuerpos de los comediantes.
- Los elementos del decorado.
- Los accesorios.
-

Por ejemplo: un personaje puede ser un locutor como puede ser un objeto que representa algo en la historia. Así pues, en la obra de Poncela destacamos que Mariana es el objeto de amor de Fernando.

Enunciado: (p.92, acto I)

Fernando: (abrazándola) Y mis brazos...y mis bisos

Al igual, que lo es un mueble; como el caso del armario, la cama o la librería. A menudo, la presencia de un cuerpo humano puede ser tan significativa como un objeto cualquiera. Un grupo de comediantes puede configurar un decorado, tal como lo realiza Poncela con la presencia de los siete espectadores en el prólogo.

Enunciado: (p.24, prólogo)

(...Siete espectadores, todos hombres de distinta edad, que, con las pitilleras o las cajetillas en las manos, se disponen a hacer mutis por el foro y fumarse con el cigarro...mirando todos, como si hubieron puesto de acuerdo para ello y con ojos de hambre.)

Según Anne Ubersfeld:

«El teatro puede buscar en el objeto su aspecto decorativo, una ambientación escénica...se dan dramaturgias en lo que el personaje es el único objeto escénico»¹¹³.

Es necesario tener en cuenta que el papel del objeto, en el teatro, es esencialmente doble:

a- Es « estar-ahí», una presencia concreta.

En Eloísa..., “la caja de música” es considerada por nuestro dramaturgo como un objeto concreto. Su presencia en la obra produce un secreto profundo y misterioso entre la pareja amorosa Fernando y Mariana.

Enunciado: (p.124, acto II)

Mariana: Entonces es un principio largo, porque mi sensación íntima es la de conocerte desde siempre...

Fernando: Yo te conocía desde mucho antes...Yo llevaba mucho tiempo de adorarte...me preguntaba mil veces cuál era el misterio secreto...

¹¹³. Anne Ubersfeld, op.cit, p. 37.

A lo largo de la historia destacamos que tanto Fernando como Mariana tienen un objeto idéntico que refiere a la “caja de música”, y representa para las dos el secreto misterioso. O sea, para nuestro dramaturgo el valor de este objeto es muy significativo porque se utiliza como conector entre los dos protagonistas.

b- Es una figura con su funcionamiento retórico:

En nuestra obra, “la caja de música” funciona como objeto que representa una realidad de la vida del individuo. Es decir, este objeto puede ser considerado como símbolo de alegría, de amor o de paz.

En este contexto, es frecuente que estos dos papeles se combinen entre sí. Así, ocurre entre el cuerpo del comediante y sus diversas acciones en la representación.

En el teatro, el papel retórico más usual del objeto; es el ser un signo que refleja la realidad. Según Baudrillard:

«No existe ningún signo en estado bruto que no posea ya un sentido social y que está integrado a un sistema de valores»¹¹⁴.

En suma, el verdadero teatro es la vida social del ser humano. Los objetos tendrán un sentido significado y determinado en relación con los personajes dentro de un ambiente social. En este sentido afirma Pavis: *«Todo objeto puesto en escena...no deja de separarlo del mundo real»¹¹⁵.*

¹¹⁴. Baudrillard, J, citado por Patrice Pavis, op.cit, p.316.

¹¹⁵. Patrice Pavis, op.cit, p.316.

3.3. Los gestos:

Según la explicación del diccionario de teatro: « *Gesto, del latín gestus, actitud, movimiento del cuerpo*»¹¹⁶. En relación con esta definición, sería útil mencionar que cada época establece su propia concepción del gesto. Ello influye en dirección contraria sobre la interpretación del actor y del estilo de la representación.

Acerca de la concepción clásica, por ejemplo, Pavis afirma lo siguiente::

*«La concepción clásica- que todavía prevalece ampliamente en la actualidad- convierte el gesto en un medio de expresión y de exteriorización de un contenido psíquico interior y anterior (emoción, reacción, significación) que el cuerpo tiene por misión comunicar a otros»*¹¹⁷.

En general, el gesto es todo movimiento corporal, casi siempre voluntario y controlado por el actor. Cahusac en su artículo «Gesto» de la enciclopedia dice:

*«El gesto es un movimiento exterior del cuerpo y de la cara, una de las primeras expresiones del sentido que la naturaleza ha dado al hombre»*¹¹⁸.

Entendemos que la naturaleza expresiva del gesto es hecha, precisamente, adecuada para servir al trabajo del actor. Este último no tiene otros medios que los de su cuerpo para completar y aclarar la conversación con otros actores en la escena. Así, señala Grotowski: «*El gesto es la frente y la finalidad del trabajo del actor*»¹¹⁹..

¹¹⁶. Patrice Pavis, op.cit, p.223.

¹¹⁷. Ibíd, p.223.

¹¹⁸.Cahusac, citado por Patrice Pavis,Ibíd, p.223.

¹¹⁹.Grotowski, ibíd, p.223.

Cabe subrayar que los dramaturgos acuden a este tipo de signo, que es el gesto, como procedimiento para poner de manifiesto lo que la palabra no puede expresar o para completarla. Es decir, desarrollar su sentido al espectador.

De acuerdo con la afirmación de Artaud cuando dice: «*Un nuevo lenguaje físico a base de signos, y no ya de palabras*»¹²⁰.

En el ambiente teatral, los gestos presentan facetas múltiples y pueden ser interpretados por el lector en el texto y por el espectador en la representación, relacionándose con la situación en que se presentan. Es decir, el dramaturgo puede presentar la historia de su obra dramática bajo varios tipos de gestos, tal como: gestos de alegría, de amor o de tristeza.

A partir de nuestra obra dramática Eloísa..., intentaremos analizar los diferentes gestos que utiliza Poncela al escribir su obra:

3.3.1. Gestos amorosos:

Al principio, podemos decir que los gestos amorosos se destacan en los movimientos expresados por los dos enamorados: Fernando y Mariana:

Enunciado1: (p.55, prólogo)

Mariana: (Sonriendo celestinamente a Fernando y siguiéndole con mirada del arrobamiento mientras él avanza. Con voz temblorosa de emoción.)

Hola, Fernando

Fernando: (Mirando gravemente a Mariana y sentándose en la butaca que ella le indica.) Yo no creía que esta noche volvieres a saludarme.

En Eloísa..., descubrimos el gesto de las manos que manifiesta el amor mutuo entre ambos personajes. Entre estos los protagonistas claves de la historia: Fernando y Mariana, Clotilde y Edgardo.

¹²⁰. Patrice Pavis, op.cit, p.224.

Enunciado2: (p.92, acto I)

Mariana: ¿qué más?

Fernando: (abrazándola) Y...mis brazos y mis besos.

Enunciado3: (p.85, acto I)

Edgardo: (abriendo los ojos) No duermo, no. Acércate.

Clotilde: ¡Ah! Como tenias los ojos cerrados...

Edgardo: Me desperté llegar a La Navata; pero, aunque no hubiera sido así, me habría despertado tu voz...Tu voz, que está siempre dentro de mí y...

(La coge una mano)

Al principio del segundo acto, Poncela empieza la escena con el mismo gesto manual para mostrarnos el interés y el amor de Fernando acerca de Mariana.

Enunciado4: (p.118, acto II)

Fernando: (Entrando) Apaga las luces del coche, Dimas.

Dimas: Sí, señor. (Se va por el tercero izquierda. Apoco se apagan los faros que se advertían a través del ventanal. Fernando cruza la escena con Mariana en brazos, la deposita en el sofá frente a la chimenea y la mira en silencio).

En la obra de Poncela, este signo no verbal es muy significativo que da más valor y belleza al texto. Además, por medio del gesto amoroso nuestro humorista lleva a cabo el lector identificarse con la historia de manera sentimental.

3.3.2. Gestos de alegría:

La alegría representa una doble lectura, podemos leerla en la felicidad del personaje cuando la exterioriza por la sonrisa o al reír, por ejemplo.

Enunciado1: (p.55, prólogo)

Mariana (Sonriendo celestialmente a Fernando)

Enunciado2: (p.141, acto II)

Mariana: Has hecho bien

Clotilde:(con una sonrisita) ¿Qué Fermín; te gusta el aspecto de tu nueva casa?

Enunciado3: (p.143, acto II)

Mariana: y me ha dicho que pregunte a Fernando qué es lo que le enterraba una noche en el jardín...

Clotilde: ¡Ajajá!

Además, lo que podemos notar en la obra de Poncela es la presencia de palabras que expresan la alegría. Estas últimas las encontramos, exactamente, en las acotaciones.

Por ejemplo:

Clotilde (con satisfacción) p.59

Edgardo (contento a Fermín) p.74

*Mariana (Levantándose rápidamente y reuniéndose con él...con una alegría...)
p.89*

En el mismo sentido, añadimos que en la obra Eloísa..., existen innumerables gestos de alegría que pueden servir como decorado en la historia o como signos de mayor utilidad para los personajes.

Así pues, aunque de que el tema general de la obra de Poncela representa el dolor y el sufrimiento de los Briones acerca de la muerte de Eloísa ; nuestro dramaturgo ha acabado su obra con un ambiente lleno de sorpresas. O sea, con la reaparición de Julia. Precisamente, para dar más equilibrio a este signo de alegría que se utilice como accesorio en la obra. También para satisfacer, tanto al

personaje para representar la historia como para el lector para leer la obra hasta el desenlace.

Finalmente, hemos resultado la presencia de este signo al final del acto II, cuando la Familia de los Briones se reúne otra vez y en la finca donde vivieron juntos con la madre Eloísa. Ejemplo:

Enunciado4: (p.169, acto II)

Dimas: ¡Julia!

Julia:... ¿Qué pasa? ¿Qué pasa? Luisote, hijo, eres de algodón pólvora... (Al ver Edgardo) ¡Papaíto! ¡Chico! ¡Qué sorpresa! (besándole)

¿A que no cantabas con encontrarme aquí esta noche al cabo de tres años?

Edgardo: ¡Julia! ¡Julia!

Julia: ¡Y la tía Micaela! ¡Qué risa!

Reunión en Viena. Ya está completa toda la familia...(Besa a Micaela) ¡Tiíta!

3.3.3 Gestos de tristeza:

El gesto de tristeza tiene todo su valor significativo para poner de relieve todos los sentimientos de melancolía que domina a varios personajes de la obra.

En nuestro corpus Eloísa..., los signos de tristeza aparecen al principio de la obra. Precisamente, en el prólogo por parte de Mariana, cuando esta protagonista descubre el comportamiento insoportable de Fernando. O sea, este último se comportó de una manera que Mariana no soporta. Para más aclaración destacamos un ejemplo de la obra.

Enunciado1: (p.56, prólogo)

Botones: (Desolado) ¡Hasta el público de bombón se tira por el cacahué! Estoy bien listo...

(Se va, muy triste, por el foro.)

Fernando: (En voz baja, a Mariana) ¿Porqué has hecho eso?

Mariana: ¿Y tú? ¿Porqué esta noche no eras ya el de esta tarde? ¿Y porqué has vuelto hacerlo ahora de nuevo?

Fernando: (Reconviniéndola como si lo que ella dice fuera un desatino.)

Mariana...

Mariana: Sé lo que me digo. No estoy loca. (Bajando la voz...y clavando en él una larga mirada.) Y si lo estuviera, tendrías tú la culpa...

La tristeza está también en el comportamiento de Fernando, cuando Mariana había escapado del concierto llevando a su tía Clotilde.

Enunciado2: (p.59, prólogo)

Mariana: ¡Déjame! ¡No me hablas, no me toques, no me mires! (A Clotilde)

¡Vámonos! ... ¡no puedo más!...

Fernando: ...Pero, ¿Qué le ocurre? ¿Por qué huye de mí otra vez?...

(Nerviosamente, con acento angustiado, levantándose y poniéndose el abrigo)

Este desacuerdo entre los dos protagonistas crea una incomunicación. Mariana parece ser como una totalidad cerrada, o sea, una joven triste y sorprendida de lo que ocurre con Fernando.

Enunciado3: (p.87, acto I)

Clotilde: (Acercándose a Mariana, que sigue llorando en silencio) No lloras más, que nadie te lo va a agradecer: ni tus pestañas.

Mariana: (...Enderezándose y enjugándose las lágrimas.) Tienes razón; pero no se llora por cálculo, tía Clotilde.

En suma, señalamos que la historia de la obra dramática Eloísa..., acaba con escenas llenas de tristeza. Esta situación trágica se nota en las dos familias: los Briones y los Ojeda, al descubrir la verdad de la muerte de Eloísa por Micaela, la hermana de Edgardo.

Los enunciados siguientes aclaran la reacción de cada uno de los personajes:

• Acto II, p.169

Personajes	Reacción
- Mariana	- (vestida con el traje imperio y avanza lentamente... Todos miran hacia allí.)
- Edgardo	-(Al verla) ¡Dios poderoso!
- Micaela	- (Viéndola y dando un alarido) ¡Eloísa! ¡Eloísa!
- Todos	- ¡Eh!

• Acto II, p.170

Personajes	Reacción
- Mariana	- ¿Cómo? (Baja vertiginosamente y va hacia Micaela)
- Edgardo	- ¡No es Eloísa, Micaela, no es Eloísa! Es Mariana, que se parece a ella.
- Micaela	- ¡No! ¡No! ¡Es ella! Perdón...perdón (Intenta arrodillarse delante de Mariana)
- Edgardo	- (Sujetándola y impidiéndola) ¡Fuera! ¡Fuera!
- Mariana	- ¡Tía Micaela! ¿Qué dices? (A Edgardo) Pero, nombró a mamá...
- Julia-	
- Edgardo	- ¿No hablaba de mamá?
- Dimas	- ...Sí. Hablaba de vuestra madre (Todos lo rodean)
	- (Sacando del bolsillo el cuchillo...y

- Edgardo	poniéndolo en la mesa delante de Edgardo) Aquí está el cuchillo encontrado hoy con el traje. ¿Quién la mató? ¿Ella o usted? - Ella...Ella...
-----------	---

Por medio de los diferentes tipos de gestos, Poncela da un sentido muy claro a su obra dramática. La unidad de éstos contribuye en la creación de una historia bien estructurada y fácil para entender.

3.4. Los sonidos:

Los sonidos tienen un papel muy importante en la obra teatral. Éstos incluyen la música y los diferentes ruidos. A menudo, los ruidos son usados con un valor significativo, es decir, apoyan las acciones y aportan la ambientación necesaria en el desarrollo de las acciones. Acerca de este tema, dice Pavis:

«La anotación y la composición musical suministra el esquema director del juego teatral al permitir tanto a los espectadores como a los personajes “sentir el tiempo” en el escenario como lo sienten los músicos»¹²¹.

En nuestra obra dramática Eloísa..., destacamos diversos sonidos a lo largo de la historia. Por ejemplo, al principio del prólogo, sobresale la palabra “grito”.

Enunciado1: (pp.37, 38, prólogo)

(Se sube con un pie en la butaca y salta un poco sobre ella; la fila se conmueve y el Dormido se cae el suelo.)

¹²¹. Patrice Pavis, op.cit, p.307.

Mariana: (Dando...un grito) ¡Ay!

Enunciado2: (p.51, prólogo)

Mariana: (Elevando la voz como antes.) Y entonces siento que uno y otro no tenemos nada de coman, y me molesta que me hable...no puedo suportar u presencia...

Cabe señalar que Poncela acaba su prólogo con una acotación que nos indica la presencia de un sonido que alude al música. Realmente, a partir del enunciado siguiente sentimos el efecto de la música:

Enunciado3: (p.61, prólogo)

Ezequiel: (Se arrellana en su butaca. La luz de la batería se apaga por completo y empieza a sonar la música de la película que ha empezado a proyectarse. Oscuro. Fin del prólogo. Breves instantes de mutación.)

Destacamos en le acto I, otro tipo de sonido que se trata del “radio” de Edgardo como objeto que tiene valor básico en la obra de Poncela. O sea, le acompaña a lo largo de su viaje imaginario.

Enunciado4: (p.68, acto I)

(Durante unos momentos, Edgardo borda y fuma tranquilamente. La radio, instaladla lado de la cama, toca una música de aire romántica...)

Además, la utilización de “la caja de música” como signo clave en la historia y su relación estrecha con los dos protagonistas: Fernando y Mariana, da un ritmo musical al desarrollo de las acciones.

Enunciado5: (p.85, acto I)

Micaela: Te pondré la caja de música. A tu hermana también le gusta mucho.

(Coge una caja de música de un mueble próximo y le da al resorte...Mariana estalla en brazos y llora...).

Enunciado6: (p.128, acto II)

(Saca del arcón una caja de música)

Fernando: Sí, ¿Y no te recuerda algo?

(Pone en marcha el resorte y la caja rompe a tocar la misma música de la caja que oímos en casa de Mariana.)

Finalmente, a lo largo de la historia, notamos que Eloísa... es una obra entreverada tanto de sonidos como de música. A lo que hay que añadir, la constante intervención de efectos sonoros y ruidos, tal como: “el timbre del teléfono, gritos de personas, ruido del reloj y de los coches”. Todo eso participa en la creación de un universo acústico que hay que imaginar escénicamente. O sea, la manifestación de estos signos no verbales da más valor en la representación de la obra Eloísa... en escena frente a un público.

4. La isotopía:

Sería útil señalar, que la “isotopía” es un concepto introducido por J.Greimas. En el campo semántica esta palabra se define del modo siguiente:

«La isotopía es un concepto redundante de categorías semánticas que hace posible la lectura uniforme del relato, tal como resulta de las lecturas parciales de los enunciados y de la resolución de ambigüedad que está guiada por la búsqueda de la lectura única»¹²².

Para los semióticos:

«L’isotopie garantit l’homogénéité d’un message ou d’un discours. Elle peut être définie comme un « plan commun » rendant possible la cohérence d’un propos. Ce plan commun doit s’entendre comme la permanence de quelques traits minimaux»¹²³.

De aquí, entendemos que la isotopía es el hilo conductor que guía el lector y el espectador en la búsqueda del sentido y le ayuda a reagrupar diversos sistemas significantes según una determinada perspectiva.

Greimas distingue dos tipos de isotopías:

- Isotopía figurativa: es decir el sentido superficial
- Isotopía temática: se basa en el sentido profundo de las primeras.

En el mismo sentido, dice Louis Panier:

«Nous appelons isotopie sémantique l’isotopie assurée par la redondance de catégories classématiques, c’est-à-dire des classèmes...L’isotopie sémiologique assurée par la redondance et la permanence de catégories nucléaires, c’est-à-dire de sèmes nucléaires »¹²⁴.

¹²². Patrice Pavis, op.cit, p.262.

¹²³. Groupe d’Entrevernes, Analyse sémiotique des textes, 4^{ème} éditions, Presse Université de Lyon, Cedex, 1984, p.123.

¹²⁴. Ibid, pp.123, 124.

Por ejemplo, en nuestro corpus Eloísa..., Poncela utiliza las palabras siguientes: triste, lágrimas y muerte para reforzar el sentido de dolor y reflejar al tema de la tristeza de Mariana acerca del secreto que se oculta en la finca de Fernando. Es decir, la realidad de la muerte de su madre.

Más bien, para aludir a la alegría pone de relieve términos que refuerzan el sentido de esta última, tal como: la risa, la caja de música y el reencuentro de Julia.

Intentaremos aplicar dichas isotopías con algunos ejemplos de la obra dramáticas Eloísa..., en el esquema siguiente ⁽¹²⁵⁾:

Isotopía figurativa: (términos)

1↓	2↓	3↓	4↓	5↓
-Triste	-Música	-El retrato	-Cuchillo	-Traje
-Lágrimas	-Fernando	-caja de música	-Sangre	-Dimas

Isotopía Temática: (tema)

1↓	2↓	3↓	4↓	5↓
Tristeza	Alegría	Amor	Odio	Esperanza

En este marco, podemos decir que la función de la isotopía permite al lector destacar un sentido determinado a partir de un conjunto de palabras según el tema elegido por el autor. Precisamente, le facilita el hilo de comprensión de cualquier historia.

A partir de estos ejemplos realizaremos un análisis semántico:

¹²⁵. Esquema personal.

* La tristeza y el miedo: son dos figuras lexemáticas de un mismo significado, que manifiestan sentimientos desfavorables.

* La esperanza y la alegría: son dos figuras lexemáticas que manifiestan sentimientos favorables.

Así, podemos diferenciar: /alegría / por esperanza que se opone a / tristeza / por miedo.

A partir de esto, obtenemos la composición sémica de las dos figuras temáticas.

* La esperanza: / sentimiento / + / futuro /+ / alegría /.

* El miedo: / sentimiento/ + / futuro / + / tristeza /.

El tercer rasgo nos permite destacar la oposición entre: el odio y el amor.

- El Odio Vs el Amor: son dos figuras que manifiestan sentimientos tanto favorables como desfavorables. Su composición sémica es:

* Odio: / sentimiento / + / futuro / + / violencia /.

* Amor: / sentimiento / + / futuro / + / alegría /.

En nuestro corpus Eloísa..., la isotopía semántica se basa en:

- a- Nivel moral:** denuncia de valores humanos por el uso de los objetos, tal como: el armario (que se abre solo) y la caja de música.
- b- Nivel social:** antagonismo de dos concepciones de la vida: burguesa y anti-burguesa, tal como, Mariana y los siete espectadores del cine de barrio.
- c- Lucha entre el individuo y la sociedad.**

A partir del estudio de Eloísa..., subrayamos que existe un conflicto en el ambiente donde interaccionan los personajes, tal como lo observamos en el secreto que reúne Mariana y Fernando.

En suma, el propósito de nuestro dramaturgo a partir de esta situación, se basa en demostrar los vicios y apremios del individuo dentro de la sociedad española de aquel momento. Para realizar su objetivo, utiliza varios objetos, como ya lo

hemos señalado, como estímulos de conversación entre los personajes que permiten al lector entender el pensamiento de los interlocutores y el sentido de la historia Eloísa...

Por consiguiente, nos parece interesante añadir la idea de P.Pavis en este contexto de la isotopía. Así pues, para este crítico existen otras isotopías de la representación teatral que complementan las dos anteriores, que son:

a- Isotopía de la acción:

«La acción, tomada como la esencia del arte dramático, unifica la palabra, en el actor, el vestuario, el decorado y la música en el sentido en que podríamos identificarlos como los distintos conductores de una única corriente que pasa o bien del uno al otro, o bien a través de varios de ellos al mismo tiempo»¹²⁶.

Es decir, la acción sirve como elemento conductor de la representación de la obra dramática.

c- Isotopía de la representación:

«La recepción y la vectorización del espectáculo dependen de nuestra capacidad de reconocer y establecer los vínculos entre las informaciones proporcionadas por todo los materiales de la representación»¹²⁷.

En efecto, la puesta en escena está materializada por varios signos no verbales, tales como: un tipo de iluminación, una frase musical, un decorado, una serie de imágenes en una palabra, etc.... Estos signos forman un conjunto organizado que dan coherencia a la representación.

Así pues, esta noción nos remite a la de estrategia textual, o sea estrategia de lectura o de discurso de la escenificación.

¹²⁶. Patrice Pavis, op.cit, p.262.

¹²⁷. Ibíd, p.263.

En definitiva, decimos que la isotopía, tanto del texto como de la representación, sirve como guía que ayuda al lector/ espectador para percibir el sentido correcto que el dramaturgo quiere transmitir a través de su obra. Según M. Corvin vemos que:

«La isotopía tiene el interés de dar cuenta de la coherencia de un texto o de un espectáculo a pesar de la diversidad de los materiales y de las pistas de lectura, sobre todo al mostrar los mecanismos de conexión de isotopías que permiten al lector ansitar entre distintos niveles del texto...pasando del plano del contenido al plano de la expresión»¹²⁸.

5. El lenguaje:

En primer lugar, cabe adelantar que en este título nos referimos al lenguaje dramático como conjunto de signos lingüísticos (diálogo y acotaciones), y los signos no lingüísticos: decorado; gestos, etc.

Ante todo, se debe destacar un rasgo fundamental e imprescindible de este tipo de lenguaje, es decir que está destinado a la representación, a la actuación.

O sea, la acción dramática se presenta como autónoma; quiere ello decir que, en el momento de la representación, los personajes actúan como si no existieran autor y director, por un lado, y un público, por otro lado.

Además, podemos decir que en el momento de la puesta de escena de una obra, se instaura un doble sistema de comunicación: los personajes entre sí, y de los actores con el público, aunque finjan desconocer la presencia de éste. En esta línea teatral, señala Kurt Spang:

¹²⁸.M. Corvian, citado por Patrice Pavis, op.cit, p.262.

«Desde el punto de vista de la anunciación se impone otra diferenciación en estrecha relación con la división del rama en texto y cotexto...que permite distinguir entre discurso del autor y discurso del actor. El discurso del autor principalmente reflejado en las acotaciones, es el que crea la teatralidad, es decir, es el que se “traduce” a la materialidad teatral del decorado de los demás elementos ambientadores. El discurso del actor es el que se realiza dialógicamente en la interacción verbal»¹²⁹.

Así pues, en nuestra obra de estudio Eloísa..., tenemos el lenguaje de las acotaciones que es destinado al discurso realizado por nuestro dramaturgo Poncela, es decir este lenguaje nos da más informaciones y detalles sobre la cualidad del escenario. Y el lenguaje de los personajes que es apoyado por las intervenciones de estos últimos, o sea el diálogo. Entonces, entendemos que el lenguaje dramático se considera como acción hablada, tal como lo propone Luigi Pirandello: “Palabra en acción”¹³⁰.

En este contexto, subrayamos que a raíz de la locura de los personajes de Eloísa..., la mayoría de los diálogos son bastantes absurdos.

Se pueden destacar los múltiples apartes entre Fermín y Leoncio para hacer comentarios irónicos de los personajes, y los monólogos de Práxedes, la señorita de compañía de Micaela. Ejemplos de estos pueden ser:

Enunciado1: (p.100, acto I)

Leoncio: (Aparte.) Y viajando así no habrán descarrilado nunca claro...

Enunciado2: (p.97, acto I)

Práxedes: ¿Se puede? Sí, porque no hay nadie. ¿Qué no hay nadie? Bueno hay alguien, pero como si no hubiera nadie. ¡Hola! ¿Qué hay? ¿Qué haces aquí? Perdiendo el tiempo... ¡Ah! Bueno por eso.

¹²⁹. Kurt Spang, op.cit, p.253.

¹³⁰. Luigi Pirandello, citada por Kurt Spang, op.cit, p.254.

Generalmente, nuestro dramaturgo nos pone en contacto con un lenguaje culto, ya que las dos familias: Briones y Ojeda, son familias adineradas y de alto nivel social.

En el prólogo, se da tanto un lenguaje culto como popular. Mariana y Clotilde utilizan un lenguaje rico y culto debido a su clase social. Por ejemplo:

Mariana: No malgastes tu ingenio, tía Clotilde, que este no es tu publico. **(p.42, prólogo)**

Sin embargo, el resto de los personajes que van a ver la película, es decir, los espectadores del cine de barrio, utilizan un lenguaje popular cargado de vulgarismo. Es un ejemplo:

Acomodador: ¡Arrea! Pues es verdá... ¡Pues estoy yo bueno! Perdón usté, señorita. ¿A ver la localidá? (p.37, prólogo)

En los dos actos solo se da un lenguaje culto, porque estamos frente a las dos familias: Briones y Ojeda; ya que todos los personajes que dialogan son todos o bien personas de la clase alta, distinguidos a sus criados.

Capítulo III

Análisis de la recepción en la obra:

Eloísa está debajo de un almendro

Introducción:

La recepción de una obra dramática por un público en una época y un espacio determinados es, de una parte, el estudio histórico de la acogida obre. O sea, el estudio de la interpretación propia a cada grupo y periodo.

De otra parte, es la interpretación de la historia de la obra por parte del público, o análisis de los procesos mentales, intelectuales y emotivos de la comprensión del espectáculo.

Consideramos útil destacar algunos códigos que son imprescindibles para la recepción de una obra dramática:

*** Códigos psicológicos:**

- Percepción del espacio: Se examina de qué modo el escenario presenta la realidad artística y en qué medida el espectáculo es organizado en función del punto de vista de los espectadores.

- Fenómeno de identificación: Qué placer obtiene el lector/ espectador acerca de la obra.

*** Códigos ideológicos:**

- Conocimiento de la relación entre la historia de la obra y la realidad representada de la del público.

*** Códigos estéticos- ideológicos:**

- Son códigos específicamente teatrales de una época, de un tipo de escenario, de un género, de un estilo interpretativo particular.

*** Y códigos de vinculación entre una estética y una ideología:**

- Se trata de una serie de preguntas tal como:

¿Qué es lo que el espectador espera del teatro?

¿Qué parte de su realidad social espera encontrar en la obra?

¿Qué relación existe entre un modo de recepción y la estructura interna de la obra?

Y ¿Cómo encontrar el gusto y el placer que permita al público de hoy leer una obra del pasado?

La recepción aparece así como un proceso que engloba el conjunto de las réplicas críticas y escénicas. Acerca de esto, P.Voltz afirma:

«Por una parte, la actividad teatral se sitúa desde luego, al nivel de la representación del espectáculo..., por otra parte, comienza antes, continúa durante y se prolonga después, cuando leemos artículos, cuando hablamos del espectáculo, cuando vemos a los actores...Es un circuito de intercambios que afecta al conjunto de nuestra vida»¹³¹.

En esta parte, intentaremos, precisamente, estudiar las dos modalidades de la recepción de una obra dramática:

1. La recepción textual: tiene relación con la presencia del lector y qué placer recibirá de la obra.
 2. La recepción visual: se basa en la presencia del espectador en el espectáculo para ver la representación de dicha obra, en forma de pieza teatral.
- Luego, trataremos el efecto de música y humor en la obra.

¹³¹. P.Voltz, citado por Patrice Pavis, op.cit, p.385.

1. La recepción textual:

En realidad, el texto sólo existe al término de una lectura que siempre se sitúa en la historia. Esta lectura depende del lector y de su conocimiento del contexto del texto ficcional.

En la hora de recibir una obra dramática, el lector permite realizar repetidas lecturas. Su propósito se basa en alcanzar una perfecta captación del mensaje. O sea, construir algunas preguntas, tal como:

¿Qué quiere transmitirnos el dramaturgo a partir de su obra dramática?

¿Cuál es la relación de la obra con la vida cotidiana del individuo o con la realidad?

En cada lectura, el lector se instaura como nuevo componente que participa en descifrar los códigos lingüísticos.

En este marco, este lector desempeña un doble papel:

- **Primero:** subjetivo; consiste en identificarse con el rumbo de la historia.

Es decir, el fenómeno de engendrar en dicho lector emociones cuyas ansias le llevan a desear descubrir el desenlace de la obra.

- **Segundo:** objetivo; intervención de la razón. Es decir, la capacidad del lector en relacionar el desarrollo de la historia con la realidad humana, sin manifestar sus sentimientos.

Así, cuando el lector recibe la obra dramática, de una parte, se ve sumergido en un baño de imágenes y de sonidos. De otra parte, asistido directamente en una acción, unos hechos y una historia que refleja su realidad.

En suma, la lectura de una obra dramática lleva a cabo el lector preocuparse por su contexto cultural, histórico e ideológico, a fin de enfrentarse a un vacío formal.

1.1. Lector y texto:

En el teatro, la lectura de un texto dramático no consiste en seguir al pie de la letra de un texto tal como leímos: un poema, una novela o un artículo. Sino que supone todo un trabajo imaginario que ponga en situación a los enunciados:

- ¿Quién habla?
- ¿Para quién?
- ¿Qué personajes?
- ¿En qué lugar y tiempo?

Éstas son algunas preguntas imprescindibles para la comprensión del discurso de los personajes que guía al lector a una historia determinada.

Notamos según la afirmación de J.Lyotard, lo siguiente:

«En rigor, sería mejor reservar la noción de lectura para el texto dramático, puesto que leemos el teatro de un manera muy distinta a como lo hacemos con un texto lingüístico: exponiéndonos a todos los lenguajes no verbales (gestualidad, música , escenografía, ritmo) que, precisamente, escapan al lenguaje y confortan al espectador con un evento escénico, no con un texto hecho con signos lingüísticos»¹³².

Así pues, la presencia de los signos no verbales dentro de un texto dramático ayuda al lector para la imaginación de un mundo ficticio que quiere el dramaturgo realizar. En este momento, este lector vuelve sumergido en pleno evento teatral que provoca su facultad de identificación.

En el panorama teatral destacamos distintos tipos de lecturas del texto dramático, que son las siguientes:

- * La lectura horizontal.
- * La lectura vertical.
- * La lectura al ralentí y la lectura a velocidad normal.

Para desarrollar este punto, nos apoyamos en las investigaciones de: Brecht, Vinaver (1993) y Lyotard (1971).

¹³².J.Lyotard, citado por Patrice Pavis, op.cit, p.272.

a- «La lectura horizontal (o sintagmática) se sitúa en el seno de la ficción; sigue las huellas de la acción y la fabula, observa los encadenamientos de los episodios y es preocupada por la lógica narrativa y por el resultado final al que la fabula apunta,

b- la lectura vertical (o pragmática) favorece las rupturas del flujo de los acontecimientos para centrarse en los signos escénicos... (Brecht)

c- la lectura al ralentí para un fragmento del texto; se hace deteniéndose en cada replica y comienza con la pregunta: ¿cuál es la situación de salida? , una vez definida, buscamos sucesivamente: los acontecimientos, las informaciones y los temas...A fin de aislar en el texto aquello que es propiamente acción.

d- ...la lectura a velocidad normal de toda la obra, verificamos, completamos, ajustamos, y si es necesario corregimos los resultados del análisis del fragmento» (Vinaver)¹³³.

Señalamos que ambas lecturas son necesarias e imprescindibles para un desciframiento correcto del texto y de la recepción exacta del mensaje.

En este proceso relativo lector/texto, referimos a la recepción del título de la obra dramática. Éste elemento externo como primer estímulo que llama la atención del lector. Como hemos ya señalado en el primer capítulo, su función no se detiene en leer el título como si fuera una composición lateral, es decir, su sentido denotativo. Sino que lleva más allá hacia la connotación. Entonces consigue un sentido connotativo (sentido figurado) que tiene, por supuesto, relación con la historia de la obra.

La finalidad de la lectura se caracteriza por dos funciones:

* Predominio de la función poética del lenguaje; el texto llama la atención por si mismo y por su original construcción. Es decir, el dramaturgo emplea unos componentes: sonidos, palabras, gestos, acotaciones y diálogos.

¹³³. Patrice Pavis, op.cit, p.272.

* Predominio de la connotación; el lector intente leer entre líneas para destacar los distintos sentidos de las palabras. O sea, al leer una obra dramática, el lector pasa por

dos fases, de la lectura dramática a la lectura expresiva.

Intentaremos aplicar lo dicho anteriormente en nuestro corpus Eloísa...

1. El título:

La realización de Eloísa... por Poncela ha sido una obra que tuvo un gran éxito como teatro contemporáneo. Esta obra se caracteriza por un discurso humorístico intelectual e inteligente basado en una nueva concepción de lo inverosímil, del cual disfrutamos durante la lectura. La obra corresponde a las tres unidades dramáticas: una sola acción, una noche y tres lugares.

Realmente, el título escogido por nuestro dramaturgo es muy significativo. Después de haber leído la obra nos damos cuenta de que es un libro muy interesante. El humor impregna la obra desde el principio hacia el final, aunque también el misterio. Pues, es una intriga que se cierne sobre los personajes desde el principio. Por eso, el lector no puede dejar de leer la obra hasta descubrir su desenlace. O sea, en este momento del desenlace el lector descubre que el título de la obra Eloísa... es un resumen de toda la historia.

Al interpretar el título nos damos cuenta de que “Eloísa” es la madre de Mariana. Esta madre está enterrada debajo de un almendro por su marido Edgardo, tras haber sido asesinada por su cunada, la más loca de la familia de los Briones: “Micaela”.

2. Predominio de la función poética:

La lectura de Eloísa... se compone de un prólogo y dos actos. Es posible decir que la estructura del texto y su originalidad llaman la atención del lector.

Poncela utilice palabras, sonidos y gestos que provocan la identificación del que lee su obra. Por ejemplo: las acotaciones nos dan explicaciones muy precisas sobre los tres escenarios en que transcurre la acción.

Anteriormente, hemos señalado que las acotaciones del prólogo nos introducen los personajes en un cine de barrio y nos describen a los personajes que son vulgares y corrientes.

Enunciado: (p.23, prólogo)

(Al alzarse el telón aparece un apantalla de cine y en ella se proyecta un cristal que dice: "Descanso. Bar en el principio".)

Las acotaciones del acto I nos describen el salón de la casa del padre de Mariana. Es una sala llena de muebles por todos lados que le dan un aire absurdo. En esta extraña habitación la acción comienza cuando aparece Edgardo acostado en la cama para un viaje imaginario.

Enunciado: (pp. 67, 68, acto I)

(...Al encenderse la luz de la mutación a oscuras, en escena solo y acostado en la cama, Edgardo...Durante unos momentos, Edgardo borda y fuma tranquilamente.)

Las acotaciones del acto II nos introducen el vestíbulo de la finca de los Ojeda. Aquí, el mobiliario es más normal que en la finca de los Briones. Pero en esa habitación hay alacenas ocultas tras el empleado. Más adelante, dichas alacenas son ellas que ayudan a Mariana y a Dimas para resolver el misterio de la obra Eloísa....

Enunciado: (p.115, 116, acto II)

(...vestíbulo de la finca de los Ojeda...pendientes de los muros, varios cuadros antiguos, de pinturas ya esfumadas...Entre la alacena y la puerta de entrada, hay un pequeño arcón.)

Notamos que las acotaciones participan en la construcción del texto y llevan el lector a interesarse para la lectura del texto, provocando en él un placer que le permite leer la obra hasta descubrir el desenlace de la historia.

3. Predominio de la connotación:

En este marco, el lector relaciona el mundo ficticio de la obra con el mundo real en que está viviendo, o esa, con su vida cotidiana o con la realidad. Por ejemplo: por medio de la llegada de Mariana en el cine de barrio, el lector puede imaginar el desequilibrio entre dos clases sociales y la gente pobre que son para Poncela los espectadores del cine de barrio: la madre, el novio, etc.

Para más ilustración destacamos ejemplos de la obra que ponen el acento sobre la situación señalada:

Enunciado: (p.24, prólogo)

(Empieza la acción. Los espectadores van desfilando hacia el foro, mirando todos, como si hubieran puesto de acuerdo para ello y con ojos de hambre...)

El enunciado siguiente nos indica la reacción de este grupo de espectadores al ver una muchacha de gran riqueza física y social en un lugar como “el cine de barrio”.

Enunciado: (p.36, prólogo)

(...Espectadores...siempre mirando hacia atrás y quedan con las espaldas pegadas al forillo, absortos..., abriendo calle a alguien que avanza hacia allí...Ese alguien es Mariana...distinguida y elegante hasta el refinamiento.

Nuestro dramaturgo combina la presencia de un grupo colectivo, o sea, los espectadores como personajes vulgares y corrientes con la extraña entrada de una muchacha de veinte años que es Mariana con su belleza, su traje precioso y su manera de hablar con los otros; Fernando y Ezequiel. Esta combinación elaborada por Poncela produce un efecto de sentido connotativo que permite al lector imaginar esta división de dos grupos sociales relacionándola con la vida cotidiana. Es decir, la existencia de la clase burguesa y a clase anti-burguesa.

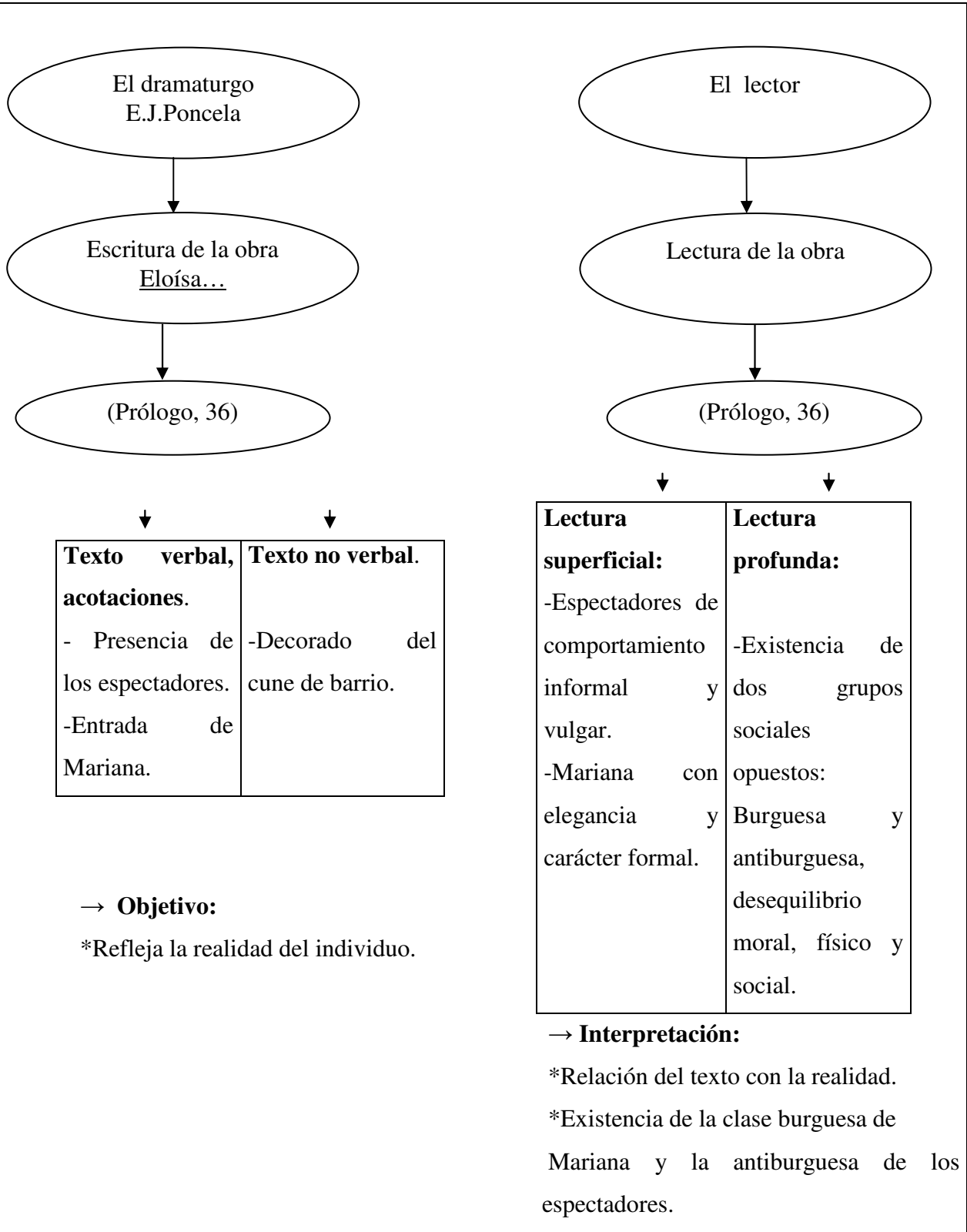
En definitiva, señalamos que un texto dramático no es un caso, sino toda composición de signos verbales: diálogo y acotaciones, y signos no verbales: gestos, sonidos, luz y decorado. Esta composición dramática refleja siempre la realidad del lector.

En este marco, decimos que el escritor escribe un conjunto de signos que forman un texto verbal. En cambio, el dramaturgo desempeña un doble papel: reescribir el texto verbal y hacer vivir esos signos a través de expresiones gestuales delante de un espectador.

En el campo de la investigación teatral, el objetivo del lector es deestructurar el texto a partir de sus signos verbales y no verbales para interpretarlo de una manera científica. Esto con el propósito de entender el mensaje del dramaturgo en relación con la vida del individuo.

Intentaremos esbozar un esquema ⁽¹³⁴⁾ para practicar lo dicho anteriormente en relación con la situación dramática de Mariana y los espectadores en el cine de barrio (pp.24, 36, prólogo). Precisamente, ¿cómo va interpretar el lector cuando lee el principio del prólogo escrito por el dramaturgo español Poncela?

¹³⁴. Esquema personal.



Texto verbal, acotaciones.	Texto no verbal.
- Presencia de los espectadores. -Entrada de Mariana.	-Decorado del cune de barrio.

→ **Objetivo:**
*Refleja la realidad del individuo.

Lectura superficial:	Lectura profunda:
-Espectadores de comportamiento informal y vulgar. -Mariana con elegancia y carácter formal.	-Existencia de dos grupos sociales opuestos: Burguesa y antiburguesa, desequilibrio moral, físico y social.

→ **Interpretación:**
*Relación del texto con la realidad.
*Existencia de la clase burguesa de Mariana y la antiburguesa de los espectadores.

1.2.Modalidades de identificación:

La teoría teatral o la teatrología tomó un lugar importante sólo en los años sesenta, gracias a los estudios de los estructuralistas de la literatura. De allí, la semiología se apoya en los estudios efectuados en la semiótica general, tal como dice Pavis: «*Para la descripción de sistemas escénicos y la construcción del sentido*»¹³⁵.

De este modo, la semiología teatral sería una de las ciencias del mismo. Además, no sería otra cosa que un modo de hablar de la representación escénica de forma sistemática y calar. Así pues, es imprescindible saber que el teatro dramático debe ser capaz en transformarse en espectáculo.

En un análisis semiológico del drama, en particular, y en el teatro, en general, se define como dice Pavis: «*...El genero literario compuesto para el teatro, aunque el texto no sea representado.*»¹³⁶ Entonces el texto o la obra dramática es un “guión” incompleto y que está a la espera de un escenario. Es decir, adquiere su sentido sólo en la representación. En este sentido afirma el mismo autor:

«Puesto que por su naturaleza está dividido en tiradas y papeles, y sólo en comprensible si lo profieren los actores en un contexto de enunciación previamente escogido por el director de escena»¹³⁷.

En paralelo, el espectador es el objeto de estudio favorito de la semiología. Ésta se preocupa por el modo en que dicho espectador constituye el sentido a partir de series de signos verbales y no verbales en la representación. Porque como hemos mencionado, el teatro es todo un mundo de signos. Según F.Tordera:

¹³⁵. Patrice Pavis, op.cit, p.201.

¹³⁶. Ibíd, p.501.

¹³⁷. Ibíd, p.397.

«La acción dramática es como una construcción de signos que debe mantener cierto equilibrio en cada secuencia o situación»¹³⁸.

En el marco teatral, el dramaturgo escribe su texto para presentarlo a un lector/ espectador con el propósito de adquirir cierta identificación y placer en lo dos últimos. Es decir, tanto el lector como el espectador se encarnan inconcientemente dentro del rol del personaje quien le procura un motivo de placer:

«En el dominio de la ficción encontramos la pluralidad de miradas que necesitamos. Morimos como el héroe con el que nos hemos identificado; sin embargo, le sobrevivimos y estamos dispuestos a morir de nuevo con otro héroe mantiéndonos siempre sanos y salvos»¹³⁹.

Notamos que le placer del peligro y la ausencia de verdadero riesgo provocan una identificación durante la cual el aficionado a la ficción se complace al ver representados los personajes.

Entendemos de lo dicho que en el teatro existe “la identificación con el personaje”. Este tipo de identificación tiene profundas raíces en el inconciente, es decir, el espectador se imagina ser el personaje representado. Este placer proviene según S.Freud:

«Del conocimiento catártico del yo del otro, del deseo de apoderarse de este yo»¹⁴⁰.

Para los escritores teatrales, el placer de la identificación con el personaje es el fenómeno dramático fundamental. Así, afirma Pavis:

¹³⁸. F.Tordera, Teoría y técnica del análisis teatral., en AA VV. Elementos para una semiótica del texto dramático, p.167.

¹³⁹. Patrice Pavis, op.cit, p.240.

¹⁴⁰. S.Freud, Ibid, p.242.

«Verse a sí mismo metamorfoseado ante sí mismo y actuar ahora como si hubiera entrado en otro cuerpo, en otra personalidad»¹⁴¹.

Este proceso implica que el lector/ espectador es puesto por el texto dramático o por la escenificación en condiciones de juzgar al personaje.

Por ejemplo: en nuestra obra dramática Eloísa..., Poncela hace de “Mariana” un personaje ideal de gran belleza y gran riqueza social que sorprende a los espectadores por su entrada en el cine de barrio. Así, lo confirman las acotaciones de su obra:

Enunciado: (p.36, prólogo)

(...Mariana, más que una muchacha, es una combinación química. Su entrada en el cine de barrio, por lo elegante de su atavío, lo singular de su belleza y la fascinación que de ella se desprende, produce una especie de pasmo y de estupor.)

A partir de la reacción de los espectadores, en el prólogo, acerca de la protagonista femenina Mariana, notamos que se crea una identificación que se produce por placer y admiración.

Por eso, destacamos que nuestro dramaturgo Poncela tiene el afán de conseguir a través de la palabra, del gesto y de la puesta en escena que el lector/espectador se identifique con el personaje y la acción presentados.

En el marco de una teoría científica de las emociones que distinga los diversos niveles de recepción, según la comprensión intelectual y el reconocimiento ideológico; es imposible proponer una tipología determinada de las interacciones de identificación con el personaje principal, o sea el héroe. Es decir, al recibir una historia dramática se produce varias modalidades de la identificación que se cambian de un receptor a otro.

¹⁴¹. Patrice Pavis, op.cit, pp.240, 241.

En este contexto dramático nos basamos en lo que precisa Jauss en la crítica de la identificación, cuando propone cinco modalidades de identificación: asociativa, admirativa, simpática, catártica e irónica.

Intentaremos resumirlas en el tablero siguiente ⁽¹⁴²⁾ y luego aplicarlas en nuestra obra de estudio Eloísa...

Modalidades de identificación	Relación	Disposición de recepción	Normas de conducta: + progresivo - regresivo
a- Asociativa	Juego/ competición.	Ponerse en el lugar de los papeles de todos los participantes.	+ Goce de una existencia libre - Exceso permitido
b- Admirativa	El héroe perfecto.	Admiración	+ Emulación - Imitación
c-Simpática	El héroe imperfecto.	Piedad.	+ Interés moral - Sentimentalidad
d-Catártica	a- El héroe oprimido.	Burla, liberación cómica.	
	b- El héroe que sufre.	Violenta, emoción trágica.	+ Interés desinteresado
e- Irónica	El héroe desaparecido	Sorpresa provocación	+Sensibilización de la percepción -Aburrimiento

Recordamos que nos basamos en la identificación del lector/espectador con los personajes principales del texto.

¹⁴². Patrice Pavis, op.cit, p.241.

1.2.1.1. La identificación asociativa:

En la obra de Poncela destacamos este tipo de identificación con el personaje femenino "Clotilde". Ésta puede llamar la atención de cada lector con su personalidad fuerte y su comportamiento intelectual.

Clotilde es un personaje que participa en todas las acciones de la obra, o sea, en el prólogo como en los dos actos.

Enunciado: (p.40, prólogo)

(...Clotilde... una dama elegante y distinguida...inteligente...Tiene un acierta sensación de ser extraño, de producto raro...)

La presencia de Clotilde, desde el principio hasta el final de la historia, establece relaciones distintas con todos los personajes de la obra. Es decir, con su existencia libre intenta ponerse en el empieza de toda acción con el propósito de guiar a los otros de su manera propia.

Además, la actitud y el comportamiento de Clotilde llevan a cabo al receptor de la obra identificarse con ella. Porque nuestro dramaturgo hace de ella una mujer a la que gusta reírse de la gente y hacer bromas sobre todo lo que ve u oye. Así, dice siempre lo primero que le viene a la cabeza; es muy impulsiva. También piensa que todo lo que ocurre a su alrededor es un producto de locos, y no se da cuenta de que la primera que hace locuras en la obra es ella.

Enunciado: (p.41, prólogo)

(...Al entrar Clotilde se ve bloqueada por el grupo de mirones, y unos instantes intente llegar hasta la butaca de Mariana inútilmente. El Botones se le acerca rápidamente en cuanto la ve.) ¡Bombones y caramelos! ¡Tengo pralinés!

Clotilde: Haces bien, nene. (A los del grupo, que la cierran el paso.)

¿Tienes la bondad? ¿Me permiten que pase a la butaca de al lado, y así podrán mirarme a mi también?

(El Botones se va lentamente por el foro.)

Espectadores: ¡Eh! (Abren calle sorprendidos.)

Clotilde: Muchas gracias...Siempre el mismo éxito las clase populares...

1.2.2. La identificación admirativa:

Este tipo de identificación pone el acento sobre el rol del personaje. En nuestro corpus Eloísa..., notamos que el lector admira la actitud de varios personajes principales como secundarios, tales como: Mariana, Micaela, Práxedes, etc. Estos últimos suscitan un lenguaje incoherente que resulta humor y situaciones cómicas.

En este caso, el locutor empareja en sus replicas un código que permite al lector descodificarlo. Así pues, es preciso tener en cuenta de que el humor es un fenómeno que se escapa de toda definición. A la vez, revela lo cómico, lo trágico, la risa y la angustia.

A.Ubersfeld define el disfuncionamiento y la imposibilidad de crear un género autónomo, dice:

«Mais l'humour n'a pas de type, de thème ou de motif qui ne soient qu'à lui, il ne s'impose pas de restrictions stylistiques ou lexicales, il n'a ni séquences situationnelle, ni fonctions narratives propres, ce ce n'est pas donc un genre»¹⁴³.

Cierto, el humor no obedece a ningún principio de la estructura gramatical o semántica. Éste se relaciona con otras formas intelectuales, tales como: la sátira y la ironía.

Nuestro dramaturgo crea situaciones de humor para permitir al lector admirar las acciones de los personajes e identificar con la historia de la obra.

En Eloísa... encontramos numerosas situaciones cómicas que engendran placer, gusto y provocan la admiración. Intentamos destacar del texto dramático algunos ejemplos:

¹⁴³. Dictionnaire encyclopédique de la langue française, Ed Alpha, Paris, p. 635.

1* Diálogos sin sentido, como el del interrogatorio entre Edgardo a Leoncio, o la de Edgardo con el speaker de la radio.

Enunciado1: (p.68, acto I)

(Durante unos momentos, Edgardo borda y fuma tranquilamente. La radio, instalada al lado de la cama, toca una música moderna de aire romántico, que Edgardo tararea complacido de vez en cuando. De pronto, la música concluye y se oye la voz del locutor.)

La voz del locutor: En un disco Odeón, e interpretada por la orquesta Whitman, acaban ustedes de oír señores.

Edgardo: (Apagando la radio y haciendo enmudecer al locutor.) Sé perfectamente lo que acabo de oír y no necesito que usted me lo diga.

Enunciado2: (p.70, acto I)

(Edgardo ha vuelto a abrir la radio y se oye de nuevo la voz del locutor.)

La voz del locutor: Las mejores pastillas para las tos...

Edgardo: (Cerrando la radio.) Ni yo tengo tos, ni creo en la eficacia de las pastillas que usted recomienda.

Fermín: (Aparte a Leoncio.) El señor...

Leoncio: ¿Con quién habla?

Fermín: Con el locutor de la radio. Son incompatibles...

2* Las distintas locuras de cada personaje, como la de Práxedes o la de Micaela que cree que todos los sábados por la tarde irán los ladrones a robar a su casa.

Enunciado: (p.75, acto I)

(Esta Micaela merece un párrafo aparte. Se trata de una dama igualmente singular que el resto de la familia...)

Micaela: (De un modo patético.) ¡Insiste por ese camino Edgardo! Insiste por ese camino...Yo me pregunto si no puedes irte a San Sebastián mañana por la noche...

Edgardo: ¿Y por qué en la noche de hoy no debo irme a San Sebastián?

Micaela: Porque esta noche van a venir ladrones, Edgardo. Te le estoy anunciando desde el lunes. ¡Y no me lo discutas! No me lo discutas, porque ya sabes que a mí eso no se me puede discutir.

El enunciado siguiente nos muestra la locura de Práxedes, que habla consigo misma. Esta situación cómica crea la risa y lleva acabo al lector identificarse con admiración acerca este tipo de personaje.

Enunciado: (p.77, acto I)

(Práxedes. Es una muchacha pequeña y menuda que personifica la velocidad...)

Práxedes: ¿Se puede? Sí, porque hay nadie. ¿Qué no hay nadie? Bueno; hay alguien, pero como si no hubiera nadie. ¡Hola! ¿Qué hay? ¿Qué haces? Perdiendo el tiempo, ¿No? Tú dirás que no, pero yo digo que sí.

¿Qué? ¡Ah! Bueno, por eso... ¿Qué porqué vengo? Porque me lo han mandado. ¿Quién? La señora mayor ¿Qué traigo? La cena de la señora, porque es sábado y esta noche hay que vigilar...

Por consiguiente, señalamos que en Eloísa... las acciones están llenas de situaciones cómicas que provocan tanto deleite como placer. Como por ejemplo: el caso de Micaela y Práxedes. Notamos también la presencia de conversaciones en las que se repite el tema muchas veces, como la de los refranes:

*Frasas sin sentido, pero que en contexto sí lo tienen:

- “Iba hablándole a una maleta”.
- “Los perros están aprendiendo a hablar para deshogarse”.
- “¿Le has molestado el tiro?”
- Y “el speaker y él son incompatibles”.

1.2.3. La identificación simpática:

La identificación con la simpatía se relaciona directamente con los protagonistas Fernando y Mariana. De un lado, son los dos actantes más importantes, o sea los claves de la historia porque aparecen en todos los actos. De otro lado, la historia se constituye a partir de su relación amorosa. Así pues, a lo largo de toda la historia notamos el interés tanto moral como físico de Fernando hacia Mariana.

Nuestro humorista Poncela nos permite descubrir dicho interés a partir de los diálogos e, a veces, a partir de las acotaciones. Estas últimas que nos dan más aclaraciones sobre los gestos y los movimientos de estos dos enamorados. Por ejemplo: las acotaciones del prólogo introducen lo siguiente:

Enunciado: (p.55, prólogo)

Mariana (Sonriendo celestialmente a Fernando y siguiéndole conminada de arrobo mientras él avanza. Con voz temblorosa de emoción.) Hola Fernando...

Fernando (Mirando gravemente a Mariana y sentándose en la butaca que ella le indica.) Ya no creía que esta noche volvieras a saludarme.

Además, podemos decir que en la relación de Mariana y Fernando se entremezclan varias historias con su respectivo toque cómico, lleno de misterio y secreto indiscutibles. Esta relación es un ejemplo perfecto de la comedia Eloísa... para llevar a cabo al lector identificarse y sentir un placer de simpatía acerca estos dos protagonistas. Así, no se puede olvidar que Poncela nos ha presentado a estos dos personajes como dos enamorados que provienen de familias bastante raras, la de los Briones y la de los Ojeda.

Enunciado1: (p.36, prólogo)

(Mariana...elegante. Viste de un traje precioso...Todo en su parte revela la nobleza...)

Enunciado2: (pp. 53, 54, prólogo)

(...Fernando...es un bueno mozo...de aire distinguido u elegancia natural...)

Por consiguiente, en la obra destacamos que Mariana pide en Fernando un toque misterio, un comportamiento que esconda algo de terrible. Mientras, Fernando quiere contarla la verdadera historia que le empuja a amarla pero es se siente que es un secreto y misterio terribles para ella. Para más aclaraciones destacamos como ejemplo el diálogo siguiente:

Enunciado2: (p.124, acto II)

Fernando: Siéntate, Mariana. Es preciso que tengamos una explicación larga y detallada. Pero comencemos desde el principio...

Mariana: ¿Cuáles el principio?

Fernando: Mi vida antes de conocerte.

Mariana: Entonces es un principio largo, porque mi sensación íntima es la de conocerte desde siempre; pero la realidad verdadera es que hace tres meses aun te conocía...

Fernando: Yo te conocía desde muchos antes...Aunque no te había visto jamás.

Mariana: ¿Tú? ¿Eh?

Fernando: Por eso, el día que te vi por primera vez creí en poder resistir la impresión. ¡Existías! ¡Existías! En la tierra, no eras una alucinación, ni un pequeño sueño... ¡Puedo también descifrar el secreto y el misterio que te envuelven!

A partir de esta conversación, el lector vive una verdadera simpatía con las acciones de estos dos protagonistas enamorados. Precisamente, cuando empieza Fernando a contar a Mariana el misterio que oculta su finca.

Intentaremos resumir el misterio de un manera muy sencilla:

“Todo empieza cuando Mariana se despierta y se da cuenta de que la finca le resulta familiar. En el mismo tiempo, Fernando empieza a contarla que su padre

se había suicidado, por motivos de amor, mientras él estaba estudiando en Bélgica. Así, Fernando se preocupa por investigar acerca de este enigma y había descubierto unos objetos: un vestido de fiesta al que le faltaba una manga y el chal, una caja de música idéntica a la que tenía Mariana en su casa y un retrato al óleo que resultaba ser al mismo que años atrás había hecho Edgardo a su hija Mariana. A partir de aquel momento y gracias a los objetos, Fernando se había enamorado de Mariana locamente y intenta buscar el misterio que relación dichos objetos con su amante.”

Enunciado: (p.128, acto II)

Fernando: ...Esto (saca del arcón una caja de música.)

Mariana: Una caja de música...

Fernando: Sí ¿Y te recuerda algo? (Pone en marcha el resorte a tocar la música de la caja que oímos en casa de Mariana.)

Mariana: (Retorciendo un paso.) ¡Jesús!

Fernando: Y todavía encontré otra cosa más, Mariana. Un retrato.

Mariana: ¿Un retrato...?

Fernando: Un retrato pequeño, una tablita pintada al óleo...

Mariana: ¿Un retrato de una mujer?

Fernando: Sí. De una mujer que podías ser tú...

Mariana: ¿Qué?... ¡Dios mío! ¡Pero si soy yo realmente!

Fernando: ¿Qué dices?

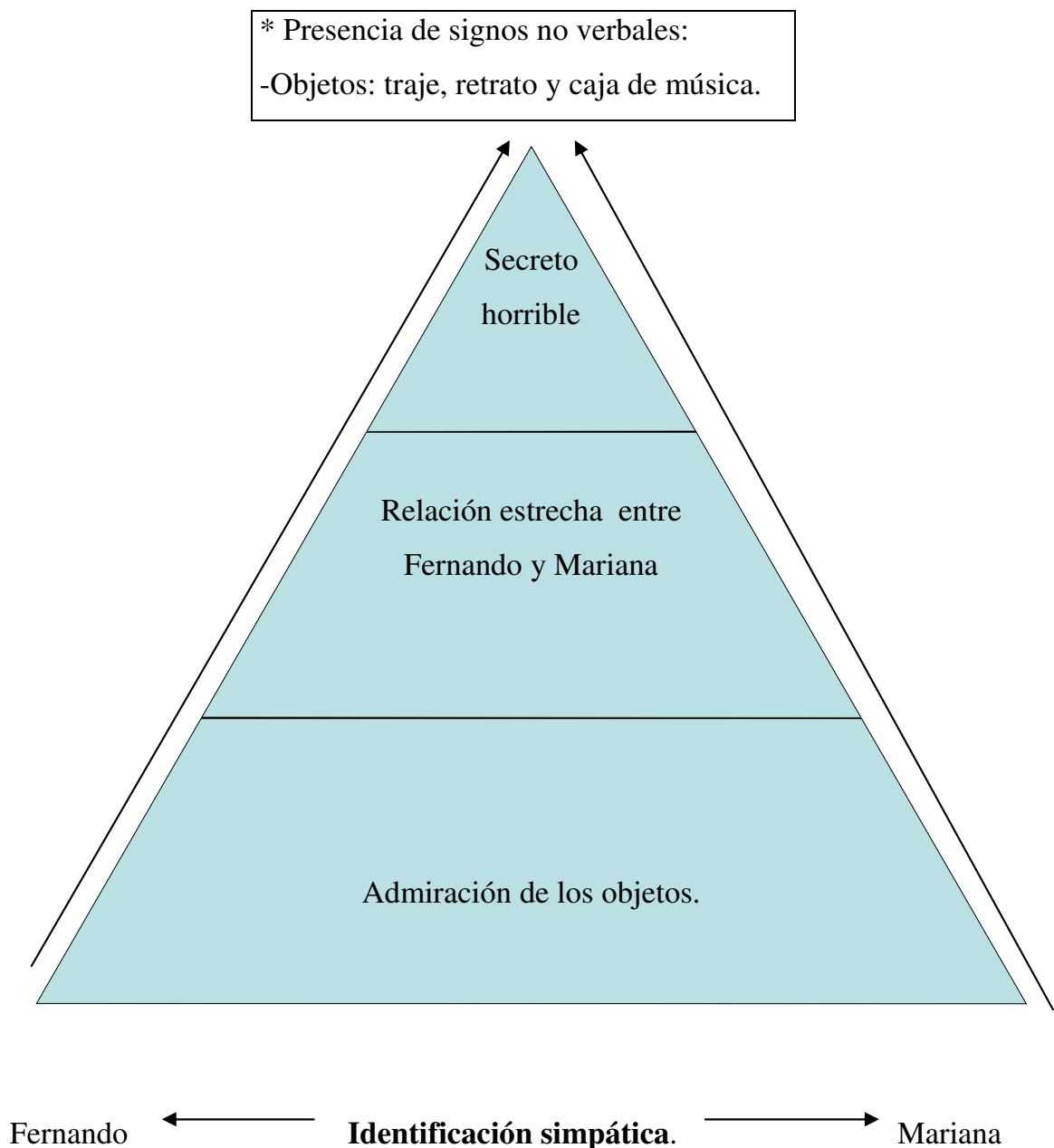
Mariana: Este retrato es mío...Sí, claro. Me lo hizo papá hace seis años... ¿Cómo pudo llegado aquí este retrato?

En efecto, este enunciado produce un efecto sentimental y simpatía hacia estos dos personajes claves de la obra dramática Eloísa...

En cuanto a la obra representada se nota una admiración y una simpatía más expresivas que la lectura porque el espectador ve, concretamente, los signos no verbales que hemos señalado antes: el vestido de fiesta y el retrato,

acompañados con la melodía de la caja de música. Así pues, la presencia de “la caja de música” como signo no verbal invita al receptor de la obra sentir el efecto de la música que reúne a estos dos enamorados.

Esbozamos el esquema siguiente para resumir lo dicho anteriormente:



A partir de esta pirámide subrayamos que los objetos utilizados por Poncela son los verdaderos conectores entre Fernando y Mariana. Nuestro dramaturgo utiliza estos objetos con el propósito de desempeñar un papel de cohesión y de enfrentamiento.

O sea, crear una comunicación entre ambos personajes cuya respuesta es: interés y admiración. También el contacto sentimental, de una parte, y la simpatía para el lector/espectador, de otra parte.

1.2.4. La identificación catártica:

Este tipo de identificación va más allá de la simpatía. Se trata de una emoción violenta y una purgación de las pasiones. Ésta suscita terror y piedad por la figura trágica. También atribuye una burla sarcástica ante el ridículo personaje.

En nuestro corpus Eloísa..., la identificación catártica sobresale en el acto II; primero, cuando Mariana descubre que la finca le resulta familiar y segundo, cuando las dos familias “los Briones y los Ojeda” descubren que es “Micaela” quién mata a Eloísa, la madre de Mariana.

Destacamos el siguiente ejemplo:

Enunciado: (p.121, acto II)

Mariana: Si no he venido nunca aquí jamás ¿Porqué todas estas paredes, y juraría que hasta estos muebles, me son familiares?

Fernando: ¿Qué dices, Mariana? Fíjate bien en lo que dices... ¿Estás segura de...?

Mariana: Sí...Estoy casi segura...Aquel ventanal, la escalera, esta chimenea...; todo esto, tal como está y donde está. ¡Dios mío! ¡Estoy segura!

Desde luego, como hemos visto en el primer capítulo, en la finca Mariana pide la ayuda de Dimas y descubren junto otra alacena que recordaba Mariana de la casa

en que se encuentran: las partes que les faltaban al vestido, unos zapatos, unas hojas de almendro y un cuchillo, todo manchado de sangre. Así pues, estas huellas acentúan las sospechas de que había un asesinato en aquella finca.

Enunciado: (p.134, acto II)

Dimas: (Mintiendo la mano en la alacena.) Unos zapatos de mujer... (Que ha metido la mano nuevamente en la alacena.) También hay unas telas.

Mariana: ¡La manga que faltaba! ¡Y el chal! (Al extender el chal, cae un cuchillo que estaba envuelto en él.) ¿Qué es eso que se ha caído?

Dimas:...Un cuchillo, señora...manchado de sangre

Mariana: ¿Eh? ¡No!

Notamos a lo largo del acto II distintas acciones que nos acercan más o menos a descubrir el misterio de la finca de los Ojeda.

A partir de los diálogos de Mariana y Dimas, Poncela desvela la realidad dolorosa de la protagonista Mariana acerca de esta situación. Precisamente, cuando Edgardo cuenta al agente de policía “Luisote” (El falso criado Dimas) que su hermana Micaela es ella quién mata a su esposa “Eloísa”.

Enunciado: (p.171, acto II)

Dimas: (A Edgardo) Explique usted. ¿Estaba ya loca entonces o la volvió loca el crimen?

Edgardo: Lo estaba ya. Lo estuvo siempre...En esa puerta del jardín...me alcanzo por detrás, Micaela y, sin palabras previas y sin que me diera tiempo para evitarlo...Antes de amanecer, para dejarlo todo en la impunidad, di tierra a Eloísa debajo del almendro, donde ella solía sentarse a bordar y donde una tarde había pintado su retrato.

En suma, subrayamos que el lector siente cierta compasión y piedad en cuanto a esta historia trágica. Al final del acto II, nuestro dramaturgo nos pone en

contacto con situaciones dolorosas; donde empezamos a sentir un efecto trágico basado en la pena de las dos hermanas: “Mariana y Julia” al descubrir la realidad de la muerte de su madre: “Eloísa”.

En este marco catártico, se crea la identificación del lector con el héroe que está realizando una acción dolorosa y de toque trágico, como está el caso con la protagonista que representa a los Briones: Mariana.

1.2.5. La identificación irónica:

La ironía está, frecuentemente, vinculada a la situación dramática. Es decir, es captada por el lector/espectador cuando observa los elementos de la ironía que permanecen ocultos para el personaje i le impiden actuar con conocimiento de causa. Philippe le jeune define la ironía en el modo siguiente:

«Une énoncé ironique est une énoncé par lequel on dit autre chose de ce que l'on pense en faisant comprendre autre chose de ce que quelqu'un on ce que l'un dit, il fonctionne comme subversion du discours de l'autre : on empreinte à l'adversaire la littérature de l'énoncé, mais on introduit un éclairage de contexte, de style ou de ton, qui le rend virtuellement absurde»¹⁴⁴.

Es decir, el locutor intente decir al receptor lo contrario de lo que piensa. Es más bien, prueba de inteligencia y el único modo de atacar y defenderse.

Así pues, definimos la ironía como figura retórica que se basa en decir lo contrario de lo que pensamos. Se usa cuando el locutor no quiere atacar de frente a un enemigo más poderoso. O sea, cuando no puede decir la verdad de modo directo.

¹⁴⁴. Le jeune Philippe, Les figures de style rhétorique, Ed, Le seuil, Paris, 1980, pp.24, 25.

La finalidad del locutor es seguir tocando los puntos posibles de la sociedad por medio de una actitud irónica, la usa como un arma, un instrumento para enseñar su visión del mundo ⁽¹⁴⁵⁾.

En este marco, el receptor tiene que ser capaz e inteligente para entender el sentido del enunciado irónico. Porque se siente obligado inferir a u sentido contrario o diferente para interpretar el acto de habla. En este sentido, Pavis dice:

«Un enunciado es irónico cuando, más allá de su sentido evidente y principal, revela un sentido profundo, distinto, incluso opuesto»¹⁴⁶.

Recordamos que descubrir la ironía constituye un placer, puesto que así se hace patente nuestra capacidad de extrapolación y que estamos por encima del sentido común. Además, por este por este medio el receptor entiende diferentes grados en un mismo sentido. Estos grados interpretativos, como hemos dicho, dependen de la fuerza moral y la inteligencia del receptor, o sea, lector en el texto y espectador en la representación.

En nuestra obra Eloísa..., destacamos el tono irónico al principio de la historia dramática, o sea en el prologo, entre los espectadores del cine de barrio.

Enunciado1: (p.27, prólogo)

Joven 1: (Al joven 2, refiriéndose al dormido.) ahí, lo tienes sincronizando todas las películas...

Enunciado2: (p.31, prólogo)

Marido: ¡Ahí de duele! Claro que agua pasà no mueve molino, pero yo me asocié con el Melecio por aquello de que ven más cuatros ojos que dos, y porque lo que uno no piensa al otro se le ocurre...

¹⁴⁵. Podemos decir que este tipo de teatro, lo hemos vivido en nuestra realidad a partir de las piezas teatrales del gran dramaturgo argelino: “Abdelkader Alloula”.

¹⁴⁶. Patrice Pavis, op.cit, pp.260, 261.

Amigo: ¡Hombre, ese tío es un canalla, capaz de to!

Las palabras utilizadas por el marido expresan la ironía hacia la señora y el amigo. Así pues, en este caso desecamos que las indicaciones irónicas del marido introducen un disfuncionamiento entre su verdadero pensamiento y el fingimiento de los hechos contado.

En definitiva, decimos que a través de los personajes y de la historia, el receptor reencuentra afectivamente los mitos y las creencias de su ideología cotidiana. Así, señala Pavis:

«Identificarse, es siempre, dejarse impresionar por la “evidencia” burlona de una ideología o de una psicología»¹⁴⁷.

1.3. Gusto de la identificación:

El sentido estricto y dentro de la tradición teatral occidental, el gusto no suele desempeñar ningún papel en la experiencia estética de los espectáculos.

Mientras que en algunas poéticas, hacen alusión al gusto y al saber del espectáculo, a aquello que R.Barthes denomina:

«...La sapiencia del texto: ningún poder, un poco de saber, un poco de juicio y el máximo sabor posible»¹⁴⁸.

Para Pavis:

«El gusto es un dato esencial para apreciar el modo en el que el público acepta el espectáculo, lee el texto o su escenificación en función de determinados códigos»¹⁴⁹.

En el mismo sentido añade:

¹⁴⁷. Patrice Pavis, op.cit, p.242.

¹⁴⁸.R.Barthes, ibíd, p.229.

¹⁴⁹.Patrice Pavis, op.cit, p.229.

«También el modo en que los gustos cambian con el tiempo y las ideologías, en que el buen y el mal gusto se ven sujetos a constantes variaciones»¹⁵⁰.

En este proceso teatral, nos referimos al autor teatral y al director de escena que se consideran como dos personajes claves para llevar a cabo al receptor identificarse con la obra, o sea con los personajes y sus acciones.

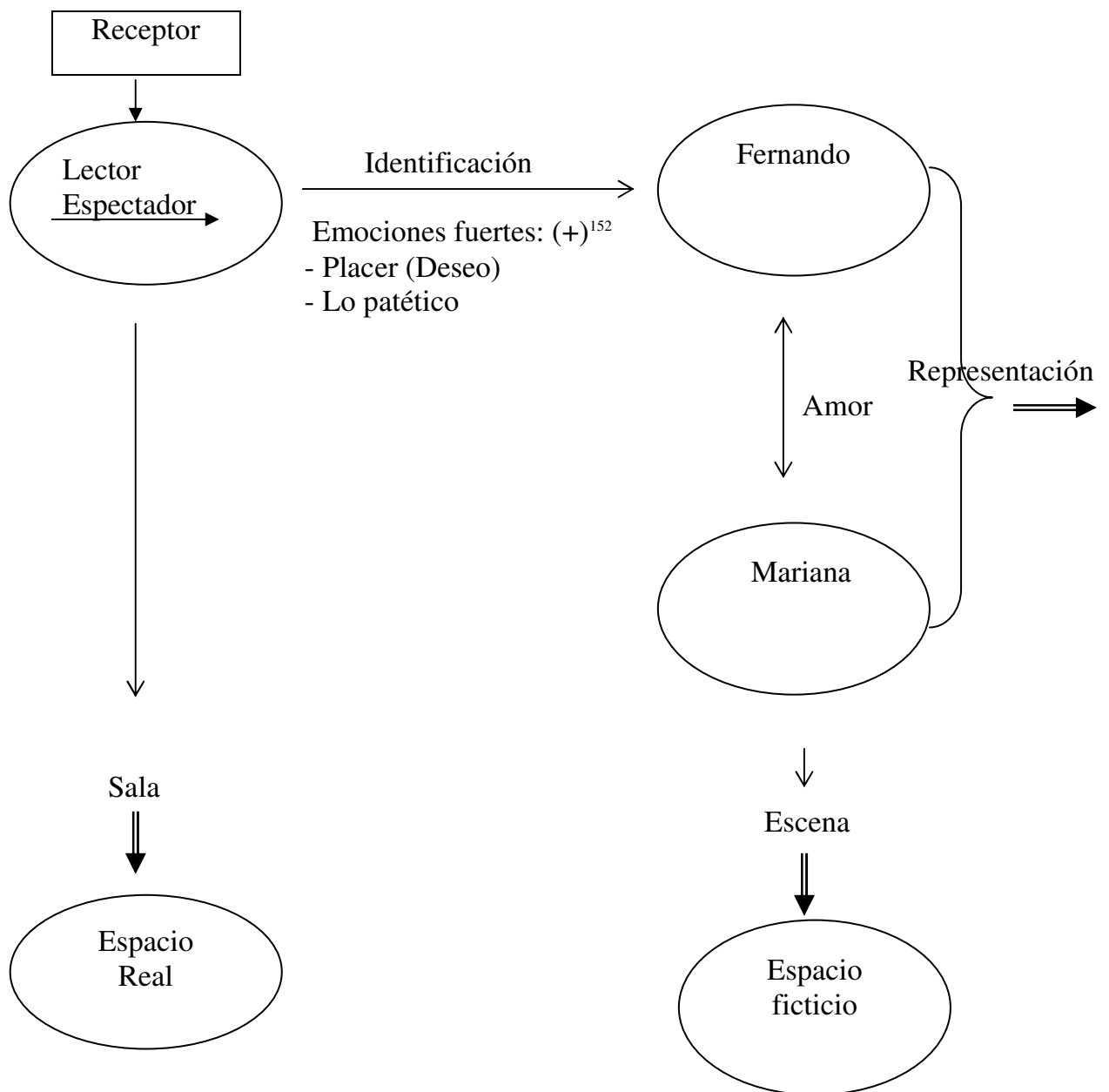
Así pues, la meta de estos dos últimos está basada en la satisfacción y el gusto del lector/espectador.

El resultado del placer engendra el éxito de la obra, es decir, en el rumbo de la historia Eloísa..., sentimos un gusto de identificación con Fernando y Mariana, los cuales nos procuran un motivo de placer y deleite. Así, desde el comienzo de la obra compartimos con estos personajes ficticios emociones fuertes y calientes cuando nace la historia de amor entre ellos. Frente al acto II, nos encontramos en la resolución del secreto horrible que les unía en el desenlace para descubrir la realidad del crimen relacionado con las dos familias: Briones y Ojeda.

Intentamos esta parte en el esquema siguiente (¹⁵¹):

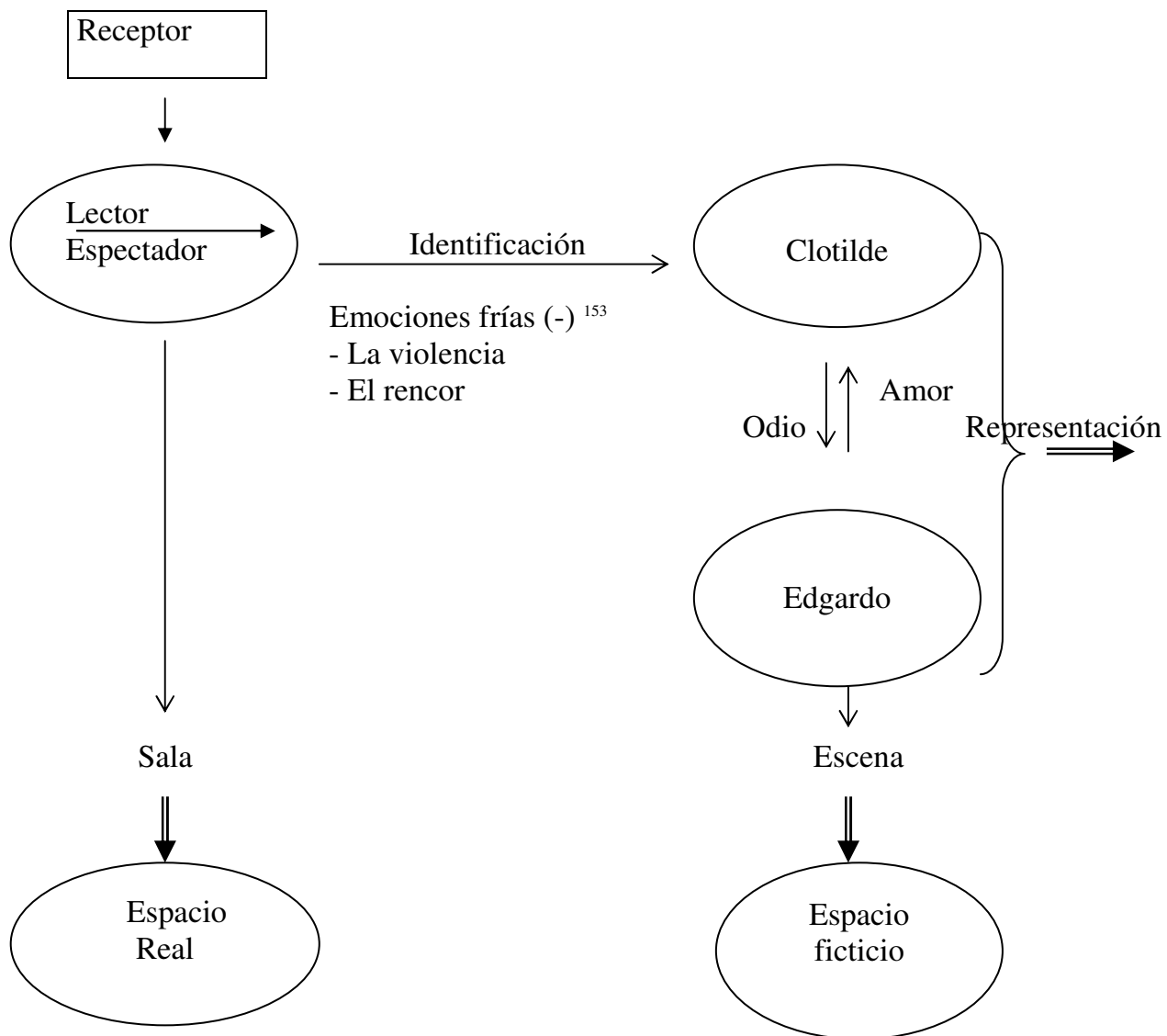
¹⁵⁰. Patrice Pavis, op.cit, p.229.

¹⁵¹. Esquema personal.



En cambio, la relación establecida entre Clotilde y Edgardo surge emociones frías y amor imposible. Esbozamos otro esquema que nos explica el desinterés de Clotilde, tía de Mariana, acerca de Edgardo.

¹⁵².(+): Este eje significa el gusto del espectador.



Nos damos cuenta de que el receptor de una obra dramática, o sea, lector de un texto o espectador de una representación llevan a cabo dos identificaciones acerca del hecho teatral. Es decir, tanto positivas: placer, deseo, como negativas: violencia, patético y rencor.

Podemos resumir lo dicho, a partir de la cita de Pavis:

«El modo en que los gustos combinan...pretenden que existe, desde luego, un buen y un mal gusto»¹⁵⁴.

¹⁵³.(-): Este eje significa el disgusto del espectador.

¹⁵⁴. Patrice Pavis, op.cit, p.299.

2. La recepción visual :

En el teatro se distinguen dos componentes fundamentales de la representación. Son designados por términos diferentes:

- Visual: interpretación del actor, iconicidad de escenario, escenografía y imágenes escénicas.
- Textual: lenguaje dramático y textual, simbolización y sistema de signos arbitrarios.

Si bien está claro que la puesta en escena es la confrontación del texto al escenario, o esa, es la puesta en enunciación de un texto. Además, es la relación entre las propiedades recíprocas de ambos sistemas: lo visual y lo textual.

En el cuadro siguiente esbozamos las oposiciones entre estos dos sistemas de la representación teatral.

Visual	Textual
-Principio de simultaneidad. -Figuras y colores en el espacio. -Contigüidad especial. -Permanencia posible de la imagen. -Comunicación directa por ostensión. -Facilidad de distinguir los índices visuales. -Posibilidad de una descripción de los objetos. -Posibilidad de fijar en lo visual significados procedentes del texto. -Indicaciones inmediatas sobre la situación de enunciación.	-Principio de sucesividad. -Sonidos articulados en el tiempo. -Continuidad temporal. -Fugacidad del texto. -Comunicación mediatizada por un narrador (actor), por un sistema de signos arbitrarios. -Referente simbolizado e imaginario. -Posibilidad de explicación del texto con elementos visuales. -Situación de enunciación que debe ser reconstituida. -Dificultad de diferenciar o concretizar el texto.

En el mismo contexto, añadimos que el teatro es unote las artes de la representación, tal como: la opera, la pintura y la escultura.

Así pues, éste se caracteriza por un doble nivel: lo representante y lo representado. El primero refleja “la escena”, mientras el segundo se refiere a “la realidad humana”.

Nuestro humorista Poncela, nos lo muestra en su obra Eloísa... subrayando la distorsión de la realidad, la huida del costumbrismo tradicional y la búsqueda de un humor nuevo, o sea, de un teatro basado en lo inverosímil.

Por eso, es necesario tener en cuenta el hecho de que el teatro es el conjunto de dos partes complementarias: el texto y la representación.

Según Pavis: «*La representación sólo existe en el presente común del actor, el lugar escénico y el espectador*»¹⁵⁵. Añade:

*«La puesta en escena es siempre una palabra sobre lo intercambio entre lo verbal y lo no verbal: lo no verbal (es decir, la figuración a través de la representación y la elección de una situación de enunciación) hace que lo verbal habla, duplica su enunciación, como si el texto dramática una vez emitido en el escenario, lograrse hablar de sí mismo inescibir otro texto»*¹⁵⁶.

En esta dimensión, la función de la representación consiste en hacer vivir los signos de dicha obra, a través de expresiones gestuales delante un espectador.

¹⁵⁵. Patrice Pavis, op.cit, p.34.

¹⁵⁶. *Ibíd*, p.364.

2.1. El personaje como actor:

Es necesario señalar que hasta el siglo XVII, el término “actor” designaba al personaje de la obra. Más tarde designó a quien interpreta un papel, al artesano escenario, al hoy llamado en Francia “comediante”. Es decir, un actor profesional.

En el teatro la transmisión de la parte del texto dramático constituida por las intervenciones de los personajes se da de forma oral. Eso significa que hay que hacer al más fluida posible de la exposición para facilitar la recepción de la obra a los espectadores. Para ello, los actores acuden a técnicas específicas con las que perfeccionan en otras cosas: la pronunciación, la articulación, la entonación y la pausa para lograr una evolución óptima.

Así pues, el actor como personaje visto de la puesta en escena se sitúa en el corazón del acontecimiento teatral. O sea, es el vínculo vivo entre el texto del autor, las orientaciones interpretativas del director y la mirada y el oído del espectador. En este sentido, dice Pavis

«El actor sigue siendo un interprete y un anunciador del texto o de la acción; es al mismo tiempo aquel que adquiere significado a través del texto (y cuyo papel es una construcción metódica a partir de una lectura) y aquel que confiere significación al texto, de manera distinta en cada representación»¹⁵⁷.

Es decir, cuando el actor se detiene del texto del autor busca el subtexto de cada parlamento que le corresponde. O sea, el actor busca en la historia de la obra dramática el rol que le atañe.

En nuestra pieza teatral Eloísa..., destacamos la actriz “Sara Paloma” que desempeña el rol de la protagonista del texto “Mariana”. Al ver la representación de esta obra dramática subrayamos que “Sara Paloma” nos engendra placer de ver la obra muchas veces. Porque en la interpretación del texto de Poncela, esta

¹⁵⁷ . Patrice Pavis, op.cit, p.34.

actriz respeta el texto impreso escrito por este último. Es decir, interpreta de manera fija, las indicaciones que están en las acotaciones, gracias a su vestimenta, su belleza, su corporeidad, sus gestos y sus movimientos que dan vida al personaje textual, ficticio o leído: Mariana.

Además, “Alejandro González de Larra” quien interpreta a Fernando provoca al espectador emociones fuertes, dejándole identificarse con su rol de manera admirativa. Esto gracias a sus gestos, su lenguaje y sus movimientos acerca de “Sara Paloma” para resolver juntos el misterio de la historia Eloísa...

Podemos decir que las acotaciones del texto dramático son imprescindibles para la representación de la obra dramática escrita por el dramaturgo. Éstas son el motor clave que permite y facilita al actor interpretar el personaje ficticio del texto, respetando, por supuesto, el rol dado por el director de escena. En relación con esto, señalamos la afirmación de Pavis:

«Más allá de todas esas maniobras decepcionantes, el actor es un espectador de signos, una encrucijada de informaciones sobre la historia contada..., sobre la relación con el espacio escénico o el desarrollo de la representación»¹⁵⁸.

En suma, podemos comparar entre el personaje del texto, es decir, personaje leído por el lector. Este último, sólo es visualizado si añadimos una informaciones a sus características físicas y morales explícitamente enunciadas, en las didascalías. Por el contrario, en el personaje de la representación, es decir, visto o escenificado hay demasiados detalles visuales y ello nos impide inventariarlos y tenerlos en cuenta en nuestro juicio en la interpretación del texto.

¹⁵⁸ . Patrice Pavis, op.cit, p.34.

2.2. La puesta en escena:

Seria útil señalar que la noción misma de la puesta en escena es reciente, aparece únicamente a partir de la segunda mitad del siglo XIX aunque el uso de la palabra se remonta al año 1820. Precisamente, en esta época cuando el director de escena se convierte en el responsable oficial del ordenamiento del espectáculo.

Anteriormente, este director se consideraba como el regidor o, a veces, el actor principal de los encargados de montar el espectáculo según un modelo preexistente.

Esta concepción prevalece en el gran público para quien el director sólo tiene que reglamentar los movimientos y las luces.

El investigador B.Dort explica el advenimiento de la puesta en escena, no por la complejidad de los medios técnicos y la presencia indispensable de un manipulador central. Sino por una modificación del público. Así, declara en este dominio:

«A partir de la segunda mitad del siglo XIX, deja de existir en los teatros un público homogéneo y netamente diferenciado según el género de los espectáculos que se le ofrece. Desde este momento, ya no existe ningún acuerdo preciso y fundamental entre espectadores y hombres de teatro acerca del estilo y del sentido de los espectáculos»¹⁵⁹.

Según el punto de vista del gran público y de los especialistas teatrales, tal como: A .Veinstein, podemos proponer dos funcionamientos de la llamada “puesta en escena”:

1* En una concepción amplia; el término de la puesta en escena designa el conjunto de los medios de interpretación escénica: decoración, iluminación, música y trabajo de los actores.

¹⁵⁹. D.Dort, citado por Patrice Pavis, op.cit, p.362.

2* En una concepción estrecha; dicho termino designa la actividad que consiste en la organización dentro de un espacio y un tiempo de juego determinados, de los distintos elementos de interpretación escénica de una obra dramática.

Además, la puesta de escena consiste en transponer la escritura dramática del los signos verbales del texto dramático (diálogos y acotaciones) en un escritura escénica (la representación teatral). Para A.Appia:

«El arte de la puesta en escena es el arte de proyectar en el espacio aquello que el dramaturgo sólo ha podido proyectar en el tiempo»¹⁶⁰.

Por consiguiente, la puesta en escena de una obra dramática implica conocer las reglas del juego, respetarlas para contribuir a conseguir el éxito de la representación. En suma, es la transformación, o mejor dicho, la concretización del texto a través del actor y del espacio escénico en una duración real frente a un espectador.

Para poner de acuerdo los distintos componentes de la representación que son: dramaturgo, música, escenógrafo, etc., necesitamos a la coordinación del director de escena. Cabe señalar que la aparición de este último en la evolución del teatro es muy significativa, de una actitud nueva frente al texto dramático. Pavis afirma:

«...En efecto, durante mucho tiempo éste fue visto como el lugar cerrado de una única interpretación posible que había que descubrir»¹⁶¹.

En el mismo sentido señala A.Dort:

«...Desborda el establecimiento de un texto. Se convierte en el elemento fundamental de la representación teatral: la mediación necesaria entre un texto y un espectáculo...Texto y espetáculo se condicionan mutuamente, se expresan recíprocamente»¹⁶².

¹⁶⁰. A Appia, citado por Patrice Pavis, op.cit, p.363.

¹⁶¹. Patrice Pavis, op.cit, p.366.

¹⁶².A.Dort, Ibíd, p.366.

Entendemos que el “director de escena” no es un elemento exterior a la obra dramática, sino un signo básico para la evolución y el desarrollo esta última. Intentamos ilustrar de manera sencilla y clara esta parte visual cuyo objetivo es destacar los elementos claves y fundamentales de la representación de la obra dramática Eloísa....

2.2.1. L puesta en escena de Eloísa...:

Al principio, sería útil presentar al director de escena de la obra dramática de Poncela que es: “Marisol Treviño”. Éste fue él quien guía a los actores devolviéndoles y explicándoles la imagen que producen cuando trabajan a partir de sus respuestas. Al mismo tiempo asegura que el detalle del gusto, de la entonación y del ritmo corresponde al conjunto del discurso de la puesta en escena, se integra en secuencia, una escena y un conjunto.

Como hemos dicho, la realización de la puesta en escena exige algunas reglas que son imprescindibles. En este sentido, el director “Marisol” ha respetado dichas reglas en la puesta de escena de Eloísa.... Notamos que respeta las descripciones dadas en la obra, precisamente, en las acotaciones empezando por la realización escénica: ^

a* Decorado: al principio de la obra nos presenta los actores en un decorado que representa a un cine de barrio, tal como esta el prólogo de la obra de nuestro dramaturgo.

Luego, en el primer cuadro o escena aparece el decorado de al casa del padre de Mariana, o sea, el ambiente escénico de los Briones. Es una sala llena de muebles por todos los lados que dan a la escena un aire absurdo y recargado. En el mismo tiempo observamos una cama con dosel, un bar americano y una cama de estación.

En este extraño espacio escénico, la acción empieza cuando aparece “Fermín Gonzáles de Larra” para interpretar al personaje ficticio “Edgardo”, acostado en la cama, fumando, bordando y escuchando la radio.

En la escena III, o sea, en el último cuadro de la pieza teatral, el director de escena nos pone frente al decorado de la finca de los Ojeda. Aquí donde el techo y la pared están revestidos por madera de nogal y papel. Además, el mobiliario es más normal que en el espacio escénico de los Briones. Más adelante, descubrimos una alacena oculta tras el empapelado. Estas últimas son descubiertas por “Sara Paloma” y “José Antonio Fernández”, quienes interpretan a “Marina” y “Dimas”, y ayudaran a resolver el misterio y la realidad del crimen.

b* El tiempo: la representación de la obra Eloísa... dura tres horas. El tiempo en el que se desarrolla la historia es bastante aproximado. Apenas hay saltos en el tiempo que aparecen cuando se cambian los cuadros y son pequeños intervalos de tiempo. Por ejemplo en el que los personajes viajan de un lugar a otro con Edgardo y su viaje imaginario. También cuando huye “Sara Paloma” del cine de barrio hacia la casa de su tía, como pasaba en el texto entre Mariana y Clotilde.

c* El espacio escénico: anteriormente, hemos visto que este espacio es un espacio real, o sea, es aquel espacio donde actúan los personajes frente a los espectadores. Es decir, la escena teatral.

De este modo, la obra dramática goza de una dualidad particular. Por un lado, puede existir al margen de una representación gracias al texto teatral. Por otro lado, se materializa a través de la puesta en escena mediante la relación estrecha entre los dos tipos de signos: “verbales y no verbales”.

En lo que concierne el espacio escénico de Eloísa..., lo hemos estudiado en relación con el decorado.

Sin embargo, el texto dramático conlleva la idea de la representación gracias a aquellas partes que sirven al director y a los actores para dar vida a los personajes ficticios.

Por eso, queda claro que la organización de toda pieza teatral se realiza bajo la dirección del director de escena de dicha obra dramática con la colaboración de un equipo escénico. En el campo teatral, este director de escena se considera como persona encargada de montar una obra, asumiendo la responsabilidad estética y organizativa del texto, utilizando las posibilidades escénicas, es decir “ el material que corresponde a su pieza”, puestas en su disposición.

Podemos añadir que la elaboración de una pieza teatral de gran éxito se basa en:

- Primero: respetar el texto que se compone de diálogos y acotaciones.
- Segundo: organizar la representación a partir de tres puntos fundamentales:
 - * La interpretación del actor.
 - * La realización escénica: decorado, música, vestuario, maquillaje y las luces, o sea, todo lo que refiere a los signos no verbales.
 - *El tiempo y el espacio.

Acerca de esta segunda parte, menciona A.Veinstein:

«...La puesta en escena dispondrá de todos los medios escénicos (dispositivo escénico, luces, vestuario, etc.) y lúdicos (juego del actor, corporalidad y gestualidad). La puesta en escena concierne a la vez al medio en que evolucionan los actores y la interpretación psicológica y gestual de estos actores»¹⁶³.

En definitiva, decimos que el director de escena tiene como responsabilidad máxima el hecho de encargarse de la coordinación general del espectáculo. En este sentido, afirma el gran director soviético Gueorgui Tovstonógov en su libro titulado, La profesión de director de escena:

¹⁶³. A.Veinstein, citado por Patrice Pavis, op.cit, p.364.

«El director tiene que ser un hombre de alto nivel de educación y versátil en extremo. Tiene que conocer mucho sobre música, las bellas artes, el arte teatral, la parte técnica, e incluso acerca de cuestiones administrativas y organizativas»¹⁶⁴.

En seguida y en relación con lo dicho anteriormente, intentamos presentar el reparto de Eloísa..., organizado por el director de escena: “Marisol Treviño”.

2.3. Reparto de la obra dramática Eloísa...:

Desde el punto de vista teatral, el reparto es una forma en que los papeles son distribuidos entre los actores. Por extensión, conjunto de los intérpretes de una obra. Para J.Lassalle:

«...Sea cual su concepción, el reparto se presenta a los directores como un momento capital, la opción más irremediable y, por tanto la más grave»¹⁶⁵.

Es decir, la organización del reparto por el director de escena, o sea, la elección más o menos fortuita de los actores es lo que conferirá su sentido a la puesta en escena. Así pues, dice A.Vitez en su «Anual teatro.»:

«Incluso si, hipotéticamente, se hiciera a ciegas (por sorteo, pongamos por caso), el reparto acabaría encontrando su propio equilibrio; todo alcanza siempre (o genera siempre) un sendo»¹⁶⁶.

Entendemos que el reparto de una obra dramática compromete todo el sentido y el desarrollo de su historia. Entonces, para dar más sentido y valor artístico a la representación de la obra dramática Eloísa..., el director de escena “Marisol Treviño” pone de relieve un reparto muy organizado, tanto de actores como de técnicos para obtener un éxito tremendo al espectáculo de esta obra.

¹⁶⁴. Ricard Salvat, El teatro como texto, como espectáculo, Ed, S.L, Barcelona, 1996, p.66.

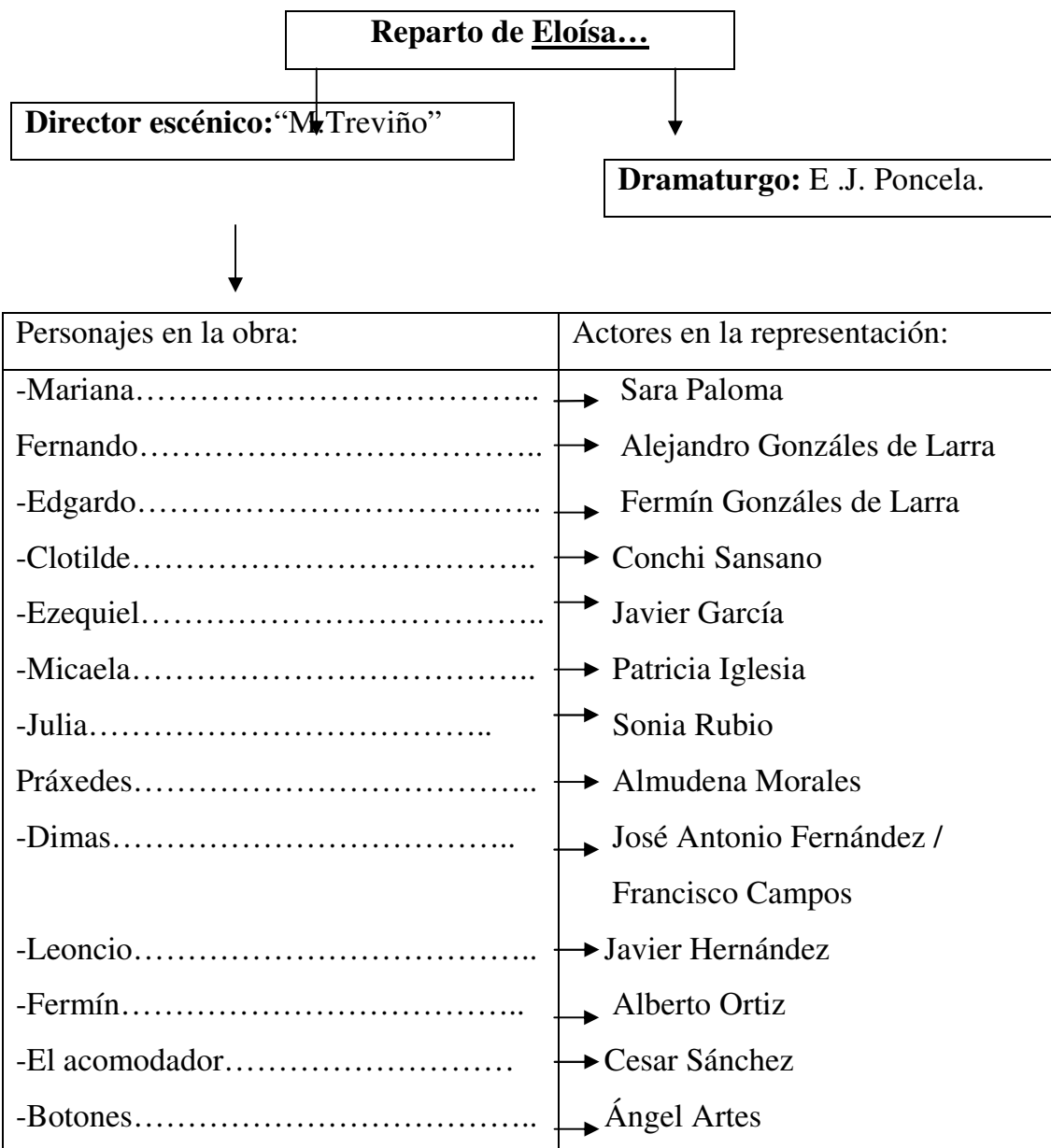
¹⁶⁵. A.Vitez, citada por Patrice Pavis, op.cit, p.395.

¹⁶⁶. J.Lassalle, ibíd, p.395.

Realmente, esta última ha obtenido una fama tremenda en el teatro mundial, en general, y en el teatro español, en particular.

Recordamos que en la actualidad, la “Locandiera Teatro” presenta su última producción Eloísa... (Situada en Madrid el la década de los cuarenta del siglo XX.)de Enrique Jardiel Poncela.

2.3.1. Actores de la puesta en escena de la obra:

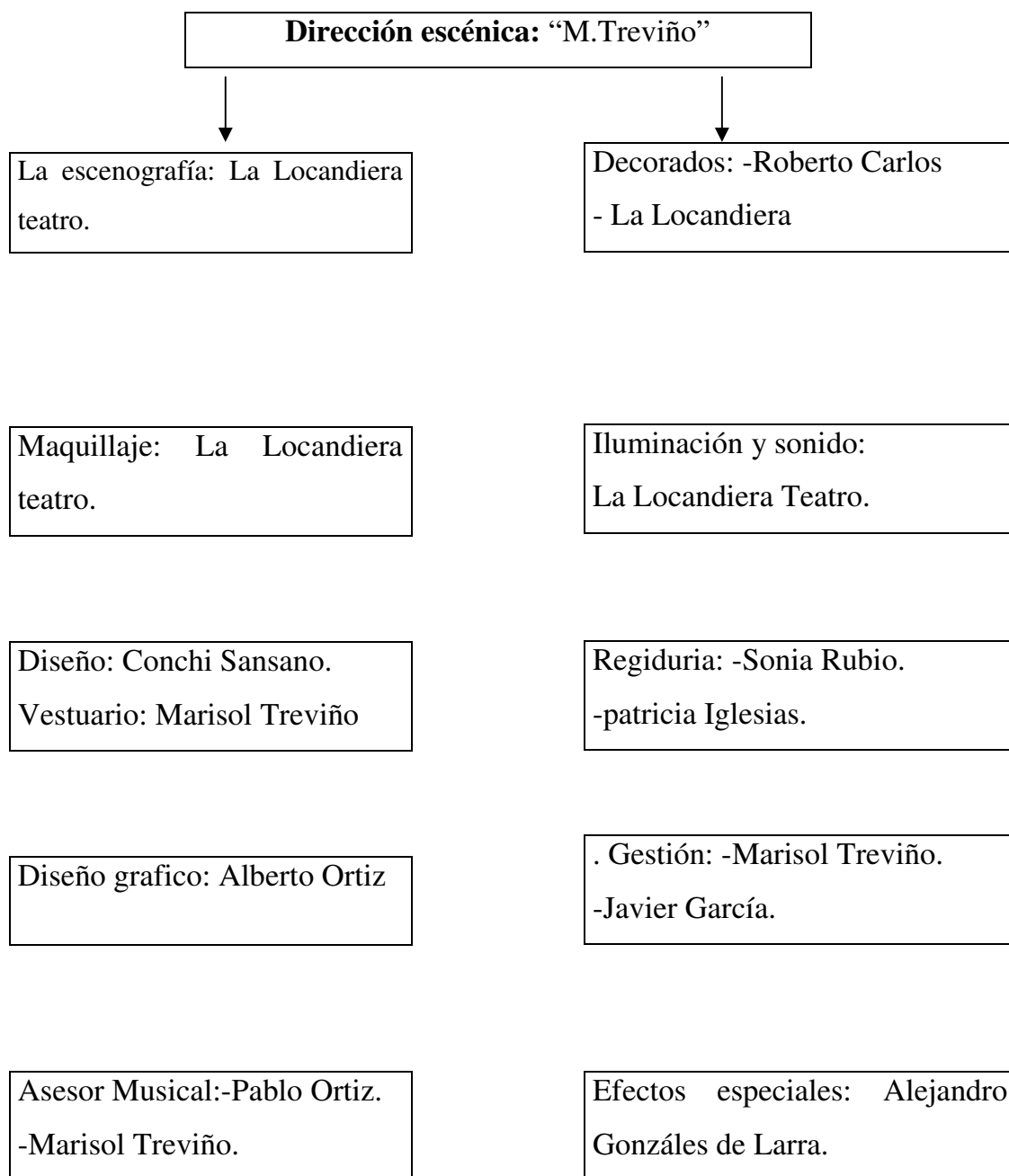


-La madre.....	→ Almudena Morales
-La novia.....	→ Patricia Iglesias
-Joven I.....	→ Roberto Carlos Orozco
-Joven II.....	→ José Antonio Fernández
-El marido.....	→ Javier Hernández
- La señora.....	→ Sonia Rubio
-El novio.....	→ Alberto Ortiz
-El amigo.....	→ Fermín Gonzáles de Larra
-Muchacha I.....	→ Conchi Gonzáles
-Muchacha II.....	→ Sonia Rubio

Recordamos que el reparto es un elemento esencial e imprescindible en el ambiente teatral. Este último es considerado para los especialistas teatrales la fuente que permite dar un sentido propio a la puesta en escena, enriquecer el personaje textual y dándole una dimensión que renueve su lectura.

2.3.2. Equipo técnico de la obra:

Intentamos presentar el equipo técnico de la puesta en escena de la obra dramática a partir del esquema siguiente ⁽¹⁶⁷⁾.



¹⁶⁷. Esquema personal.

De este modo, nos damos cuenta de que la puesta en escena de Eloísa... conlleva dos partes complementarias: el texto y la representación.

- El texto: se caracterizó por signos lingüísticos verbales y gráficos, o sea, el discurso de los personajes.
- La representación: como parte visual y se caracterizó por la unión entre los signos lingüísticos con los no lingüísticos.

Así pues, el director escénico enfrenta el texto dramático con el propósito de darnos una imagen sobre la escritura teatral de poncela , a partir de la asociación entre los dos tipos de signos, señalados anteriormente, en un espacio y tiempo determinados y con la presencia de un espectador.

En resumidas palabras, señalamos que la puesta en escena es una lectura en acto. Es decir, el texto no tiene un lector individual, sino una lectura posible resultado de la concretización textual y concretización en si misma.

2.4. placeres del espectador:

En el panorama teatral, el espectador es el objeto de estudio favorito de la semiología o de la estética de la recepción. Así pues, este espectador como individuo es según P.Pavis:

«portador de códigos ideológicos y psicológicos de grupos diversos, mientras que la platea constituye a veces una entidad, un cuerpo que reacciona en bloque (participación)»¹⁶⁸.

Acerca del aspecto sociológico, afirma A.Gourdon (1982):

¹⁶⁸. Patrice Pavis, op.cit, p.180.

«La aproximación sociológica suele reducirse a las encuestas sobre la composición de los públicos, su origen sociocultural, sus gestos y sus reacciones»¹⁶⁹.

En este punto, entendemos que la psicología toma el relevo y cuantifica la recepción sin que, por ello, queda garantizada una mejor comprensión del proceso intelectual de la puesta en escena.

Necesario mencionar que la semiología se preocupa por el modo en que el espectador constituye el sentido a partir de las series de los signos de la representación, de las convergencias y las distancias entre los diversos significados. O sea, el espectador como receptor presente de la puesta en escena de nuestro corpus Eloísa... construye su placer de identificación a partir de los signos verbales: los diálogos y los enfrentamientos entre los distintos personajes que desarrollan las acciones de la obra y los signos no verbales que completan y aclaran la parte verbal. Es decir, a partir del decorado y de los movimientos; el actor ayuda a su receptor (el espectador) a vivir e identificarse con la historia de esta obra con gusto, placer y mucho interés para destacar el desenlace de la historia.

En realidad, la presencia y el placer del espectador son muy representativos. Así pues, en el teatro todo está hecho y preparado para este receptor concreto de la dinámica de los signos verbales y no verbales del texto dramático, nada existirá sin su presencia y su pensamiento.

En el mismo tiempo, no hay que olvidar que este último está desde el principio en el pensamiento del escritor. Éste realiza su creación dramática no para instruir al espectador, sino más bien para crear y estimular su placer. En este sentido dice Pavis:

«La tarea (y el placer) del espectador consiste en efectuar sin tregua una serie de microopciones, de miniaciones, para

¹⁶⁹. A.Gourdon, citad por Patrice Pavis, op.cit, p.180.

focalizar, excluir, combinar,comprara. Esta actividad repercute en la representación»¹⁷⁰.

En relación con esto, añade B.Brecht:

«El efecto de la performance artística sobre el espectador, no es independiente del efecto del espectador sobre el artista. En el teatro, el público regula la representación»¹⁷¹.

En efectiva, notamos que la mirada del espectador es la que constituye la producción escénica puesto que confiere su sentido al escenario concebido como multiplicidad variable de enunciadores.

En apariencia, el espectador se encuentra junto a su asiento y no puede intervenir en lo que ocurre frente a él. Sin embargo, su “yo” parece moverse libremente por el escenario gracias a sus múltiples identificaciones con el personaje/actor.

Cabe mencionar, que el único límite de los placeres y el único dominio es el aburrimiento. Pero, a veces, éste está destilado por el espectador mismo. Pavis dice:

«El placer buscado, es el que sabe comunicar emociones profundas (...) y es, de hecho, una especie de reacción contra todas (...) las investigaciones hiperintelectuales que caracterizan a gran parte del arte contemporáneo»¹⁷².

En pocas líneas, subrayaremos algunos principios de placer y otros de realidad:

¹⁷⁰. Patrice Pavis, op.cit, p.181.

¹⁷¹. B.Brecht, Ibíd, p.181.

¹⁷². Patrice Pavis, op.cit, p.242.

Principio de placer	Principio de realidad
<p>1* Sentido literal :</p> <ul style="list-style-type: none"> • El espectador sólo se interesa por el sentido literal, o sea, el sentido propio. <p>En este caso el espectador no se detiene en interpretar y criticar la pieza teatral.</p> <p>2* Procesos primarios :</p> <ul style="list-style-type: none"> • Éstos ponen el acento sobre la imaginación y la espontaneidad del espectador. <p>3* Insatisfacción total :</p> <ul style="list-style-type: none"> • El espectador no está satisfecho totalmente de la representación. <p>Es decir, el objeto del deseo resulta ajeno e intocable.</p>	<p>1* Sentido figurado :</p> <ul style="list-style-type: none"> • Al ver la pieza teatral, el espectador vincula la historia con la realidad, con el fin de buscar el sentido oculto o figurado de ésta. <p>Es decir, el espectador se pregunta qué puede querer decir todo esto, y traduce sin significados todos los materiales que percibe.</p> <p>2* Procesos secundarios :</p> <ul style="list-style-type: none"> • Éstos están basados en la lógica y el razonamiento del espectador, el cual procura un pensamiento lineal y una lógica de causa. <p>3* Satisfacción parcial :</p> <ul style="list-style-type: none"> • El espectador demasiado racionalista pierde el sentido del acontecimiento escénico .Es decir, éste no se integra en el espacio ficticio cuya objetividad domina más que su subjetividad .

En este caso, entendemos que la actividad del espectador, como toda actividad cultural, es una sublimación que supera la separación entre placer y realidad: juego y trabajo, erotismo del objeto y autorreflexión. Según P.Pavis:

«Pues, el objeto cultural...está a mitad de camino entre la pulsión narcista y la posición objetal erótica, es un punto de estabilización en la oscilación de la libido»¹⁷³.

2.5. Efecto de la música en Eloísa...:

Sería útil señalar, que en los años últimos, la música de una obra dramática en la puesta en escena ha adquirido una gran importancia hasta el punto de convertirse en la estructura que confiere el ritmo al espectáculo. O sea, era un objetote estudio de varios investigadores y artísticos, como: Einsenstein, Brecht, Weill y Resnais. Entre esto nombres destacamos a Nicolas Frize quien define la música en el modo siguiente:

« Hemos de llamar música al conjunto de todos los elementos y fuentes sonoras: los sonidos, los ruidos; el medio, los textos (hablados y contados), etc. La música pues, debe entenderse más ampliamente como una suma organizada en la medida de lo posible voluntariamente de los mensajes sonoros que llegan al oído del editor».¹⁷⁴

Es decir, la música provoca dinamismo a la escena. Su uso en la representación cumple diversas funciones. Entre estos últimos destacamos los siguientes:

- La música es una medicina reconfortante, ayuda al oyente para recapitular, respirar e imaginar la continuación de la historia representada.
- Sirve para puntar la puesta en escena, por ejemplo, durante las pausas del juego o los cambios del decorado.
- Ilustración y creación de una atmósfera que corresponde a la situación dramática, la música repercute en este ambiente y lo esfuerza.

¹⁷³. Patrice Pavis, op.cit, p.332.

¹⁷⁴. Ibíd , p.332.

- Estructuración de la escenificación, cuando el texto y la actuación quedan fragmentados, la música puede resumir sus elementos dispersos y formar conjunto organizado.

También sirve para apuntar los tiempos de la puesta en escena. En el mismo contexto, para Brecht, Weill, Bressau o Resnais, la música tiene un efecto contrapunto:

«...La música a veces subraya irónicamente un momento del texto de la interpretación (distanciación de los songs brechtianos)»¹⁷⁵.

Notamos que la música crea por sí sola mundos virtuales, marcos emocionales para el resto de la representación. Precisamente, desempeña un papel relevante y llamativo cuyo efecto provoca cierta integración del espectador.

En la representación de nuestro corpus Eloísa..., la música ha sido realizada por la coordinación del director de escena “Marisol Treviño” y con la ayuda de “Pablo Ortiz”.

Primero, nos gustaría subrayar que en el texto de Poncela, la música aparece en las acotaciones, a través de los objetos, tal como: “la caja de música”.

Enunciado: (p.85, acto I)

Micaela: Te pondré la caja de música. A tu hermana también le gustaba mucho. Y de pequeñas, teníais dos iguales.

(Coge la caja de música de un mueble, próximo, la coloca cerca de Mariana y le da al resorte. La caja de música empieza a sonar...Así, transcurren unos instantes, en que sólo se oye la música de la caja. De pronto, Mariana estalla en sollozos y lloran, con la cara oculta entre los brazos doblados sobre el sillón.)

¹⁷⁵. Patrice Pavis, op.cit, p.307.

Segundo, en la puesta en escena de la obra misma, descubrimos la música durante las pausas de las intervenciones entre los personajes, en el cambio de los cuadros y también al final de la obra, o sea, en el desenlace.

Para el director “Marisol Treviño”, la anotación y la composición musicales sumistaran el esquema director del juego teatral, al permitir tanto a los espectadores como a los actores sentir el tiempo en el escenario tal como, lo sienten los músicos.

En suma, deducimos que el efecto de la música desempeña un papel imprescindible en la representación de la obra dramática. O sea, su presencia continúa la coherencia de los signos verbales y no verbales creados por el dramaturgo. En efecto, es:

« Un espectáculo organizado de modo musical no es un espectáculo donde hay música o se canta constantemente entre bastidores, es un espectáculo con una partitura rítmica precisa, un espectáculo cuyo tiempo ha sido organizado con todo rigor»¹⁷⁶.

2.6. Efecto de lo inverosímil en la obra:

El gusto de Poncela fue siempre el de construir una escena que él denominaba de lo “inverosímil”, que no es ni más ni menos una huida de la realidad. Según Ruiz Ramón:

«¿Qué asco oír la palabra “verosímil aplicada al arte del teatro! Porque un teatro verosímil ¿no es la negación justa del teatro?...Lo que (dentro del edificio teatral) ocurra tiene que ser lo más diferente posible a lo que pueda ocurrir fuera. Y ser lo más diferente, más inverosímil. Y cuanto más inverosímil, más se acercara a lo que se debe ser tetras...ahí, en la penumbra, la vida cotidiana, los problemas domésticos, lo corriente, lo normal; aquí, bajo mil juegos de luz, lo puramente imaginario, lo imposible, lo absurdo, lo fantástico...fue el

¹⁷⁶. Patrice Pavis, op.cit, p.307

proyecto que me empujó años atrás a la escena y que en ella me mantiene...»¹⁷⁷.

En relación con esto, nos gustaría desarrollar algunos temas que sobresalen en la obra Eloísa... y participan en la creación de escenas inverosímiles, justificando cada afirmación con un ejemplo:

- La inverosimilitud:

La obra Eloísa... del humorista español Poncela, es completamente inverosímil. Inverosimilitud significa no es verdad, es también un concepto ligado a la recepción del espectador.

Esta situación de lo inverosímil se puede ver en la serie de comentarios y acciones que suceden en el desarrollo de la historia de la obra.

Un buen ejemplo de inverosimilitud es el siguiente fragmento, porque lo resume casi todo; está dicho por Clotilde a Mariana:

Enunciado: (p.44, prólogo)

Clotilde:...Claro que no pretendo encontrar sensatez y lógica en tus acciones, porque si procedieras sensatamente no serias de la familia...Tu abuela, que en gloria esté, le hacía vestiditos y sombreroitos a todas las cerillas que caían en sus manos; y tu pobre abuelo se paso los últimos diez años de su vida pelando guisantes...por lo que afecta a tu hermanos, corramos un vuelo...

Notamos que estos son los personajes del libro, una familia no muy normal en el que casi todos sus miembros están locos. Los otros personajes que faltan en este fragmento son: Fernando y su tío Ezequiel Ojeda. Este último tampoco son sus acciones muy creíbles, anteriormente hemos señalado, que Ezequiel utiliza gatos para experimentar y los mata, y el sobrino Fernando está buscando a una mujer que se le apareció místicamente y que se aparece a Mariana.

¹⁷⁷. Miguel Martínez, op.cit, p.37.

- El tratamiento lógico de lo absurdo:

En esta obra el ser todo inverosímil y absurdo todo se ve de forma real, pasa desapercibido lo normal. El personaje por excelencia de este apartado es Fermín. Así pues, este último instruye a Leoncio que es el futuro nuevo criado por orden de Edgardo. Destacamos de la obra la idea de que Leoncio tiene que aprender aparte a servir, a atender a un aserie de manías que tienen sus futuros amos.

Por ejemplo, en el prólogo de la obra, Edgardo no sale de la cama pero le gusta viajar. Si preguntamos ¿Qué hace?

Pues, pone una persiana de madera que aísla una habitación de otra para simular la estancia en un tren. También tiene una campana que toca cada vez que pasa por alguna estación. El pobre Leoncio se queda un poco aturdido, pero al ver a Fermín tan tranquilo aún le parece extraño.

Enunciado: (pp.78, 79, acto I)

Fermín (Mirando al reloj y alarmándose.) ¡Ahí va! Dos minutos para el tren de San Sebastián. Hoy que arreglarlo todo en un vuelo.

Leoncio: (Siguiéndole.) Oiga usted ¿Pero eso de San Sebastián era fetén?

Fermín: ¿Y qué?

Leoncio: El viaje del señor.

Fermín: Hombre, claro. Rara es la noche que no se va a algún sitio...y necesita viajar.

Leoncio: Pero, ¿Sin moverse de la cama?

Fermín: Sí, claro. De la cama no se mueve más que lo justa para que yo se la arregle... ¿No ve que lleva así veintiún años?

Leoncio: ¡Hay que ver!

Fermín: Para viajar acostado es para lo que tiene usted que aprenderse los horarios y los trayectorias ferroviarios. Porque el señor, a veces, se duerme viajando...Cantar los nombres de las estaciones y vocear las especialidades de la localidad.

- La construcción dramática, acumulación y laberíntica:

El texto de Poncela tiene, como hemos visto en el primer capítulo, una estructura fija y organizada, separada de un prólogo, acto primero y acto segundo.

Para nuestro dramaturgo, el prólogo sirve para presentarnos como era la gente mayormente, o sea, los espectadores de la clase baja y las dos familias: Briones y Ojeda de la clase alta.

En el acto primero, presenta los demás personajes e introduce el nido de la historia. Finalmente, en el segundo acto, sucede todo este apartado: construcción dramática, acumulativa y laberíntica.

Aquí, se acumulan los problemas y se enredan entre sí para la resolución del problema. Es decir, la fase del desenlace de la obra.

Enunciado: (pp.128, 129, acto II)

Mariana: ¿Dices que has utilizado el cloroformo para traerme?

Fernando: Una significación: cinco o seis gatos en un pañuelo...y todavía encontré una cosa más, Mariana. Un retrato... ¿No podías ser tú esta mujer?

Mariana: ¡Dios mío! ¿Pero si soy yo realmente?

Fernando: ¿Qué dices?

Mariana: Sí, claro. Me lo hizo papa hace seis años...pero ¿Cómo pudo haber llegado este mi retrato?

- Tipo de personajes poco profundos:

Un personaje llamativo es la chica "Práxedes". Esta última habla y se contesta ella sola. Así, anuncia frases y seguidamente sin dar opción a que le contestan se contesta a ella misma.

Poncela hace de Práxedes una muchacha muy maniática y parlanchina y al igual que Fermín, se le ha pagado parte de la locura de la casa en que trabaja. O sea, la casa de los Briones, familia de Mariana.

Enunciado: (pp.95, 96, acto I)

Práxedes: ¿No le basto yo? ¡Ah! Bueno. Por eso...Agua hay aquí. ¿Qué dices?
¿Qué no? ¡Ah! Bueno. Por eso...

- Uso de hipérbole para crear humor:

Destacamos de la obra un ejemplo de crear humor a base de forma literaria, o sea por el uso de hipérbole como forma literaria.

Enunciado: (Prólogo, p.69)

Fermín: Suba por aquí...Y le digo lo mismo que le dije en los salones de abajo, mucho cuidado de no tropezar muebles ¿Eh?

Leoncio: ¡Ya, ya!

Fermín: Ni rozarlos, ni apartarlas un dedo donde están, porque... (Hablándole al oído.) Aquí hubo un criado, hace cuarenta y seis años, que, al limpiarlo, corrió medio a la izquierda ese sofá que ve usted ahí (Señala.), y se tuvo que ir a la Habana, y murió allí de fiebre amarillo...Del disgusto.

Es un ejemplo de este apartado porque hiperboliza el estado ánimo descriado.

Intentaremos esbozar un tablero para la sistematización de ejemplos:

Ejemplo	¿Cuándo?	¿Dónde?	¿Por qué?	¿Cómo?	¿Quién?
<p>Clotilde: Claro que no pretendo encontrar sensatez y lógica en tus acciones, [...] y con respecto a mí, bajemos un telón metálico.</p>	Al principio de la obra.	En el prólogo, Página 44	<p>Porque indica inverosimilitud.</p> <p>Dice que todos los de la familia están locos.</p>	Como si quisiera consolar a Mariana.	Clotilde.
<p>Leoncio: Oiga usted, ¿pero eso de San Sebastián era fetén? [...] y vocear las especialidades de la localidad.</p>	En el desarrollo de la obra.	En el acto primero. Págs. 78-79)	<p>Porque trata algo ilógico como es el quedarse en la cama sin salir y hacer como si se fuera de viaje, como si fuera lógico.</p>	Fermín lo trato lógico y a Leoncio no le cuadra.	Es una conversación entre Leoncio y Fermín
<p>Mariana: ¿Dices que has utilizado cloroformo para traerme?</p> <p>Fernando: Una insignificancia: cinco o seis gotas en un pañuelo...</p>	Al final, con intención de enredar.	En el acto segundo. Pág. 121	Porque tiene intención de enredar, de liar las cosas.	A ella le sorprende un poco que haya usado cloroforma para llevarla a su casa.	Conversación entre Mariana y Fernando

<p>Fernando: ¿Te han mordido los perros, tío?</p> <p>Ezequiel: ¿Los perros? No. Aquella señora. (Señalando a Micaela.) Los perros no hacían más que ladrar, los animalitos. Pero aquella señora... Sujetadla bien, que no vuelva.</p>	<p>En la mitad.</p>	<p>En el acto primero. Pág. 97</p>	<p>Porque es un gag que causa humor.</p>	<p>Para afirmar que Micaela está loco.</p>	<p>Conversación entre Fernando y Ezequiel.</p>
<p>Marido: ¡Ahí de duele! Claro que agua pasá no mueve molino, pero yo me asocié con el Melecio por aquello de que ven más cuatro ojos que dos y porque lo que uno piensa al otro se le ocurre...</p> <p>Amigo: ¡Hombre, ese tío es un canalla...!</p>	<p>Al principio.</p>	<p>En el prólogo. Pág. 32</p>	<p>Porque utiliza formas lingüísticas / sintácticas y es una herencia del entremés.</p>	<p>Haciendo uso del refrán abusivamente y luego decir que le contestaron con un refrán.</p>	<p>Con ironía hacia el Amigo y la Señora.</p>

Conclusión general:

A lo largo de nuestra investigación, el objetivo ha sido analizar la tipología de los signos en el discurso de la obra dramática Eloísa..... Como hemos visto, anteriormente, esto nos ha llevado a repartir nuestro trabajo en tres capítulos.

En el primer capítulo, intitulado “análisis estructural de la obra”. Nos hemos dado cuenta de que los dos temas de la historia: amor y muerte nos caminana hacia un mismo argumento, o sea , la muerte de Eloísa . Hemos notado también que nuestro dramaturgo había desarrollado su texto en tres espacios distintos y que los personajes y sus relaciones quedaban muy asociados y nos presentaban una historia determinada: el secreto que ocultó en la finca de los Ojeda.

En el mismo proceso, hemos destacado que Poncela ofrece al lector una historia dramática en la estructura siguiente: exposición que es el prólogo, donde nos ha prsentado los personajes del cine del barrio, son unos personajes vulgares. Su propósito era diferenciar entre la clase alta de las dos familias :Ojeda y Briones y la clase baja de los espectadores del cine de barrio que aparecen en la obra Eloísa.... .

En el nudo, el tema que es la muerte de Eloísa se ve resuelto por el personaje “Luisote de Perrea” que es un agente de policía.

Por último, al final del segundo acto, se desarrollan los líos y terminan por aclararse. O sea, todo los personajes de la obra se dieron cuenta de que Eloísa había sido asesinada por Micaela y enterrada debajo de un almendo por Edgardo.

El segundo capítulo es el núcleo central de nuestra investigación. Pues, hemos analizado el cómo se manifiestan los signos en la obra de Poncela Eloísa...., y considerado que existía una tipología en el uso de estos signos.

Realmente, nuestra lectura encontró un mundo dramático lleno de signos verbales: diálogos e interacciones tanto entre los personajes principales y secundarios, y signos no verbales: presencia de la luz, decorado muy variado y sonidos distintos.

En efecto esta elección de signos por nuestro dramaturgo da una coherencia perfecta a su obra dramática.

Por consiguiente, en el último capítulo sobresale el efecto de estos signos en la recepción de la obra por el lector/ espectador. Lo que hemos destacado es la imposibilidad de separar estos dos tipos de signos en la obra porque los signos no verbales sirven tanto para dar más sentido a las conversaciones de los personajes, como para desarrollar los discursos de la acción dramática, tal como lo hemos visto, por ejemplo, con el efecto de la caja de música en la relación de Fernando y Mariana.

Podemos añadir que nuestro dramaturgo nos ha presentado un mundo variado, tanto de personajes, de espacios, como de signos verbales y no verbales, unas situaciones cómicas a través del personaje Práxedes, absurdas con Ezequiel y amorosas a partir de la atracción existente entre Mariana y Fernando.

Al final de nuestra investigación hemos destacado que la originalidad del teatro de Poncela reside tanto en la selección de los temas como en la creación de situaciones grotescas, ridículas o inverosímiles. Esto lo consigue por medio de ironías, diálogos vivaces, equívocos, sorpresas o mezclando lo sublime con lo vulgar como lo hemos notado en nuestra obra de estudio Eloísa.... Además, hemos notado que bajo el truco, el disparate o las situaciones más absurdas, se esconde una dura y amarga crítica a la sociedad.

Nuestro dramaturgo interpreta de manera implícita e inteligente la realidad de la sociedad española. Su objetivo se basa en denunciar la clase burguesa frente a la clase antiburguesa por medio del discurso humorístico basado en lo absurdo, lo cómico y lo inverosímil.

Para mantener el principio de verosimilitud divide a sus personajes en dos bloques:

* Personajes altoburgueses cuyo comportamiento es extravagante, tal como es el caso de Fernando Ojeda.

* Personajes que mantienen actitudes racionales y consecuentes con la convención social, que conservan el vínculo social con el espectador, como es el caso de Mariana quien observa un misterio en el comportamiento de Fernando e intenta resolverlo para descubrir la realidad de secreto.

Como nuestra labor ha sido basada en el estatuto semiótico de la obra Eloísa.... A partir de ello, hemos optado por los resultados siguientes:

- Presencia de signos verbales: Poncela realiza su creación dramática a partir de la combinación de diálogos y acotaciones para obtener un discurso y unos lenguajes dramáticos que presentan un argumento determinado: la realidad de la muerte de Eloísa.

- Presencia de signos no verbales que reflejan los tres escenarios que representan: el cine de barrio, la casa de los Briones y la finca de los Ojeda. Además, destacamos el uso de diversos objetos que son imprescindibles para el desarrollo de la historia de Eloísa..., tales como: la caja de música, el retrato y el traje que representan a Eloísa, madre de Mariana, de otro, crean la relación amorosa entre los dos protagonistas: Fernando y Mariana. También nos permiten acabar la obra con una escena romántica: en la que Fernando y Mariana reconocen que deben su felicidad al misterio de la historia.

En efectiva, hemos demostrado que los personajes de la obra engendran al lector modalidades de identificación tales como: identificación admirativa, simpática, asociativa, catártica e irónica. En este contexto, señalamos que la obra dramática Eloísa... es un producto artístico que justifica la riqueza dramática de nuestro dramaturgo Enrique Jardiel Poncela. Así pues, se considera como un espejo que refleja los valores más hondos de la sociedad española.

En definitiva, concluimos que Eloísa... es una obra dramática que se lee con gran gusto. A pesar de haberla leído ya, es una creación dramática que nos ha interesado mucho por su humor absurdo, sus personajes y sus situaciones extravagante en las cuales nos hemos basado para descubrir el desenlace trágico de la obra de Poncela, que se basa en el secreto de la muerte de Eloísa.

Bibliografía:

- **Obras del teatro contemporáneo:**

- Achour Christiane et Rezzoug, Convergences critiques, Ed OPU, 1995.
- Alain Courpière, Le théâtre ; texte, dramaturgie, histoire, Ed, Nathan, Paris, 1995.
- Amoros, Andres, Mayoral, Mauna y Nievo Francisco, Análisis de cinco comedias, Ed Castalia, Madrid, 1977.
- Artaud Antonin, El teatro y su doble , Ed Edhasa, Barcelona, 1978.
- C.Vargas, Teatro, literatura y espectáculo, Revista Universitaria de Investigación, Ed, Arquipa, Perú, Nro3, Enero 2001, p.2.
- Fernando Lázaro, Vicente Jusón, Literatura del siglo XX, Ed Lázaro, Barcelona, 1989.
- García Barrientos José Luís, Drama y tiempo, Ed Consejo superior de investigaciones científicas, Madrid, 1991.
- Heblo André, Sémiologie de la représentation, Ed Complexe, Bruselas, 1975.
- Martínez Miguel, El teatro de Mihura, Ed Universidad, Salamanca, 1997.
- Miguel Mihura, Sino todo lo contrario, Ed, Centro de Documentación Teatral, Madrid, 2005.
- Pavis Patrice, El análisis de los espectáculos, Ed Nathan, Paris, 1996.
- Poncela Enrique Jardiel, Eloísa está debajo de un almendro, Ed Alianza, Madrid, 1969.
- , Eloísa está debajo de un almendro, Las cinco advertidas de Santanàs, Ed de Maria José Conde Guerra, Madrid, 2001.
- Salvat Ricard, El teatro como texto, como espectáculo, Ed Mantesiones, Barcelona, 1992.

- Spang Kurt, Teoría del drama, Ed E.U.N.S, A, Pamplona, 1991.
- Tordera.F, Teoría y técnica del análisis teatral., en AA VV. Elementos para una semiótica del texto dramático, p.167.
- Ubersfeld Anne, Semiótica teatral, Ed Cátedra, Madrid, 1993.
- , Les termes clés de l'analyse du théâtre, Ed du seuil, Paris, 1996.
- , L'objet théâtral, Ed, C.N.D.P, Paris, 1978.

- **Estudios críticos :**

- Barthes Roland, Literatura y significación, Ensayos críticos, Barcelona, Seix Barral, 1973.
- , Essais critique, Ed Le Seuil, Paris, 1964.
- , Degrés Zero de l'écriture, Ed Seuil, Paris, 1972.
- Barthes.R, Hamon.Ph, kayser.W, Poétique du récit, Ed essais, Paris, 1979.
- .Benac Henri, Guide des idées littéraires, Ed Hachette, Paris, 1988.
- Benehi Giovanna, Casellato Mariarita, Messoì Gemma, Más que palabras- Literatura por tareas, Ed Difusión, Barcelona, 2005.
- Beneviste Emile, Problème de la linguistique générale, Ed Gallimard, Paris, 1996.
- Bobes Naves Maria del Carmen, La semiótica como teoría lingüística, 2nda edición, Ed Gredos, Madrid, 1976.
- , Aspectos semiológicos del teatro de Buero Vallejo, en referencia a Broad, Ed kassel- Reichenberger, 1977.
- Fontanille Jacques, Sémiotique du discours, édition Romaniée, France, 2003.
- Greimas.A.J, Semántica estructural, Ed Gredos, Madrid, 1976.

- Jurgen Trabant, Semiología de la obra literaria, Ed Gredos, Madrid, 1976
- Kara – Sari Mostefa Fewzia, Lire un texte, Ed Dar el gharb, Orán, 2005.
- Martinet Jeanne, Claves para la semiología, Ed Gredos, Madrid, 1982.
- Paloma Pedro, La crítica teatral: arte o ciencia, Ed Universitaria, Madrid 1995.
- Philippe Le jeune, Les figures de style rhétorique, Ed, Le seuil, Paris, 1980.
- Reuter Yves, L'analyse du récit, Ed Nathan, Paris, 2000.
- Tzevetan Todorov, , Communication 8, les catégories du récit, Ed du seuil, Paris, 1981.

- **Obras críticas sobre el humor :**

- Breton André, Anthologie poétique le surréalisme et ses alentours, Paris, 1992.
- Fellag Mohamed, Djurjurassique Bled, Ed Casbah, Alger, 2000.
- Geysante Aline, Le comique, Ed Ellipses, Paris, 2000.
- Martínez Miguel, El teatro de Mihura, Ed Universidad, Salamanca, 1997.
- Noguez Dominique, L'humour ou la dernière tristesse, Études françaises VOI 5 N°2 Montréal, 1969.

- **Obras críticas sobre el absurdo :**

- Daco Pierre, Les prodigieuses victoires de la psychologie moderne, Ed Presses de Gérard, Paris, 2001.
- Vergely Bertnand, Petit précis de philosophie grave et légère, Paris, Ed Milan, 2000.

- **Dictionarios :**

- Benac Henri, Guides des idées littéraires, Hachette, 1988.
- Dictionnaire encyclopédique de la langue française, Ed Alpha, Paris, 1996.
- Diccionario de la lengua española Real Academia Española, Madrid, Ed Espasa Calpe, S, A, 1990.
- Grand dictionnaire encyclopédie Larousse, Librairie Larousse, Paris, 1982.
- Patrice Pavis, Diccionario del teatro, Paris, Ed Sociales, 1980.

