

Introducción a la **LITERATURA**

Escuela de Letras





Rectora

Dra. Carolina Scotto

Vice - Rector

Dr. Gerardo Fidelio

Secretaría Académica

Dra. Hebe Goldenhersch



Decana

Dra. Gloria Edelstein

Vice - Decana

Mgtr. Silvia Ávila

Secretaría Académica

Mgtr. Marcela Sosa

Escuela de Letras

Cátedra: Introducción a la Literatura



Tecnología Educativa

Cordinadora Área de Tecnología Educativa

Mgtr. Joel Armando

**Coordinadora Proyecto “Universidad en la Sociedad del conocimiento.
Fortalecimiento institucioal de áreas dedicadas a la enseñanza con nuevas tecnologías”**

Lic. Marcela Pacheco

Autores:

Adriana Musitano

Mirta Antonelli

Cecilia Pacella

María Laura Guzmán

Dolores Gonzalez Montbrum

Ana Gabriela Acosta

Colaboradores:

Carina P. Correa

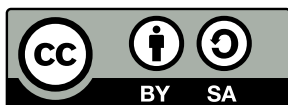
Esteban Berardo

Coordinadora de la producción:

Lic. Valeria Chervin

Diseño gráfico:

Tec. Daniela Perelló



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons.



Referencias iconográficas:

| | |
|---|--|
|  | A nexo |
|  | G losario |
|  | L ecturas S ugeridas |
|  | A ula V irtual |
|  | A ctividades |
|  | E valuaciones P arciales |
|  | B ibliografía |

❧ | 1. PRESENTACIÓN DEL CUADERNILLO

En este cuadernillo la Cátedra de “Introducción a la Literatura” presenta la materia a los estudiantes de Primer Año de las Carreras de Letras Modernas y de Letras Clásicas, cómo se inserta en el plan de Estudios, cómo la concibe el equipo de cátedra. Éste ofrece el programa, con sus distintas unidades, la bibliografía que usaremos en el día a día y cómo se complementará con la fundamental reunida en otros pliegos, denominados “Compendios Bibliográficos”, divididos según las cuatro unidades temáticas del programa.

Específicamente, este Cuadernillo de Cátedra que por primera vez se edita, gracias al apoyo del Área de Tecnología Educativa de la Facultad de Filosofía y Humanidades, es el resultado del trabajo en equipo de todos los miembros del equipo de cátedra y de los encargados de dicha área. Se lo ha pensado y diagramado como un instrumento pedagógico para apoyar las actividades áulicas y extráulicas, complementando y favoreciendo el óptimo aprovechamiento y estudio de los distintos Compendios Bibliográficos, sean el de la Unidad I como los de las siguientes tres unidades, posibilitando las posteriores transferencias.

En la planificación del material, por razones de tiempo y del espacio editorial, seleccionamos la Unidad I (La *Poética* y la constitución de la “tradición aristotélica”), para que los estudiantes al iniciar el año dispongan de distintas herramientas y conceptos que favorezcan la comprensión del objeto de estudio de la materia, del tema específico de la unidad, de la metodología que emplearemos en los análisis de las obras dramáticas. Más específicamente, para el conocimiento del mito, del rito y de la tragedia clásica en la Grecia de los siglos V y VI a. de C. Es nuestro interés que a partir de esta Unidad I puedan transferirse estos saberes para aplicarlos a las posteriores unidades programáticas.

Las dimensiones que se observan en el primer gráfico, con sus distintos colores y correspondencias, refieren los cruces disciplinares que han guiado nuestra selección de contenidos teóricos y de actividades, aplicables tanto a la primera como al resto de las unidades. En el caso de la Unidad I, mostramos con esa presentación descriptiva cómo en la complejidad de la tragedia integraremos la relación de la comunidad y *polis* griega con el arte y la vida

social, política y religiosa. Asumimos de esta manera que se combinan la perspectiva histórico-literaria a otras disciplinas como la poética, la antropología y la filosofía. Abordamos los saberes acerca de una sociedad que produjo una religión cívica, que unía lo político a la transmisión de mitos y ritos en la cohesión social, para no olvidar que al estudiar la fábula trágica y los efectos de la catarsis en una obra como *Edipo Rey* de Sófocles. Sabemos que los espectáculos teatrales eran acontecimientos extraordinarios, insertos en determinados momentos del devenir de la *polis*, que religaban a los espectadores entre sí, apoyando el cuestionamiento crítico a aquellos aspectos no resueltos de la vida social. Dioses, héroes, hombres, mujeres, animales, diferenciados y muchas veces confundidos entre sí –desde el conflicto, la ambigüedad y el enigma trágicos– al ser representados artísticamente, permitieron además del disfrute y cohesión pretendida, que la ciudad se observase, se reconociera como problema, tal como afirman los historiadores franceses Vernant y Vidal-Naquet (1987) en su estudio de la tragedia como institución política.

Los cuadros, esquemas y ejemplos acercan los diversos saberes, sin simplificarlos; se han proyectado para la comprensión y facilitación del estudio. Conocimiento tanto de los textos dramáticos como de los autores que han teorizado no sólo acerca del hecho teatral sino de la vida de quienes han legado importantes producciones literarias.

Otro eje disciplinar relevante es el de la poética, por ello aquí damos una primera aproximación teórica, que reúne la tradición aristotélica y la que luego se ha ido construyendo hasta nuestros días. Consideramos que este sumario será revisitado por los estudiantes durante todo el curso, sabiendo que será comprendido de manera gradual, al ir sumándosele los saberes que en cada unidad se realicen sobre la *Poética* de Aristóteles y las posteriores relecturas que analistas, críticos y artistas han hecho de ella. Este texto aristotélico, fundamental para la dramaturgia y los estudios literarios de occidente, se completa con la antropología, saber que nos ha servido para apoyar las relaciones entre mito, rito y tragedia. El cuadro que presenta las clasificaciones de los ritos –resultado de un detenido análisis de la bibliografía pertinente, tal como la de Espejo Muriel (1995)– como síntesis acorta caminos, posibilitando que los estudiantes integren ese saber a las clases teórico-prácticas y prácticas programadas en relación con la tragedia *Edipo Rey*. El comentario y presentación del capítulo de Michel Foucault (1995) sobre el uso del símbolo y de la verdad entre los griegos ubica a los estudiantes en un texto complejo, muy necesario en

cuanto nos acerca la obra trágica a las problemáticas actuales y permite la reflexión acerca de cuestiones primordiales como son las propias de la literatura o las de la filosofía e historia.

Destacamos que los conceptos del glosario y los nexos virtuales que aquí se presentan, conectan este cuadernillo con las clases, compendios bibliográficos y Aula Virtual.

Por último, es necesario agregar un comentario sobre las actividades programadas para la Unidad I, en relación con las clases teórico-prácticas y preparación del Trabajo Práctico N° 1. Para que los estudiantes conozcan nuestra modalidad de trabajo y los criterios que usaremos en esas clases previas y en las primeras evaluaciones hemos realizado una guía de lectura de la *Poética*, otra para *Edipo Rey* y damos además las consignas para el Trabajo Práctico, material pedagógico al que se le sumará, en el trabajo cotidiano durante el cursado, lo tratado en clase y el uso del Aula Virtual. En esa misma línea, un modelo de evaluación parcial permitirá organizar el material bibliográfico en orden a la Unidad I, guiando su comprensión y apoyando las operaciones intelectuales que el estudio universitario requiere.

☞ | 2. PRESENTACIÓN DE LA MATERIA

“Introducción a la Literatura” es una materia a la que, de acuerdo al Plan de Estudios vigente para las Carreras de Letras Clásicas y Modernas, le corresponde aportar conocimientos de los géneros literarios, períodos y obras más representativas de la literatura.

Además, por decisión del equipo docente, esta perspectiva histórica ha de ser también crítica, pues los saberes que se pretenden, insertos en los estudios de poética, inciden en la selección de contenidos y actividades de la cátedra. Siguiendo la tradición de la *Poética* aristotélica nos proponemos el conocimiento de las obras dramáticas y de los textos críticos elegidos. Justificamos este enfoque pues la poética como disciplina presenta una larguísima tradición y en los estudios literarios del siglo XX se actualiza su objeto de estudio y se abren nuevas propuestas teóricas y metodológicas, que permitirán que la materia guarde una relación fructífera con el resto de las asignaturas.

Posteriormente, nos guiará el texto de Aristóteles y su incidencia en la modernidad, analizando las relaciones entre las poéticas modernas y las moderno-tardías. El estudiante iniciará sus estudios con el saber de las distintas reflexiones teóricas y con prácticas de análisis, útiles a otras materias del primer año de la carrera elegida, como asimismo a las que posteriormente cursarán.

De esta manera en la cátedra de “Introducción a la Literatura” se estudiarán y analizarán obras antiguas (trágicas griegas), modernas (sean del teatro del Siglo XVII, o del XX), de la vanguardia europea y latinoamericana, avanzando luego en lo que se denomina postmoderno, (es decir, producidas a fines del siglo XX).

Como el arco temporal de la materia es amplísimo profundizaremos en las poéticas teatrales, desde los griegos hasta nuestra actualidad, así en la última unidad del programa estudiaremos las producciones relevantes de Córdoba y Argentina. Es decir, que abordaremos obras paradigmáticas hasta fines del siglo XX, llegando a lo que se conoce como *teatro postdramático* (Lehmann (2002) y *performances*, las que vuelven evidente el vínculo entre teatro, ritualidad y comunidad política. Además, aprovechando que el estudio del teatro abre posibilidades de problematización de la realidad, volveremos nuestra mirada al pasado reciente, para que como universitarios de la Escuela de Letras, en la Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba, podamos remitir los distintos saberes históricos al hoy y a nuestra comunidad.

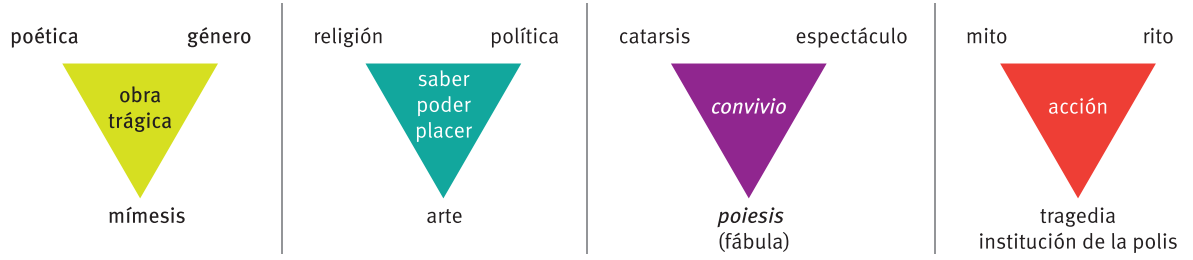
El teatro como género central organiza los contenidos de la materia, reúne lo personal y colectivo, real y ficcional, abriendo la reflexión a las interacciones humanas. A pesar de la distancia temporal que tenemos con algunas de las obras seguramente nos reconocemos en ellas, dadas las múltiples dimensiones que el género ofrece a través de la lectura de las obras dramáticas y de las relaciones que estableceremos con la vida social de cada momento a través de las lecturas teóricas. Las referencias históricas, antropológicas, estéticas que la bibliografía nos entrega si bien no sustituyen el acontecimiento y *convivio* (Dupont, 1994; Dubatti, 2002, 2003, 2007), que el teatro brinda en la co-presencia, al menos aportan elementos y perspectivas enriquecedoras de esa instancia artística tan importante para la vida de las distintas comunidades. En la tarea áulica tendremos algunas experimentaciones creativas para vivenciar aspectos del acontecimiento teatral, ese será uno de los desafíos al que todos responderemos con el trabajo cotidiano.

El teatro a través de la palabra, imagen y movimiento es arte y acontecimiento convivial, y la lectura puede además del placer y disfrute pasar a una perspectiva crítica cuando presenta diferentes posibilidades de discernimiento y relación con la vida social.

El siguiente cuadro presenta la imbricación de las dimensiones que forman parte de nuestro objeto de estudio, por ello luego en el trabajo con cada unidad del programa se sugiere que sea tenido en cuenta para reflexionar y resolver las actividades teórico-prácticas y los trabajos prácticos solicitados.

ACTIVIDAD SUGERIDA: al finalizar el Trabajo Práctico N° 1 el estudiante podrá volver a este gráfico y revisarlo conceptualmente, marcando las dimensiones que haya abordado en dicha tarea, justificando en qué medida el gráfico y su estudio hacen evidentes las relaciones interdisciplinarias.





☞ | 3. PROGRAMA DE LA MATERIA

I. Escuela: Letras

II. Equipo de Cátedra de Introducción a la Literatura

Prof. Titular, Plenaria: Dra. Adriana Musitano

Prof. Adjunta, por concurso: Mgter. Mirta A. Antonelli

Prof. Asistente, por concurso: Dra. Cecilia Pacella

Prof. Adscripta: Prof. María Laura Guzmán

Ayudantes Alumnos:

Est. Ana Gabriela Acosta

Est. Esteban Berardo

III. Fundamentación y Presentación

La presente asignatura integra el primer año de las carreras de Letras Modernas y Letras Clásicas y su carácter es propedéutico. Favorece la formación básica y general. Así pues en el actual Plan de Estudios establece relación vertical y horizontal con las restantes asignaturas del Plan, aportando contenidos generales según periodos, movimientos, poéticas y tendencias significativas de la historia literaria y estudios discursivos. Si bien atiende las debidas especificidades de los géneros literarios en su vinculación con las literaturas nacionales se ha optado, por criterios pedagógicos y metodológicos, centrar la actividad en la discursividad dramático-teatral, y su relación con otros discursos culturales. Con esta opción se busca apoyar la secuencialidad y profundización de contenidos que se estudiarán a lo largo de las carreras. De esta manera, conceptualizaciones, delimitaciones teórico-críticas y constantes estético-poéticas circunscriptas a lo dramático se interrelacionan con los otros géneros literarios, más frecuentemente estudiados en Clásicas y en las otras dos áreas del Plan de Estudios de Modernas, sea en la histórico-literaria o la del discurso.

Por otra parte, en el eje horizontal, mediante las teorizaciones y el análisis de textos se articulan los contenidos con aquellos pertinen-

tes a las asignaturas “Teoría Literaria”, “Literatura Clásica, Griega y Latina” y “Literatura Española I”, todas del primer año. En síntesis, a partir del conocimiento de los textos literarios, poéticas históricas y bibliografía apropiada se propone un enfoque contextual e históricamente referido, desde el cual se abordarán las relaciones entre la literatura, en general, y el género dramático, en particular.

IV. Objetivos Generales: se espera que el estudiante logre

- Acceder a un panorama histórico de la literatura.
- Comprender la lectura como un acceso a la problemática del hombre y de su tiempo.
- Inferir consideraciones teóricas acerca de los géneros literarios.
- Reconocer las relaciones entre literatura, género dramático y discursos sociales.
- Analizar en los textos seleccionados las diferentes representaciones, históricas, filosóficas y estéticas.
- Incorporar, en lo oral y escrito, el lenguaje técnico propio de los estudios literarios.

V. Objetivos Específicos: se espera que el estudiante logre

- Reflexionar acerca de la validez crítica de conceptos propios de la historia literaria.
- Fundamentar perspectivas y distintas periodizaciones de la modernidad.
- Reconocer la especificidad del género dramático.
- Diferenciar la tragedia clásica del drama moderno.
- Describir los fenómenos que caracterizan la experiencia moderna.
- Comprender la experiencia vanguardista.
- Reconocer ejes relevantes en torno al debate “modernidad-postmodernidad”.
- Examinar las categorías pertinentes para Latinoamérica y la localización “centro/periferia”.
- Acceder a las poéticas de vanguardia, neovanguardia y moderno tardías en relación con “centro/periferia”, “posdramaticidad” y “literatura postautónoma”.
- Acrecentar capacidades críticas y expresivas.

VI. Contenidos/unidades

UNIDAD I. La *Poética* y la constitución de la “tradición aristotélica”

1. *Poiesis*, mimesis y géneros en la *Poética* de Aristóteles.
2. Mito, rito y tragedia. Edipo Rey de Sófocles (Vernant, Espejo Muriel, Maiseonneuve).
3. La *polis* y la tragedia como institución (Vernant y Vidal-Naquet).
4. El héroe entre lo imaginario y social (Bauzá, Vernant). Fármaco y chivo expiatorio (Girard).
5. Los conflictos cívicos. La representación del poder y la verdad (Vernant y Vidal-Naquet, Foucault).

UNIDAD II. El drama moderno, ficción, conocimiento y metateatralidad

1. *Hamlet* de Shakespeare y el drama del Siglo XVII (Hauser, Aüerbach, Cerrato).
2. El teatro dentro del teatro (Lope, Calderón). Metateatralidad (De Marinis, Pavis).
3. *Fedra* de Racine y *Tartufo* de Moliere. La sociedad cortesana, razón, decoro y vida privada (Elias, Revel).
4. Poética y preceptiva, el *Ars poética* de Boileau.

UNIDAD III. Poéticas modernas y de vanguardia

1. *Fausto* de Goethe y la problemática de la Modernidad (Hauser, Berman).
2. Romanticismo (Wellek, Beguin, Paz).
3. La literatura moderna (Hauser, Levin, Balakian).
4. Las vanguardias históricas (Poggioli, De Micheli).
5. Movimientos y manifiestos del Futurismo, Dadaísmo y Surrealismo.
6. La teatralidad moderna: Teatro de la crueldad (Artaud), Épico (Brecht) y del Absurdo (Beckett, Ionesco).

UNIDAD IV. Las poéticas teatrales moderno tardías

1. Teatro y política en los '70, el legado de Brecht y la creación colectiva (Buenaventura, Grupo *LTL*). El Teatro del oprimido (Boal).
2. El debate modernidad/“postmodernidad”. Problemas de conceptualización (Habermas, Jameson, Casullo, Jitrik).
3. Neovanguardia en los '70. ¿Postvanguardia latinoamericana? (Huysen, Villegas).
4. La dramaturgia argentina de los '90 (Veronese, Gambaro, Pavlovsky).
5. El fin de siglo XX (Dubatti, Musitano). Literatura postautónoma (Ludmer).

6. Teatro postdramático, *performance* y activismo (Lehmann, Taylor, Musitano, Antonelli).

VII. Bibliografía

En el presente programa se enuncian los temas y entre paréntesis la bibliografía imprescindible para responder a los mismos. Y, por otra parte, en las actividades áulicas se distinguirá entre bibliografía obligatoria, de tipo general y específica, además de la complementaria. Todas ellas se usarán según intereses y necesidades de los estudiantes, especialmente en relación con las unidades de vanguardia y post-vanguardia, que requieren trabajos autónomos.

- Aguiar e Silva, Vitor Manuel. 1975. *Teoría de la literatura*. Madrid. Gredos.
- Antonelli, Mirta A. 2007. Editorial de la revista online *E-Misférica*, Instituto Hemisférico de la Universidad de Nueva York. Número temático: “Performance, Pasiones y política”. Número 4.1.
- 2006 a. Perder el colectivo, ponencia en colaboración con Paula Guerrero. Jornadas Internacionales de *Poesía y Experimentación*. Escuela de Letras. FFyH. UNC.
- 2006 b. ¿La espectacularidad del acontecimiento o el acontecimiento de la espectacularidad? Notas para un interrogante. Ponencia inédita, presentada en concurso para el cargo de Profesor Adjunto de *Introducción a la Literatura*, Escuela de Letras FFyH. UNC.
- Aristóteles, Horacio, Boileau. 1982. *Poéticas*. Madrid. Editorial Nacional.
- Artaud, Antonin. 1993. *El teatro y su doble*. México. Editorial Hermes.
- Auerbach, Erich. 1979. *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*. México. Fondo de Cultura Económica.
- Balakian, Anna. 1969. *El movimiento simbolista*. Guadarrama. Madrid.
- Barbero, Santiago. 2004. *La noción de mimesis en Aristóteles*. Córdoba. Ordía Prima. Ediciones del Copista.
- 1992. *La mimesis en Aristóteles*. Córdoba. Escuela de Letras.
- Beguin, Albert. *El alma romántica y el sueño*. Ensayo sobre el romanticismo alemán y la poesía francesa. México. FCE.
- Benjamin, Walter. 1970. “El autor como reproductor”, en Brecht, conversaciones y ensayos. Montevideo. Arca.
- 1980. “El flâneur” y “Lo moderno”, en: *Poesía y capitalismo*. Iluminaciones II. Madrid. Taurus.

- Berman, Marshall. 1989. *Todo lo sólido se desvanece en el aire*. Buenos Aires. Siglo XXI.
- Bloom, Harold. 1997. *El canon occidental*. Anagrama, Barcelona.
- Bobes Naves, Carmen. 1987. *Semiología de la obra dramática*. Madrid. Taurus.
- Brecht, Bertold. 1992. *El compromiso en literatura y en arte*. Madrid.
 - 1972. *Breviario de estética teatral*. Rosario. La rosa blindada.
- Boal, Augusto. 1974. “Hay muchas formas de teatro popular. ¡Yo prefiero todas!” en Rev. *Crisis*, N° 19, noviembre. Bs. As.
 - 1973. “Una experiencia de teatro popular en el Perú”. México. Rev. *La Cabra*, N° 18-20, Marzo- Mayo.
- Brunner, José J. 1987. “Entonces, ¿existe o no la modernidad en América Latina?”, *Punto de Vista, Revista de Cultura*, Año X, Bs. As, noviembre diciembre, 1-5
- Buch, Buntinx y otros. 1997. *Cultura y política en los años '60*. Instituto de Investigaciones “Gino Germani”. Publicaciones del CBC. UBA. Buenos Aires.
- Bürger, Peter. 1987. *Teoría de la vanguardia*. Barcelona. Península.
- Casullo, Nicolás. 2004. *Pensar entre épocas*. Memoria, sujetos y crítica intelectual. Buenos Aires. Norma.
 - 1998. *Modernidad y cultura crítica*. Paidós. Buenos Aires.
 - 1987. (Comp.) Prólogo: “Modernidad, biografía y ensueño de la crisis”, en *El debate modernidad/postmodernidad*. Puntosur. Buenos Aires. Pp.11-63.
- Cerrato, Laura. 2006. “La tragedia shakespeariana”, en *Obras Completas, I*. Tragedias. Losada, Buenos Aires-Madrid. Pp. 27-56.
- De Marinis, Marco. 1997. *Comprender el teatro*, Galerna. Buenos Aires.
 - 1988. *Nuevo teatro, 1947-1970*. Barcelona. Bs. As. Paidós.
- De Toro, Fernando (Edit.) 1993 “Hacia un modelo para el teatro postmoderno”, en *Semiótica y teatro latinoamericano*. Galerna, pp. 13-42.
- Dubatti, Jorge. 2007. *Filosofía del teatro I*. Atuel. Buenos Aires.
 - 2002. “La teatralidad y el ser: el acontecimiento teatral” y “Tipología del texto dramático”, en *El teatro jeroglífico*. Herramientas de poética teatral. Pp. 49-56 y 89-96.
- Duvignaud, Jean. 1979. *El sacrificio inútil*. México. FCE.
- Eidelberg, Nora. 1985. *Teatro experimental hispanoamericano*. 1960-1980. La realidad social como manipulación. Institute for Studies of Ideologie and Literature. Minesota. EEUU.

- Espejo Muriel, Carlos. 1995. *Grecia, sobre los ritos y las fiestas*. Granada.
- Foster, y otros. (Comp.) 1985. *La posmodernidad*. Barcelona. Kairós.
- Foucault, Michel. 1995. *La verdad y las formas jurídicas*. Barcelona. Gedisa.
- Gambaro, Griselda. 1989. *Antígona Furiosa, en Teatro 5*. Ediciones de la Flor. Buenos Aires.
- García Canclini, Néstor. 1990. *Culturas Híbridas: estrategias para entrar y salir de la Modernidad*. México. CcyA. Grijalbo.
- Girard, René. 1984. *Literatura, mimesis y antropología*. Barcelona. Gedisa.
- Graham-Jones, Jean. 1997. “De la euforia al desencanto y al vacío: la crisis nacional en el teatro argentino de los ‘80 y ‘90”, en Bergero, Adriana y Reati, Fernando: *Memoria colectiva y políticas del olvido en Argentina y Uruguay, 1970-1990*. Rosario. Beatriz Viterbo.
- Gramuglio, Maria T. 1996. “El canon del crítico fuerte”, *Punto de Vista*, Revista de Cultura, Año XIX, número 55, Bs. As. Agosto. pp 33-37.
- Graves, Robert. 1972. *Los mitos griegos*. Bs. As. Losada.
- Jameson, Fredric. 1997. *Periodizar los 60*. Córdoba: Alción Editora.
1991. *Ensayos sobre el postmodernismo*. Buenos Aires. Imago mundi.
1985. “Postmodernismo y sociedad de consumo”, en FOSTER, et alt. *La posmodernidad*. Barcelona: Kairós. Pp.165-186.
- Jitrik, Noé. 2000. *Historia crítica de la literatura argentina*. Vols. 10 y 11. Emecé. Buenos Aires.
- Habermas, Jürgen. 1985. “La modernidad, un proyecto incompleto”, en Foster, et alt. *La posmodernidad*. Barcelona: Kairós. Pp.19-36.
- Hauser, Arnold. 1987. *Historia social de la literatura y el arte*. Tomos 2 y 3, Madrid. Guadarrama.
- Hopenhayn, Martín. 1995. *Ni apocalípticos ni integrados*. Aventuras de la Modernidad en América Latina, México. FCE.
- Hobsbawn, Eric. 1999. *A la zaga. Decadencia y fracaso de las vanguardias del Siglo XX*. Barcelona, Crítica.
- Huysen, Andreas. 2002. “La búsqueda de la tradición: vanguardia y posmodernismo en los años setenta”, “El mapa de lo posmoderno” en *Después de la gran división*. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo, Buenos Aires. Adriana Hidalgo editora. Pp.276-305, 306-380.
- Kantor, Tadeusz. 1987. *El teatro de la muerte*. Buenos Aires. De

la Flor.

· Lehmann, Hans-Thies. 2002. *Le théâtre postdramatique*. L'Arche. Paris.

· Levin, Harry. 1974. *El realismo francés*. (Stendhal, Balzac, Flaubert, Zola, Proust). Laia. Barcelona.

· Longoni, Ana y Maestman, Mariano. 2000. *Del Di Tella a Tucumán arde. Vanguardia artística y política en el '68 argentino*. Buenos Aires. El cielo por asalto.

· Ludmer, Josefina. 2007. Entrevista de Flavia Costa. *Revista Ñ*. 01-12-2007, en HYPERLINK "<http://www.clarin.com/>"Clarín. com

2006. "Dicen que... Literaturas postautónomas".

· Maisonnneuve, Jean. 2005. *Las conductas rituales*. Nueva Visión. Buenos Aires.

· Musitano, Adriana. 2007. "De maíces, mapas y sal: conjunción estético-política para los pueblos andinos en N° 4. Sección Activismo.

1994 "Dos poéticas para la acción escénica postmoderna", *Rev. La Escena Latinoamericana*, año II, número 3-4. México.

1992. "La literatura postmoderna" y "El teatro postmoderno", Córdoba. Cuadernillos institucionales.

· Musitano, Adriana y Zaga, Nora. 2002. "Córdoba, 1965-1975. Identidad y vida institucional. Teatro, enseñanza y profesionalismo". (131-147) En *Rev. Publicación del CIFYH* N° 2, octubre. Facultad de Filosofía, UNC. Córdoba.

2000. "La representación del espacio, los L.T.L. y El fin del camino" en *Rev. Estudios*. N° 13. Córdoba. CEA. UNC.

1998. "Dos testimonios y la creación colectiva", en *Discursos de tradición y contemporaneidad*. Córdoba. CEA. UNC.

· Naugrette, Catherine. 2004. *Estética del teatro. Una presentación de las principales teorías del teatro y una reflexión transversal sobre las problemáticas de la creación teatral*. Ediciones artesdel Sur. Buenos Aires. Capítulos 12 y 13: "Artaud, el teatro y la vida". PP. 169-181. Y "Brecht y el teatro épico", pp. 183-206.

· Pavis, Patrice. 2001. "Las escrituras dramáticas contemporáneas y las nuevas tecnologías". *Mímeo*. Doctorado en Artes. Filosofía. UNC. Córdoba.

2000. *El análisis de los espectáculos*. Teatro, mimo, danza, cine. Paidós. Barcelona.

· Pavlovsky, Eduardo. 2003. *Potestad, en Teatro Completo I*. Atuel. Buenos Aires. Pp. 169-189.

· Paz, Octavio. 1967 *Los hijos del limo*. México. Fondo de Cultura Económica.

- Poggioli, Renato. 1978. *Teoría del arte de vanguardia*. Madrid. Revista de Occidente.
- Pelletieri, Osvaldo. (Compilador). 1995. *Teatro latinoamericano de los '70. Autoritarismo, cuestionamiento y cambio*. Corregidor. Buenos Aires.
- Rosano Susana. 2008. "En la era de la intimidad". 09/02/2008. *Revista Ñ*, Diario Clarín.
- Sarlo, Beatriz. 1994 a. "Políticas culturales: democracia e innovación", *Punto de Vista*, Revista de Cultura, Año XVII, número 48. Bs. As., abril, 27 -3.
- 1994 b. "El relativismo absoluto o cómo el mercado y la sociología reflexionan sobre estética", *Punto de Vista*, Revista de Cultura, Año XVII, número 48, Bs. As. Abril, 27 -3.
- Sfeir, Dahd. 1973. "Ocho días en el nuevo teatro de la revolución". *Rev. Crisis*, N° 6, octubre. Buenos Aires.
- Shakespeare, William. 2006. *Obras Completas. Tragedias. T I*. Losada. Buenos Aires. Madrid. Pp. 357-483. Traducción de Pablo Ingberg.
- 1980. *Hamlet*. CEDAL. Buenos Aires.
- 1964. *Hamlet, en sus tres versiones*. Losada. Buenos Aires.
- Schwartz, Jorge. 2002. *Las vanguardias latinoamericanas*. Textos programáticos y críticos. México. FCE.
- Sófocles. 1972. *Antígona*. Universidad Nacional de Cuyo. Mendoza.
- 1970. *Antígona*. Salvat. España. (Traducción de J. M. Pemán)
- 1969. *Ajax, Edipo Rey y Antígona*. Madrid. Salvat.
- Steiner, George. 1991 a. *La muerte de la tragedia*. Monte Avila. Venezuela.
- 1991 b. *Antígonas*. Una poética y una filosofía de la lectura. Gedisa. Barcelona.
- Vidal Naquet, Pierre. 1983. *Formas de pensamiento y formas de sociedad en el mundo griego*. Barcelona. Península.
- Vernant, Pierre y Vidal Naquet, P. 1987. *Mito y tragedia en la Grecia Antigua, tomos I y II*, Madrid. Taurus.
- Vernant, Jean Pierre. 1999. *Mito y religión en la Grecia antigua*. Barcelona. Ariel.
- Villegas, Juan. 2005. *Historia multicultural del teatro y las teatralidades de América Latina*. Galerna. Buenos Aires.
- Wellek, René. 1983. *Períodos y movimientos de la historia literaria*. Barcelona. Laia.

VIII. Propuesta metodológica

Se motiva para lograr la paulatina autonomía, por ello se ha optado tanto por el estudio dirigido, semidirigido como por el independiente. Para ello se trabaja con guías de actividades, y en el aula en talleres de lectura previos a los trabajos prácticos. Asimismo, la comprensión de textos busca favorecer la realización de teóricos-prácticos, áulicos y extraáulicos. Los Trabajos Prácticos y Coloquios tendrán una parte escrita previa a las exposiciones orales, para su evaluación individual y grupal.

IX. Propuesta de evaluación.

Respetando la normativa vigente (Res. 363/99 HCD), se solicitan cinco trabajos prácticos y dos parciales. En los Trabajos teórico-prácticos la evaluación será cualitativa en orden a presenciales y cuantitativa en los Trabajos Prácticos y Parciales.

X. Distribución horaria y días asignados para la asignatura

Materia cuatrimestral, con seis horas de clases semanales: martes y jueves de 18 a 20 y miércoles de 16 a 18. Con el curso se establecerá el día de trabajos prácticos presenciales y de los teórico-prácticos quincenales.

XI. Cronograma de evaluaciones de los Trabajos Prácticos

Primer Trabajo-Práctico: *Edipo Rey* y la *Poética*: lectura analítica, aplicación y transferencia de conceptos teóricos. Trabajo grupal, escrito, con instancia oral de determinados grupos, según asignación de la cátedra. Evaluación numérica.

Segundo Trabajo-Práctico: *Hamlet* de Shakespeare. Lectura analítica y aplicación de conceptos teóricos. Evaluación numérica del escrito y de la exposición grupal.

Tercer Trabajo-Práctico: Escrito y grupal sobre *Fedra* de Racine. Lectura analítica, aplicación y transferencia de conceptos teóricos. Evaluación numérica.

Cuarto Trabajo-Práctico: *Fausto* de Goethe. Lectura analítica, aplicación y transferencia de conceptos teóricos acerca de modernidad y romanticismo.

Quinto Trabajo-Práctico: Trabajo autónomo y producción sobre: Vanguardia y teatro moderno; Modernidad y Potsmodernidad. Lectura analítico-creativa, experimentación y reflexión acerca de los postulados referidos al tema elegido. Aplicación y transferencia de conceptos teóricos a la actividad teatral propuesta. Evaluación numérica.

XII. Evaluaciones:

- Cualitativa de los trabajos teórico-prácticos y de las exposiciones en las puestas en común.
- Cuantitativa, numérica, de los cinco Trabajos Prácticos escritos.
- Coloquios sobre un conjunto de temas de la última unidad, con guía temática y actividades diversificadas según consignas, grupos y bloques de exposiciones y bibliografía pertinente.

INFORMACIÓN

Sobre condiciones de alumnos en todas las materias de la carrera, tipos de clases, asistencia y evaluaciones

Durante el cursado podrán aspirar a las siguientes condiciones: promocional, regular y libre. Nos referimos a los requisitos y exigencias para llegar a obtenerlas:

De acuerdo al reglamento y régimen de alumno de la FFyH las calificaciones de evaluaciones parciales serán promediadas entre sí, de igual modo que las de los trabajos prácticos. A los fines de la promoción o la regularidad serán consideradas separadamente, pues no son promediadas entre sí.

Condición promocional

Será considerado promocional el alumno que cumpla con las siguientes condiciones mínimas: aprobar el 80% de los Trabajos Prácticos con calificaciones iguales o mayores a 6 (seis) y un promedio mí-

nimo de 7 (siete); aprobar el 100 % de las Evaluaciones Parciales con calificaciones iguales o mayores a 6 (seis) y un promedio mínimo de 7 (siete). La promoción tendrá vigencia por el semestre subsiguiente.

Los responsables de las asignaturas podrán exigir la condición de un mínimo de asistencia a las clases prácticas y teórico-prácticas, que no podrá superar el 80% del total.

Según el régimen de alumnos vigente, los alumnos tendrán derecho a recuperar como mínimo el 33% de los Trabajos Prácticos. Se entiende por **clase teórica** aquella donde se desarrolla en forma expositiva una temática propia de la disciplina, y por **clase teórico-práctica** aquella que articula la modalidad del curso teórico con una actividad de la práctica en relación a la temática de estudio.

Condición regular

Son alumnos regulares aquellos que cumplan las siguientes condiciones: aprobar el 80% de los Trabajos Prácticos con calificaciones iguales o mayores a 4 (cuatro) y aprobar el 80% de las Evaluaciones Parciales con calificaciones iguales o mayores a 4 (cuatro).

Los alumnos tienen derecho a recuperar al menos una de las evaluaciones parciales. La calificación que se obtenga sustituirá a la obtenida en la evaluación recuperada.

La regularidad se extiende por el mínimo de 3 (tres) años, a partir de que se deja constancia fehaciente de que el alumno accede a esa condición.

Condición libre

De no cumplir con ninguno de los requisitos para promoción o regularidad, el alumno quedará en condición de libre. También están en esta condición los alumnos que, estando debidamente matriculados en el año académico, sin cursar la materia decidan inscribirse en los exámenes finales. Estos alumnos libres, de acuerdo al programa

vigente, accederán a un examen de dos instancias: la primera, de carácter escrito y, la segunda, oral. Contemplándose en ambas los aspectos teóricos y prácticos; y más específicamente el conocimiento de la bibliografía indicada en el programa.

Sobre el cursado de Introducción a la Literatura

Esta materia es cuatrimestral y se distribuye en tres clases semanales (martes, miércoles y jueves) de dos horas cada una. Martes y miércoles se dictarán las clases teóricas y jueves se dictarán las clases teórico-prácticas y en las fechas fijadas previamente las evaluaciones de los Trabajos Prácticos. La asistencia a estas clases en un 80 % es obligatoria.

Las clases **teórico-prácticas** serán evaluadas cualitativamente, teniendo en cuenta la participación, la aplicación de la bibliografía específica al análisis de obras y el manejo de los contenidos teóricos de la unidad.

Las guías de trabajos prácticos y la distribución de consignas por grupos estarán disponibles en fotocopidora y en el Aula Virtual una semana antes de la entrega.

La materia ha dispuesto que las evaluaciones serán: cinco trabajos prácticos y dos parciales. En estas instancias los alumnos serán valorados cuantitativamente, con nota numérica de 1 a 10. En los trabajos prácticos se evaluará la realización de una guía temática y actividades diversificadas, según consignas y exposiciones de los grupos. Por otro lado, en los parciales, los alumnos serán evaluados sobre temas teóricos y bibliografía obligatoria, de manera individual, escrita y presencial. En este cuadernillo se encuentra un ejemplo del modo en que se solicitan los temas y los criterios de evaluación.

Finalmente, de poseer las condiciones necesarias para ser promocionales, los alumnos tendrán la posibilidad de rendir un coloquio sobre un conjunto de temas de la última unidad, con guía temática y actividades diversificadas (según consignas, grupos y bloques de exposiciones), en relación con la bibliografía pertinente.

Sobre el Aula Virtual y sus funciones:

Esta cátedra plantea el uso del Aula Virtual como una herramienta de información que complementa las instancias presenciales de comunicación entre docentes y alumnos en el transcurso de la materia. Por varias razones –pedagógicas y académicas, entre otras– apos-

tamos a la relación interpersonal. Por ello, nos interesa sostener las consultas y diálogos personales en los horarios de atención que cada profesor y miembros del equipo darán a conocer a principio del cursado.

Es importante informar a los alumnos cursantes que las consultas que se realicen a través del Aula Virtual serán contestadas al menos una vez por semana, en un día a concertar entre el equipo de cátedra y el grupo de estudiantes. En tal sentido, solicitamos usar la consulta virtual en casos específicos, previendo que la respuesta será semanal.

En cuanto a la información que se muestra en el Aula Virtual remite a la constitución de la cátedra, programa de la asignatura, condiciones de cursado, régimen de alumnos, material bibliográfico, fechas de exámenes, guías de lectura, consignas de trabajos prácticos, pautas y cronograma de actividades. Asimismo, en el Aula se exhibirá gradualmente, según las clases, el material ampliatorio de los contenidos de la materia. Por último, es importante que los estudiantes conozcan que todo aquello que en el día a día se informa en clase se editará paulatinamente en el Aula Virtual, reforzando la comunicación presencial, sin remplazarla. Sabemos que muchos estudiantes no pueden asistir a las clases teóricas y por ello el Aula Virtual es un medio de comunicación eficaz y útil, pero no suplanta el espacio de encuentro áulico, ni exime de la obligatoriedad de asistencia a Teórico-Prácticos y Trabajos Prácticos.

§ 4. UNIDAD I. “LA POÉTICA Y LA CONSTITUCIÓN DE LA TRADICIÓN ARISTOTÉLICA”

En este apartado se tratan temas referentes a la tragedia, tales el mito y el rito, los que por su complejidad han sido abordados por distintas disciplinas, como la poética para luego ser integrados al estudio de la literatura.

4.1 Mito, Rito y Símbolo.

Ritos y Fiestas: Elementos Comunes

Seis categorías de clasificación:

- Qué eficacia simbólica se procura (clasificación de ritos, según efecto buscado)
- Cómo se realiza (proceso y sintaxis de actos y conductas repetidas)
- Dónde se efectúa (espacios consagrados)
- Con qué elementos (objetos consagrados)
- Con qué lenguajes corporales y sonoros se ejecuta

Qué eficacia simbólica se procura (clasificación de ritos, según efecto o poder transformador buscado) Puntos 1 a 3.

1. Purificación/polución.

Eficacia simbólica: las fiestas como “grandes purificaciones colectivas”.

- Qué se purifica: miasma (suciedad), ágos (acto sacrílego).
- Presente en ritos de iniciación: como nacimiento, muerte.
- Fiesta específica: las antiguas Targelias; el pharmacos, persona marcada mediante la cual el rito de purificación buscaba la liberación (rito en presente).

1.1. **Impureza:** estado de hecho resultante de una violación o ruptura tanto del orden social como del orden natural.

1.1.2. **Clasificación de ritos relativos a la impureza:** tres tipos (Cazeneuve, 1971)

1.1.2.1. **Rituales de tabú:** aquellos que prohíben todo contacto con lo que se halla impuro. Su principio es de orden estrictamente negativo (prohibición).

1.1.2.2. **Rituales de neutralización:** aquellos que superan las imperfecciones de los rituales de tabú, neutralizar el contacto con la impureza y eliminar la mancha que hubiera podido producirse. Se rige por el principio general de la purificación.

1.1.2.3. **Rituales de purificación ante el devenir:** medios para reforzar la regular clasificación de seres, sexos, estaciones, etc. Ej. La menstruación; la sexualidad.

1.1.2.3.1. **Ritos de iniciación**

1.1.2.3.2. **Ritos de pasaje**

2. Ofrendas.

Eficacia simbólica: intensificación de la comunicación entre hombres y dioses; funcionamiento interconectado del mundo natural y sobrenatural.

• **Qué se asegura:** la protección, el favor, etc., de los dioses. Se contrae un compromiso con los dioses, del tipo del intercambio de prestaciones asumidas como obligatorias.

2.1. **Estado de amenaza o necesidad:** ante motivos **directos** o **indirectos**, ya **individuales** –como la amenaza a la existencia de un individuo–, ya **colectivos**, cuando el peligro afecta a un grupo social o a una comunidad entera.

2.1.2. **Clasificación de rituales de ofrenda: dos tipos.**

2.1.2.1. **Ofrenda de Agradecimiento** (a posteriori del bien recibido)

2.1.2.2. **Ofrenda de Petición** (a priori, a fin de recibir un don o intervención benéfica en un futuro inmediato).

2.1.2.2.1. **Plegaria:** es un **rito propiciatorio**; está presente en todos los actos de culto, como sacrificios, ofrendas y libaciones.

Incluye una invocación (llamada, en vocativo, al nombre del dios) y una plegaria de solicitud o demanda (forma parte de las ofrendas de petición); también se ejerce la plegaria de consulta. Ej. La consulta al oráculo.

3. Sacrificios:

3.1. **Categoría conceptualizada desde distintas teorías interpretativas:**

3.1.1. **Como acto caníbal.**

3.1.2. **Como patrón de alimentación.**

3.1.3. **Como cohesión política y rechazo a la violencia.**

3.1.4. **Como identificación o afinidad mágica.**

3.1.5. **Como comunión.**

3.1.6. **Como rol de criterio** (criterio de humanidad, entre humano y no humano; criterio social y moral conectada a la tesis política, en

las que el sacrificio garantiza el orden y la vigencia de las relaciones. Sobre esta interpretación, ver Vidal Nacquet. (1987)

3.1.7. Como restaurador del equilibrio alterado y dominador del miedo

3.1.8. Como “sagrado versus profano”. Vernant (1973) lo considera como una consagración y lo diferencia de la simple ofrenda; el momento dramático máximo es el acto sacrificial, la acción de matar al animal, cuando se pasa –y los actores con él- de lo profano a lo sagrado. Esta tesis es criticada, para el mundo griego, por diversos autores quienes afirman que aquel no distingue ambos planos, por lo que no habría salida del mundo.

3.2. Como fenómeno. Para el hombre homérico, el sacrificio fue el más destacado **acto para ponerse en comunicación** con los dioses, fue **una manifestación festiva comunitaria** y **acto esencial de culto**.

3.2.1. El sacrificio es el acto por excelencia

Víctima sacrificial; un animal – el más noble, el toro, el más común, la oveja, luego la cabra, el cerdo y el cochinillo – que evoca a la vez sacrificio y comida.

3.2.2. El lavatorio de manos, primer acto colectivo, rodear al oficiante, mientras hace los votos o plegarias.

3.2.3. El animal presenta partes sagradas y partes desechables, es decir, que también la “comida” está ritualizada.

3.3. Clasificación de los sacrificios

Cruentos vs. incruentos. En estos últimos, se ofrecían frutos de toda especie, especialmente cereales, miel, leche, aceite, vino, lana e incienso. En ellos, el fuego y la cocción están totalmente ausentes.

Sacrificios Cruentos (con libaciones)

Ctónicos: altar al ras del suelo, o en fosa, por la que fluye la sangre, víctima negra/a la tarde o noche.

Olímpicos: altar alto, víctima blanca, al nacer el día.

4. Santuarios o espacios rituales: El ritual incumbe un espacio cualificado; su propio espacio de realización. Por ejemplo, los centros de culto que, en Grecia primitiva, fueron los recintos al aire libre, connotando un sentido de localidad natural, en las afueras.

5. Elementos simbólicos: la miel, el color, el agua, los animales empleados, y sus órganos.

6. Lenguajes: danza, música y canto

Tipología de los ritos

Turner (1985) distingue entre los ritos que llama “life-crisis” y **los calendarios**, en tanto que ambos pertenecen a la esfera liminal. Los primeros pueden ser colectivos pero normalmente son individuales. Los segundos son colectivos, **siempre comunales**.

Hay varias propuestas de tipologías, entre ellas,

- La de **Cazeneuve (1972)**:

1. **Ritos de control**: prohibiciones o fórmulas mágicas para incidir en fenómenos naturales.
2. **Ritos conmemorativos**: reactualizan lo sagrado por medio de la representación de mitos en ceremonias espectaculares y complejas.
3. **Ritos de duelo**: transforman a los muertos en antepasados.
4. **Ritos religiosos**: conectan el mundo cotidiano con el mundo de los dioses y de los antepasados.
5. **Los que se presentan como compartimientos ligados a la vida cotidiana (tabúes o prácticas mágicas)**.

- La de **Brumfield**

1. **Ritos de mortificación** (funerarios y de abstinencia sexual).
2. **Ritos de purgación** (purificación).
3. **Ritos de fortalecimiento**: agones (entre grupos de edad, sexos, vida-muerte, etc.).
4. **Ritos de Júbilo**: fiestas y banquetes.

- La de **Espejo Muriel (1995)**:

1. **Ritos constitutivos** (ritual de asamblea).
2. **Ritos de muerte** (de carácter inexorable, como los funerarios).
3. **Ritos de transición o de pasaje** (cambio de situación o estado, como bodas, nacimiento, hospitalidad).
4. **Ritos transaccionales** (indica un pacto o compromiso, acciones de lucha y/o súplicas).



RITOS

Maldonado (1975) afirma que es

... la plasmación en un lenguaje corporal de esa diacronía distensionadora de la palabra mítica, como un gesto corporal unitario, “mimesis”, mediante la acción gestual, de esa palabra narrativa y simbólica que es el mito.

Burkert (1983) lo define como:

una reacción espontánea artificialmente exagerada para el propósito de la demostración. Un acto desvinculado de la pragmática con carácter de “signo”, cuya función consiste en ser la norma en la formación del grupo, en la solidaridad o en el favorecer la intercomunicación entre los individuos de la misma comunidad. Entendiéndose, pues, el rito como una clase de lenguaje e incluso llegándose a poder hablar perfectamente de una “sintaxis” del rito.

Para Cazeneuve (1972), es

... un acto individual o colectivo que siempre, aun en el caso de que sea lo suficientemente flexible para conceder márgenes a la improvisación, se mantiene fiel a ciertas reglas que son precisamente, las que constituyen lo que en él hay de ritual (...) Pero el rito propiamente dicho se distingue de las demás costumbres, y no solamente, como veremos, por el carácter particular de su pretendida eficacia, sino también por el papel tan importante que en él desempeña la repetición. Esta, en efecto, no forma parte de la esencia de las prácticas que concluyeron por convertirse en costumbre, pero constituye en cambio, un elemento característico del rito, y a veces su principal virtud.

Zeitlin, (1982) lo agrupa en una gran clase:

...son dramas, representaciones con gestos específicos, palabras o instrumentos en concordancia con secuencias definidas, siguiendo la lógica de un

discurso especial, sobredeterminado por múltiples grupos simbólicos, y apoyados muy a menudo en mitos etiológicos de fundación.

Chirassi (1979) lo define como:

... un todo sistemático a través del cual, el grupo organiza de modo cósmico, o sea, funcional y económico a la vez, el propio comportamiento determinando el tiempo y los ritmos de la propia reciprocidad social.

Para Scheffler (1957), el ritual *no es un tipo de acción sino un aspecto de casi toda clase de acción, ese aspecto el cual puede ser interpelado como una declaración simbólica del estatus social*. Es un aspecto de la conducta asociada con el asentamiento de roles, y tal interacción ritual es un medio de comunicación entre las personas de esos roles.

Durkheim distingue entre creencias religiosas y ritos, definiéndolos así; si las creencias religiosas son las representaciones que expresan la naturaleza de las cosas sagradas y la relación que sostienen, entre ellos, o con las cosas “profanas”, los ritos son reglas de conducta que prescriben cómo un hombre debe comportarse en presencia de objetos sagrados.

Turner (1985) lo considera como un sistema de significados, como *una conducta formal tecnológica haciendo referencia a creencias, a seres míticos o a poderes*. Para el autor, todo ritual tiene un símbolo dominante, entendiendo por símbolo, la unidad más pequeña del ritual que todavía tiene las propiedades específicas de la conducta ritual (que tiende a llegar a ser un foco de interacción, tres elementos o propiedades: condensación, unificación del disparate-*significata* y polarización de significados; un polo, ideológico y otro sensorial. En este segundo polo se concentran todos aquellos *significata* que pueden alcanzar deseos y sentimientos, mientras que en el primero uno encuentra un conjunto de normas y valores que guían y controlan a las personas como miembros de grupos y categorías sociales.

Como **síntesis** decimos que hay, en conjunto, tres líneas que definen un rito: su capacidad expresiva, su virtud de repetición por la que todo acto se rodea de un halo diferenciador, sea en virtud de su carga emotiva y religiosa que procede del vínculo sagrado

de la tradición, y además por su simbología inherente, como elemento constitutivo de la acción misma.

Para Espejo Muriel (1995), siguiendo a Cox (1983), el ritual aparecería de una forma paralela al mito en el proceso evolutivo del hombre, con las mismas fuentes que aquél. Así, si el rito humaniza el espacio, el mito humaniza el tiempo.

Una definición específica ha sido propuesta para los **ritos de pasaje**:

Entendemos por ritos de pasaje aquellos que conllevan el paso de un estado impuro a otro sagrado, entendiendo lo sagrado, no como un valor absoluto sino como un valor que señala las situaciones respectivas. (Van Gennep, 1981: 16).

Según Van Gennep, se pueden distinguir dentro de los ritos de pasaje, tres momentos:

1. Una separación del estado previo (ritos preliminares);
2. Una marginación, un alejamiento (ritos liminales)
3. Una integración al nuevo estado (ritos posliminales)

Se distingue también una categoría específica: los **ritos de iniciación**:

... un cuerpo de ritos y enseñanzas orales cuyo propósito es producir una alteración decisiva en el estatus social y religioso de la persona que es iniciada (...) la iniciación es un cambio básico en la condición existencial; el novicio emerge de la prueba dotado de un ser totalmente distinto de que poseía antes de su iniciación, llega a ser otro (...). La iniciación introduce al candidato en la comunidad humana y en el mundo de valores espirituales y culturales. Aprende no sólo los patrones de conducta, las técnicas y las instituciones de los adultos, sino también los mitos sagrados y la historia de sus trabajos... (Eliade 1965, P. X).

En los ritos de pasaje y en los de iniciación, resulta claro que todos ellos son una *materialización del cambio de situación social*. (Van Gennep 1981: 202)

TEATRO, MITO Y RITO

En la vida de la *polis* se separan el teatro y el rito, si bien siguen guardando estrecha relación por ser ambos producciones simbólicas. El primero, presenta un estatuto ficcional, en tanto produce el espacio del “como sí” - o ficción aceptada-, es arte para mirar, contemplar y aún en la co-presencia restringe la participación que el rito supone. El segundo, remite a los actos sociales y de culto, de participación individual o colectiva, pautados según normas, costumbres y en busca de un beneficio establecido previamente. Si bien el rito tiene implícito una especie de guión su carácter dramático está circunscripto al bien a lograr, y por tanto quienes participan validan su función y la comprendemos de manera más restringida que la del teatro.

De manera particular Espejo Muriel (1995), citando al estudioso español Rodríguez Adrados, sostiene que:

Las conexiones entre el teatro son muy estrechas, hasta tal punto que en Grecia hay huellas de una mitologización progresiva del rito. No obstante el rito se separa del teatro, aparte de por su grado de mimesis con frecuencia inferior por sus elementos mágicos y simbólicos no antropomorfos, por la presencia de la acción sobre el grito y la palabra, por la falta de dos rasgos que el teatro ha desarrollado fundamentalmente: el ser una acción “como sí”, una ficción aceptada, y el ser ya un espectáculo, algo que los demás se limitan a contemplar (Rodríguez Adrados, 1981:393).

MITO

La palabra mito nos viene de los griegos. Pero no tenía para los que empleaban en los tiempos arcaicos el sentido que hoy le damos. **Mythos** quiere decir “palabra”, “narración”. No se opone, en principio, a **logos**, cuyo sentido primero es también “palabra, discurso”, antes de designar la inteligencia o la razón. Solamente es en el marco de la exposición filosófica o la investigación histórica que, a partir del siglo V a. C., **mythos**, puesto en oposición a **logos**, podrá cargarse de un matiz peyorativo y designar una afirmación vana, desprovista de fundamento al no poder apoyarse sobre una demostración rigurosa o un testimonio fiable, Pero incluso en este caso, **mythos**, descalificado desde el punto de vista de lo verdadero en su contraste con **logos**, no se aplica a una

categoría precisa de narraciones sagradas relativas a los dioses o los héroes. Multifforme como Proteo, designa realidades muy diversas: teogonías y cosmogónicas, ciertamente, pero también todo tipo de fábulas, genealogías, cuentos infantiles, proverbios, moralejas, sentencias tradicionales: en resumen, todos los se dice que se transmiten espontáneamente de boca en boca (Vernant, 2008: 17).



Actividades:

1. Extraer de la definición de mito que propone Vernant los distintos conceptos que lo caracterizan.
2. Describir y narrar las *honras fúnebres* y los *juegos olímpicos*, según los presenta Espejo Muriel.
3. Desarrollar uno de los dos rituales griegos aquí designados: el banquete o la guerra.



4.2. Delimitaciones disciplinares, la poética y los estudios literarios

4.2.1. Hacia el conocimiento de la poética

El estudiante de Letras en la Cátedra de “Introducción a la Literatura” inicia el contacto con el arte literario mediante la lectura de una obra dramática fundamental como es *Edipo Rey* de Sófocles y, a su vez, se inicia en los estudios literarios con una fuente textual más que relevante como es la *Poética* de Aristóteles. Esa tarea doble implica un ir y venir de la literatura a la teoría crítica, y ello redundará en orden al saber aprovechándose la lectura como placer y conocimiento.

En occidente la *Poética* de Aristóteles es considerada una de las más importantes obras críticas pues funda una tradición de análisis. El filósofo griego inicia las investigaciones literarias y aporta definiciones notables como las del concepto de *mímesis*, *catarsis*, o *verosimilitud*, entre otras. De esta manera su hacer sienta las bases para los posteriores estudios literarios. Así la noción de *mímesis* en tanto vincula la representación de la belleza a la verdad adquiere carácter gnoseológico –en orden al conocimiento– y estético –en orden a la belleza y placer–, así en la práctica crítica permite la valoración de las producciones poéticas –en relación con la composición de la fábula y los efectos buscados en el público. La *mímesis* acerca la *poiesis* (poesía/literatura/arte) al saber pues aporta reflexiones sobre las funciones sociales del arte en la que el placer también es un aspecto importante. Con la noción de *mímesis* se organiza el conocimiento de las producciones verbales y la dimensión estética muestra la efectividad del arte en una comunidad, cómo se logra la cohesión social, el resguardo de las tradiciones, el planteo de cuestiones problemáticas y la liberación de tensiones no resueltas.

Con la lectura de Aristóteles advertimos que la actividad creativa, *poiética*, permite al hombre conocer lo que lo rodea, inquieta o trasciende y entonces aparece la poética como disciplina que teoriza sobre producciones históricas, verbales, artísticas, literarias, a las que describe y analiza. La *Poética* entre los griegos evidencia lo que es común a las tragedias, comedias y epopeyas ya dadas, marcando las diferencias entre los géneros y lo que era aceptado por esa comunidad como verosímil, es decir inserto en la dimensión de lo posible y que a la vez haya sido reconocido como artístico y verdadero; es decir, se muestre en su aspecto universal.

La poética posteriormente definirá la relación de las comunidades con lo real: los modos de simbolización y el vínculo con lo imaginario, esclareciendo los procedimientos artísticos y compositivos. Por

ello estudiaremos la *Poética* para conocer las definiciones de mimesis, tragedia, fábula, catarsis, metáfora y espectáculo, aplicándolas en los análisis de las obras dramáticas. Además confrontaremos su estudio con las reflexiones actuales acerca de las funciones de la tragedia, del teatro, y los vínculos que cada comunidad establece con lo que lo preocupa o trasciende. Si bien, como decíamos, concebimos la poética como disciplina a partir de la obra del filósofo griego, sumamos los aportes que en el transcurso del siglo XX han realizado formalistas rusos, semiólogos e historiadores. De ese modo instrumentaremos el análisis textual para el conocimiento de los géneros literarios, específicamente del dramático.

La poética se relaciona con la noción de *mimesis* y con la más amplia de representación artística. Así ingresa la cuestión de lo representado, la relación entre la ficción, el artificio, y lo real. En el cruce entre la teoría del conocimiento, crítica, estética y política, la poética se ubica en una intersección fundante y toma la observación de un grupo de obras como un *corpus* en el que se realiza el análisis del *poiem*, de lo hecho. Por lo tanto, esas obras que trascienden lo particular pueden ser aplicadas para el conocimiento y funciones del arte en general, aún cuando estén en relación con una comunidad y un tiempo histórico determinado (Musitano, 2010: 9).

Paul Ricœur (1997: 480), en el siglo XX expresa, pasada la década del '70, que la poética como disciplina “trata de las leyes de la composición”, las que dan lugar a “un relato, un poema, un ensayo” que de alguna manera reconstruye el mundo y la acción humana. Y esa configuración, *mimesis de lo real*, se integra a un sistema simbólico mayor, parte de una imaginación reglada (Ricœur, 1997: 483), que comprende la “alternancia entre innovación y sedimentación”. Así para el filósofo francés

El mundo de la ficción es un laboratorio de formas en el que ensayamos configuraciones posibles de la acción para comprobar su coherencia y su verosimilitud. (...)... la acción imitada es sólo una acción imitada, es decir, fingida, inventada. Ficción es *fingere* y *fingere* es hacer. El mundo de la ficción, en esta fase de suspensión, sólo es el mundo del texto, **una proyección del texto como mundo** (Ricœur, 1997: 483. El destacado es nuestro).

La poética –según Ducrot y Todorov (1986:99) acerca soluciones a los problemas del valor estético y ligados a los cambios culturales. De allí que además de la perspectiva diacrónica que en la cátedra asumimos, queden ligadas poética y política, en tanto instituciones sociales. Greimas y Courtés (1982: 309-310) a fines de la década del '70 en su *Diccionario razonado de la teoría del lenguaje* dan tres definiciones del término “poética”. La primera, indica un tipo de “estudio de la poesía”, extensivo a la prosa, realizado en la tradición de Aristóteles, y profundizado a principios del siglo XX por los formalistas rusos. Ellos muestran la especificidad de las producciones verbales, según lo que Jakobson denomina “la función poética”, centrada en el mensaje mismo. La segunda definición, considera que los textos literarios “desde el punto de vista semiótico”, son una forma específica de discurso literario:

... que depende, a su vez, de una tipología general de los discursos. Plantear la **literaridad** como un postulado de partida, o la **poeticidad** de una clase particular de discursos, es poner el arado delante de los bueyes: hay un fondo común de propiedades, de articulaciones y de formas de organización del discurso que deben de explorarse antes de tratar de reconocer y determinar la especificidad de un tipo particular. Así, la posición de la poética –considerada como una disciplina apriorística, segura de las características de su objeto– no es sostenible en el ámbito de la teoría semiótica (Greimas y Courtés, 1982: 309. Los destacados de los autores indican las nociones resueltas en su *Diccionario* y que podrán ser consultadas por los estudiantes en la Biblioteca).

En la tercera delimitación de Greimas y Courtés (1982: 310) la poética se vincula al “hecho poético”, en tanto “campo semiótico autónomo”, con una doble articulación en los planos de la expresión y contenido del discurso. Los dos autores caracterizan el discurso poético como figurativo, paradójico y con “fuerte eficacia comunicativa”, por lo que puede llegar a lograr efectos de sentido ligados a la verdad, tal como sucede con el discurso de los libros sagrados. Vemos entonces diferencias y continuidad en la tradición de la poética aristotélica.

La poética, en una primera síntesis, queda claro que como disciplina se ocupa de la configuración textual de lo real que se produce en la literatura, estudia las formas estables llamadas géneros poéticos, literarios –dramático, épico, lírico, ensayístico, entre otros–, y también los distintos tipos y modalidades de la producción verbal y artística. Hay poéticas por las que se conocen las obras realistas, fantásticas,

grotescas y desde la perspectiva histórica los análisis muestran diferencias textuales según poéticas antiguas, modernas, de vanguardia o moderno-tardías.

Actividad

En la bibliografía sugerida incluimos un capítulo de la obra de Jakobson, del que tomamos el siguiente cuadro en relación con la comunicación y las funciones del lenguaje. Establezca la relación entre los esquemas de la comunicación y de las funciones del lenguaje con la Poética; explique por qué Jakobson utiliza “poético” para nombrar la función referida al mensaje mismo.



4. 2. 2. Las funciones del lenguaje y la poética

La **función emotiva** corresponde a la expresividad del emisor o remitente del mensaje y hace referencia a la voluntad activa de comunicar y al estado de ánimo y los sentimientos que envuelven la acción comunicativa.

La **función conativa** está dirigida al destinatario o receptor del mensaje, a modo de apelación o persuasión, para que éste atienda los requerimientos transmitidos, de una respuesta.

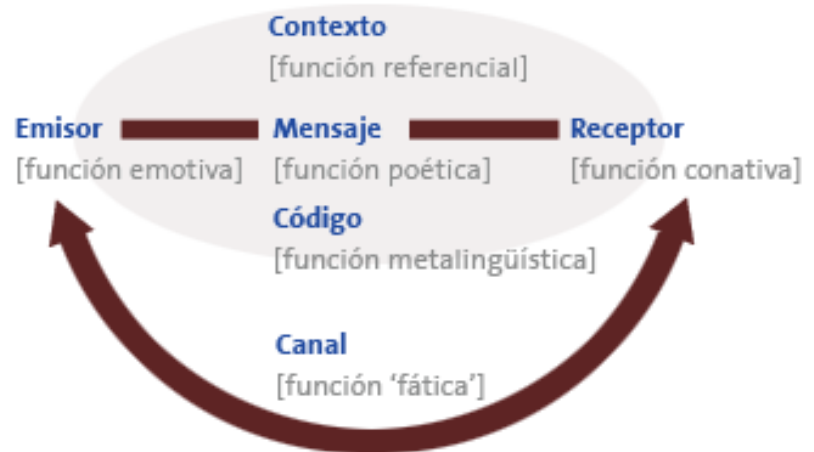
La **función referencial** es la relativa al contenido informativo del mensaje (sitúa o contextualiza sin hacer valoraciones).

La **función metalingüística** o de traducción se corresponde con la naturaleza del código y se emplea cuando la lengua habla de la misma lengua.

La **función ‘fática’** enfatiza en el hecho físico del establecimiento de la comunicación y de mantener activo el canal de transmisión y el contacto.

La **función poética** alcanza a los valores constructivos del mensaje destinados a producir un sentimiento o efecto en el destinatario, mediante las modulaciones expresivas.

MODELO DE JAKOBSON SOBRE LOS FACTORES DE LA COMUNICACIÓN Y LAS FUNCIONES DEL LENGUAJE



Actividades

A partir de la búsqueda en diccionarios y revistas especializados (disponibles en la Biblioteca de la Facultad, en internet, etc.), consigne otras definiciones de poética y explique su pertinencia o inadecuación.

4.3. Para el conocimiento de lo que se denomina “Poética teatral”:

En el anterior apartado consignamos que la Cátedra de “Introducción a la Literatura” requiere la lectura en profundidad de la *Poética* de Aristóteles, no sólo para el conocimiento del género dramático, sino como instrumento teórico-metodológico que abre el análisis de las obras e inicia al estudiante en el trato con categorías y conceptos muy útiles para su carrera. Los investigadores casi siempre vuelven a esta obra fundacional, sea para continuarla o diferenciarse. Se reconocen para la creación y valoración de la literatura la importancia de

la fábula, el conflicto, las interacciones y tensiones entre los personajes y por ello se sugiere memorizar estos conceptos para luego compararlos con los distintos usos que los estudiosos le dan en el siglo XX. Asimismo, desde los griegos a nuestros días, su conocimiento permite marcar rupturas y continuidades en las modalidades de creación, es decir inicia al estudiante en el estudio histórico-literario.

Con respecto al género dramático la *Poética* sienta las bases de lo que hoy se denomina “poética teatral”, disciplina que analiza el espectáculo teatral, el acontecimiento que implica la puesta en escena de la obra dramática y el *convivio* que se produce con la presencia de actores, técnicos y público. La poética teatral que nos interesa es aquella denominada *macropoética o poética de conjunto* –y por ello coincidimos con Jorge Dubatti (2002: 59) cuando la define como aquella que extrae:

... los rasgos de un conjunto de textos determinados (de un autor, una época, un grupo, etc.). Implica [esa macropoética] trabajar sobre realizaciones textuales concretas, sobre individuos textuales, pero incluye una masa o espesor de textos.

Es decir que nuestra selección y perspectiva histórica incluyen por paradigmáticos a *Edipo Rey*, *Antígona* de Sófocles y para la constitución de las poéticas de la modernidad *Hamlet* de Shakespeare, *Fedra* de Racine, *Tartufo* de Moliere y *Fausto* de Goethe. Ellos son parte de esa “masa textual” a la que se refiere Dubatti. Además, estudiaremos “las poéticas modernas y de vanguardia”, refiriéndonos a las propuestas de Brecht, Artaud, Beckett, Ionesco aún cuando estos dramaturgos tratan de diferenciarse de la tradición aristotélica en cuanto recusan la mimesis. Para conocer las poéticas teatrales de Latinoamérica asimilamos los postulados de Boal, Buenaventura y la producción de uno de los grupos cordobeses que realizaran creaciones colectivas, es decir que nos ocuparemos del grupo independiente y universitario *LTL*, de la Córdoba de los '70.

Jorge Dubatti (2002: 57-63) en el mismo sentido que ha guiado nuestra selección de contenidos, obras y metodología de abordaje de los textos dramáticos, define las poéticas teatrales como saberes disciplinares que asumen el conocimiento de un texto o conjunto de textos, aislando de la estructura textual sus procedimientos de “selección y combinación”. De este modo nos interesaremos en la producción de sentidos que sucede desde el texto dramático para que los espectadores perciban en la convivialidad la puesta en juego de la ideología e intencionalidad estética (Dubatti, 2002: 57). Así para este investigador el concepto de poética posibilita estudiar inductivamente las distintas modalidades de creación artística, en determinados

momentos y espacios:

... la historia del teatro es la historia de las poéticas, su comunidad textual y su integración en cánones. La historia evoluciona a partir de los cambios en las poéticas, su formación, desarrollo, absorción, cruce, transformación y desaparición, procesos que están atravesados por fenómenos de continuidad y discontinuidad. Hay poéticas con desarrollos más completos y orgánicos –el realismo–, otras discontinuas y de apariciones incluso sorprendidas –el expresionismo–, otras permanentes –lo trágico, lo cómico– (Dubatti, 2002: 63).

Patrice Pavis (2008) define la poética teatral por su carácter prescriptivo, es decir indicativo y como una guía para futuras creaciones.

La más célebre de las poéticas (de las *artes poéticas*),* la de Aristóteles (330 a JC) está basada sobretudo en el teatro: en la definición de la tragedia, de las causas y consecuencias de la *catarsis** y de otras diversas prescripciones corrientes en las artes poéticas (Los señalamientos con asterisco son del autor e indican otras entradas a su *Diccionario*).

Ese carácter prescriptivo aparece en los estudios de occidente como cuestión problemática, pues en Aristóteles sus argumentos remiten a un *corpus* de obras dramáticas y épicas que antecede al tiempo del Estagirita y a sus valoraciones pero en lo que denominamos tradición aristotélica ha devenido en algunos casos como reglas de creación. Por tanto, si bien su tarea reflexiva ha sido a *posteriori*, en tanto el filósofo griego analiza lo hecho, el *poiem*, sus seguidores y lectores han resaltado el carácter prescriptivo que de sus reflexiones se deriva. Reconocemos entonces que el tratado de la *Poética* ha sido para muchos un modelo a seguir, una cita de autoridad de la cual se extrajeron reglas para componer obras y entonces así tratada la poética dejaba de ser una disciplina e instrumento de estudio y se transformó en dadora de reglas, anterior a las creaciones. En esa línea están incluidos, desde los latinos el poeta latino Horacio con su *Ars poética*, el estudioso y gramático Quintiliano y más avanzada la modernidad el francés Boileau, perteneciente al neoclasicismo del siglo XVII. Todos ellos han dado *prescripciones*, indicando cómo componer, cómo conocer e imitar a los antiguos, para llegar a lo que entendían era la excelencia de la literatura griega y latina, un modelo a imitar. Así marcaron el alcance y valor de los clásicos. Por ejemplo, Horacio explica a sus discípulos cómo hacer para que *lo útil y lo bello* se unan en

una obra; o Boileau cómo componer una tragedia para que el público no vea afectado su pudor ni se transgreda el decoro, por las acciones o las palabras empleadas.

Pavis cierra la definición de poética teatral presentando una importante bibliografía, y lamenta el escaso trabajo disciplinar sobre el actor, registrando que la poética a fines del XVIII:

...se hace menos normativa, luego descriptiva e incluso estructural, y examina las obras y el escenario como sistemas artísticos autónomos (hasta el punto que pronto se perderá de vista la relación de la obra con el mundo y con el receptor) (Pavis, 2008: 346).

Anne Uberfersfeld (2004) estudia dentro de la poética teatral el diálogo, deteniéndose en los cambios que suceden en la actualidad y con otra perspectiva investigativa, caracteriza lo poético en el teatro. En la línea del lingüista Jakobson (1985) toma el término “poética”, ligado a la función del lenguaje, centrada en el propio mensaje, en cómo se lo ha compuesto, qué alcances tiene o bien cuáles son sus límites. Advierte la autora, además, que lo poético del verso y la voz lírica en muchas obras contemporáneas rompen el diálogo –considerado la convención más frecuente del teatro– e introducen el monólogo. Por otra parte, cuando acaece una reflexión sobre el mensaje, sobre el arte y lo propiamente teatral, entonces se rompería la acción dramática, abriéndose la dimensión metapoética. Es decir, allí analiza lo que remite a un “más allá de” lo poético en sí. En la Cátedra denominamos “metateatral” a esa instancia de la obra dramática en la que se produce la reflexión sobre el propio proceso creador, tratando de especificar y evitar confusiones con la función metalingüística. La dimensión metateatral se define como reflexiva, pues vuelve la mirada del teatro sobre sí, de allí que la denominemos como otros autores “metateatral”.

Esta característica, presente en Shakespeare y autores modernos y modernotardío vuelve la atención del lector/espectador sobre la escritura dramática o bien atiende el propio hecho teatral. Lo metateatral, entonces, puede suceder desde la propia fábula o en la actuación, dentro del espectáculo, en la sala, cuando el espectador es llevado a distanciarse de la acción, más allá de lo que lo hace gozar de la ficción. Esta acción lo inquieta con ciertas reflexiones, corta el devenir de la fábula, de la acción, y adviene otro tipo de emoción, que conjuntamente con lo reflexivo, capta la sonoridad de la palabra, los ritmos, las modalidades de interpretación actoral que desnudan el pacto entre público y actores. Lo metateatral –también llamado metapoético– rompe la ilusión del *como sí* que la ficción instala. Y revela que ésa es una acción convencional, con reglas y modos de hacer que

vienen de una larguísima tradición occidental:

Lo poético [metateatral para nosotros] puede ser aprendido por la percepción y por la reflexión, en el teatro como en cualquier otro texto literario, aun cuando las condiciones de recepción no sean las mismas. (...)

Lo poético señala un cambio en la situación de enunciación. En esta enunciación doble, que es la de todo diálogo teatral, el espectador percibe de pronto una especie de reducción en el régimen interpersonal, como si todo le fuera dirigido específicamente a él, espectador. También se da cuenta de eso por un cambio en el modo de escritura: pasaje a lo lírico, a la voz “cantada”, cambio de la prosa al verso, multiplicación de los tropos, surgimiento de temas tradicionalmente “poéticos”... la ficción cede el paso al mensaje... (Übersfeld, 2004: 125-126).

Ese deslinde de lo poético que hace la autora nos ha de permitir definir aspectos del teatro de Shakespeare, Calderón, Brecht y también del de fines del siglo XX. Además nos acerca otra comprensión del rol del coro en la tragedia griega y muestra cómo y por qué este género –entre dialógico y monológico– fue parte de la vida político-religiosa de los ciudadanos. Aporta elementos en relación con dos perspectivas que problematizan la conciencia social. Este acercamiento, con el uso de la prosa en los diálogos y del verso para las intervenciones colectivas, interrumpe la acción, sea por la voz coral en la tragedia griega, o con el uso de lo lírico, de las metáforas y giros verbales enigmáticos y ambiguos en las obras más contemporáneas a nosotros. El decir vuelve sobre sí la atención, señala cómo se dicen los textos que aluden a cuestiones problemáticas del colectivo que asiste a la representación teatral y la distancia que se produce hace más político el efecto discursivo. Suspendido el diálogo en lo metateatral la percepción se vuelve a él y esta reflexión poética se ve enriquecida por medio de la relación del público con la acción representada, abriéndose la resignificación de su mundo, y percepciones de lo cotidiano.



Como Actividad:

1. Buscar en el *Diccionario del teatro* (Pavis, 2008) las definiciones de “metateatro” y de “teatro en el teatro”, relacionándolas

con el concepto de función poética dado por Jakobson (1985) y usado por Ubersfeld (2004).

Actividades posteriores: al momento de los trabajos teórico-prácticos y análisis de las obras –*Edipo rey, Hamlet* y del teatro épico de Brecht– se sugiere que el estudiante tenga en cuenta estas definiciones, vuelva sobre este tema y complete la definición de “metateatro” y “teatro dentro del teatro”, a partir de las ejemplificaciones pertinentes.

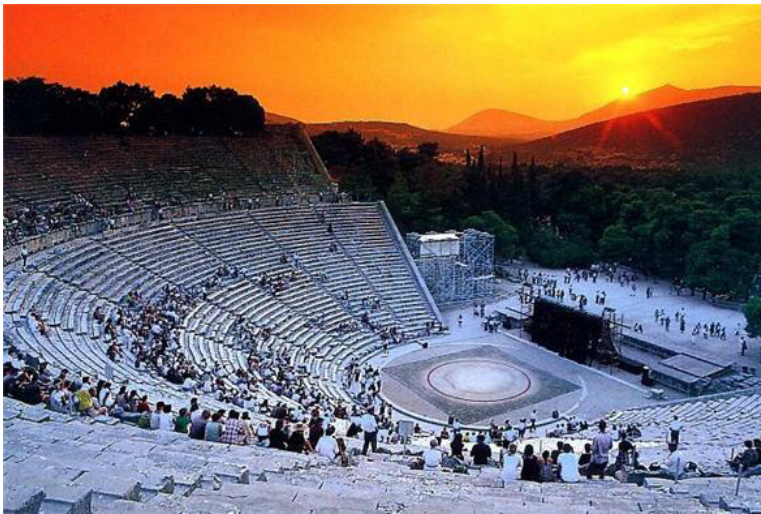
Para ampliar el tema:

- Barrenechea, Ana María. 1982. “La crisis del contrato mimético en los textos contemporáneos” en *Revista Iberoamericana*, Nº 118-119, enero-junio. Pp. 277-281.
- Curtius, Ernst Robert. 1963. *Literatura europea y Edad Media latina*. F.C.E. México.
- Delas, Daniel y Fillioler, Jacques. 1981. *Lingüística y Poética*. Hachette. Argentina.
- Dolezel, Lubomír. 1990. *Poetica occidentale. Tradizione e progresso*. Einaudi. Torino.
1997. *Historia breve de la poética*. Síntesis. Madrid.
- Lázaro Carreter, Fernando. 1990. De Poética y Poéticas. Cátedra. Madrid.
- Jakobson, Roman. 1985. “Lingüística y Poética”, Capítulo XIV, en *Ensayos de Lingüística general*. Editorial Planeta-Agostini. Barcelona. Pp. 347-395.





4.4. Mímesis. Convivio.



4. 4. 1. MÍMESIS

Término clave para comprender la *Poética* inmersa en el sistema filosófico de Aristóteles. Si bien ha sido usada antes por Platón, no lo ha sido en el mismo sentido, pues implica más que representación una imitación de segundo grado de las Ideas. El concepto usado por Platón (*República*, *Diálogos*) presenta sentidos relacionados pero no idénticos a los de Aristóteles (*Poética*, *Retórica*). Para el primero, adquiere un sentido negativo en tanto es imitación de las ideas, y en tanto copia es alejamiento y separación de la verdad. Para el segundo, implica “representación”, arte, distancia con lo real, pero también es un concepto gnoseológico (en orden al saber que la mímesis posibilita), crítico (en orden a la interpretación de obras épicas y dramáticas) y estético (en orden al placer y a la efectividad social del arte). Los discípulos de Aristóteles organizan en la *Poética* las lecciones que él realizara en Atenas. Por estas diferencias, la palabra mímesis se ha traducido como imitación, aunque sabemos que la acción de reproducción o copia no da cuenta de aquello que entre los griegos a partir de Aristóteles se manifestaba al usar el término. Actualmente se prefiere traducir mímesis por representación, en tanto incluye la ficción, y se distancia el arte de lo real, ya que

implica algo nuevo, un producto hecho, *el poiem*.

En síntesis, Aristóteles a partir del concepto de mimesis define la tragedia como representación de una acción única, noble y completa, que produce temor y piedad. Lo mismo sucede con respecto a los efectos de la tragedia, gracias a la catarsis, se presenta como relevante en la manera de componer la fábula trágica. Entonces, el concepto de mimesis en Aristóteles resulta axial para diferenciar los géneros, los objetos y los fines de la poesía dramática y épica. Por ello decimos que es una noción crítica que resulta instrumental para los estudios de poética y que ha de ser relevante para todo el arte moderno, hasta las vanguardias históricas del siglo XX. Es en ese momento cuando se rompe el paradigma mimético, se corta la relación de semejanza, alusión o alejamiento por la imaginación con lo real y se produce un arte no figurativo, abstracto, conceptual, autorreflexivo, autorreferencial, eminentemente metapoético, autónomo.

4. 4. 2. CONVIVIO

Se denomina así a la interacción humana que se da en presencia y cuando por el teatro se conforma un mundo artístico, ficcional, a través de las acciones de los actores y del lenguaje poético que enriquece y problematiza lo real. En ese “acontecimiento convivial” interviene un colectivo, personas, miembros de una comunidad y ese público mira, contempla como la palabra en griego, teatro, indica. De allí que sean imprescindibles al convivio los espectadores, quienes al mirar toman distancia de la vida, gozan con el arte y desde la ficción encuentran otras posibilidades de comprensión de lo real:

El punto de partida del teatro es la institución ancestral del convivio[1], la reunión, el encuentro de un grupo de hombres en un centro territorial, en un punto del espacio y del tiempo (...) conjunción de presencias, en la oralidad y audibilidad, en el intercambio humano directo, sin intermediaciones ni delegaciones que posibiliten la ausencia de los cuerpos. El convivio como una práctica de cuerpos presentes, de afección comunitaria... (Dubatti, 2002: 50).

... en el teatro el espacio de expectación nunca desaparece: puede quedar delegado a un único

espectador mientras el resto de la platea participa “tomada” por el acontecimiento poético, pero dicho espectador es el que garantiza que el teatro no se transforme en parateatro. No hay teatro sin función expectatorial. (Dubatti, 2002: 54).

En *El convivio teatral*, obra del año 2003, Dubatti caracteriza esa experiencia de distintas maneras, conforma tipologías, agrega matices a sus reflexiones anteriores y con perspectiva histórica compara distintas formas del *convivio*. Extraemos como ineludibles la presencia, socialidad, participación con otros en simultaneidad de tiempo y espacio. Para el investigador el convivio teatral como acontecimiento ha preservado formas de interacción antiguas, rituales, modos de vincularse que de alguna manera resisten a las transformaciones que conlleva la modernidad tardía, a principios del siglo XXI.

Además, como dijera Walter Benjamin y reproduce actualizadamente Beatriz Sarlo (citada en Dubatti, 2003: 18), en “*el teatro, el aura está en la presencia inmediata de los cuerpos. Esto es lo que hace sea tan apasionante*”. A diferencia de lo que técnicamente se reproduce y distanciadamente vincula a los hombres y mujeres el convivio teatral instaaura además del encuentro, la compañía y por el contacto lo perceptual se modifica y en parte es incommunicable por ser su dimensión no verbal sino táctil, olfativa y quinética:

El acontecimiento convivial es experiencia vital intransferible (no comunicable a quien no asiste al convivio) territorial, efímera y necesariamente minoritaria (si se la compara con la capacidad de convocatoria del cine o la televisión... (Dubatti, 2003: 19).



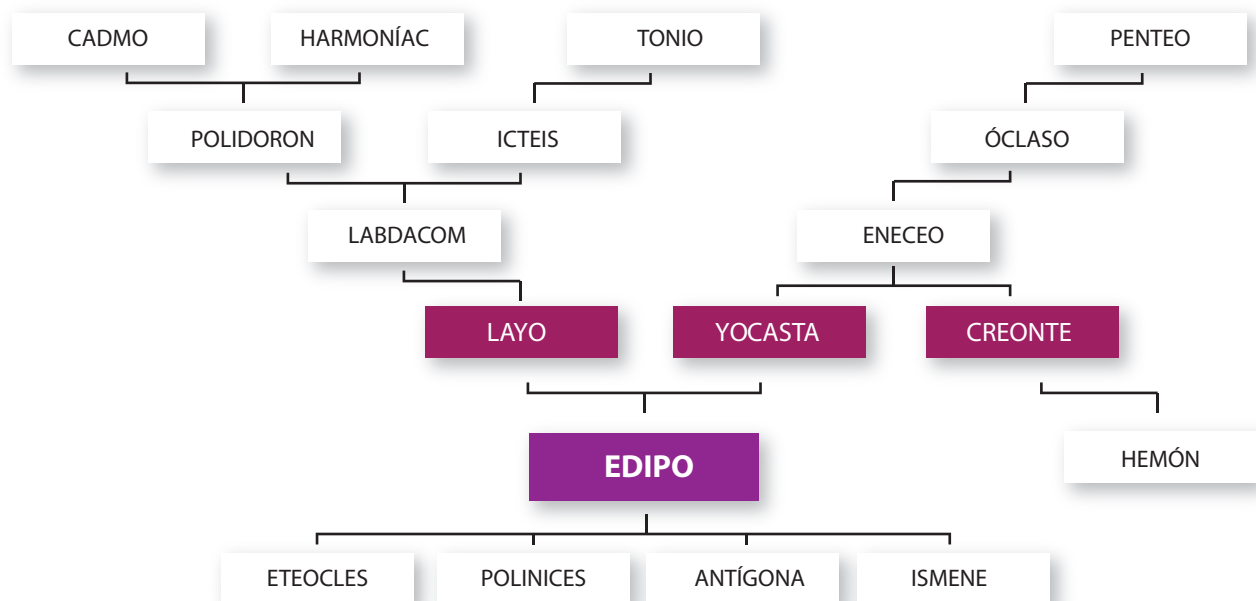
Polis:

Defina según Vernant y Vidal-Naquet (1987) la tragedia como institución de la polis.

Y a partir de esta definición de Vernant (2008) y Vidal-Naquet (1987) reflexionen acerca de la importancia de la tragedia como arte político de la Grecia antigua.

Mito y ritos:

Analizando el cuadro de la casa de los Labdácidas analice los hechos que traen conflictos a la descendencia y ocasionan “máculas”, manchas, las que requieren ser purificadas ritualmente.

4.4. El mito de Edipo, casa de los Labdácidas.

4.5. Tema: Edipo rey y la producción histórica del poder y la verdad: Michel Foucault (1991).

Foucault entre el 21 y el 25 de mayo de 1973 imparte un ciclo de cinco conferencias sobre la verdad y las formas jurídicas, en la Universidad Católica Pontificia, de Río de Janeiro. En ese espacio académico presenta la investigación histórica que por entonces llevaba adelante y producto de la cual luego se edita el libro que lleva el mismo título de aquel ciclo de Brasil.[2]

En la primera conferencia, enuncia el interrogante central de su empresa intelectual: cómo se formaron dominios de saber a partir de las prácticas sociales, partiendo de la tesis de que la verdad misma tiene una historia. Y, en cuanto a su preocupación metodológica, Foucault explicita que su indagación se inscribe en el campo del análisis de los discursos y, para ello, define el discurso como un juego polémico y estratégico; **un objeto por el cual se lucha** y no sólo **un medio de lucha**, afirmación reiterada por el autor a lo largo de éste y otros textos suyos.

El tercer tema de la investigación de Foucault es la problemática del sujeto. En torno a ella, se propone abordar la constitución histórica del sujeto de conocimiento a través de un conjunto de estrategias que forman parte de las prácticas sociales. En este sentido, y en orden a comprender el significado que el título del libro anticipa, Foucault destaca las prácticas jurídicas o judiciales, como dominio de su indagación. Las dos hipótesis que orientan su búsqueda sostienen que hay dos historias de la verdad; una interna, relativa a la historia de la ciencia; y una exterior o externa, en la que ciertas formas de verdad pueden ser definidas a partir de la práctica penal, en conexión directa con controles políticos y sociales y político-administrativos.

Con pertinencia y de manera coherente, Foucault hace evidente que a partir de relaciones de fuerza y poder (relaciones políticas) el problema es la formación de dominios de saber. Así, decimos que Foucault se propone **un análisis histórico de la política de la verdad**.

Es en la segunda conferencia donde el autor aborda *Edipo Rey*. En este caso, explicita Foucault que no se ocupará de dicha tragedia como tal, tampoco como género, y menos aun, como estructura

[2] El título del original es *A verdade e as formas jurídicas*, Pontificia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 1978. Nuestras referencias corresponden a *La verdad y las formas jurídicas*, Barcelona, Editorial Gedisa, segunda edición, publicada en 1991.

edípica del psicoanálisis, adhiriendo al *Anti-Edipo*, obra de Deleuze y Guattari (1972), [3]autores que por entonces acababan de ejercer la crítica a la estructura psicoanalítica, en el marco de la cual Edipo sería la figura por la cual se sostuvo un poder médico, un modo de control del deseo, y por tanto instrumento de limitación y coacción.

Foucault se ocupará de Edipo Rey como figura representativa e instauradora de un determinado tipo de relación entre saber y poder; es decir, entre conocimiento y poder político. Es en el marco de este interés que, tras comenzar por los primeros saberes que tenemos de las prácticas judiciales griegas y sus técnicas de verdad y conocimiento –**la prueba, el testigo, el testimonio, la mirada**– Foucault plantea la “**ley de las mitades**”, para leer los mecanismos de acoplamiento por los que se produce la verdad en Edipo. Analiza los juegos de *ensambles* de aquellas “partes” que tienen en **el símbolo** su forma, de triple naturaleza.

Del análisis de los modos de acoplamiento de las mitades a lo largo de la tragedia, Foucault interroga cuál es el nivel de saber y qué significa la mirada de Edipo, para responder que, en orden al saber y al poder, estamos ante la figura del *Tyranos*.

A partir de la lectura de la “Segunda Conferencia” de Foucault:

5. Delimite los tres alcances que Foucault le asigna al **símbolo**, en tanto forma de la “ley de las mitades”.

6. Realice un cuadro que grafique las mitades que se acoplan a lo largo de la tragedia Edipo Rey, según los mecanismos en juego propuestos por Foucault.

Extraiga la caracterización de la figura histórica del *Tyranos*, que el autor atribuye a Edipo, de acuerdo con las relaciones entre saber y poder.



5. ANTÍGONA DE SÓFOCLES

5. El siguiente esquema se refiere a la “Organización de los hechos” de la obra trágica *Antígona* de Sófocles. Se han marcado además de las interacciones y los conflictos, las diferencias entre lo coloquial de los parlamentos de los personajes y el uso del verso por el coro. Como la obra *Antígona* no es de lectura obligatoria se han agregado elementos de la fábula para ubicar a los estudiantes en el conflicto y en la acción única y completa, al decir de Aristóteles. Con este ejemplo esperamos que los estudiantes tengan presente esta modalidad, aunque entendemos que no es la única, para dar respuesta a la consigna “Organización de los hechos”, y puedan realizar lo solicitado en la guía de Actividades del Trabajo Práctico N°1

5. 1 Antígona de Sófocles. Esquema de los hechos

Interacciones, conflictos, tensiones

Personajes

Hechos

Ismene y Antígona

Antígona le pide ayuda a Ismene para enterrar a Polinices.
Ismene la advierte sobre su condición de mujer y sus obligaciones respecto de las autoridades.

Coro

Su intervención presenta la guerra de los sietes jefes, el ataque de Polinices contra su patria, Tebas, y por consiguiente contra su hermano Etéocles. Se conoce así el enfrentamiento de los hermanos y la muerte de cada uno en manos del otro.

Creonte, Coro y Guardián

Creonte reivindica la ley del Estado: Glorifica a Etéocles, deshonor a Polinices no otorgándole el rito funerario. El Guardián comunica el cumplimiento del rito funerario ilegal. Creonte pide la captura de quien violó la ley y solicita el juramento de los guardianes.

| | |
|-----------------------------------|--|
| Coro | En esta segunda ingerencia trata sobre las virtudes del hombre y la posibilidad de hacer el bien o el mal, en relación con las leyes de la ciudad y de los dioses. |
| Antígona, Creonte | La hija de Edipo acepta su culpabilidad, reivindica la Ley de los dioses, por sobre las leyes del Estado. Creonte condena a muerte a Antígona. |
| Ismene | Ismene comunica a su hermana su voluntad de morir junto con ella. Antígona disuade a Ismene. |
| Coro | Esta intervención colectiva señala la calamidad que cae sobre la generación joven de la casa de los labdácidas. Se alude a la ceguera que provocan los dioses en los hombres. |
| Hemón y Creonte | Creonte comunica su decisión de matar a Antígona frente a su hijo Hemón. Quien le reprocha su falta de prudencia y actuar intransigente. A pesar de ello, Creonte reivindica su poder de Gobernante. |
| Coro | La canción acerca del amor marca la diferencia entre el sentimiento y la Ley de la ciudad. |
| Antígona, Coro y Creonte | La protagonista se dirige a su tumba, legitimando su acción la califica de piadosa. Teme ante la muerte y reconoce la maldición que pesa sobre su familia. |
| Coro | La participación coral compara el destino de Antígona con el de Dánae. |
| Tiresias y Creonte | El adivino comunica a Creonte que los males de la ciudad se deben a su acción, pidiéndole que recapacite y ceda. Creonte descalifica a Tiresias diciéndole que actúa por interés. |
| Creonte y Corifeo | Creonte decide hacer el ritual funerario por recomendación de Corifeo. |
| Coro | Himno en honor a Dionisos. |
| Mensajero, Coro y Eurídice | Se anuncia el suicidio de Antígona y Hemón. Eurídice, la esposa de Creonte, sale sin decir palabra. |
| Creonte, Mensajero y Coro | Creonte se asume culpable del suicidio de su hijo. El mensajero comunica además el suicidio de Eurídice |
| Coro | Se cierra la tragedia con la voz colectiva que llama a obrar con prudencia y respetar las leyes divinas. |

5.2. Guía de Actividades para las clases Teórico Prácticas

Edipo Rey de Sófocles

Objetivos:

- Posibilitar el entrenamiento del estudiante en la lectura analítica de obras dramáticas.
- Acceder a instrumentos metodológicos para el análisis de una obra trágica.
- Establecer relaciones con lecturas teóricas.
- Posibilitar las transferencias al análisis de la obra a las otras obras que se estudiarán en el cursado de la materia.

5. 2. 1. La lectura completa de *Edipo Rey* nos permite conocer cómo Sófocles ha estructurado la tragedia a partir de un estado o momento específico del mito. Entonces, responderán a ¿cuál es el pasado de Edipo que se reconstruye a partir de las referencias que los personajes hacen en sus parlamentos? Propongan una organización cronológica de la “vida” de Edipo. (Tomar el mito de Edipo, según Graves o Vernant).

5. 2. 2. Determinar la acción trágica: Conflicto, situación inicial, desarrollo y desenlace. Definir el conflicto y aplicar lecturas teóricas en relación con ello. Ejemplificar con la obra *Edipo Rey*.

Organizar la lógica de los hechos, marcando situación inicial, nudo y desenlace, comparar vuestra propuesta con el cuadro que la cátedra presenta en el Cuadernillo sobre *Antígona*, tragedia de Sófocles.

5. 2. 3. Señalar el tiempo y espacio de representación; el cambio de fortuna, la peripecia y el reconocimiento (aplicando el conocimiento de la *Poética* de Aristóteles). Buscar ejemplos de cada uno de esos cambios en el texto de *Edipo*. Consignar relaciones de acuerdo a las definiciones de Mímesis, mácula, violación de las leyes y ritos (ver cuadros y glosario y la bibliografía de los compendios, tales como Girard y Vernant).

5. 2. 4. Teniendo en cuenta que la acción ritual implica una comunicación entre personajes de diferentes jerarquías y niveles: enunciar los ritos que se hayan detectado, describiendo brevemente en qué consisten, entre qué personajes se establecen y con qué finalidad. (Aplicar los saberes que derivan de las lecturas de este cuadernillo, de los cuadros, glosario y del Compendio de la Unidad I, de la bibliografía de Girard, Vernant y Vernant y Vidal- Naquet).

A partir de la definición de rito (según Vernant y cuadro realizado desde Espejo Muriel) analizar los rituales presentes en la acción trágica. Indicar cuáles son los beneficios que se esperan lograr con tales actos religiosos y cívicos, ejemplificando los distintos tipos de rituales

(por ej. de chivo expiatorio o fármaco, según los aportes de Vernant y Vidal-Naquet, Espejo Muriel y Girard).

5. 2. 5. Teniendo en cuenta lo político y lo religioso determinar cuáles son las leyes de la polis y las leyes religiosas. La tragedia como institución en Grecia (según Vernant y Vidal-Naquet; Foucault). Determinar la falta o error y los castigos en relación con el conflicto y a partir de qué parte de la acción se da el saber, entre qué personajes y qué tensiones se resuelven y cómo.

5. 2. 6. Definir acontecimiento patético y catarsis según Aristóteles y ejemplificar con el texto la modalidad compositiva de Sófocles para producir tales efectos. Relacionar peripecia, reconocimiento y búsqueda de efectos trágicos.

5. 2. 7. Analizar el doble carácter del héroe trágico. Sintetizar el recorrido del héroe y su relación con la verdad y el poder. (Aplicar las lecturas de Vernant y Vidal-Naquet, Foucault y Bauzá).

5. 3. Poética de Aristóteles. Guía de lectura

Aristóteles define la mimesis como representación. ¿Por qué no podría traducirse simplemente “mimesis” como “imitación”? Fundamente y ejemplifique con el texto dramático y los autores estudiados.

¿Qué clase de mimesis se emplea en la tragedia? ¿Cuál es su objeto? ¿Cómo diferencia Aristóteles lo épico y lo dramático?

¿En qué consisten la peripecia y el reconocimiento dentro de la fábula de la obra y cuáles son sus funciones?

¿A qué llama Aristóteles “acción completa” (o “unidad de la fábula”) y por qué motivos la considera imprescindible para el efecto trágico?

¿Qué efecto produce (o debería producir) la tragedia en el espectador según Aristóteles?

¿En qué consiste lo verosímil en una obra dramática?

PARA AMPLIAR EL TEMA

Se recomienda la lectura de la versión de la Poética, (“compuesta en torno del 334 a. C.”) de Colihue, Colección Clásica, con traducción, notas e Introducción Eduardo Sinnot. 2009. Buenos Aires. Esta obra presenta además una bibliografía actualizada.

Otra edición recomendada es la siguiente: Aristóteles, Horacio, Boileau. 1982. Poéticas. Madrid. Editorial Nacional, pues como en la anterior se muestran la distancia, diferencias y nexos artísticos entre mimesis y realidad.

Para analizar la diferencia entre la mimesis en Platón y Aristóteles se sugiere leer el punto 3., del capítulo 5 (“Para una estética



mimética: la *Poética* de Aristóteles”) del libro de Catherine Naugrette, *Estética del teatro. Una presentación de las principales teorías del teatro y una reflexión transversal sobre las problemáticas de la creación teatral*. Editado en 2004, por Ediciones artes-del Sur. Buenos Aires.



5.4. LECTURA ANALÍTICA DE *EDIPO REY* DE SÓFOCLES TRABAJO TEÓRICO PRÁCTICO, PRESENCIAL Y GRUPAL.

CONSIGNAS DE TRABAJO:

- Realizar un esquema de los hechos que conforman la acción de la tragedia. (Pueden usar como guía el cuadro de *Antígona* que en este cuadernillo se presenta).
- Marcar en la tragedia: situación inicial, nudo y desenlace. Reconocer y señalar el enigma a resolver.
- ¿Qué personajes intervienen en la situación inicial? Marcar las tensiones y ambigüedades internas de cada uno.
- ¿Qué personajes intervienen en el nudo? Marcar las tensiones y ambigüedades internas de cada uno.
- ¿Qué personajes intervienen en el desenlace? Marcar las tensiones y ambigüedades internas de cada uno.
- Analizar las interacciones entre Tiresias y Edipo. Ejemplificar.
- Analizar las interacciones entre Creonte y Edipo. Ejemplificar.
- Analizar las interacciones entre Edipo y Yocasta. Ejemplificar.
- ¿Cómo se manifiesta en la tragedia la tensión entre lo humano y lo divino? Ejemplificar.
- Como cierre del teórico práctico se solicita un esquema diferenciador de los hechos del mito y de la tragedia (distinguiendo entre hechos narrados y hechos representados).
- Indicar qué vínculos se establecen con el público, en función de su saber cultural del mito de Edipo y la fábula que compone Sófocles.

TODOS LOS GRUPOS RESPONDERÁN EN EL ESCRITO LAS CONSIGNAS: 1, 2, 10 y 11.

A cada grupo, en las clases teórico-prácticas, preparatorias del Trabajo Práctico, se le asignará para la exposición oral una pregunta, tomada de los ítems 3 a 9.



5.5 EVALUACIONES PARCIALES, EJEMPLO DE PARCIAL I.

La modalidad de evaluación durante este año 2010 será semejante a la implementada el año anterior. Por ello, aquí presentamos un ejemplo del PRIMER PARCIAL.

Objetivos:

- Evidenciar operaciones de abstracción y síntesis con respecto a los temas estudiados.
- Demostrar conocimiento de los autores y temas teóricos estudiados.
- Lograr un adecuado manejo del tiempo en función de las respuestas.

Contenidos del programa a evaluar

Unidades I y II

Criterios de evaluación:

- Se ponderará en el desarrollo del parcial el estudio de la bibliografía, los aportes conceptuales de los autores y la referencia a sus fuentes.
- Se cualificará la pertinencia y claridad de las respuestas a las consignas solicitadas.
- Se considerará la fundamentación dada a cada respuesta.

Consignas

1.- Desarrolle las relaciones entre mito, religión cívica y tragedia en la Grecia del Siglo VI a. C. , según Vernant y Vidal- Naquet.

Valor de la consigna: 40%.

2.- Exponga la concepción del héroe en la Grecia clásica, a partir de Vernant y Bauzá.

Valor de la consigna: 20%

3.- Consigne la definición de fábula y catarsis dadas por Aristóteles en la *Poética*.

Valor de la consigna: 20%

4.- Consigne al menos tres innovaciones dramáticas del Siglo XVII y relaciónelas con el contexto histórico, político y social de la modernidad. Podrá elaborar su respuesta a partir de Auerbach, Hauser, Cerrato y/o Berman.

Valor de la consigna: 20%



ANEXO:



Edipo Rey: de Sófocles a la puesta en escena de Delprato, Córdoba, 2009. Comentarios de la crítica teatral, en diarios y revistas virtuales

Bibliografía usada

En este Anexo presentamos críticas y comentarios de una puesta en escena actual de la obra de Sófocles Edipo rey para que los estudiantes puedan referir su estudio a una representación cercana. Se coloca cómo “Fuente” la ubicación bibliográfica de dichos comentarios y resulta de la búsqueda de archivo que la cátedra realizó, y por ello son citadas de manera textual.



Edipo Rey (Sófocles)

Ficha técnico artística:

Dramaturgia: Luciano Delprato

Actúan: Marcos Cáceres, Leopoldo Cáceres, Xavier del Barco, Daniel Delprato, Rafael Rodríguez

Dirección: Luciano Delprato

Grupo teatral: *Organización”Q”*.

Sala: *DocumentA-Escénica*. Lima 364. Córdoba. 2008 y 2009.

Este espectáculo formó parte del evento: 24° Fiesta Nacional de Teatro - Chaco 2009; del Festival Clandestino de Teatro Independiente 2009; y del Primer Festival Nacional de Teatro en el ECuNH (Espacio Cultural Nuestros Hijos).

* Fuente: C. Cismondi y J. Sequeira (UNC). 4 de diciembre de 2008. “*Griegos y Edipo R.*, dos interpelaciones al teatro contemporáneo desde la ética griega”. *Telón de fondo*. Número 8. Córdoba. Disponible en <http://www.telondefondo.org/home.php>. Consultado el 26 de noviembre 2009.

“*Griegos y Edipo R.*, dos interpelaciones al teatro contemporáneo desde la ética griega”

Griegos, versión de *Agamenón*, dirigida y adaptada para la escena por Daniela Martín, y *Cedipus R.*, a partir de la obra de Sófocles, dirigida y adaptada por Luciano Delprato, se vinculan a la tragedia griega desde perspectivas poéticas diferentes pero estrechamente vinculadas entre sí. Ambas puestas en escena cuestionan la representación teatral como espacio social del mundo subjetivo. En *Griegos*, la falta de límites físicos entre realidad y ficción modifican nuestra condición de espectadores por la de actores/participantes. En *Cedipus R.*, el problema trágico es actualizado en su perspectiva política por medio de muñecos de madera y actores/manipuladores que muestran los mecanismos de la representación para convocar a los espectadores en tanto cómplices de la fatalidad de la acción. Ambas obras focalizan la cuestión del encuentro con los espectadores, ofreciendo a modo de ver y de entender el teatro como revelación colectiva del mundo.

* Fuente: Domingo 18 de mayo de 2008. Fragmento de “Entre la tragedia de Sófocles y el drama de Duras”. Versión electrónica de *La Voz del Interior*. Córdoba. Disponible en http://www.lavoz.com.ar/nota.asp?nota_id=198063. Consultado el 26 de noviembre 2009.

“Entre la tragedia de Sófocles y el drama de Duras”

Los festejos por los cinco años del espacio DocumentA se estrenan “Agatha”, dirigida por Cipriano Arguello Pitt y “Edipo R”, una versión para muñecos de la tragedia clásica.

Para verlas

Edipo R. Sábado 24 a las 21.30. Dirigida por Luciano Del Prato.

Actúan y manipulan: Leopoldo Cáceres, Marcos Cáceres, Xavier del Barco, Daniel Delprato, Rafael Rodríguez.

Agatha. Domingo 25, a las 21. Dirigida por Cipriano Arguello Pitt. Con música original de José Halac; diseño escenográfico de Gerardo Repetto y Ana Gilardi; traducción, Gastón Sironi; diseño de iluminación, Rafael Rodríguez.

Lugar: DocumentA, Lima 364.

Un rey llamado Edipo

El regreso de la Organización Q coincide con los festejos de DocumentA. Luciano Del Prato, integrante del colectivo de DocumentA, estrena Edipo R, la versión de la tragedia de Sófocles para muñecos. “Le pusimos Edipo R, entre otras cosas, porque funciona como un caso, el caso de Edipo R, que era rey y es una reversión. La ‘R’ funciona de manera ambigua”, señala Luciano.

El director reparte su tiempo en varios frentes de acción artística: los Q (su grupo madre/padre), la sitcom “Corazón de vinilo” en el Cineclub Municipal y sus trabajos de dirección con 0.Ellas (La noche falsa). Con Edipo les pasó algo interesante. Los Q, encontraron la obra en un ensayo. “En una improvisación, aparece. Yo extrañaba el trabajo con muñecos. La fuerza gravitatoria de Edipo nos chupó”, dice.

El director considera que el material de los muñecos, es del mismo “protoplasma mítico”, del de los héroes trágicos. “Reemplazamos las máscaras griegas, que señalaban la distancia de lo real, por el muñeco. El manipulador es como un actor enmascarado. El coro está integrado por los manipuladores. Decidimos adaptar la obra para ser fieles a ella. Nuestros dioses no son los súper amigos, ni Hércules es el de Disney. Hemos realizado una lectura monoteísta de la tragedia”, adelanta Del Prato.

Para la versión de los Q, en Zeus se sintetiza la relación padre e hijo. “Decimos ‘no’ a la mitología barata. Vemos la problemática de una generación que mata a la otra. Además, en los griegos hay una idea de divinidad que se compara con el Dios católico. El resto del panteón representa las demandas de la vida cotidiana: los personajes se enfrentan a las demandas de dioses antagónicos, así como nosotros nos enfrentamos a la opción A y a la opción B, y ambas ponen en juego cosas importantes para nosotros”, dice.

(...).

* Fuente: Luciano Delprato. s/f. "Edipo R". *Alternativa teatral*. Córdoba. Disponible en <http://www.alternativateatral.com/obra10615-edipo-r>. Consultado el 26 de Noviembre 2009.

“Edipo R, de Luciano Delprato”

- ¿Qué vuelve una obra un clásico?
- ¿Qué la transforma en universal, en propiedad de todos?
- ¿Es de todos?

En un intento por responder esa pregunta la Organización “Q” lleva a escena el clásico de Sófocles sobre la hipótesis de que es una pieza que nos sigue interrogando. En primera persona a través de los siglos y los kilómetros, desde la Grecia de Pericles hasta nuestra pequeña urbe tercermundista en el tercer milenio.

*Fuente: Juliana Rodríguez. 08 de Agosto de 2009. “La tragedia sobre la mesa”. Versión electrónica de *La Voz del Interior*. Córdoba. Disponible en http://www.la-voz.com.ar/08/08/09/secciones/espectaculos/nota.asp?nota_id=229223. Consultado el 30 de octubre de 2009.

“La tragedia sobre la mesa”

“*Edipo R*”

Podría ser apenas una camita de goma espuma, pero una mancha roja en la sábana la convierte en un lecho fatal, y le otorga a ese pequeño objeto escenográfico las dimensiones de la peor de las tragedias. Eso mismo ocurre con la versión de *Edipo R*. en muñecos de mesa (teatro de Bunrakus), que cada sábado en Document/A se invisten con la magnitud del clásico.

Aunque no es necesario recrear al pie de la letra el clásico para que sus sentidos sigan sacudiendo al público. Incluso, una de las claves de su atemporalidad está, justamente, en volver a contar esa historia desde otro tiempo y espacio, y que siga diciéndonos cosas.

Así como aquí se cambian máscaras y coturnos por muñecos; las palabras de Sófocles sostienen apenas como vértebras un discurso que suena tan actual como su conflicto. La contemporaneidad no está, entonces, sólo en la materia prima de este Edipo en escala, sino

en el texto mismo, que asume la distancia que lo separa del original y se altera, pero conserva su núcleo.

Antes de cada función, se proyecta un video que funciona como prólogo y que explicita técnica, metodología de trabajo e historia de Organización Q. En él, su director, Luciano Delprato, explica cómo, para realizar esta tragedia de la voluntad y el control humano, el colectivo trabajó con lo contingente como disparador creativo. Una paradoja compositiva a tono con las que nutren las peripecias de la obra, que se hace carne en estos griegos de madera, manipulados con un trabajo que requiere tanta coordinación y precisión técnica, como interpretación.

El protagonismo exclusivo de los muñecos que interpretan a Edipo, Yocasta, Creonte, Tiresias y demás personajes se subraya con el despliegue oral de los actores, que se relevan para encarnar las diferentes voces y también manipulan, animan e interactúan con estas criaturas. Todos esos recursos ponen sobre la mesa la historia del hombre que, por fortuna, designio o decisión, mató a su padre, se acostó con su madre y hundió a su pueblo en la peste.

Los actores están al servicio de estos personajes que caminan sobre el tablón, pero también ponen el cuerpo al coro, que se erige como un colectivo sordo y caótico, y se sumerge en un murmullo litúrgico para alabar y señalar a su rey, castigo y remedio. Estos cruces entre manipuladores y muñecos son también los que nutren a la obra de diferentes niveles de ficciones y meta ficciones.

Edipo al palo. En esta versión, Edipo no sólo es hijo, rey, padre. Es, sobre todo, un hombre de Estado, un funcionario. Y, aunque reniegue de su suerte y de Dios, es él quien se dedica a tomar las decisiones que terminan dibujando su propio destino. Así, el conflicto humano y político de la obra se sostiene y resignifica en un Edipo tan víctima como responsable de su deformidad calada en madera.

Organización Q fabrica y da vida a este Edipo, que no sólo recuerda que Tebas y Córdoba no están tan lejos, también indaga la obra desde el presente. Y sin atenerse a un registro anacrónico, ni hacer una versión que diluya el original, formula nuevas preguntas a un viejo mito, preguntas ante las que, todavía hoy, nadie puede ser de palo.

*Fuente: Melina I. Alfaro, 03 de abril de 2009. "Edipo R. (Córdoba)". AINCRIT. Buenos Aires. Disponible en <http://aincrit-fiestachaco.blogspot.com/2009/04/edipo-r-cordoba.html>. Consultado el 26 de noviembre de 2009.

“Edipo R. (Córdoba)”

Los muñecos y objetos vuelven a escena y con ella la manipula-

ción de sus actores. Una versión de *Edipo Rey* de Sófocles a cargo de Luciano Delprato, dramaturgo cordobés que apostó a preguntarse acerca de cierto trasfondo oscurantista sobre la tragedia clásica. El elenco está conformado por algunos integrantes que vienen de las artes plásticas y otros exclusivamente de las artes escénicas y esto crea una combinación suculenta y compleja. La búsqueda de estéticas relacionadas a la conformación de los objetos atravesados por la teatralidad y la pregunta acerca de la constitución de lo trágico, lleva a utilizar muñecos y la manipulación de los mismos por parte de cinco actores, que en el devenir de la obra se acercan a un límite de dicha manipulación, donde el espectador se pregunta sobre la vitalidad de los personajes sobre el cuerpo mismo, con ello entendiendo un cuerpo histórico atravesado por tragedias, discursos, represiones, personajes, etc.

El sistema capitalista ha extendido sus regímenes de producción al ser humano. La industria no es considerada más en términos de utilidad, sino como identidad intrínseca con la naturaleza como producción del hombre y por el hombre. El capitalismo vuelve a unir al individuo con la naturaleza, concibiendo a la misma como productora del ser humano. Todo es producción, “yo y no-yo, exterior e interior ya no quieren decir nada” (El *Anti Edipo*, Deleuze y Guattari). Todos son máquinas interconectadas, máquinas que producen, enchufadas entre sí, máquinas que tienen flujos y esos flujos arriban a otras máquinas, máquinas que producen y descartan, y vuelven a utilizar. Ante esta situación, existen momentos de antiproducción que el mismo sistema incluye, para mantener toda la unidad. Estos procesos son el cuerpo sin órganos, el cuerpo sin imágenes, el cuerpo que no desea. Y por otro lado, el capital, un objeto inútil que el sistema captó para sí y lo fetichizó. “La génesis de la máquina tiene lugar sobre el propio terreno, en la oposición entre el proceso de producción de las máquinas deseantes y la detención improductiva del cuerpo sin órganos”. Entonces, el sujeto se construye entre la atracción y la repulsión del cuerpo sin órganos y la máquina deseante, en esto persiste la oposición. La reconciliación sucede como retorno de lo oprimido. De esta repulsión y atracción procede el delirio y la alucinación que producen estados de nervios. Es imposible no remitirnos al imperio de Edipo, en términos de Deleuze y Guattari, para entender cómo la mente humana comenzó a trabajar con representaciones de la realidad a partir del deseo. El deseo produce el fantasma del objeto y se produce separado del objeto, redoblando la carencia como “incurable insuficiencia del ser”. Es así que la frase “El culpable está en nosotros” dicha en la obra toma un nuevo sentido, y así configura una nueva pregunta acerca del deseo, su represión y su complacencia como mecanismo unificador del sistema que nos envuelve. Toda la obra pone en evidencia la cercanía de dicha tragedia escrita hace siglos atrás con

la actualidad.

Por otro lado, el uso de lo metateatral otorga cierto suspiro a la obra, ya que durante la misma se juega entre lo estrictamente enunciado y la concientización de que eso mismo es mera enunciación. “Esto es Edipo Rey”, por un lado cosificando a lo que ha quedado del rey dentro de la historia y por otro, demostrando que evidentemente esto no es más que su historia, entonces esto otorga momentos de reflexión al espectador que se enfrenta constantemente a crudas realidades.



Como cierre de la UNIDAD I, está previsto asistir a una representación de *Edipo R*. Los alumnos, en grupo, deberán realizar comentarios acerca de la obra, aplicando los conocimientos adquiridos.



BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA DEL ÍTEM 4.1 MITO, RITO Y SÍMBOLO

- Cox, H. 1983. *La fiesta de los locos. Ensayo sobre el talante festivo y la fantasía*, Madrid.
- Eliade, Mircea. 1965. *Rites and Symbols of Initiation. The Mysteries of Birth and Rebirth*, New York.
- Espejo Muriel, Carlos 1995. *Grecia: sobre los ritos y las fiestas*, Granada, Universidad de Granada.
- Rodríguez Adrados, F. 1981. *El mundo de la lírica griega antigua*, Madrid.
- Turner, Victor. 1985. *The Ritual Process. Structure and Anti-Structure*, New York.
- Vernant, J.P. 1973. *Le amriage en Grèce archaïque*, PP XXVIII (51-74)
- Van Gennep, A. 1981. *Les Rites de Passage*, Paris.

BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA, ÍTEMS 4.2 Y 4.3. POÉTICA

- Aristóteles, Horacio y Boileau. 1982. *Poéticas*, Editorial Nacional. Madrid.
- Aristóteles. 2004. *Retórica*. Alianza Editorial. Madrid.
- Ducrot y Todorov. 1986. *Diccionario enciclopédico de las Ciencias del lenguaje*. Siglo XXI. México.
- Dubatti, Jorge. 2002. *El teatro jeroglífico. Herramientas de poética teatral*. Atuel. Buenos Aires.
- 2006. *Teatro y producción de sentido político en la postdictadura. Micropoéticas III*. Ediciones del CCE. Buenos Aires.
- 2007. *Filosofía del teatro I*. Atuel. Buenos Aires.
- Greimas A.J. y Courtés J. 1982. *Diccionario razonado de la Teoría del lenguaje*. Gredos. Madrid. (1ª edición en francés, 1979. Hachette).
- Lehmann, Hans-Thies. 2002. *Le théâtre postdramatique*. L'Arche. París.
- Musitano, Adriana. 1994. "Dos Poéticas para la Acción Escénica Posmoderna" (7-13) *La Escena Latinoamericana*, Año II, números 3-4, feb.oct. 1994. Universidad Iberoamericana. México.
- 2010. *Las poéticas de lo cadavérico. Teatro, plástica y videoarte, a fines del siglo XX*. ComunicARTE. Córdoba. En prensa.
- Pavis, Patrice. 2008. *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Paidós. Buenos Aires.
- Ricœur, Paul. 1997. "Narratividad, fenomenología y hermenéuti-

- ca”, en *Horizontes del relato*. Madrid. 1997: 479-495.
2000. “Poética, retórica y hermenéutica” en *Ricœur*,
- Wood, Clark y otros: Con Paul Ricœur. *Indagaciones hermenéuticas*. Azul/Monte Ávila. Barcelona. 2000:123-138.
 - Uberfersfeld, Anne. 2004. *El diálogo teatral*. Atuel. Buenos Aires. Cap. VIII: “Lo poético”.Pp. 124- 146.

BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA, ÍTEM 4. 4. 2. : CONVIVIO

- Dubatti, Jorge. 2003. *El convivio teatral. Teoría y práctica del teatro comparado*. Atuel. Buenos Aires.

La tarea editorial que aquí se ha presentado ha sido fruto del trabajo en común del equipo de Cátedra de 2009: Profesoras Adriana, Mirta y Cecilia; Adscriptas, Dolores y María Laura; Ayudantes Alumnos, Carina, Esteban y Ana Gabriela. Planificamos junto con Valeria y Daniela, del Área de Tecnología Educativa, el material, gráficos, actividades, durante los dos meses finales y a pesar del corto tiempo todo fluyó, apoyándonos entre todos. Agradecemos a ellas su saber, amabilidad y las responsabilidades asumidas.

Seguramente con el uso del cuadernillo surgirán cuestiones no cubiertas, espacios no transitados y nuevas necesidades, pero destacamos que esta experiencia ha sido muy gratificante para nosotros y esperamos que los trabajos en el aula muestren los alcances pedagógicos y cómo superar los obstáculos que detectemos.



UNIVERSIDAD NACIONAL DE CORDOBA
FACULTAD DE FILOSOFIA Y HUMANIDADES



Área de Tecnología Educativa · tecnoedu@fyh.unc.edu.ar · Tel 4334061 int. 128



ISBN 978-950-33-0773-1



9 789503 130773 1