

*DRAMEMA. UN MATIZ CRÍTICO DEL ANÁLISIS ACTANCIAL
APLICADO A EL PRÍNCIPE CONSTANTE DE CALDERÓN
DESDE LA PERSPECTIVA DEL ACTOR TEATRAL**

Jorge Prado Zavala**

Equipo de Investigaciones Escénicas-Instituto de Educación Media Superior

Resumen: En este artículo se propone un matiz crítico al modelo de análisis actancial elaborado por Algirdas Greimas y aplicado por Anne Ubersfeld al texto dramático, partiendo de una pertinente consideración de la perspectiva del actor y usando como caso práctico *El príncipe constante* de Pedro Calderón de la Barca.

PALABRAS CLAVE: ACTANTE, SEMIOLOGÍA, DRAMA, ACTOR, ANÁLISIS

* Fue presentado en una primera versión en el IV Congreso de la Asociación Mexicana de Investigación Teatral (AMIT) celebrado en la Universidad de Sonora en 2001 con el título *La textura poética del drama de Beckett*. Formó parte también de la tesis de maestría *Perspectivas sobre Samuel Beckett y Heiner Müller con base en la creatividad minimalista* (México: UNAM, 2003). Es además parte fundamental del proyecto de investigación *Escenoma* del Laboratorio de Teatro Libertad (México, 2008) y de la tesis doctoral *Sobre el arte del actor: Texto y representación de "El príncipe constante" de Pedro Calderón de la Barca*, desarrollada por el autor en la UAM-Iztapalapa bajo la dirección de Lillian von der Walde (México, 2012).

**jpradoz@yahoo.com.mx

JORGE PRADO ZAVALA

DRAMEMA. A CRITICAL NUANCE OF THE ACTANTIAL ANALYSIS APPLIED TO EL PRÍNCIPE CONSTANTE BY CALDERÓN FROM THE PERSPECTIVE OF THE THEATER ACTOR

ABSTRACT: *In this article we propose a critical variation to the actantial analysis model, elaborated by Algirdas Greimas and applied by Anne Ubersfeld to the dramatic text, considering here the actor's perspective and using El príncipe constante by Pedro Calderón de la Barca as a practical case.*

KEY WORDS: ACTANT, SEMIOLOGY, DRAMA, ACTOR, ANALYSIS

● Cómo lee un actor teatral?¹ Esta cuestión ha sido muy poco o nada atendida por la filología tradicional. Todavía muchos académicos *instruyen* que el teatro y la literatura son tan ajenos entre sí como el agua y el aceite, y entonces desdeñan la participación del actor en la interpretación crítica de la partitura que es el texto dramático, olvidando así la máxima de Pinciano: “En manos del actor está la vida del poema” (*Philosophía antigua...* 537 [524]). Pero si partimos del principio de que al escribir drama —allende los propósitos ideológicos (políticos, morales, religiosos, etcétera)— la *intentio* fundamental del dramaturgo es que su obra sea representada, entonces es pertinente reconocer que en este género el escritor crea obras inacabadas *de natura* y que es esencial a todo drama, para ser una obra completa, su representación. Mientras ésta no suceda, el texto dramático permanecerá como una obra inconclusa o, para ser más precisos, en construcción (en calidad de *work in progress*). Por su parte, es tarea del actor el ejecutar el tránsito del papel al escenario al aportar los detalles definitivos de esa construcción, los específicos para el espacio-tiempo de la escena efímera. Se infiere que la lectura del actor, en consecuencia, está al servicio de la *intentio* más elemental del dramaturgo.

¹ Advertimos que en este trabajo se analizará cómo lee un actor teatral, para lo cual haré un uso particular de mayúsculas, negritas y cursivas, que permita distinguir y/o enfatizar diversas categorías, y niveles conceptuales del complejo ámbito de la semiología dramática y espectacular.

La interpretación actoral es por cierto análoga a la investigación académica en tanto que también considera: hipótesis,² indagación,³ experimentación,⁴ análisis de resultados⁵ y el desarrollo constante de teorías, leyes y principios.⁶ Además, debemos reconocer que el nivel y calidad de una lectura actoral puede superar ampliamente los del mero análisis teórico-crítico pues, dada la empatía psicológica, emocional y corporal generada por el actor con los personajes y sus situaciones, su experiencia (individual y colaborativa) es, por necesidad, más profunda y significativa: una lectura actoral es una lectura vivencial.

Sin embargo, no es sencillo preguntarle al actor acerca de sus estrategias teatrales de lectura. El teatro no se enseña: se aprende. Con esto quiero decir que, como práctica artística, la manera más directa de estudiar el teatro es hacerlo; lo cual no significa entenderlo. La fábula del ciempiés nos recuerda cómo un gusanito se paralizaba a sí mismo al tratar de racionalizar cómo hacía para mover cada una de sus numerosas patas, sin lograr a fin de cuentas entenderlas ni moverlas demasiado. Por ello, los actores, más que pensar o cuestionar,

² Al igual que las investigaciones de Isabel Pascual Lavilla, “Nuestro pequeño trabajo parte de unos presupuestos muy definidos. Uno de ellos es la consideración del texto dramático [*El príncipe constante* de Calderón] como una ‘hipótesis teatral articulada discursivamente’ [María de los Ángeles Villalba García, “La gestualidad escénica en la comedia de capa y espada”, *Revista de Literatura*, LI.101 (1989): 55.], puesto que el drama, partitura virtual, sólo se completa con su actualización escénica.”

³ Montar una obra de teatro supone la **búsqueda de un concepto estético** coherente que abarca desde el tratamiento del texto dramático y su estilo interpretativo hasta el trabajo visual de escenografía, vestuario, utilería, *atrezzos* y efectos especiales.

⁴ Una puesta en escena se construye con base en **el ensayo y el error** hasta el día de su representación e incluso más allá.

⁵ Todo teatrista profesional **revisa, reflexiona y aprende** de sus experiencias atesorando una memoria estratégica tanto de sus éxitos como de sus fracasos.

⁶ En el teatro, la acumulación cuidadosa de tradiciones, usos y costumbres profesionales han dado paso a leyes y principios mejor conocidos como *convenciones teatrales y teorías escénicas*, llegándose en nuestros días al desarrollo primario de una *semiología teatral*. De manera análoga, la sistematización de las experiencias actorales (Diderot, Stanislavski, Brecht, Grotowski) ha generado distintas *teorías sobre la actuación*, llegando incluso a una *antropología teatral* (Barba, Savarese).

actúan, hacen. Su ambiente natural es el de la acción. La escritura actoral es la del discurso efímero de la representación escénica, y no aquella más perdurable que rasca el papel. Es por ello que tradicionalmente los actores adolecen de método y de rigor para llevar a cabo una investigación escrita. Sin embargo, hay actores que no sólo actúan; también hay actores que piensan en el sentido de que se cuestionan, buscan respuestas, generan ideas y las escriben. Entonces sí es posible la existencia del actor-investigador. ¿Cómo? Lleva algunos años y muchas críticas y descalificaciones entender que para realizar un trabajo como actor-investigador tiene uno que desdoblarse.

No hace falta optar radicalmente entre la creación artística o la investigación académica, como algunos todavía sugieren. Se trata de una cuestión de momentos alternados. Esto es: claro que es imposible actuar y escribir al mismo tiempo; pero se puede primero actuar, luego reflexionar y finalmente escribir sobre el arte escénico. Puesto que el conocimiento que tiene el actor de sí mismo es fundamentalmente empírico, el actor huye del conocimiento teórico casi siempre, cuando no le halla aplicación práctica, de preferencia inmediata. No es que no le interese documentarse. Lee, y mucho, principalmente aquellos textos que le sirvan de partitura o complemento para ejercitar sus pasiones artísticas. Dice el reconocido actor inglés Sir John Gielgud:

Cuando sentí por primera vez interés por interpretar algunos de los grandes papeles de Shakespeare, intenté sacarles partido leyendo todo lo que pudiera sobre ellos. Toda mi vida he leído vorazmente, aunque siempre he sido capaz de pasar al galope con demasiada rapidez a través de la enorme cantidad de materias a cuya digestión debería haber dedicado más tiempo. Pero creo que me las arreglé para retener una buena cantidad de información. (47)

Una forma de acercarnos a las estrategias de lectura actoral es ejercerlas: ponernos en los zapatos del actor para interpretar un texto dramático, para ello necesitamos un modelo de análisis del mismo con propósitos más especializados para la representación; es decir, para lo que los actores denominamos, durante el proceso de montaje, un “trabajo de mesa”. Éste no es solamente un análisis teórico-literario. Desde luego, son aspectos importantes el contexto cultural de producción del texto y un acercamiento a la forma y/o la estructura dramática, incluyendo el subgénero dramático. Sin embargo, lo que al actor más le preocupa

es entender la historia y los personajes, especialmente su propio personaje, por supuesto, de forma tal que pueda proyectarlos en escena. Una herramienta útil como punto de partida para tal lectura puede ser el análisis actancial. Éste, especialmente al definir la síntesis argumental, facilita además una eventual adaptación dramática⁷ al seleccionar las principales líneas de acción, y clarifica el trabajo de los actores mediante la exposición de sus funciones (objetivos/ tareas escénicas) dentro de la historia; datos que le permiten al actor desarrollar su discurso teatral.⁸ También ofrece un enfoque original para enriquecer el estudio de la literatura dramática y sentar las bases para un acercamiento diversificado al sistema de signos teatrales.

En este artículo propongo un matiz crítico al modelo de análisis actancial elaborado por Algirdas Greimas y aplicado por Anne Ubersfeld al texto dramático, partiendo de una pertinente consideración de la perspectiva del actor y usando como caso práctico *El príncipe constante* de Pedro Calderón de la Barca, escrita originalmente en 1629 (luego reelaborada en 1636 y 1640). Se trata de una aventura emocionante donde Fernando, príncipe de Portugal, intenta arrebatar el puerto de Tánger a los moros con la ayuda de su hermano Enrique el Navegante. Sin embargo, es hecho prisionero por el rey de Fez. Luego, al no aceptar su rescate mediante la entrega de la estratégica ciudad de Ceuta, es maltratado hasta morir, defendiendo con su vida la fe católica. El análisis ha de entenderse en el ámbito de la semiología teatral.

⁷ Muy útil si se considera la extensión total de un texto como *El príncipe constante* para una audiencia contemporánea, de cultura más audiovisual que literaria. Más allá de la crítica humanística, habría que considerar que una puesta en escena en nuestros días debería de acercar el teatro clásico al público, en vez de agrandar el distanciamiento existente en vista de que la mayoría del público no estará precisamente ansioso por acercarse a una obra extensa sólo por ser del siglo XVII. Se sabe que lo mismo hizo Calderón al acomodarse a circunstancias particulares de representación en, al menos, dos casos: *El mágico prodigioso* y *La humildad coronada* (Véase Oehrlein 153).

⁸ Véase Stanislavski (*Un actor se prepara* y *Creación de un personaje*).

SEMIOLOGÍA TEATRAL

En *La lección inaugural* (1989), Roland Barthes explicaba que la semiología es la ciencia de todos los signos, y que surge de la lingüística. Ya en *La semiología* (1978), Pierre Guiraud precisa que “La semiología es la ciencia que estudia los sistemas de signos: lenguas, códigos, señalizaciones, etc.” (7); si bien para Guiraud la semiología es lo mismo que semiótica, él mismo aclara que la semiótica se refiere más a un estudio de los signos especialmente no lingüísticos. Umberto Eco es tal vez más exacto cuando afirma que la semiótica es un “estudio de los sistemas de signos que no dependan de la lingüística (leyes del lenguaje)” (*La estructura ausente...* 13); sin embargo, acepta el término semiótica para cubrir todas las posibles acepciones de los términos semiología y semiótica, con base en la decisión del comité fundador de la International Association for Semiotic Studies (enero de 1969, París, citada en *La estructura ausente...*).

Considero que una separación entre semiología y semiótica es prudente si se habla de elementos lingüísticos en el sistema de signos estudiado. Esto es, como diría Anne Ubersfeld: “partiendo de la hipótesis del hecho teatral como relación entre dos conjuntos de signos, *verbales* y no verbales” (*Semiótica teatral* 20, cursivas mías). En este sentido, el estudio del sistema de signos, que es el teatro, se acerca más a una “semiología” (por incorporar signos verbales) que a una “semiótica” (definición que tiende a desincorporar esos signos). Analizo este sistema a continuación.

Anne Ubersfeld observa que “debemos descartar, en rigor, la noción de ‘signo teatral’; [pues] en la representación no se dan elementos aislables equivalentes a los signos lingüísticos, con su doble carácter de arbitrario (relativo)⁹ y de doble articulación (en morfemas y fonemas)” (*Semiótica teatral* 19-20). No obstante, anota que cabría considerar como sistema de signos excepcionalmente articulado el cuerpo del actor, además de insistir en que el texto teatral sí puede ser analizado como objeto lingüístico y de precisar también que:

⁹ Ubersfeld nos recuerda que, según Saussure, el signo lingüístico se caracteriza por su *arbitrariedad*; es decir, por la ausencia de relación visible entre el significante y el significado: la palabra *silla* no se parece a una silla (*Semiótica teatral* 21).

La *representación* teatral constituye un conjunto (o sistema) de signos de naturaleza diversa que pone de manifiesto —si no total al menos parcialmente— un proceso de comunicación en el que concurren una serie compleja de emisores —estrecha y recíprocamente relacionados—, una serie de mensajes —igualmente relacionados, en este caso según unos códigos extremadamente precisos— y un receptor múltiple presente en un mismo lugar. Que el receptor no pueda, por lo general, responder en el mismo código que el emisor [...] no implica, en modo alguno, que no se dé comunicación. (20)

En otras palabras, hablar de semiología teatral involucra tratar con una noción estricta de complejidad: “Abismo entre el texto, de lectura poética siempre nueva, y la representación, de lectura inmediata” (11). Para evitar cualquier confusión, cada vez que se hable del signo teatral debería entenderse que me refiero al sistema de signos teatrales en todo su conjunto.

Acercas del teatro nos dice Carmen Leñero: “La realidad señala con su presencia [la del teatro] que existe y que a la vez no existe” (*La luna en el pozo* 14). El teatro es un rito donde el actor es depositario de dos naturalezas: una real, que es la suya propia (que existe), y una ficticia, que es la del personaje (que no existe). Desde este punto de vista, podemos observar que el signo teatral es un reflejo de dos mundos, es un signo no unitario; es decir, es múltiple, polisémico. Pero el teatro es todavía más. La misma Leñero dice, en un poema, que el arte teatral es una

Cadena de suplantaciones
para hacer presa del sentido.
(*La Luna en el pozo* 80)

Esta reflexión poética ilustra la naturaleza colectiva (una **cadena**: poeta, dramaturgo, director, actor y personaje) y representacional (simulación de otra realidad: **suplantaciones**) del teatro, así como su vocación por capturar y retener la atención de un espectador (que es presa del sentido). Leñero ilustra también el carácter polisémico del teatro: **cadena de suplantaciones** (sistema de signos). El signo teatral es múltiple, más complejo que otros signos que, incluso, pueden constituirlo (literatura: palabra hablada y escrita; música y danza; artes visuales: pintura, escultura y arquitectura; etcétera).

Eco y Guiraud, como muchos otros críticos, admitirán esta complejidad del signo teatral. Se trata de un macro-lenguaje que abarca varios lenguajes, incluido el verbal o lingüístico (en muchos de los casos). Por esto mismo es que el término “semiología” nos parece más adecuado, precisamente por no omitir la cuestión lingüística. Incluso Fernando de Toro, al elaborar su *Semiótica del teatro*, después de la portada desarrolla todo su exhaustivo estudio en términos semiológicos,¹⁰ obviando que es improbable desvirtuar al signo lingüístico como uno de los elementos asociados al signo teatral.

En los siguientes párrafos realizaré un desglose de la caracterización semiológica del teatro de acuerdo con De Toro, para lo cual, aunque ya antes lo he advertido, hago más evidente el uso particular de mayúsculas, negritas y cursivas para distinguir categorías y niveles, especialmente ahí donde se vuelven homófonos (**Texto Espectacular** y **texto espectacular**), antes de proponer una denominación más pertinente. De Toro, al hablar de **Texto** en el teatro habla de un **Texto Dramático** y de un **Texto Espectacular**. Es decir, que se requiere de la colaboración entre dos tipos de escrituras para alcanzar un discurso teatral completo: la del dramaturgo y la del actor.

La primera escritura se refiere a la dramaturgia, a la puesta en texto (en papel) de la obra. De Toro llama a esta escritura **Texto Dramático**, y analiza dentro de él un **funcionamiento textual** y un **funcionamiento escénico**. El **textual** es la lectura que se hace de la obra como literatura. El **escénico** es la lectura que nos hace vislumbrar, imaginar o prever el espectáculo posible que emergería del papel; es decir, su competencia como partitura espectacular.

El investigador chileno-canadiense se refiere, por otro lado, a otro tipo de escritura, a otra textualidad, quizá más cercana a la teoría de la recepción que a la semiología, misma que tiene que ver con la posibilidad de percibir todo como **texto**; es decir, ver todas las cosas con ojos de lector, leerlo TODO. En el teatro, este ámbito es el del **Texto Espectacular**, el **texto** que *se escribe* sobre el escenario, que De Toro subdivide en el **texto de la puesta en escena** y el propiamente **espectacular**.

El **de la puesta en escena** corresponde a los arreglos que hacen los intérpretes (actor, director, y escenógrafo o decorador); el **dramático**, para decidir sobre

¹⁰ El ensayo sólo lleva lo *semiótico* en el título. Al interior, igual que Ubersfeld, cambia el término por *semiología*.

alguna(s) de sus posibles lecturas, se trata de acotar la polisemia de la dramaturgia, sus ambigüedades o *lugares de indeterminación* (como les llama De Toro) para obtener una *virtualidad espectacular*; es decir, un boceto claro del montaje. Es así como la literatura se convierte en un libreto de dirección (para el director o *régisiseur*), una partitura de entonación y acciones físicas (para el actor o *performer*), un libreto de iluminación y sonorización, o una maqueta de escenografía.

Finalmente se encuentra la puesta en escena, el propio **texto espectacular**, como le denomina De Toro, que es una escritura conjunta, colectiva, entre varios intérpretes, sobre el espacio escogido como escenario. (Más adelante discutiré esta categorización.) Aquí, De Toro distingue entre los *códigos espectaculares* y las *convenciones teatrales*. Los primeros (gestos, palabras, silencios, manejo de las distancias, etcétera) son signos transformados a partir de los códigos cotidianos de comunicación, textualidades¹¹ culturales que, llevadas a escena, dejan de ser cotidianas para inscribirse en un contexto estético y, por tanto, con mayor carga de significado, de sentido.

De Toro indica que las *convenciones teatrales*, por otra parte, van desde las Generales, como el *pacto de cooperación* del espectador, quien acepta asistir a una realidad diferente, aunque lo que verá no es propiamente realidad, sino la realidad del arte, y someterse a ella por el tiempo que dure el espectáculo; pasando por las Particulares, como el estilo de interpretación (por ejemplo, el expresionista, el del absurdo —si es que existe—, el de la *Comedia dell'Arte*, el del teatro Nô, el del Kabuki, o el realista); hasta las Singulares, que cada puesta en escena genera y que, eventualmente, tienden a convertirse en Particulares y Generales (la Convención Particular de una representación del absurdo, por ejemplo; o bien, el estilo personal de dirección de Goethe o de Grotowski para escenificar *El príncipe constante* de Calderón). En la siguiente tabla ilustro esta categorización.

Tarea de la semiología —además— ha sido definir los rasgos primordiales de “la teatralidad”:

[...] un modo de representación integral que no procede por secuencia sino por sincronía, y que manifiesta nuestra facultad de imaginar un micro-mundo virtual, de transmitirlo tal y como lo percibe un sujeto *in situ*, y

¹¹ En el sentido de elementos comprensibles como lenguajes.

	estructura	diálogos, acotaciones, actos, escenas
Texto dramático	funcionamiento textual	argumento historia, trama, personajes
		género dramático tragedia, comedia, melodrama, tragicomedia, farsa, pieza, obra didáctica
		lugares de indeterminación ambigüedades a resolver en el espectáculo
	funcionamiento escénico	concepto escénico idealización de la puesta en escena (sólo lectores especializados: actor, director, escenógrafo)
		libreto de dirección (para el director o <i>régisseur</i>) transcripción de un concepto escénico (se escoge una de las muchas posibilidades de interpretación del Texto Dramático para ser representado)
	texto de la puesta en escena	partitura de entonación y acciones físicas (para el actor o <i>performer</i>) cada actor hace del texto original (o de el del director) su propia partitura con sus notas personales
		libreto de iluminación (para el iluminador) se indican entradas, salidas, intensidades, colores, matices y efectos especiales de luz, etc.
		libreto de sonido (para el musicalizador o sonidista) se indican entradas, salidas, volúmenes y efectos especiales de sonido
Texto espectacular		maqueta de escenografía (escenógrafo, decoradores y tramoyistas) es el proyecto del diseño espacial que implica una interpretación visual de la obra
		diseño de maquillajes y vestuario concepción visual de la caracterización de los personajes
	texto espectacular	<i>códigos espectaculares</i> gestos, palabras, silencios, distancias, movimientos, etc. Generales (pacto de cooperación ficcional actor-espectador) <i>convenciones teatrales</i> Particulares (estilo) Singulares (de cada montaje)

en términos de un acontecer en tiempo presente para el interlocutor. [...] El teatro se hace con los ingredientes de la realidad material: espacio, tiempo, cosas, cuerpos, voces, contactos, movimientos, tensiones, todos ellos elementos que se condensan y exponencian con el fin de ser intensamente percibidos. (Leñero, “Palabra poética y teatralidad” 230)

En estas explicaciones se habla del actor a partir de una partitura de acciones físicas y verbales, de una escritura colectiva sobre el plano escénico (obviamente una escritura corporal con base en el movimiento) y de convenciones representacionales. El nivel de codificación (muy formal en las tradiciones orientales, y emotivo-psicológico en Occidente) permite llegar a comunicar estéticamente las tensiones de un mundo virtual como si fueran reales. Lo interesante es que el esfuerzo físico y emocional del actor no son falsos. Las dos dimensiones de realidad vividas durante la representación teatral denuncian que con respecto al estudio de este sistema de signos todavía falta mucho por desarrollar. Una cuestión pendiente, evidentemente, es la semiología del actor, sobre la cual se discute su volatilidad y especificidad en cada representación, que la hacen inasible.

Se trata de objetivar un tipo de comportamiento humano, el del actor, que posee aumentados todos los problemas que han hecho, por ejemplo, que la psicología sea una ciencia de reciente aparición. La dificultad de separar sujeto y objeto (o herramienta) en la actuación, añade obstáculos. (Serrano 16).

Al respecto de la objetivación del funcionamiento semántico actoral, Anne Ubersfeld ha hecho grandes aportaciones:

Il est au carrefour des codes: visuel et auditif; —des sous— codes: gestuel, phonique, linguistique. Il traverse les codes inconscients, idéologiques et culturels. Tout le jeu des signes visuels s'accroche à lui, à son corps (costume, maquillage, masque), à ses mouvements (objets, décor) et c'est sur lui que se pose la lumière. (*L'école du spectateur* 165)

Estas *características inestables* del quehacer actoral dificultan hablar de un texto espectacular en tanto que *documento estable*. Consecuentemente, conviene que precisemos una posición particular frente a la noción del espectáculo como

“**texto**” **espectacular**. Puesto que, en sentido estricto, se entiende *texto* como una estructura perdurable, una *textura*, como sí lo es el texto dramático en tanto que literatura, el término no me parece el más apropiado para referir a la fugacidad del acontecimiento escénico. El espectáculo es efímero y mutable, sólo permanece inmutable y fijada para siempre la literatura dramática. Por otro lado, no conviene nombrar igual a la categoría **Texto Espectacular** (General) y a la subcategoría **texto espectacular** (Particular), pues se presta a confusión. Por lo tanto, para esta última categoría y para referirme en adelante a la noción semiológica del espectáculo (la creación colectiva de la representación) propongo el término más prudente de **discurso escénico**. Asimismo, llamaré **texto espectacular** al boceto del montaje; es decir, a la lectura, adaptaciones y arreglos hechos al texto dramático para hacerlo una partitura del espectáculo. Sobre esto es obligado abundar.

TEXTUALIDAD, TEXTURA Y DISCURSO

La actuación concentra en el cuerpo del actor (físico, talento, técnica, disciplina) todos los elementos poéticos del texto dramático, más todo el trabajo colaborativo donde se funden varios contextos sociales y personales y, sin embargo, hay también un trabajo individual que no puede mezclarse con el de la compañía. ¿Qué tanto encarna este cuerpo un texto ajeno, y qué tanto un discurso propio, original? ¿Podríamos hablar de una **textura** al referirnos a la escritura que realiza el actor sobre un escenario teatral mientras es leída por el espectador?

Gabriel Weisz nos recuerda que ya Roland Barthes en *Mythologies* y Jaques Derridá en *De la grammatologie* han definido a la textualidad por fuera del uso restringido al objeto literario, resquebrajando las fronteras entre la literatura y otras prácticas de significación asociadas a la verbalidad o a la no verbalidad (véase, *Dioses de la peste* 166). En todo caso, no dejo de asociar la idea de **textualidad** con una estructura estable, perdurable y, por lo tanto, a la que se puede acceder de modo recurrente.

Pero la naturaleza de la textura actoral se diferencia de la noción de **texto** como una escritura perenne, pues la **actuación teatral** implica una redacción efímera, volátil al momento mismo de su creación y su lectura. Puesto que entonces esta proposición tampoco parece sostenerse, prefiero optar simplemente

por discurso (como no es posible hablar de la actuación como una textualidad autónoma, pero tampoco de la existencia de una textura, dada la volatilidad del signo teatral, del que no queda documento integral, entonces hablaré de discurso). **Discurso** en tanto que enunciación de un signo, o mejor dicho, de un conjunto de signos, exposición efímera de un mensaje, acontecimiento comunicativo. Se trata de la volátil articulación de diversos elementos con un fin comunicativo, única en cada representación, y evidente en la interpretación escénica de *El príncipe constante*, discurso como gesto corporal complejo e inestable.

El intérprete es portador de una concepción escénica de su director, así como responsable de salvaguardar la esencia literaria-poética del dramaturgo. Por otra parte, si bien el actor no está absolutamente obligado a considerar actuaciones anteriores, sabemos que las comparaciones son inevitables. Todo esto crea un horizonte de expectativa anterior al levantamiento del telón y es un macrorrelato que rebasa al mismo actor. Así, el problema más grande del actor es, precisamente, hacer que el verbo se haga carne: “La residencia del que escribe es la página en blanco, la del actor es el cuerpo dispuesto”. (De Tavira, *El espectáculo invisible...* 73).

Hablando del trabajo individual, la actuación propicia en el cuerpo del actor un espacio-tiempo insólito donde cohabitan dos materiales: el del actor y el del personaje, que se materializa en la figura que percibe el espectador. El actor tiene una experiencia vital, una formación profesional y un proceso de ensayos específicos, pero también circunstancias personales diferentes para cada función, todo lo cual permite reconocer a la persona detrás del personaje, entendiendo a la persona del actor, o sea a la persona en situación actoral, como un cuerpo donde se suman talento natural y virtuosismo técnico. Como el talento y el virtuosismo son cualidades distintas en cada persona, es obvio, como se comentó, que la interpretación que el actor hace del príncipe Fernando de Portugal cobra características únicas (incluso con cada función, teniendo en cuenta las variables diarias de sus circunstancias personales). Las limitaciones a superar y las decisiones más importantes por tomar giran, luego entonces, alrededor del actor, pues él es el portador del concepto escénico.

El cuerpo del actor evidencia las tensiones creativas que se dan entre la literatura y el espectáculo, como en un combate: “stage versus page”, plantea William B. Worthen (*Shakespeare and the authority...* 4), como proponiendo que, además del entramado argumental de la obra, hay que hablar del esfuerzo que implica el montaje escénico mismo. Esta lucha consiste en someter a una persona a un

proceso de identificación, aunque sea estético, con un personaje ficticio. El arte de actuar, al menos en Occidente, supone, efectivamente, tensar un instrumento físico, que es el cuerpo del actor, hasta sus máximos límites expresivos, para representar a un ente de papel. Si en esta tensión hay una labor creativa, entonces debe existir un discurso actoral y, por lo tanto, una función autoral (“authority” [¡autoridad!], plantea Worthen) escénica específica.

EL DISCURSO ESCÉNICO DEL ACTOR

De antiguo se reconoce que la encarnación de un personaje por parte del actor, al menos en la mayoría de los casos del teatro occidental, implica estudiar una partitura escrita, el texto dramático. A esto me refiero cuando hablo de “asumir un papel”, y es así como el cuerpo del actor vive el tránsito de la literatura al teatro. En el enfrentamiento entre los discursos literario y escénico, no escapa al espectador atento el hecho de que hay más de un infante Fernando frente a sus ojos durante una función: el del dramaturgo, el del director de la puesta en escena y el del actor. Estamos hablando de que, durante el espectáculo teatral, Calderón no es el único autor en juego.

A este respecto, hay que notar que un espectador teatral funciona como un lector en varios niveles, y que por ello es necesario ampliar la noción de texto para que abarque no sólo el concepto literario sino, también, todo aquello factible de ser decodificado, es decir, leído. En el caso específico del fenómeno teatral, semiólogos como Anne Ubersfeld, Patrice Pavis y Fernando de Toro han distinguido dos niveles esenciales: el Texto Dramático y el Texto Espectacular (el discurso escénico), con diferentes subniveles,¹² tal y como ya se expuso.

Me remitiré a los dos niveles básicos mencionados para analizar el trabajo del actor como co-autor en el fenómeno teatral. Como Texto Dramático ha de entenderse todo lo referente al carácter literario; es decir, a la puesta en papel de la obra teatral, y como Texto Espectacular lo concerniente a la interpretación escénica, implicando ahí el **discurso escénico** del actor.

Si bien ha quedado claro que la actuación forma parte del Texto Espectacular, debemos distinguirla, cuando menos, para los fines de este estudio, como una

¹² Véase De Toro (cap. II).

sub-textualidad, más bien, sub-discursividad. Pasando del nivel literario al del espectáculo, ¿qué tan autónomo puede ser el discurso o interpretación actoral, la actuación como texto, con respecto a *El príncipe constante* “original”, el de Calderón? En el siguiente esquema se muestra un punto de partida para esta discusión intertextual.

ESQUEMA INTERTEXTUAL: *EL PRÍNCIPE CONSTANTE*

Texto A	Texto B	¿Texto C? Discurso A'
<i>El príncipe constante</i> de Calderón de la Barca Hipotexto dramático delHipertexto espectacular <i>El príncipe constante</i> . Puesta en escena (adaptación dramaturgica, cuaderno de dirección, bitácora del actor) Hipotexto conceptual del...	
		...discurso escénico interpretativo <i>El príncipe constante</i> Actuación

Hay que anotar que ya el texto de Calderón (el Texto A) implica la reunión de autores anteriores que irían, cuando menos, desde João Alvares (por su *Chronica dos feitos, vida e morte do Iffante [sic] sancto Dom Fernando que morreo em Feez*) hasta Lope de Vega (por su primer tratamiento dramaturgico del relato), sin olvidar las probables influencias, en lo filosófico y en la conformación del carácter de su personaje, de las *Cartas* de Séneca o, en cuanto a la estructura y estrategias de construcción dramática, del *Arte nuevo*, de Lope, así como del *Tesoro* de Covarrubias, la *Philosophía antigua poética* de Pinciano y el *Diccionario de autoridades* como referentes culturales generales. Con esto quiero proponer que, desde un punto de vista intertextual, la función de Calderón como autor germinal original de *El príncipe constante*, como la de cualquier autor desde esta perspectiva intertextual, ya es de suyo relativa.

El análisis intertextual muestra cómo el proceso de la puesta en escena (el Texto B y el Discurso A') diluye la participación de Calderón en tanto que

autor literario al transitar por las interpretaciones de una adaptación dramaturgica, de la concepción escénica de un director y de la hermenéutica personal del actor, mismas que se suman para volver su guión original una creación colectiva. Lo curioso es que no parece suceder lo mismo con su **función autoral**, que más bien se ve agrandada y fortalecida, pues todo el *background* cultural que sintetiza Calderón no habla de otra cosa sino de su capacidad para recontextualizarse en la historia. En otras palabras: a pesar de la impronta creativa de adaptadores, directores de escena y actores, en cada nuevo hipertexto o discurso escénico, nadie le negará el crédito de autoría original a Pedro Calderón (“Yo adapté, yo dirigí, yo actué *El príncipe constante* DE CALDERÓN”, dirán los intérpretes-ejecutantes). Incluso, parte del goce estético de lectores, ejecutantes escénicos y espectadores ha de consistir en una compleja fascinación por la imperecedera trascendencia de su obra. Este fenómeno lo ha explicado Walter Benjamin en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* al constatar la permanencia de cierta unicidad o cualidad única e irrepetible de las obras de arte incluso ante su multiplicación industrial en los *mass media*. Benjamin llama a esta cualidad **aura**.

Puesto que es claro que el *aura* de un poeta como Calderón perdura allende la representación de sus obras, no procede, por lo tanto, temer a la inclusión de las demás creatividades teatrales (adaptadores, directores, escenógrafos, músicos, actores, etcétera) en la evolución de la obra dramática entre su fase como literatura y la del fenómeno escénico. Antes es mejor alentarla, pues entre mayor es la participación de los lectores intérpretes, más sofisticada se vuelve la obra misma, al multiplicarse claramente su glosa y su goce.

Vale la pena asimismo analizar no sólo cómo lee un actor (por tratarse de uno de los lectores más especializados, si no es el que más en lo que a leer drama respecta, y quien en la actualidad puede ofrecer una genuina perspectiva filológica original), sino cooperar con él para que lea cada vez mejor y, luego entonces, su Discurso A' proyecte tanto la obra original de Calderón como un *Príncipe constante* personal, explicitando así una condición ya observada por la estética de la recepción: que es el lector quien aporta el sentido último de una obra artística, su interpretación definitiva (al menos hasta ese momento).

ANÁLISIS ACTANCIAL DEL TEXTO DRAMÁTICO

Una herramienta que permite acercarnos simultáneamente a estos dos elementos del texto (la historia y los personajes) es el análisis actancial. En las siguientes líneas presentaré un enfoque novedoso para este tipo de análisis, pensado para la utilidad inmediata, o sea representacional, de los actores.

Si Pedro Calderón escribía para la escena, entonces sus lectores ideales eran desde luego los actores, quienes recibían cada uno un papel para armar, colectivamente, el gran discurso espectacular, su fin último. En el debate sobre la naturaleza de la literatura dramática, eso es un voto por ligar su textualidad a la representación teatral; es decir, por ver en la dramaturgia su cualidad de partitura por encima de otras posibilidades de lectura.

Con el fin de fortalecer ese nivel de acercamiento al texto dramático, consciente de su parcialidad mientras no se consuma el fenómeno escénico, intentaré articular una herramienta de lectura pensando en el actor, de modo que se le facilite al mismo entender la participación de cada personaje en un relato teatral y construir enseguida una interpretación escénica más sólida. Esta herramienta se apoya en el concepto del *actante*, diferenciada de la del *actor*:

Actante es el elemento de una estructura sintáctica que puede ser común a muchos textos. Es una entidad general, no antropomorfa y no figurativa: el Amor, el Odio, la Ciudad, el Poder, el Feudalismo, la Ley, etcétera. Tiene solamente una existencia teórica y lógica en el sistema de acción.

Actor (tomado del término francés *acteur*, el que *actúa*) es una entidad antropomorfa e individualizada, caracterizada por un conjunto de acciones concretas, que podríamos equiparar al *personaje* en el sentido tradicional.

(Román Calvo, *El modelo actancial...* 88)

Norma Román señala la diferencia entre la función sintáctica y la actoral, ambas presentes en el fenómeno teatral, y hace un estudio sobre el modelo actancial del texto dramático y su aplicación. Sobre éste, se indica:

Éste es, didáctica y pedagógicamente, un valioso instrumento de análisis y reflexión para los estudiosos del texto dramático, a quienes les será de gran utilidad, gracias a su acercamiento riguroso, científico, que se aparta del todo de la subjetividad y superficialidad generalmente adoptadas en la lectura de textos específicamente teatrales. (Armando Partida, “Presentación”, cit. en Román Calvo, *El modelo actancial...* 7)

Contra algunos señalamientos de que el modelo actancial es extremadamente esquemático, reduccionista y, por lo tanto, superficial y falto de complejidad, Norma Román argumenta: “con la aplicación del *modelo actancial* es posible llegar al nivel más profundo de una obra y encontrar ahí las fuerzas que mueven la acción dramática” (*El modelo actancial...* 11).

Quiero proponer un enfoque particular de análisis del texto dramático con base en los modelos actanciales, observando que, precisamente por sus posibles limitantes, es importante revisarlo y actualizarlo con el propósito de que su utilidad crezca para los estudiosos, los directores y —sobre todo— los actores que los aplican y promueven, crezca.

Algirdas Julien Greimas planteó un modelo de análisis semiológico, aplicable a microuniversos míticos o socioculturales, como el teatro, a partir de los estudios de Vladimir Propp (*Morfologija skasky*, traducida al francés en 1970) y Étienne Souriau (1950, *Les 200.000 Situations dramatiques*), basados en esferas de significación de acuerdo con las funciones de los elementos o personajes involucrados. El sistema de Greimas permite hacer así una reducción del relato dramático convencional a sus elementos semánticos mínimos. El sistema explicita los hilos que componen la textura dramaturgica. Se trata de las funciones actanciales o actantes. Según este modelo, existen los seis siguientes actantes:

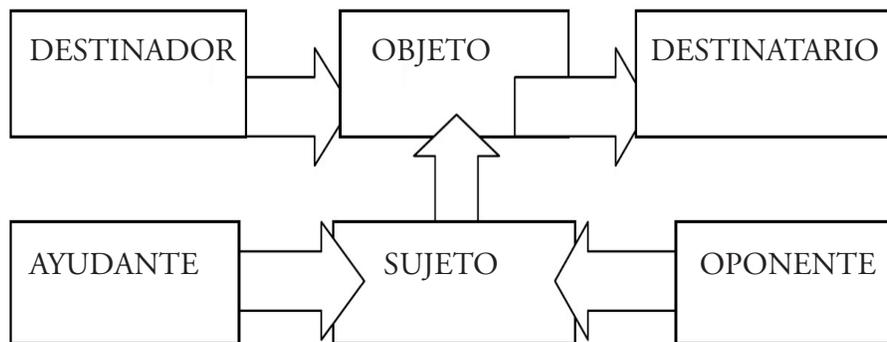
1. Sujeto: El protagonista o héroe. Fuerza temática orientada, agente que ejecuta la acción-base del relato analizado para alcanzar un objeto buscado, deseado o amado.
2. Objeto: Bien, personaje o valor orientador que, siendo buscado, deseado o amado por el sujeto, da propósito al relato analizado (un talismán, un tesoro escondido, el amor, la felicidad, la venganza).
3. Destinador (*donnor* o *provider*): Fuerza orientadora. Donador o proveedor del bien u objeto deseado, convoca al sujeto a ejecutar sus

acciones. Puede suponer divinidad, destino, azar, pasión, arbitrio o voluntad superior.

4. Destinatario: Quien obtiene virtualmente el objeto, bien, consecuencias o efectos finales del entramado de sucesos, como el vicioso que es castigado, la pareja unida por fin, el padre vengado, etcétera.
5. Oponente: Fuerza contraria al sujeto en su búsqueda del objeto. El o los antagonistas. También pueden ser simplemente circunstancias adversas al sujeto (una tormenta, un terremoto, un quiebre bursátil).
6. Ayudante:¹³ Fuerza auxiliadora o colaboradora del sujeto, como serían un amigo, un sirviente, un ejército, un arma, un aviso, un mecenas o una circunstancia favorable.

Cada actante o función actancial cumple, como vemos, una función específica. Cada una puede ser ocupada por uno o varios personajes o circunstancias, puesto que el modelo no analiza en este nivel individualidades, sino esferas de acción. Todos se ordenan según el esquema siguiente, ideado por el propio Greimas:

ESQUEMA 1: ANÁLISIS ACTANCIAL DE GREIMAS



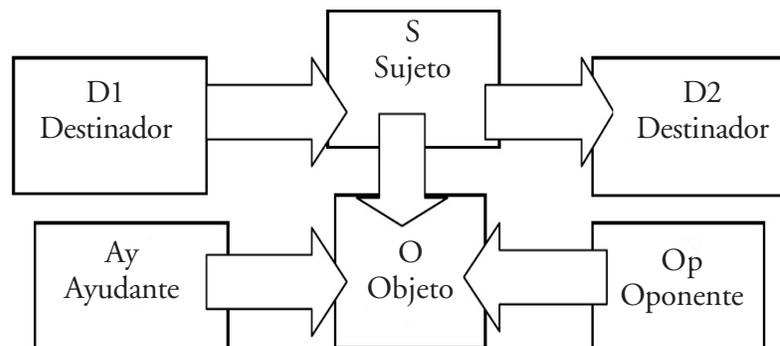
En este esquema la categoría del sujeto (ubicado en la parte inferior) no parece tan fuerte como los personajes que involucra, que serían el o los

¹³ Traducido como “adyuvante” en casi todas las ediciones.

protagonistas. La flecha que relaciona al sujeto con el objeto recibe el nombre especial de *línea del deseo*. Éste se centra precisamente en el objeto de deseo, lo cual tiene sus ventajas al colocar a este actante como vehículo de comunicación entre el destinador y el destinatario. La posible inconveniencia del esquema radica, pues, en la subordinación del sujeto. Sin embargo, la acción del sujeto no parece tan simple como para ubicar a esta fuerza actancial en un plano visual inferior, pues semánticamente se reduce su importancia. El esquema, por lo tanto, pierde interés y hasta credibilidad. Si consideramos que el propósito de Greimas es hacer de su modelo “la extrapolación de la estructura sintáctica” (284), acaso convendría más replantear la posición de los actantes y, especialmente, la del Sujeto.

Anne Ubersfeld propone en *Semiótica teatral* una modificación al modelo actancial que puede dedicarse específicamente al relato dramático. Ella coloca al sujeto entre el destinador y el destinatario y al objeto entre el ayudante y el oponente, con la intención de presentar al objeto como centro de un conflicto.

ESQUEMA 2: MODELO ACTANCIAL DE ÜBERSFELD PARA EL TEXTO DRAMÁTICO



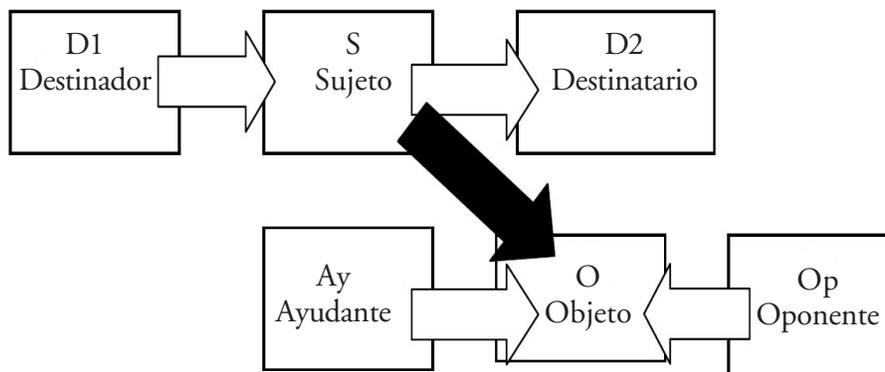
La mayor virtud de esta propuesta es que aumenta visualmente la importancia del sujeto. Norma Román Calvo enriquece la propuesta de Ubersfeld:

Después de haber trabajado durante varios años con el diagrama del modelo actancial, hemos observado que [...] *todo relato es la historia de un*

personaje que desea algo con toda su fuerza, y que [...] a través de la historia, el sujeto realiza una serie de acciones tendientes a obtener ese objeto, [sin embargo, en contraste] la flecha que señala ese movimiento, del sujeto hacia el objeto, está colocada en posición vertical [en el modelo de Ubersfeld], lo que, visualmente, produce una sensación de rigidez. Por esta razón y para que se tenga una imagen de aparente movimiento es más conveniente dibujar una línea diagonal entre el sujeto y el objeto. (El modelo actancial... 58)¹⁴

La aportación también agrega dibujar más intensamente (en negro) esta flecha del deseo (entre el sujeto y el objeto), considerada por Norma Román como el eje básico de todo relato dramático, todo para mostrar: “más claridad respecto a los movimientos de las fuerzas” (*Para leer un texto dramático...* 43). El esquema del modelo propuesto por Román Calvo quedaría así:

ESQUEMA 3: MODELO ACTANCIAL SEGÚN ROMÁN CALVO



El énfasis en la flecha del deseo es toda la aportación de Norma Román Calvo. Al conseguir Ubersfeld el realce logrado para el sujeto, y Román Calvo la reafirmación de la línea de acción y del deseo, se obtiene que: “La aplicación del *modelo actancial* revela y esclarece los problemas de la acción dramática, así

¹⁴ Véase también *Para leer un texto dramático...* 42-43.

como las causas de la resolución de los conflictos o no resolución de los mismos” (*El modelo actancial...* 197).

El estudio, aplicación constante y mejoras hechas por Norma Román al modelo actancial en su experiencia como dramaturga, como crítica teatral así como en su tesis doctoral, le han permitido concluir que: “A partir de la manifestación del cuadro general (o cuadros generales) es posible enunciar la acción dramática, esto es, lograr la reducción del desarrollo de la acción a su extrema sencillez; es decir, a un esquema puro” (*El modelo actancial...* 199).

La reducción no significa una simplificación si se tiene en cuenta cómo los ejemplos de Román Calvo en su aplicación del modelo exponen no sólo la esencia del relato, en la forma de una “gran oración”, sino también descubren la estructura dramática, posibilitan el cálculo de la proyección del tiempo, el ritmo e intensidad de la representación escénica, y muestran la causalidad, conflictiva, temática e ideología latentes en los textos. De modo importante para los actores, además, el modelo encamina en la búsqueda de la psicología y motivaciones de los personajes.

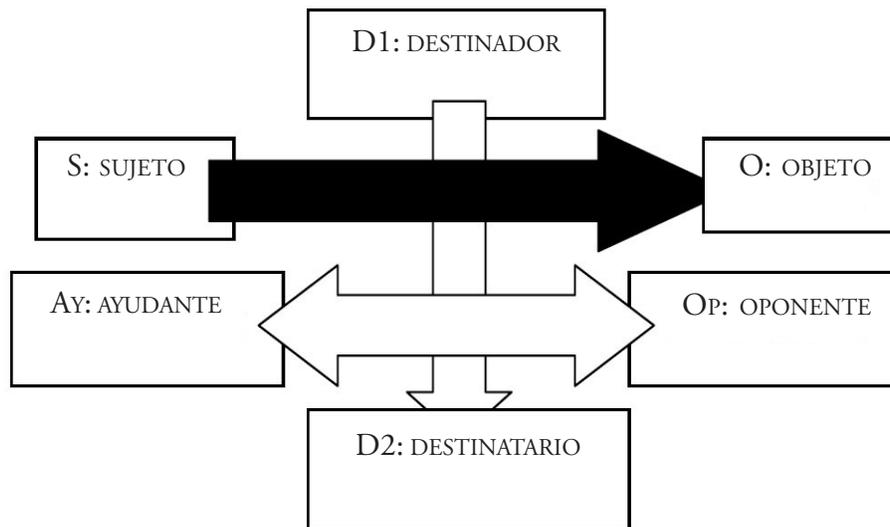
Ubersfeld y Román Calvo coinciden en que para el caso de una obra compleja, por ejemplo, *El príncipe constante*, pueden desarrollarse esquemas múltiples: secuencias actanciales, ya sea por los cambios en el ejercicio de la voluntad, del objeto de deseo, de las motivaciones destinadoras, o bien, por ubicar la perspectiva del análisis sobre otro personaje como sujeto actancial del relato. A pesar de todas estas virtudes y posibilidades halladas por Norma Román, en este artículo pretendo, sin embargo, una variante más crítica, y acaso radical.

PROPUESTA DEL MODELO *DRAMEMA*

Pensando en la perspectiva del lector, se propone que el esquema sea más claro ubicando al destinador por arriba de todas las demás fuerzas, como aquella que detona la acción señalando el camino al protagonista(s), así como dejando hasta el último, en el extremo inferior, al receptor final de todo el entramado de sucesos. Enseguida, se coloca al sujeto al mismo nivel horizontal del objeto, en una relación causal y dinámica sobre la línea de deseo que los une. Finalmente, hay que poner al ayudante del mismo lado que el sujeto, aunque en un orden inferior, abajo, con una sola flecha bicéfala que ilustre mejor su tensión con el

oponente, haciendo quedar a éste, además, del lado del objeto, como una fuerza claramente antagonista del sujeto. Para diferenciar nominalmente esta variante radical del análisis actancial propongo el nombre de *Dramema*.

ESQUEMA 4: MODELO ACTANCIAL *DRAMEMA*



El simple cambio de orden visual altera el sentido del sistema. De ahí que lo considere más que un simple matiz, un nuevo modelo de análisis con base en las funciones actanciales. No cambia, sin embargo, la intención fundamental de Greimas en *Semántica estructural...* (acaso se afina), que es ordenar las fuerzas que interactúan en el relato. Como en un enunciado u oración, el sujeto se aprecia en una conexión coherente con el objeto: Sujeto + Verbo + Objeto.¹⁵

¹⁵ Justamente, Helena Beristáin homologa los actantes de Greimas a categorías en función gramatical (*Análisis estructural...* 74). También José Amezcua —haciendo eco de Luisa Puig (*La estructura del relato...*) y de Michael Issacharoff (“Drama and the Reader”)—, sintetiza: “La clasificación actancial greimasiana se basa en la premisa de que un texto narrativo [o dramático] equivale a una oración y, por tanto, es susceptible de ser analizado por el procedimiento gramatical con el que se estudia la oración.” (*Lectura ideológica de Calderón...* 107).

El verbo de acción de este enunciado actancial es **buscar** (pues es la función semántica manifestada, según el propio Greimas [277]). Este enunciado actancial expresa la **síntesis argumental del relato dramático**. Su presentación más sencilla quedaría así: **A busca B**.

El resto de funciones actanciales (ayudante, oponente, destinador y destinatario) equivalen sintácticamente a complementos circunstanciales del enunciado elemental, y podemos llamarlas así: *actantes circunstanciales*.

Es importante reconocer que este modelo de análisis es limitado y parcial, pero su uso es muy pertinente si se toma como punto de partida básico para un estudio literario o teatral más profundo, como es el caso del nivel interpretativo del actor: “La mejor actuación se logra con base en la comprensión profunda de la situación ficticia” (Braulio Peralta, “De la naturaleza del histrión”, cit. en Mendoza, *Actuar o no...* 17). Tal es lo que se intentó con *El príncipe constante*.

Para conseguirlo, vale la pena observar una correspondencia entre el Objeto de deseo como fuerza actancial y el objetivo o tarea en el sistema de acciones físicas de Stanislavski. De acuerdo con *Un actor se prepara* y *Creación de un personaje*, del maestro del Teatro de Arte de Moscú, baste decir que, en la línea de pensamiento que estimula la vida interna del actor al interpretar su personaje, la obra es dividida en unidades de acción, donde en cada unidad el personaje debe cumplir una tarea, misma que para el actor se vuelve una tarea escénica, significada por un objetivo. En la práctica, el objetivo se traduce en acciones físicas; es decir, en la vida animada de los personajes en la escena: el espectáculo. Es importante ver entonces la importancia que tiene para el actor una lectura del texto dramático que facilite la ubicación de ese objetivo. Para ponderar si el análisis actancial puede ser esa herramienta, tenemos que pasar por confirmar que puede establecerse una relación directa (que no una equivalencia) entre el objetivo, en el sistema Stanislavski, y el objeto actancial, así como entre el personaje (protagonista en este caso) y el sujeto. A continuación indagaré al respecto.

ARGUMENTO

Aunque el manuscrito de 1629, la primera edición de 1636 y la reedición de 1640 de *El príncipe constante* difieren en diversos aspectos, podemos fijar el argumento básico-fundamental como sigue: Durante una de las últimas

aventuras de la Reconquista cristiana de la península Ibérica, ocupada por el Islam desde el siglo VIII, el general musulmán Muley de Fez se presenta ante el Rey de los moros para advertir de la llegada de una armada fabulosa a las costas del Noroeste africano. La expedición es encabezada por Fernando, príncipe de Portugal, quien viaja con su hermano Enrique —conocido históricamente como el Navegante— para arrebatarles Tánger y liberar a los prisioneros de guerra. Al principio la contienda parece favorecer a los europeos, tanto así que Fernando se permite perdonar la vida y la libertad al caído Muley para que pueda pedir la mano de la princesa Fénix, hija del Rey Moro. Sin embargo, la impronta de las tropas del general Tarundante de Marruecos (quien además pretende a Fénix con el favor de su padre) propicia que Fernando caiga preso.

La posición de infante que tiene Fernando hace que sea muy bien valorado como pieza de rescate. Así, los musulmanes demandan Ceuta para liberar al príncipe, bastión estratégico (al sur del Estrecho de Gibraltar y una de las dos columnas de Hércules que abren el Mediterráneo al océano Atlántico). Enrique vuelve entonces con la aceptación del agonizante rey portugués Duarte de devolver Ceuta a los moros. Sin embargo, Fernando rechaza y destruye el bando de su difunto hermano Duarte, aun cuando viene respaldado por el monarca heredero Alfonso, arguyendo que no debe dejarse perder esa ciudad —ahora cristiana—, aunque ello implique acompañar a sus compatriotas presos en el más indigno cautiverio.

El Rey Moro, quien hasta entonces ha tratado con nobleza a Fernando, lo esclaviza sin que nada puedan hacer Enrique ni Muley. Fernando muere cautivo en Fez. Pero entonces su espíritu aparece para guiar a las tropas portuguesas en una nueva campaña de la que por fin salen victoriosas. Enseguida, los moros, ya sometidos, entregan el cadáver de Fernando a los suyos, liberan a los prisioneros sobrevivientes y, adicionalmente, aceptan el desposorio de Muley con Fénix.

ANÁLISIS ESTRUCTURAL DE *EL PRÍNCIPE CONSTANTE*

Buscando las funciones actanciales, en beneficio de clarificar para la puesta en escena cuáles son los personajes más determinantes para el desarrollo del conflicto dramático, qué tareas escénicas cumplen y cuál es el significado de esas

tareas (pero cuidando no equiparar actante con personaje), se encuentra que el protagonista de la obra es el príncipe Fernando de Portugal, puesto que es el agente que mueve la acción del relato dramático: encabeza la campaña de Tánger, perdona y libera a Muley, rechaza su propio rescate por Ceuta, motiva su cautiverio, esclavitud, muerte, y luego, ya fallecido, guía de nuevo a sus compatriotas hacia la victoria final. Por lo tanto, es el correspondiente Sujeto para el análisis actancial.

Tampoco implica mayor dificultad determinar el Destinador, es decir, la fuerza orientadora del Sujeto. Ésta es la ocasión para distinguir con claridad entre fuerzas actanciales y personajes, pues en *El príncipe constante* es evidente que la fuerza que guía a Fernando no es precisamente el rey (primero su hermano Duarte y luego su sobrino Alfonso), ni su patria, Portugal, ni el amor de una dama,¹⁶ es decir, no es un personaje (ni individual ni colectivo), sino su fe cristiana. A partir de la fe, Fernando despliega su voluntad en distintos objetivos, los que acomete como tareas por cumplir y que se ejecutan como acciones sucesivas.

Siguiendo a Ubersfeld y a Norma Román, conviene dividir el argumento de la obra en secuencias, en este caso de acuerdo con la evolución de las aspiraciones (deseos) del protagonista, en correspondencia con la evolución semántica de Fernando como fuerza actancial (que busca y ejecuta). Esto permitirá definir el o los distintos Objetos de deseo, mismos que para un actor constituyen los objetivos o tareas.

1. El primer objeto de deseo de Fernando es la conquista de Tánger.

ESQUEMA 5



¹⁶ Hay varias mujeres en la obra: Fénix, Rosa, Zara y Celín, de las que sólo Fénix, por su belleza e hidalguía, es significativa para Fernando. Rosa y Zara sólo enmarcan y resaltan la presencia, como damas de compañía de Fénix. Sin embargo, cuando él al confirmar que se trata de la amada de Muley, en una muestra de generoso sacrificio (entre muchas otras virtudes que despliega en toda la obra), renuncia a ella.

2. El segundo objeto de deseo del infante portugués, al caer preso, es desde luego recuperar la libertad, bien merecida además por su nobleza y heroísmo en una guerra donde ha combatido limpiamente, con honor y hasta con generosidad (al dejar en libertad a Muley).

ESQUEMA 6



3. El tercer objeto de deseo del príncipe de Portugal es impedir la toma de Ceuta por los moros, defendiéndola primero a costa de su ansiada liberación y luego de su vida misma.

ESQUEMA 7



4. Más allá de la muerte, el cuarto objeto de deseo del guerrero lusitano vuelve a ser la defensa de la cristiandad, la victoria de Portugal sobre los moros y el rescate de los rehenes sobrevivientes, orientando a los soldados y animándolos hasta la entrega de su propio cuerpo fallecido.

ESQUEMA 8



5. Un quinto objeto de deseo de Fernando, no precisamente en orden cronológico, es ayudar al moro Muley en su propio propósito de desposar a Fénix, perdonándole la vida y concediéndole la libertad en plena batalla para que pueda poner en orden sus pasiones y darles feliz resolución. Ello atraviesa el propio esquema actancial de Muley, atormentado por los celos de perder a Fénix en un matrimonio arreglado con el rey Tarundante, en parte como consecuencia de mantener en secreto su verdadero amor. Como otro triunfo de Fernando, y para fortuna de Muley, uno de los tributos de guerra será la concesión de su boda con Fénix.

ESQUEMA 9



ESQUEMA 10



Todos los objetos de deseo antes enunciados pueden, sin embargo, resumirse en uno solo, que ahora mismo explicaré. Ya que el carácter más visible de Fernando es el ser virtuoso, puede decirse que es ésta la definición de su ser; es decir, el significado de su existencia: ser santo. Por lo tanto, hay que buscar su función semántica en las aplicaciones de esa virtud. En este sentido, es claro

que sistemáticamente Fernando aplica toda su capacidad, sus virtudes, a la defensa no sólo material, sino también moral y espiritual de la fe católica.¹⁷

Esto amplifica el alcance de su voluntad. Si Fernando no puede ganar la guerra, como planea al inicio del drama, entonces —preso— esperará un momento más oportuno, en una futura campaña, mientras entrena (en la penitencia del cautiverio) su espíritu religioso superponiéndolo a su cuerpo guerrero. Fernando no indica pretender otra cosa, y su mismo deseo de libertad es un mero trámite hacia ese propósito, buscando liberar a sus soldados y a él mismo con la seguridad de mantenerse dentro del plan prescrito por Dios.

Al ver, empero, condicionada su libertad a la entrega de Ceuta, el objetivo principal de la victoria material sobre los enemigos de la fe se matiza en la variante de impedir que ellos ganen, reduciendo de momento el alcance del triunfo total a una pequeña victoria moral, pero victoria al fin. Fernando se asegura que Ceuta no sea entregada al destruir él mismo el decreto firmado por dos reyes (Duarte y Alfonso) que autorizan el rescate, aunque ello implique categóricamente su condena a muerte. Y muere, desde luego.

Una vez muerto, y en total concordancia con una perspectiva absolutamente católica, Fernando ya no tiene ataduras materiales para asegurar su propósito: la derrota de los moros, el triunfo sobre los infieles, la victoria de la fe. (Milagro póstumo no sólo de valor hagiográfico, sino además de un peso político capaz de motivar multitudes para ganar, como con Santiago Matamoros, batallas y guerras.) Esto, por cierto, lo consigue con la ganancia adicional del matrimonio de Muley con Fénix, lo cual implica una clarísima derrota moral del programa político, religioso y personal de un monarca que en el drama original de Calderón sólo recibe el nombre de “Rey Moro”. La síntesis argumental del relato dramático de *El príncipe constante* quedaría expresada en el siguiente esquema actancial:

¹⁷ Todo esto desde la perspectiva católica y por cierto contrarreformista de Calderón, para quien los acontecimientos dramatizados, incluso el milagro de la aparición fantasmal de Fernando, eran hechos históricos, no ficcionales, recién ocurridos hacía apenas dos siglos, con protagonistas sobrehumanizados al menos tanto como lo son hoy los héroes de la Independencia o los de la Revolución mexicana.

ESQUEMA 11

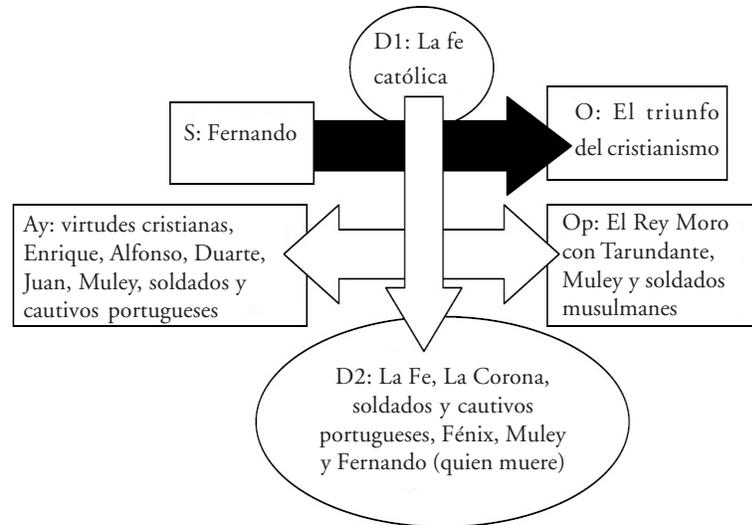


Ahora es posible agregar los *actantes circunstanciales*: el Destinator (D1), como establecí, es la fe católica. Al Príncipe le ayudarán (Ay), por una parte, sus virtudes, que prácticamente hacen de él un santo cristiano; por otra parte, su compañero incondicional, don Juan; sus hermanos Enrique y los reyes Duarte y Alfonso; el príncipe moro Muley; y los soldados y los cautivos portugueses. Desde luego, su antagonista es el Rey Moro (Op), representante del Islam, apoyado formalmente por Muley, el rey Tarundante y los soldados musulmanes. Finalmente, los beneficiarios (D2) serán los cristianos en general —la fe católica— y, en orden de particularidad, la corona, los soldados y los cautivos portugueses, y Fénix y Muley, sin omitir como afectado —en su muerte— al mismo Fernando (a quien la Iglesia por cierto luego declaró santo). El enunciado actancial integrado se desglosa así:

Por inspiración de su fe católica, el infante don Fernando, príncipe de Portugal y maestro de la orden católica de caballería de Avis, intenta arrebatar el puerto de Tánger a los moros con la ayuda de su hermano Enrique El Navegante, los soldados lusitanos y sus virtudes cristianas; pero cayendo preso —y al no aceptar su rescate con la entrega de la estratégica ciudad de Ceuta— es maltratado hasta morir, defendiendo con su vida la fe cristiana; aunque después de muerto logra su victoria y los beneficiarios resultan, finalmente, la fe católica, los portugueses, y los amantes moros Fénix y Muley.

El esquema completo, con nuestra versión del análisis actancial, resulta así:

ESQUEMA 12: ANÁLISIS ACTANCIAL DE *EL PRÍNCIPE CONSTANTE*, APLICANDO EL MODELO *DRAMEMA*



Confirmamos así cómo el análisis actancial puede facilitar una eventual adaptación dramática con base en las principales líneas de acción, clarificando además el trabajo de los actores mediante la exposición de sus funciones dentro de la historia. Respecto a la utilidad inmediata del análisis *Dramema* en el trabajo de los actores de *El príncipe constante*, no es difícil encontrar una descripción sencilla de sus funciones escénicas:

1. El intérprete de don Enrique puede concentrarse en ir por detrás de su hermano Fernando, secundando con pequeñas variantes o matices, sus objetivos tanto en la campaña por Tánger como en la defensa de Ceuta, como en la última batalla ya muerto aquél. Sus pequeños conflictos interiores pueden ser gratamente interpretados, como sus premoniciones al inicio de la guerra, su dolor al abandonar a Fernando dos veces, sus sendos lutos por Duarte y por Fernando mismo, y su nobleza en la victoria.
2. Don Juan de Silva tiene como tarea primordial apoyar y acompañar a Fernando en todo. En este sentido, no tiene ningún conflicto interior.

3. Muley y Fénix viven su propio drama dentro del de Fernando. Aparentemente no podían faltar los temas recurrentes del amor, los celos y el enredo, típicos de la literatura barroca. Su historia (posiblemente anexada como colaboración de Francisco de Rojas Zorrilla) sin duda ennoblece y embellece aún más la de Fernando, aunque es claro que no es la diégesis toral.
4. Don Alfonso prácticamente puede llegar al final y decir: Ahora el Maghreb me pertenece, gracias. (No lo dice en la obra como tal, pero lo puede asumir el actor como una actitud en su interpretación.)
5. Los cautivos de guerra están destinados a hacer de coro trágico de la condición de don Fernando. Aunque de hecho abren la obra, no aparecen en la lista de *dramatis personae* (aunque se consideren implícitos entre los soldados).
6. Los soldados de ambos bandos son adyuvantes colectivos. Su función está definida según el bando correspondiente: adyuvantes u oponentes del protagonista lusitano.
7. Rosa, Zara y Celín son comparsas que sirven para presentar y conocer los pensamientos y sentimientos de Fénix. Celín, en concreto, siquiera no es mencionada entre los *dramatis personae* y es usada sólo como vocero comodín de la Corte musulmana, incluso pareciera un recurso particular (como una nota) de Calderón ante alguna condición representacional emergente (nótense las diferencias entre las versiones de 1629, 1636 y 1640).
8. En los contextos culturales posteriores del romanticismo decimonónico y la vanguardia del siglo XX, Goethe y Grotowski, respectivamente, intervienen el texto original al preferir prescindir de Brito o Coutiño, el gracioso (el nombre varía entre 1629 y 1636, y desaparece en 1640), cuya conducta es más bien pragmática y obra de modo independiente a todos los demás personajes, sin influir en favor o en contra de ninguno. Se puede inferir que su verdadera función es de contrapeso a las intensas emociones que vive el espectador durante el desarrollo de la obra, lo cual lo reduce aún más a ser un mero recurso escénico no indispensable para la anécdota. Se entiende que la decisión de los directores mencionados obedece a puros motivos representacionales en relación con sus respectivos programas estéticos. Por otra parte, sin personajes como Brito se defiende mejor la tesis de Parker de leer en ciertas obras de Calderón

—como ésta— no precisamente comedias (en estricto sentido), sino grandiosas tragedias (esencia habitante de mucha de la *comedia nueva*). De cualquier forma, ya el hecho de estar discutiendo el asunto habla de su respetable importancia.

9. Don Fernando, o sea su intérprete, puede dedicarse a buscar la victoria suprema, a manifestar ese deseo y a realizarlo de la forma más refinada posible. A pesar de las derrotas, sinsabores y amarguras que acometen al personaje, finalmente, la victoria más allá de la vida terrenal es su propósito, y a través de su voz y su gesto fluyen transparentes sus meditaciones y acciones.

No se trata de simplificar el texto de *El príncipe constante*, sino de sentar bases a partir de las cuales los actores puedan comenzar su exploración de los personajes y, entonces sí, profundizar en el concepto de puesta en escena (planteado casi siempre por el director), tanto como su interés se los permita. Insisto en que este análisis elemental no es el punto de llegada, sino apenas el de partida.

Hay obras del repertorio clásico que contienen elementos que trascienden la época en que desarrollan sus historias, de la misma manera como hay textos de nacionalidades culturalmente distantes de la nuestra que pueden reflejar eficazmente los conflictos que caracterizan a la comunidad en que vivimos. Esto nos demuestra que no debemos conformarnos con la superficie de la historia que nos narra un autor, sino que deberemos encontrar su esencia (Padrón Montoya 61).

De esta forma se plantea una línea general de pensamiento-acción que orienta, como punto de partida, el trabajo del actor. Defino así que, en principio, el intérprete de Fernando ha de buscar el triunfo de la religión católica por sobre los moros. Ahora podemos rebasar ese punto de partida para ahondar en el espíritu profundo de la obra. Ya hemos establecido con claridad un análisis literario preliminar, útil para la interpretación de *El príncipe constante*. Es lo que los teatristas denominamos el *trabajo de mesa*: nuestra hipótesis teatral.¹⁸ Este trabajo preparatorio se puede sintetizar en los siguientes puntos:

¹⁸ Esta hipótesis no se resolverá sino con cada función, aunque el análisis textual y los ajustes interpretativos que implica se prolongarán más allá.

1. “Estudiar la cultura tal como se manifiesta en su lengua y en su literatura, principalmente a través de los textos escritos” (definición de Filología, *DRAE*).
2. Respeto absoluto a la *intentio* dramática original, la cual consiste contundentemente en entender el texto dramático como una partitura.
3. Utilizar la perspectiva del actor teatral como “técnica que se aplica a los textos para reconstruirlos, fijarlos e interpretarlos” (definición de Filología, *DRAE*).

Una tarea muy importante de los estudios literarios, muchas veces olvidada en las esferas elevadas del academicismo, es la de procurar la aproximación de la obra al lector y no el distanciarlos. Paul de Man hace la siguiente crítica acerca de los estudios humanísticos tradicionales: “—La filosofía crítica, la teoría literaria, la historia— se parecen entre sí por el hecho de no parecerse a aquello de lo que derivan” (130). En este sentido, la literatura dramática debería ser estudiada con más razón desde puntos de vista que privilegien su carácter representacional, como el que aquí propongo, desde la perspectiva del actor, puesto que la representación teatral es la mejor modalidad de lectura del texto dramático. El actor es el lector implícito en la *intentio* de un escritor de teatro, está en su imaginación, en su escenario mental, mientras redacta, revisa y corrige parlamentos y acotaciones. En consecuencia, sería pertinente tener en cuenta con mayor seriedad la figura del actor en sus estrategias de lectura, no desdeñar su perspectiva crítico-filológica y considerar a profundidad sus prácticas de análisis y comunicación: el actor de teatro es un filólogo natural (y nadie, hasta ahora, lo había descrito como tal). Consecuentemente, conocer, apreciar y fortalecer las estrategias de lectura que desarrolla el actor teatral desde la exploración incipiente del texto escrito (en este caso con *El príncipe constante* de Calderón), pasando por todo el proceso de análisis, ensayos y representación, hasta su retroalimentación en la recepción del espectador, es pertinente para seguir construyendo una semiología teatral integral.

BIBLIOGRAFÍA

- Alvares, João, O. A. *Chronica dos feitos, vida e morte do Iffante [sic] sancto Dom Fernando que morreo em Feez. Reuista & reformada agora de nouo pelo padre frey Hieronymo de Ramos da Ordem dos Preegadores*. 3ª reimp. Lisboa Occidental: Miguel Rodrigues, 1730 [1406?-ca. 1490].<<http://purl.pt/15062/2/>>. Fecha de consulta: noviembre de 2012.
- Benjamin, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Trad. Andrés E. Weikert, intro. Bolívar Echeverría México: Itaca/David Moreno Soto/CONACULTA, 2003.
- Beristáin, Helena. *Análisis estructural del relato literario*. México: Universidad Nacional Autónoma de México/Limusa, 1982.
- Bobes Naves, María del Carmen. *Semiótica de la escena*. Madrid: Arco, 2001.
- Bobes Naves, María del Carmen. *Semiología de la obra dramática*. Madrid: Taurus, 1991.
- Castagnino, Raúl H. *Teoría del teatro*. Buenos Aires: Plus Ultra, 1967.
- Clurman, Harold. "La lectura de la obra." *Máscara*. Año 2 (1991-1992): 4-29.
- Covarruvias Orozco, Sebastián de. *Tesoro de la lengua castellana*. Madrid: Impresor Luis Sánchez (Edición facsimilar en línea de la Universidad de Sevilla), 1611.<<http://fondosdigitales.us.es/fondos/libros/765/16/tesoro-de-la-lengua-castellna-espanola/>>. Fecha de consulta: noviembre de 2012.
- De Man, Paul. *La resistencia a la teoría*. Madrid: Visor, 1990.
- Diccionario de autoridades*. Madrid: Real Academia Española, 1726 y 1739.
- Diccionario de la lengua española*. Madrid: Real Academia Española, 2006.
- Dicionário Histórico, Corográfico, Heráldico, Biográfico, Bibliográfico, Numismático y Artístico*. Lisboa: Editor João Romano Torres (edición electrónica de Manuel Amaral, 2000-2010), 1904-1915.<<http://www.arqnet.pt.diccionario/>>. Fecha de consulta: noviembre de 2012.
- Díez Borque, José María y L. García Lorenzo, comps. *Semiología del teatro*. Barcelona: Planeta, 1975.
- Díez Borque, José María, ed. *Actor y técnica de representación del teatro clásico español*. London: Tamesis, 1989.
- Eco, Umberto. *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*. Barcelona: Lumen, 1986.

- Eco, Umberto. *La definición del arte*. Barcelona: Martínez Roca (Libros universitarios y profesionales), 1970.
- Elam, Keir. *The semiotics of theater and drama*. London/New York: Routledge, 1994.
- Esslin, Martin. *An anatomy of drama*. New York: Hill and Wang, 1995.
- “Fernando de Portugal, beato.” *Arquidiócesis de Madrid*. 2010. Iglesia Católica de España. <<http://www.es.catholic.net/santoral/articulo.php?id=334>>. Fecha de consulta: noviembre de 2012.
- Fortuño Gómez, Vanessa. “La vida teatral en Barcelona en el siglo XVII: las compañías de Juan Martínez, Juan Acacio y Manuel Ángel (1628-1688).” *Criticón* 99 (2007): 159-166.
- Gielgud, Jhon. *Interpretar a Shakespeare*. Barcelona: Alba, 2001.
- Gouthier, Henri. *La obra teatral*. Buenos Aires: Eudeba, 1961.
- Goutman, Ana. *Estudios para una semiótica del espectáculo*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1995.
- Greimas, Algirdas Julián. *Semántica estructural. Investigación metodológica*. Madrid: Gredos, 1987.
- Grotowski, Jerzy. “Respuesta a Stanislavski.” Sergio Jiménez. *El evangelio de Stanislavski según sus apóstoles, los apócrifos, la reforma, los falsos profetas y Judas Iscariote*. México: Escenología, 1990. 487-504.
- Grotowski, Jerzy. *Hacia un teatro pobre*. Trad. Margo Glantz. México: Siglo XXI, 1989.
- Grotowski, Jerzy. *Apocalypsis cum figuris (Descripción del espectáculo por Malgorzata Dzieduszycka)*. España: Maldoror, 2003.
- Guiraud, Pierre. *La semiología*. México: Siglo XXI, 1978.
- Hartnoll, Phyllis. *The Theatre. A Concise History*. London: Thames & Hudson, 2003.
- Helbo, André, comp. *Semiología de la representación: teatro, tv, cómic*. Barcelona/México: Gili, 1978.
- Issacharoff, Michael. “Drama and the Reader.” *Poetics Today* 2.3 (1981): 255-263.
- Jover Zamora, José María, Marc Baldó Lacomba y Pedro Ruiz Torres. *Historia y civilización: Escritos seleccionados*. Valencia: Universitat de València, 1997.

- Kowsan, Tadeusz. "El signo en el teatro. Introducción a la semiología del arte del espectáculo." Theodor Adorno *et al.* *El teatro y su crisis actual*. Caracas: Monte Avila Editores, 1992. 25-60.
- Lawson, John Howard. *Teoría y técnica de la dramaturgia*. México: Cuadernos del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos-Universidad Nacional Autónoma de México, 1960.
- Lefebvre, Henri. *La presencia y la ausencia. Contribución a la teoría de las representaciones*. México: Fondo de Cultura Económica, 1983.
- Leñero, Carmen. "Conferencia Magistral." *Boletín Informativo del IEMS* III. 44 (2007): 6-7.
- Leñero, Carmen. "Palabra poética y teatralidad." *Acta Poética* 1.24, (primavera de 2003): 225-257.
- Leñero, Carmen. *La luna en el pozo*. México: CONACULTA, 2000.
- Lope de Vega y Carpio, Félix. *Arte nuevo de hacer comedias*. <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/arte-nuevo-de-hacer-comedias-en-este-tiempo--0/html/ffb1e6c0-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html>. Fecha de consulta: noviembre 2012.
- Lope de Vega y Carpio, Félix. *El guante de doña Blanca*. <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-guante-dona-blanca--0/>>. Fecha de consulta: noviembre 2012.
- Lope de Vega y Carpio, Félix. *Fuente Ovejuna*. <<http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/fuente-ovejuna--1/html/>>. Fecha de consulta: noviembre 2012.
- Lope de Vega y Carpio, Félix. *Lo fingido verdadero*. <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/lo-fingido-verdadero--0/>>. Fecha de consulta: noviembre 2012.
- López Pinciano, Alonso. *Philosophia Antigua Poética*. Madrid: (Edición digital facsimilar), 1596. <books.google.com.mx/books?id=jiE8AAAAcAAJ&pg=PA70&q&f=false>. Fecha de consulta: noviembre 2012.
- López Reyes, Néstor Daniel. *La construcción del personaje trágico en "La cisma de Inglaterra" de Calderón de la Barca*. Tesis de maestría en Humanidades. México: Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, 2010.
- Macgowan, Kennet y William Melnitz. *Las edades de oro del teatro*. México: Fondo de Cultura Económica, 1994.
- Mateos Carretero, José Antonio. "El teatro en Parla en el siglo XVII." <www.noticiasdetuciudad.com/default.asp?nen.996>. Fecha de consulta: noviembre 2012.

- Mendoza, Héctor. *Actuar o no*. México: El Milagro/CONACULTA, 1999.
- Mendoza, Héctor. *Hamlet, por ejemplo*. México: El Milagro, 1992.
- Oehrlein, Josef. *El actor en el teatro español del Siglo de Oro*. Madrid: Castalia, 1993.
- Padrón Montoya, Carlos. "La puesta en escena a partir de un texto dramático." *Máscara. Cuaderno iberoamericano de reflexión sobre escenología* 7-8 (oct. 1991-ene. 1992): 61-63.
- Pascual Lavilla, Isabel. "Claves para la técnica de la representación del actor en el Siglo de Oro. *Don Gil de las calzas verdes*: Una propuesta de lectura y puesta en escena." *Ars Theatrica-Estudios e Investigación*. <parnaseo.uv.es/Ars/Estudios/I_Pascual.html>. Fecha de consulta: noviembre 2012.
- Pavis, Patrice. *El teatro y su recepción. Semiología, cruce de culturas y postmodernismo*. La Habana: Casa de las Américas, 1994.
- Pavis, Patrice. *Diccionario de Teatro: dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Paidós, 1983.
- Puig, Luisa. *La estructura del relato y los conceptos de actante y función*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1978.
- Pimentel, Luz Aurora. *El relato en perspectiva*. México: Universidad Nacional Autónoma de México/Siglo XXI, 1998.
- Pinelo, Rosario. "Benjamín Rodríguez: Barroco." *Tiempo Libre*. Del 31 de marzo al 6 de abril de 2011. XXXI. 1612, 41.
- Prado Zavala, Jorge. "El drama como puesta en crisis de la historia." *Acta Poética* 1.24 (primavera de 2003): 185-203.
- Prado Zavala, Jorge. *Perspectivas sobre Samuel Beckett y Heiner Müller con base en la creatividad minimalista*. Tesis de maestría. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2003.
- Prado Zavala, Jorge. "La textura poética del drama de Beckett." *IV Congreso de Investigación Teatral de la Asociación Mexicana de Investigación Teatral*. México: Universidad de Sonora, mayo de 2001.
- Rivera, Virgilio Ariel. *La composición dramática*. México: Gaceta, 1993.
- Rodríguez Cuadros, Evangelina. *La técnica del actor español en el Barroco*. Madrid: Castalia, 1998.
- Rodríguez Sánchez de León, María José. *La crítica ante el teatro barroco español (siglos XVII-XIX)*. Salamanca: Almar/Colegio de España, 2000.

- Rojas Villandrando, Agustín de. *El viaje entretenido*. Madrid: Imprenta Real, 1603. <www.cerbantesvirtual.com/obra-visor/el-viaje-entretenido--0/hyml/>. Fecha de consulta: noviembre 2012.
- Román Calvo, Norma. *El modelo actancial y su aplicación*. México: Universidad Nacional Autónoma de México/Pax, 2007.
- Román Calvo, Norma. *Para leer un texto dramático. Del texto a la puesta en escena*. México: Universidad Nacional Autónoma de México/Árbol, 2001.
- Rozas, Juan Manuel. *Sobre la técnica del actor barroco*. Ed. Jesús Cañas Murillo. <www.cervantesvirtual.com/obras/sobre-la-tecnica-del-actor-barroco-0/>. Fecha de consulta: noviembre 2012.
- Sánchez Vázquez, Adolfo, comp. *Textos de estética y teoría del arte*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1978.
- Sanchis Sinisterra, José. *Ñaque o De piojos y actores*. México: CONACULTA, 2008.
- Sanchis Sinisterra, José. *Apuntes del curso "Nuevas tendencias de la producción y creación teatrales en el área de la dramaturgia"*. Barcelona: Sala Beckett, 1996.
- Sanchis Sinisterra, José. "Por una teatralidad menor." *Salas alternativas: un futuro posible*. Lleida: Institut d' Etudis Ilerdencs/Fira de Teatre, 1994. 25-31.
- Sanz Ayán, Carmen. "Felipe II y los orígenes del teatro barroco." *Cuadernos de Historia Moderna* 23.v (1999): 47-78.
- Scolnicov, Hanna y Peter Holland, comps. *La obra de teatro fuera de contexto*. México: Siglo XXI, 1991.
- Séneca. *Cartas a Lucilio*. <<http://librosgratis.liblit.com/index.php?subdir=S%2FS%E9neca%2c%20lucio%20anneo&serby=date>>. Fecha de consulta: noviembre 2012.
- Serrano, Raúl. *Tesis sobre Stanislavski en la educación del actor*. México: Escenología, 1996.
- Stanislavski, Constantin. *El arte del actor (Principios técnicos para su formación)*. Ed. Richard Boleslavski y Michael Chejov. selec. y notas de Edgar Ceballos. México: Escenología, 1998.
- Stanislavski, Constantin. *Ética y disciplina. Método de acciones físicas (Propedéutica del actor)*. Selec. y notas de Edgar Ceballos. México: Escenología, 1994.
- Stanislavski, Constantin. *Creación de un personaje*. México: Diana, 1992.
- Stanislavski, Constantin. *Manual del actor*. México: Diana, 1990.
- Stanislavski, Constantin. *Un actor se prepara*. México: Diana, 1990.
- Steiner, George. *Extraterritorial: Ensayos sobre la literatura y la revolución lingüística*. Barcelona: Barral, 1973.

- Steiner, George. *La muerte de la tragedia*. Madrid: Siruela, 1979.
- Sullivan, Henry W. "Shakespeare with Calderon: Hamlet, Prince of Denmark & Sigismund, Prince of Poland." *Gestos: Teoría y Práctica del Teatro Hispánico* 15.30 (noviembre del 2000): 51-69.
- Tavira, Luis de. *Interpretar es crear. Reflexiones críticas sobre la diversidad conceptual del hacer del actor*. México: Paso de gato, 2010.
- Tavira, Luis de. "Brecht: Un poeta por encima de todo." *Cuadernos del espectador*. México: CONACULTA, 2001. 9-17.
- Tavira, Luis de. *El espectáculo invisible. Paradojas sobre el arte de la actuación*. Madrid: Asociación de Directores de Escena de España, 1999.
- Toro, Fernando de. *Semiótica del teatro, del texto a la puesta en escena*. Buenos Aires: Galerna, 1989.
- Torzenka, Marzena. "La última entrevista con Ryszard Cieslak." *Máscara* 4.16 (enero de 1994): 25-27. (Trad. Margherita Pavia a "Correr para tocar el horizonte." *Nowy Dziennik* [2 de mayo de 1990].)
- Ubersfeld, Anne. *L'école du spectateur*. Paris: Les éditions sociales, 1981.
- Ubersfeld, Anne. *Semiótica teatral*. Madrid: Cátedra/Universidad de Murcia, 1989.
- Villalba García, María de los Ángeles. "La gestualidad escénica en la comedia de capa y espada." *Revista de Literatura* LI.101 (1989): 55-76.
- Weisz Carrington, Gabriel. "Acústica animada." *Máscara. Cuaderno iberoamericano de reflexión sobre escenología*. 7-8 (s/a): 98-104.
- Weisz Carrington, Gabriel. *Dioses de la peste*. México: Universidad Nacional Autónoma de México/Siglo XXI, 1998.
- Weisz Carrington, Gabriel. "Notas del curso monográfico de teoría literaria." *Historias corporales II, textos chamánicos*. México: Facultad de Filosofía y Letras-Universidad Nacional Autónoma de México, 1999.
- Weisz Carrington, Gabriel. "Personificaciones somáticas." *Poligrafías* 1 (1996): 65-81.
- Wilshire, Bruce. *Role Playing and Identity. The Limits of Theatre as Metaphor*. Indiana: Indiana University Press, 1982.
- Worthen, William B. *Shakespeare and the Force of Modern Performance*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- Worthen, William B. *Shakespeare and the authority of performance*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

Zahareas, Anthony N. *Cervantes, Shakespeare and Calderon: Theater and Society*. Louisiana: Louisiana State University Press, 1994.

FUENTES ESPECÍFICAS DE Y SOBRE CALDERÓN

- Amezcuca, José. *Lectura ideológica de Calderón*. El médico de su honra. México: Universidad Autónoma Metropolitana/Universidad Nacional Autónoma de México, 1991.
- Arellano, Ignacio y Enrica Cancelliere, eds. *La dramaturgia de Calderón, técnicas y estructuras (Homenaje a Jesús Sepúlveda)*. Madrid: Universidad de Navarra/Iberoamericana, 2006.
- Calderón de la Barca, Pedro. *Andrómeda y Perseo*. <www.cervantesvirtual.com/obra/fortunas-de-andromeda-y-perseo--1/>. Fecha de consulta: noviembre 2012.
- Calderón de la Barca, Pedro. *El gran teatro del mundo*. Madrid: Espasa-Calpe, 1979.
- Calderón de la Barca, Pedro. *El mágico prodigioso*. Ed. Bruce W. Wardropper. México: Rei, 1988.
- Calderón de la Barca, Pedro. *El médico de su honra*. Madrid: Espasa-Calpe, 1979.
- Calderón de la Barca, Pedro. *El príncipe constante*. Ed. Digital, 2010. <www.cervantesvirtual.com/obra/el-principe-constante-y-esclavo-por-su-patria--0/>. Fecha de consulta: noviembre 2012.
- Calderón de la Barca, Pedro. *El príncipe constante*. Panamá: Empresa Latinoamericana de Comercio Exterior, 1977.
- Calderón de la Barca, Pedro. “*Comedia famosa del príncipe constante*.” Primera parte de las comedias de Pedro Calderón de la Barca. Madrid: Viuda de Juan Sánchez, 1640. Ed. facsimilar 2009. <<http://cervantesvirtual.com/obra/el-principe--7/>>. Fecha de consulta: noviembre 2012.
- Calderón de la Barca, Pedro. *El príncipe constante*. Madrid: José Calderón (Ed. Príncipe. Acervo de la Biblioteca Nacional de España), 1636. <<http://comedias.org/calderon/price/html>>. Fecha de consulta: noviembre de 2012.
- Calderón de la Barca, Pedro. *El príncipe constante*. Manuscrito 15.159. Biblioteca Nacional de España. <<http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=9544&portal=42>>. Fecha de consulta: noviembre 2012.

- Calderón de la Barca, Pedro. *La devoción de la cruz*. Madrid: Espasa-Calpe, 1979.
- Calderón de la Barca, Pedro. *La vida es sueño*. Barcelona: La montaña mágica, 1986.
- Duque, Pedro J. "Calderón-Shakespeare: Algunas similitudes y diferencias." *Actas del Congreso internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1983. 1277-1288.
- Durán, Manuel y Roberto González Echevarría, eds. *Calderón y la crítica: Historia y antología*. 2 tomos. Madrid: Gredos, 1976.
- Lauer, Robert. "Bibliografía de *El Príncipe Constante*." <http://faculty_staff.ou.edu/L/A-Robert.R.Lauer_1/BIBLIOGRAFIAINFOASISTIDA>. Fecha de consulta: octubre de 2009.
- Parker, Alexander. "Hacia una definición de la tragedia calderoniana." *Calderón y la crítica: Historia y antología*. 2 tomos. Eds. Manuel Durán y Roberto González Echevarría. Madrid: Gredos, 1976. 359-387.
- Prado Zavala, Jorge. *El príncipe constante o "La tragedia perdida del Infante Santo Fernando de Portugal", de don Pedro Calderón de la Barca, tal y como habría sido interpretada en bululú por don Antonio García de Prado en la ermita de Sant Jordi, una legua al norte de Barcelona, la madrugada del 23 de abril de 1629 como penitencia para ingresar a la Cofradía de Actores de Nuestra Señora de la Novena de Madrid*. México: Laboratorio de Teatro Libertad (Adaptación libre [en versión de facsímil apócrifo] de *La comedia famosa del príncipe constante* de Pedro Calderón de la Barca. Concepción minimalista para una puesta en escena neobarroca y notas.), 2012.
- Resina Rodríguez, María Idalina. "Hacia *El Príncipe Constante*." *La dramaturgia de Calderón, técnicas y estructuras (Homenaje a Jesús Sepúlveda)*. Eds. Ignacio Arellano, Enrica Cancelliere. Madrid: Universidad de Navarra/Iberoamericana, 2006. 465-480.
- Rodríguez Cuadros, Evangelina. *Un discreto a voces: Entrevista (imaginada) con Don Pedro Calderón de la Barca*. <http://www.cervantesvirtual.com/bib/bib_autor/Calderon/entrevista.shtml>. Fecha de consulta: noviembre 2012.
- Ruiz Ramón, Francisco. *Historia del teatro español. (Desde sus orígenes hasta 1900)*. 5ª ed. Madrid: Cátedra, 1983.
- Ruiz Ramón, Francisco. *Calderón nuestro contemporáneo*. Madrid: Castalia, 2000.
- Ruiz Ramón, Francisco. *Calderón y la tragedia*. Madrid: Alhambra, 1984.

- Serrano Deza, Ricardo. “*El príncipe constante* o la locura del despojamiento.” <<http://cervantesvirtual.com/obra/el-principe-constante-o-la-locura-del-despojamiento/>>. Fecha de consulta: noviembre 2012.
- Sirera Turó, Josep Lluís. *El teatro en el siglo XVII: El ciclo de Calderón*. Madrid: Playor, 1982.
- Spitzer, Leo. “El personaje de Fénix en *El Príncipe Constante*, de Calderón.” *Calderón y la crítica: Historia y antología*. 2 tomos. Eds. Manuel Durán y Roberto González Echevarría. Madrid: Gredos, 1976. 598-628.
- Valbuena Briones, Ángel. *Perspectiva crítica de los dramas de Calderón*. Madrid: Rialp, 1965.
- Vallejo, Javier. “El ‘Calderón’ de Grotowski.” *El País*. 11 de marzo de 2006.

D. R. © Jorge Prado Zavala, México, D. F., enero-junio, 2012.

RECEPCIÓN: Abril de 2012

ACEPTACIÓN: Julio de 2012