

Universidad Nacional de San Juan
Facultad de Filosofía, Humanidades y Artes
Departamento de Letras
Carrera de Estudios Teatrales
Cursillo de Ingreso **2022**

Coordinadora de Ingreso FFHA:

Marina Pérez

Coordinadora del Cursillo de Estudios Teatrales:

Paula Rodríguez

Equipo Docente:

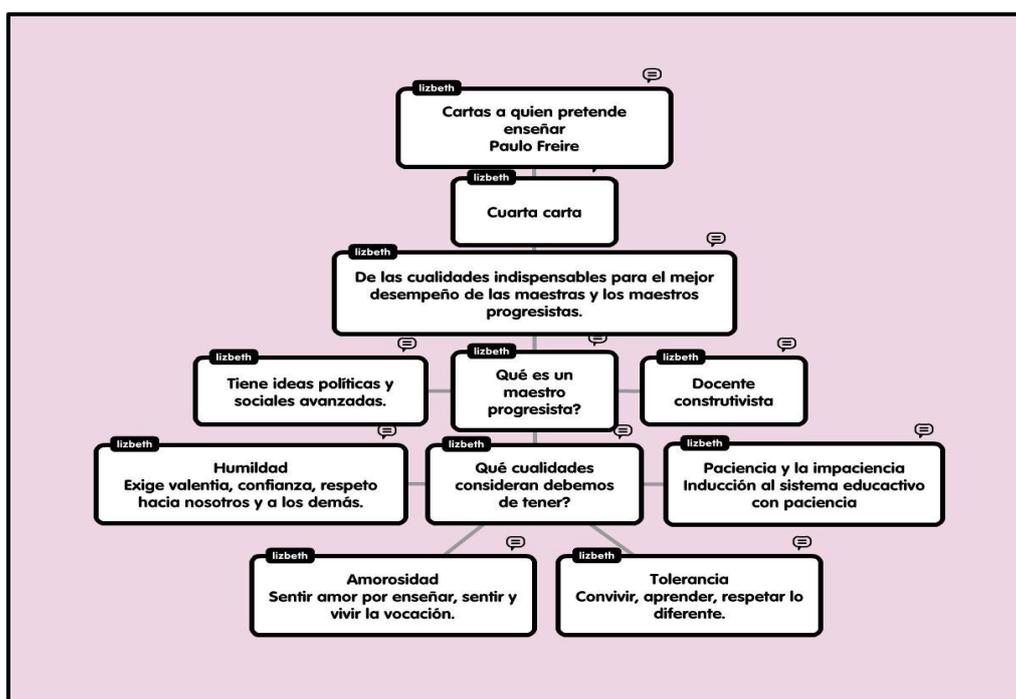
Paula Rodríguez

Daniela Olivares

Ada Valdez

Manuel López

Marcelo Gallardo

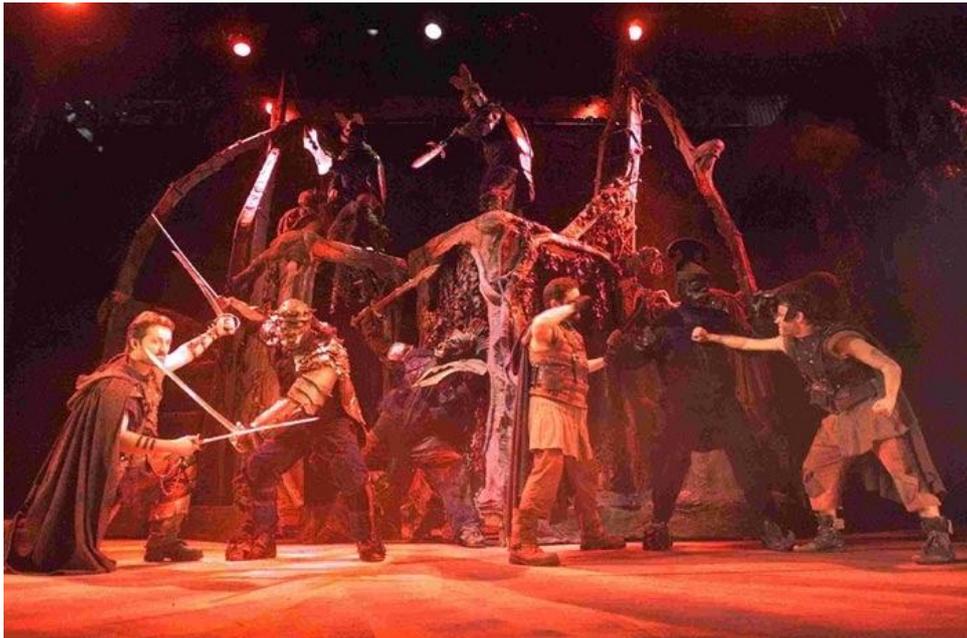


Módulo:
Comprensión y Producción de textos

Docentes

Daniela Olivares

Paula Rodríguez



FUNDAMENTACIÓN DE LA PROPUESTA

Nos proponemos acercarnos al análisis y producción de textos que se centra en la reflexión sobre los usos del lenguaje, en relación con las artes del espectáculo. Para ello, haremos foco en estrategias pragmáticas, discursivas, textuales y gramaticales que operan en la construcción de sentidos, tanto en los procesos de lectura como de producción de textos.

Consideramos importante generar la toma de conciencia en los estudiantes sobre la necesidad de incorporar cotidianamente en sus prácticas académicas, aquellas herramientas que facilitan los procesos que tienen lugar en el aprendizaje y en la comunicación de lo aprendido, en pos de la acreditación social de los saberes adquiridos.

Consideramos que leer y escribir de un modo autónomo y eficaz comunicativamente son dos actividades que resultan indispensables para la formación de sujetos capaces de ingresar y permanecer en el inmenso y variado universo de la vida universitaria. De allí la importancia que reviste este módulo como puerta de entrada al mundo universitario entendido como un espacio de formación de profesionales aptos para responder a las demandas de la sociedad, tal como se expresa en el estatuto de nuestra universidad. En este contexto, hemos organizado el material de abordaje textual a partir de una selección de textos de diversos autores cuyos planteos permiten pensar el teatro como práctica artística. Asimismo son el apoyo para la reflexión y el estudio de los mecanismos del lenguaje empleados por los autores para comunicar sus planteos.

Desde el inicio, se brindará a los estudiantes un panorama preliminar sobre el ámbito universitario, a partir del período de ambientación, seguido por el desarrollo temático inherente hasta finalizar en la confección de una herramienta de estudio propia para sistematizar sus propios aprendizajes. Se pretende profundizar sobre el conocimiento de componentes y recursos textuales y gramaticales que caracterizan a los textos que circulan en el ámbito universitario. También plantea distintas estrategias que ayudarán al estudiante a mejorar las prácticas de estudio como el subrayado, el resumen y el esquema de contenidos.

Nuestra propuesta también tiene como objetivo de la identificación y apropiación por parte de los alumnos de los mecanismos del lenguaje que construyen y generan efectos

de sentido, es decir, presentar, discutir y suscitar planteos diversos en torno a las prácticas teatrales, su historicidad, sus problemáticas, sus entornos, sus sujetos.

Nuestro propósito comunicativo, tiene en cuenta: por un lado, al alumno que culminó los estudios secundarios de nivel obligatorio y que necesita para comenzar, herramientas básicas para un adecuado desempeño en su vida de estudiante; pero por otro lado, también incluye a las personas mayores de veinticinco años de edad, que no culminaron la instancia de educación secundaria y que, amparados por la normativa, están facultados para cursar estudios universitarios.

La práctica lectora

La práctica lectora es importante porque es una actividad que pone en contacto a los estudiantes con los textos académicos de una disciplina. La exposición del docente no basta para que los alumnos aprendan una materia, es preciso leer la bibliografía propuesta por el equipo de cátedra: Carlino, (2012) refiere lo siguiente *“es necesario que los alumnos lean la bibliografía; no basta con los apuntes que toman. Y es preciso que lo hagan en forma comprometida, en recurrentes instancias, aprehendiendo lo importante que tienen los textos para una determinada disciplina”* (p.68).

Es de suma importancia que sea lea el material de estudio y se reflexione, en otras palabras, se debe asumir un compromiso con la lectura y cerciorarse de que haya una comprensión del texto. Los lectores, en nuestro caso los estudiantes lectores deben cooperar con el texto para extraer un significado. Es decir que, el lector interpreta el escrito con un propósito, busca un sentido a lo que lee, también aporta sus propios conocimientos previos sobre lo leído, selecciona lo más importante y descarta lo que considera innecesario.

Leer comprensivamente es reconstruir el sentido de un texto poniendo en relación las distintas pistas informativas que contiene y el conocimiento de que dispone el lector. Es decir, no se trata de una actividad meramente receptiva sino de que exige operar sobre el texto para lograr un significado coherente sobre él (...). En lo que atañe al significado, el lector no puede centrarse en toda la información provista de un texto, sino que realiza un recorte en función de lo que busca, de lo que ya sabe, de lo que le resulta novedoso y digno de prestar atención.

La comprensión lectora

Existen varios métodos para lograr una lectura eficaz, uno de ellos es el **SQ3R** (cuyas siglas en inglés significan Survey, Question, Read, Repite, Review).

Veamos en qué consiste cada fase:

- **Examinar** (Survey): lograr una visión general del conjunto. El examen debe ser rápido, sin detenernos en detalles, buscando los planteamientos e ideas generales.
- **Preguntar** (Question): saber qué es lo que se espera del texto. Las preguntas favorecen el aprendizaje, ya que convierten lo que leemos en algo con un significado especial para nosotros.
- **Leer** (Read): de forma activa, facilitando de esta manera tanto la comprensión del tema como el recuerdo. Esto significa fijarse en los términos importantes, en los términos nuevos, en lo subrayado, etc. Es necesario leer todo: texto, citas, recuadros, gráficos, ilustraciones, etc.
- **Repetir** (Repite): un 50% de la lectura se olvida nada más al concluirla. Reactualizar con las propias palabras el material leído ayuda a la retención.
- **Repasar** (Review): hay que comprobar que se ha entendido y asimilado todo el material que interesa. Es necesario releer y aprovechar las notas, esquemas o resúmenes que se tengan.

Etapas lectoras para la comprensión de un texto

El acto de leer no es un proceso que solo se limita a decodificar los símbolos gráficos (letras) y pronunciar sus correspondientes fonemas (sonidos); este proceso va mucho más allá, implica que al leer se debe comprender lo que se está leyendo; es decir, debe extraerse el significado del texto.

En lo que respecta a ese tema, estudios realizados reflejan que la correcta comprensión de la lectura pasa por tres fases o momentos claves: prelectura, lectura y poslectura. Cada uno de esos momentos trae consigo un conjunto de acciones que deben ser ejecutadas con mucha disciplina por las personas que leen para poder acceder a los niveles de comprensión inherentes a cada momento.

En el primer momento, de **pre-lectura**, las acciones que deben ser ejecutadas tienen como propósito que el lector construya una visión general del texto que es objeto de lectura; esto se logra examinando sus páginas, índice, portada, solapa, introducción, capítulos y bibliografía. Una disciplinada ejecución de las acciones propias para este momento de lectura proveerá al lector de una comprensión global del texto leído.

En el segundo momento se encuentra la **lectura o lectura comprensiva**, es una de las etapas más importantes del proceso lector; aquí las acciones que se ejecutan tienen el firme propósito de verificar, comparar y evaluar que toda la información obtenida a través de la primera lectura sea la que representa con mayor originalidad las ideas centrales que le provee forma a la estructura semántica del texto leído. Para la consecución del propósito de lectura en este momento, el lector debe hacer uso de una serie de actividades propias de los procesos cognitivos; por ejemplo: representaciones, inferencias, deducciones, selección y clasificación de la información relevante y esencial, entre otras.

Los niveles de comprensión lectora a los que se pueden acceder en este segundo momento de lectura son: reorganización, comprensión inferencial y lectura crítica. En efecto, en estos niveles, el lector está en capacidad de organizar de forma diferente los contenidos, pero manteniendo lo fundamental; de detectar la información implícita, de emitir juicios de valor y establecer comparaciones entre lo que expone el autor en el texto y sus criterios personales sobre el particular tratado.

En el tercer momento, **post-lectura**, el lector tiene como objetivo fortalecer, controlar y autorregular los conocimientos adquiridos en los momentos anteriores a través de la reorganización de esos conocimientos. En esta fase el lector puede valerse de estrategias como: las representaciones gráficas (esquema de contenidos), fichas, resúmenes, etc. Aquí se alcanza el nivel de comprensión necesario para aprender los contenidos disciplinares.

Tal como se puede apreciar con la información ofrecida en los párrafos anteriores, la lectura no es simplemente pronunciar correctamente los sonidos de los grafemas que conforman un texto; es un proceso mucho más complejo, donde su principal propósito es comprender lo leído. Comprender un texto es extraer el significado que se transmite a través de los párrafos que lo conforman, pero también depende, como explica Carlino (2017) “de lo que busca y sabe el lector” (p.70).

Los paratextos

Los paratextos son los que rodean o acompañan al texto (para= junto a, al lado de). Si bien la separación entre el texto y su entorno no siempre es neta, puede decirse que el paratexto es lo que queda de un libro u otro tipo de publicación sacando el texto principal.

El paratexto es el primer contacto del lector con el material impreso y colabora para concretar la lectura. Por una parte, predispone y, por otra, coopera con el lector en la construcción del sentido. Algunos de los elementos que lo integran contribuyen a la lectura cumpliendo funciones específicas.

Se consideran parte del paratexto la tapa, la contratapa, la solapa, las ilustraciones de un libro, diario o revista, el diseño gráfico y tipográfico, el formato y hasta el tipo de papel. También se incluyen títulos, prólogos, notas, epígrafes, dedicatorias, índices, resúmenes, glosarios, entre otros.

La ilustración: la imagen se transforma en ilustración cuando ancla el texto dando volumen o jerarquizando ciertos pasajes. Además de la prensa, las obras documentales y los libros infantiles son los más pródigos en ilustraciones.

La ilustración cumple distintas funciones. Del significado original de “iluminar, dar luz, esclarecer” conserva el matiz de esclarecer mostrando. Constituye, también, una forma de embellecer el texto que atrae la atención del público. En las publicaciones científicas y los libros de texto, se incluyen otros tipos de ilustraciones aparte de fotografías y dibujos: esquema y gráfica. La gráfica abarca gráficos, diagramas y mapas pertinentes.

El diseño: el diseño gráfico es la manipulación del texto, la ilustración y los márgenes con vistas a su impacto visual. Dentro de él, el diseño tipográfico es la elección y distribución de los tipos de letras a lo largo del libro. Las diferencias entre caracteres pueden ser de cuerpo, de tamaño, de grosor o de estilo. En el libro de texto, el diseño se vuelve doblemente significativo, ya que permite jerarquizar la información según grados de importancia y facilitar la comprensión. Los procedimientos más habituales son la diferenciación de bloques tipográficos (presentación, texto central, resumen, comentarios, ejercicios, epígrafes de las fotografías, etc.), el uso de recuadros para resaltar conceptos o informaciones importantes y los cambios de grosor (negrita, semi-negrita) o de variante (romana, bastardilla), destacar palabras clave.

La tapa, la contratapa y la solapa: concentran la función apelativa, el esfuerzo por captar el interés del público.

- La tapa lleva tres menciones obligatorias: el nombre del autor, el título de la obra y el sello editorial (puede agregarse el sello de colección).
- La contratapa se ocupa de comentar brevemente el texto, resume el argumento en el caso de la narrativa, evalúa los aspectos más relevantes.
- La solapa ofrece la biografía del autor y, a veces, el nombre de otras obras de la misma colección.

La gráfica: el tratamiento gráfico consiste en transcribir los componentes de la información mediante variables visuales, de tal modo que la construcción sea conforme a la imagen natural. Diagramas, redes y mapas presentan un mayor grado de iconicidad que los cuadros y otras formas de representar la información aprovechando las dos dimensiones del plano. Los recursos de la gráfica no sustituyen a la palabra, más bien corresponden a otras formas de administrar pruebas de la verdad.

El título: para el lector, el título es la primera clave del contenido del libro, por lo que junto con la ilustración de la tapa y el sello de colección constituye un disparador de conjeturas. Existen títulos literales y otros de carácter metafórico.

El título tiene tres funciones: identificar la obra, designar su contenido y atraer al público. Entre ellos, sólo la primera es obligatoria.

La dedicatoria: se ubica en el principio del libro, antes o después de la página del título. Los destinatarios pueden ser diversos: personas relacionadas con el autor (mi familia, mis hijos), grupos, instituciones, personas a quienes se rinde reconocimiento, o inclusive el propio lector y hasta personajes de ficción.

El prólogo: el prólogo o prefacio es un texto que el autor, u otra persona que este elige, produce a propósito del texto al que procede. La mayoría de los prólogos cumplen, a la vez, con dos funciones básicas: una informativa en relación con el texto y otra persuasiva, captar al lector. En cuanto a la mera, informa sobre el origen de la obra y la circunstancia de su redacción, puede incluir la mención de fuentes y reconocimiento a personas o instituciones. En obras no ficcionales como es el caso de los textos de estudio, el prólogo cumple la función didáctica de explicar los contenidos y el orden de estos en el libro.

El índice: se organiza como una tabla de contenidos, o sea como un listado de subtítulos por orden de aparición, con la indicación de la página correspondiente.

- Refleja la estructura lógica del texto (centro y periferia, tema central y ramificaciones).
- Cumple una función organizadora de la lectura ya que arma previamente el esquema de contenido. Una mirada al índice permite, por lo tanto, darse una idea general del punto de vista o enfoque privilegiado.

Los índices analíticos o temáticos son listados de conceptos utilizados en el texto presentados en orden alfabético con la indicación de las páginas en que se mencionan.

Las notas: las notas del autor (NA), del editor (NE) y del traductor (NT), constituyen explicaciones y comentarios de diverso tipo ubicadas al pie de la página, al final de los capítulos o en las páginas finales del libro.

Los textos académicos universitarios

Los textos que circulan en el ámbito de la universidad son expositivos en su gran mayoría. Sus contenidos son presentados a través de recursos como la narración, ejemplificación, descripción, causalidad, comparación, generalización/especificación, clasificación, definición, paráfrasis y procedimientos de cita.

Narración: presenta el contenido a desarrollar como el relato de hechos históricos, de anécdotas, o de una experiencia concreta y particular. El esquema del relato implica la existencia de un conflicto, que afecta a individuos en un espacio y tiempo particular, y se desenvuelve en una serie témporo-causal ordenada.

Ejemplificación: se utiliza para ilustrar el contenido tratado. Selecciona casos particulares y sobresalientes de acontecimientos, situaciones, fenómenos, individuos, datos, que pueden integrar los saberes previos del lector. De este modo se activan operaciones mentales que permiten asociar la nueva información que se transmite con los conocimientos anteriores.

Comparación: se presenta un contenido (dato, fenómeno, experiencia) y se lo relaciona con otro de un dominio diferente con el que se establecen semejanzas y diferencias. De esta manera se facilitan las inferencias que permiten ubicar el nuevo contenido.

Clasificación: permite relacionar los contenidos en virtud de sus rasgos similares. Supone operaciones de comparación, generalización, especificación, para ordenar los contenidos tratados en clases o categorías.

Definición: se exponen los rasgos generales y específicos del contenido a definir lo que implica igualmente la intervención de las operaciones de generalización y especificación. Se presentan definiciones de carácter etimológico, de conceptos, de alcance de términos, etc.

Paráfrasis: consiste en reformular lo expresado a través de diferentes elementos léxicos o estructuras sintácticas. Es un mecanismo de redundancia usado para facilitar y orientar el alcance del contenido expuesto en un determinado sentido.

Otros procedimientos: preguntas retóricas, citas (estilo directo, indirecto), evaluaciones en general; son distintas formas de manifestar el compromiso del autor con la temática tratada. Estas formas cumplen la función de orientar al lector con respecto a distintas posiciones y enfoques acerca del objeto de estudio.

Procedimientos textuales de cohesión

Se utilizan para redactar un texto de un modo coherente, es decir, un escrito comprensible para el lector.

Elipsis: consiste en la omisión de ciertas palabras para evitar reiteraciones. Ej.:

Los invitados llegaban tarde. * Se habían perdido en la ruta.

Referencia: consiste en utilizar pronombres personales (3ª persona), demostrativos, posesivos, indefinidos o adverbios para sustituir palabras o expresiones. Ej.: Julián viajó ayer. Él llevó poco equipaje.

Sinonimia: es la sustitución de un término por otro de significado equivalente. Ej.: temblor/sismo, pacífico/ sosegado/ tranquilo.

Antonimia: se utilizan palabras de significado opuesto cuando se quiere estructurar un tema oponiendo significados. Ej.: verdad/ falsedad, paz/guerra, etc.

Hiperonimia e hiponimia: es la relación de inclusión que se establece entre palabras de significado genérico, amplio (hiperónimos) y otras de significado específico (hipónimos).Ej.: La palabra embarcación es un hiperónimo de los siguientes vocablos: balsa, canoa, velero (hipónimos).

Palabras generalizadoras: son vocablos que tienen un significado propio pero muy amplio e impreciso. En un escrito suelen evitarse. Ej.: cosa, hecho, asunto, lugar, problema, fenómeno, punto, etc.

Marcadores discursivos

Entre los elementos de un texto hay algunos enlaces que conectan una cláusula con otra, señalándonos de qué manera se debe entender lo que está a continuación, en relación con lo que le precede. Las palabras que tienen como función marcar relaciones entre las oraciones de un texto se denominan ‘marcadores textuales o discursivos’, ‘operadores

=====

discursivos’, ‘ordenadores del discurso’, ‘operadores pragmáticos’, etc. Estos elementos poseen los siguientes rasgos:

- Son invariables morfológicamente
- Constituyen en general frases lexicalizadas
- Poseen una multifuncionalidad textual, por lo que su valor debe ser inferido del uso particular y contextualizado

Los marcadores poseen un cometido coincidente con el del discurso: el de guiar las inferencias que se realizan en la comunicación.

ESTRUCTURADORES DE LA INFORMACIÓN

- Comentadores: Pues, pues bien, así las cosas
- Ordenadores: En primer lugar, por una parte/por otra parte
- Digresores: Por cierto, a todo esto, a propósito

CONECTORES

- Aditivos: Además, encima, aparte, incluso
- Consecutivos: Por tanto, por consiguiente, en consecuencia, por ende, entonces, de ahí
- Contra-argumentativos: En cambio, por el contrario, pero, sin embargo, no obstante

REFORMULADORES

- De Rectificación: Mejor dicho, más bien, mejor aún
- Explicativos: O sea, es decir, esto es, a saber
- De Distanciamiento: En cualquier caso, de todos modos, en todo caso
- Recapitulativos: En suma, en conclusión, en fin

OPERADORES ARGUMENTATIVOS

- De Refuerzo Argumentativo: En realidad, en el fondo, de hecho
- De Concreción: Por ejemplo, en particular

MARCADORES CONVERSACIONALES

- Claro, desde luego, bueno, bien, hombre, mira, oye, bueno, eh, este

Tipologías textuales

Textos expositivo/explicativos

Entre la amplia gama de tipos textuales que circulan, denominamos texto de estudio a las clases textuales a través de las cuales podemos acceder a diversas áreas del conocimiento.

Desde el punto de vista de las tipologías textuales, o sea, los conjuntos de unidades textuales con rasgos lingüísticos y discursivos comunes, se observa que los nombres de texto informativo, texto expositivo y texto explicativo alternan con frecuencia. Con estos términos se hace referencia a una misma categoría textual: el tipo de texto que presenta distintas formas de transmitir contenidos, es decir, textos en los que se expone una información para explicar teorías, fenómenos, predicciones, etc.

Existe una abundante bibliografía sobre la caracterización de estos textos. Partimos de la consideración que sostiene que el género exposición es considerado como una categoría más amplia que el género explicación (Rosch, 1978), por cuanto en la exposición se presentan conocimientos que pueden organizarse de forma explicativa, descriptiva, argumentativa, etc. según el objetivo que persiga. Es decir, que la explicación se considera como una de las formas en las que puede presentarse el discurso expositivo. En nuestra propuesta, al enfocarlos como el tipo de texto mediante los cuales los alumnos estudian, adoptamos la denominación de textos expositivo-explicativos.

Criterios para delimitar los textos expositivo-explicativos

Reflexionar sobre cada uno de estos resultara de utilidad, pues implica una nueva mirada al texto objeto de estudio, lo que nos permitirá ir profundizando su comprensión:

a) **Criterio funcional:** ¿Para qué sirven los textos expositivo-explicativos?

Cumplen las siguientes funciones: informativa, explicativa y directiva. La función informativa consiste en presentar al lector información sobre teorías, predicciones, fenómenos, hechos, fechas, etc. Además de la información, estos textos incorporan

explicaciones acerca de las causas, consecuencias y modalidades, las entidades, fenómenos, hechos, etc. que exponen. Asimismo son directivos, pues incluyen pistas explícitas – introducciones, títulos, subtítulos, resúmenes – que guían a los lectores para extraer las ideas más importantes y los fundamentos que las sustentan. También se usan como guía otros recursos que permiten resaltar conceptualizaciones, enfoques, clasificaciones, tales como tipos de letras (negrita, cursiva), subrayados y comillas.

b) Criterio contextual: ¿En qué tipo de contexto se usan?

Según el marco institucional, los canales textuales, los participantes y los roles sociales que están involucrados en la producción y recepción de este tipo discursivo, el texto expositivo/explicativo aparece como texto de divulgación científica, con la escuela como marco institucional de circulación habitual y con un destinatario: el alumno.

Destacamos que este tipo discursivo no es el informe o ensayo que el investigador elabora para exponer y explicar su teoría, sino que el autor la presenta a través de varios filtros, por ejemplo, revistas científicas especializadas, enciclopedias generales y específicas, diarios, el texto escolar, CD-ROM, etc. Se presenta así el conocimiento científico recortado, con un propósito pedagógico, y los autores aparecen como mediadores entre el enunciador – el científico – y el lector escolarizado.

c) Criterio estructural: ¿Cómo se organizan?

Desde este punto de vista se puede identificar diferentes estructuras lógico-semánticas o componentes organizativos de estos textos, con predominio de una u otra forma de organización según las áreas de conocimiento a las que pertenecen (Meyer, B.J.F., 1985). No es lo mismo exponer en un texto conocimientos acerca de la matemática, de la física, de la astronomía, que de las ciencias naturales, de las ciencias sociales, de las ciencias de la salud, etc. A modo de ejemplo, si el texto se ubica en el ámbito de las ciencias sociales, predominará la organización secuencial de hechos, la descripción de conceptos o enfoques; si pertenece a las ciencias naturales, la estructura predominante será, por ejemplo, la descripción de fenómenos, la organización causal.

d) Criterio estilístico: ¿Cuáles son los recursos lingüísticos más frecuentes?

Según este punto de vista se hace hincapié en los recursos lingüísticos que se usan para transmitir los contenidos del texto. Como rasgo general que caracteriza a estos textos se señala la tendencia a omitir las marcas de enunciación, o sea son frecuentes las formas

impersonales, el uso de formas con atemporalidad, etc. No obstante, se percibe actualmente una inclinación de los autores, por ejemplo en textos sobre ciencias naturales, a usar marcas lingüísticas que buscan un contacto con el lector, al que trataban de involucrarlo en el tema que se está explicando.

Estructuración lógico-semántica de un texto expositivo

Se considera que uno de los aspectos básicos para facilitar la comprensión de los textos en general es el manejo de los diferentes esquemas o estructuras generales prototípicas. Teniendo en cuenta las etapas de adquisición de estos esquemas en el niño, la estructura del texto expositivo-explicativo, por las relaciones lógico-semánticas que requiere la comprensión de los mismos, su dominio aparece en plena etapa escolar. Precisamente corresponde a esta instancia proporcionar los medios para favorecer el manejo de la estructuración de este tipo textual hasta alcanzar un eficiente dominio.

Organización global de los textos expositivo-explicativos

a) **Descripción:** los diferentes contenidos son presentados como rasgos o atributos de una entidad, una zona, un lugar, un concepto, un fenómeno, etc.

b) **Seriación o colección:** los contenidos se agrupan siguiendo un ordenamiento, por ejemplo, una secuencia temporal, o a través de un vínculo de simultaneidad o mediante diferentes lazos asociativos, por ejemplo, de inclusión o de exclusión. En los distintos casos, las ideas relacionadas poseen el mismo valor.

c) **Organización causal:** este modo organizativo implica una elaboración mayor que en los casos anteriores, ya que incluye vínculos causales entre los elementos. Las categorías con las que opera son básicamente dos: antecedente y consecuente, las cuales en algunos casos no aparecen ambas explicitadas.

d) **Problema/solución:** este formato está relacionado con la estructura anterior, ya que por ejemplo, en algunos textos entre el problema y la solución se da una relación causal. En algunos textos se explicita el vínculo causal como parte del problema y la solución puede eliminar o disminuir los efectos de algunas de las causas de las que surge el

problema. En otros casos, el vínculo causal no aparece en el problema y sí en la solución. También, entre las dos categorías, el problema y la solución, puede darse una relación temporal, es decir, el problema es anterior en el tiempo a la solución.

e) **Comparación:** se confrontan dos o más entidades, fenómenos, etc. para destacar sus semejanzas y diferencias. Pueden presentarse tres variantes de la comparación: alternativa (los hechos o fenómenos poseen el mismo valor); adversativa (una de las opciones aparece como preeminente en relación con las otras) y analógica (uno de los argumentos sirve como ilustración de otro ya establecido o se subordina a éste).

Esta tipificación no se da en forma pura, es decir, en los textos concretos pueden entrecruzarse los diferentes formatos, aunque en muchos casos es posible identificar uno de ellos como dominante, que – como dijimos – está en relación con la disciplina en la que se ubica el texto.

Estrategias retóricas de los textos expositivo-explicativos

A lo largo de los textos expositivo-explicativos, los contenidos son desplegados a través de diferentes recursos retórico-discursivos, o sea diferentes formas que el autor emplea para lograr su intención comunicativa (informar, explicar, comparar, sostener opiniones, etc.); y que el lector debe captar, a medida que avanza en la lectura del texto. Adoptamos la propuesta de Tremble (1985), quien concibe estos recursos retórico-discursivos como estructuras en las que se combinan relaciones lógico-semánticas con formas sintácticas regulares. Dichos recursos son narración, ejemplificación, enumeración, descripción, causalidad, comparación, generalización/ especificación, clasificación, definición, paráfrasis y procedimientos de cita. Como podemos observar, la causalidad y la descripción, además de constituir formas de la estructura global de este tipo textual, pueden también aparecer en los párrafos, es decir a nivel de las partes de un texto.

Narración: presenta el contenido a desarrollar como el relato de hechos históricos, de anécdotas, o de una experiencia concreta y particular. El esquema del relato implica la existencia de un conflicto, que afecta a individuos en un espacio y tiempo particular, y se desenvuelve en una serie témporo-causal ordenada.

Ejemplificación: se utiliza para ilustrar el contenido tratado. Selecciona casos particulares y sobresalientes de acontecimientos, situaciones, fenómenos, individuos, datos, que pueden integrar los saberes previos del lector. De este modo se activan operaciones mentales que permiten asociar la nueva información que se transmite con los conocimientos anteriores.

Comparación: se presenta un contenido (dato, fenómeno, experiencia) y se lo relaciona con otro de un dominio diferente con el que se establecen semejanzas y diferencias. De esta manera se facilitan las inferencias que permiten ubicar el nuevo contenido.

Clasificación: permite relacionar los contenidos en virtud de sus rasgos similares. Supone operaciones de comparación, generalización, especificación, para ordenar los contenidos tratados en clases o categorías.

Definición: se exponen los rasgos generales y específicos del contenido a definir lo que implica igualmente la intervención de las operaciones de generalización y especificación. Se presentan definiciones de carácter etimológico, de conceptos, de alcance de términos, etc.

Paráfrasis: consiste en reformular lo expresado a través de diferentes elementos léxicos o estructuras sintácticas. Es un mecanismo de redundancia usado para facilitar y orientar el alcance del contenido expuesto en un determinado sentido.

Textos Argumentativos

La argumentación es un tipo de texto que surge de la necesidad de interpretar la realidad para tomar posiciones respecto de ella, lo cual supone la oposición a otra u otras opiniones sobre el tema. Por esta razón, una clave para la interpretación de este tipo de texto es el reconocimiento por parte del lector de la opinión (tesis) enunciada explícita o implícitamente y las ideas u opiniones que se oponen. Según lo dicho, el texto argumentativo se caracteriza por la polifonía (poli=muchos, fono=voz, opinión). Frente a un tema o problema, el productor del texto enuncia su tesis u opinión, y tratará de explicarla con razones evidentes a fin de convencer a sus receptores.

Estructura general

El texto argumentativo posee una estructura (u organización textual del contenido) con los siguientes momentos y funciones correspondientes.

Introducción

- Menciona la información contextual que origina el comentario (punto de partida)
- Apunta a motivar el interés de sus receptores

Tesis o hipótesis

- Expresa la opinión de quien escribe. Ésta puede representarse en forma explícita o implícita

Desarrollo argumentativo

- Despliega la opinión del autor a través de estrategias que lo llevan a sostener su interpretación y que conducirán a la aceptación de la misma.
- Se exponen y entretienen argumentos y contraargumentos que se refutan

Conclusión

- Resume e insiste en la opinión central.
- Propone medidas de cambio o respuestas al problema.
- Muestra consecuencias que derivan de la tesis o la reconstruye el lector por deducción.

El desarrollo argumentativo

El desarrollo argumentativo es un entramado complejo, debido a que en él se presenta un debate o lucha de posturas. Por eso, suelen estar presentes las voces a favor y en contra de la opinión del autor, ya que éste elabora argumentos que refuerzan su tesis e introduce contraargumentos para refutarlos. Es útil reconocer los recursos o estrategias que el emisor del texto puede usar con el propósito de sostener su opinión y, que deben estar bien articulados a través de los conectores que son los verdaderos organizadores del texto.

A modo de ejemplo, analizamos la organización de ideas y conexión de argumentos en un texto de Sergio Kiernan, publicado en Página/12:

Hacer memoria

La avanzada racista que está esparcida en el sentido común argentino generó nuevos mecanismos, tanto de ataque como de defensa. Uno de estos últimos se implementó en algunas escuelas, a instancia de docentes y de historiadores porteños que invitaron a los chicos a recordar sus orígenes.

En la década del 90 tuvimos una buena idea: asumir que los argentinos, como todo el resto de las tribus del mundo, tenemos un problema de intolerancia. Por muchos años, este problema –como la homofobia, el machismo, el abuso infantil– quedó tapado por las urgencias políticas de un país apretado por los militares.

Parecía frívolo hablar de racismo cuando no se podía ni votar al intendente, resultaba imposible hacer algo al respecto cuando se torturaba y secuestraba.

Hablar de prejuicios es sano. Es comenzar a ver que somos capaces de ser victimarios y no sólo víctimas, como nos acostumbramos a sentirnos y como muchos siguen sintiéndose. En este país que lucha por salir del tercer mundo, en este país sin importancia que es llevado como el viento por los procesos que protagonizan las potencias y donde tantos se sienten nada, es posible encontrar alguien más indefenso que nosotros, y pisarlo.

Argentina tiene sus wetbacks*, que no cruzaron el río Grande con sus hijos a costas pero llegaron a una Buenos Aires que está tan lejos en el espacio y el tiempo de Bolivia o Perú como lo está Chihuahua de Los Ángeles. Hay un morbosos sentido de la superioridad que se despierta en unos cuantos al encarar al inmigrante pobretón y morocho: sentirse por un minuto dueño de algo deseable, dejar de ser el último orejón del tarro, ser como un gringo, tener más que el otro. Si la pregunta que le quisiéramos hacer al raro residente europeo o norteamericano es “¿por qué se te ocurrió quedarte acá?”, la pregunta que le hacemos al inmigrante latinoamericano es “¿por qué voy a dejarte quedar acá?”

Dividirse en colonias, como las amebas, es una pulsión humana. Recorrer los odios étnicos del mundo es encontrarse con grupos que detestan violentamente a otros grupos que, de lejos, resultan indistinguibles: baluchistanes que asesinan pashtunes, serbios que queman croatas, tutsis que masacran hutus, etíopes que guerrear duramente contra somalíes. En fin: una Babel de idiomas incomprensibles, de historias ignotas, de gente que se mata a machetazos por un pasado que es una nota al pie y a nadie le importa.

Lo que demuestra que el racismo no es una realidad objetiva sino una construcción cultural. En el caso argentino, la discriminación y el prejuicio reflejan fielmente la doble fuente de la población: el antisemitismo importado de Europa, el desprecio al indígena heredado de la Conquista. Diecisiete años de democracia no sólo crearon conciencia de esta mala leche argentina: también crearon mecanismos nuevos, tanto de defensa como de ataque. La derecha autoritaria nunca se había molestado en convencer, reclutar, juntar voluntades. Cuando quería el poder, lo tomaba por la fuerza. Cerrada esta opción, se articula en movimientos de opinión. Esto puede cambiar la única nota fresca que existe en el panorama del racismo argentino: su falta de peso político. Al contrario de Estados Unidos o Europa, donde el racismo sirvió y sirve para juntar votos y crear partidos, Argentina nunca había salido del prejuicio difuso, personal. Daniel Hadad, entre otros, parece haber descubierto este nicho vacante y estar dispuesto a explotarlo.

El inmigrante “ilegal”, invariablemente morocho y latinoamericano, asoma como argumento de campaña de esta derecha interesada en los temas sociales, en travestis y manos duras, que “defiende” desde el populismo el “trabajo argentino”.

La iniciativa derechista refleja en paralelo la aparición de un nuevo sentido común que acepta por fin que hay racismo y lo ve como una amenaza a nuestra misma cohesión como sociedad. Que Argentina tenga una ley antidiscriminatoria que se está mostrando apta y sensata, que el senador que la promovió sea ahora el Presidente, que los jueces la acepten, que ONGs y ciudadanos particulares promuevan demandas usándola, es una muestra de los anticuerpos sociales.

En este contexto, un grupo de historiadores de la Facultad de Filosofía y Letras y docentes de seis escuelas primarias y dos secundarias de la Zona de Acción Prioritaria, el área porteña donde se concentran las escuelas con más inmigrantes, realizaron un proyecto de historia oral entre los chicos. El proyecto fue simple: los pibes entrevistaron a sus padres y sus abuelos, reconstruyeron la historia de su llegada al país, sus desvelos, sus choques con la realidad, sus alegrías. Se encontraron, asombrados, con que eran algo más que “negritos”, raros de nacimiento y distintos por portación de cara. Descubrieron que tenían un pasado, una herencia. El proyecto les devolvió un poquito de su historia y de su dignidad como personas. No es poco: bien por los docentes.

*Wetback: literalmente, “espalda mojada”, inmigrante ilegal

Estrategias retóricas de los textos argumentativos

En el texto anterior, Sergio Kiernan analiza una cuestión: el racismo en la Argentina y lo que esto significa. Expone su punto de vista, toma una posición y desarrolla una argumentación. Quiere que el receptor coincida con su perspectiva. Por eso, las ideas que el emisor afirma deben estar fundamentadas de manera tal que el receptor adhiera a su posición y se convenza de que ésa es la opinión más correcta. Este procedimiento está muy presente en algunos textos: textos de opinión, ensayos, editoriales, cartas de lectores, reseñas, entre otros. También argumentamos cuando debatimos, cuando publicitamos un producto.

Para conseguir convencer al destinatario, el emisor debe organizar muy bien el discurso: ordenar bien las ideas, elegir las palabras adecuadas y usar con eficacia los conectores. Veamos los procedimientos utilizados en el texto:

Acumulación:

...sentirse por un minuto dueño de algo deseable, dejar de ser el último orejón del tarro, ser como un gringo, tener más que el otro.

Se acumulan diferentes frases que significan lo mismo para reforzar la hipótesis de que la gente siente superioridad frente al inmigrante.

Cita de autoridad:

Que la Argentina tenga una ley antidiscriminatoria que se está mostrando apta y sensata, que el senador que la promovió sea ahora el Presidente, que los jueces la acepten.

Se pueden citar dichos de personas, nombres e instituciones de cierto prestigio, en las cuales respaldar la propia opinión. En este ejemplo, la cita de autoridad es introducida para reforzar la importancia de la ley antidiscriminatoria: fue promovida por el Presidente y los jueces la aceptan. Algunos conectores discursivos que sirven para incluir las citas son:

Como afirma el Presidente de la Nación...

Como dijo el Ministro de Educación...

De acuerdo con Jorge Luis Borges...

Según la Organización Mundial de la Salud...

Concesión:

Argentina tiene sus wetbacks, que no cruzaron el Río Grande con sus hijos a cuestras, pero llegaron a una Buenos Aires que está tan lejos en el espacio y en el tiempo de Bolivia y Perú como lo está Chihuahua de Los Ángeles.

La concesión indica que se acuerda en algo, en un aspecto; pero luego se le opone otro argumento. En general, las concesiones pueden estar precedidas por las siguientes expresiones:

Si bien, ... Pero Sin embargo Aunque, A pesar de que

Generalización:

(...) asumir que los argentinos (...) tenemos un problema de intolerancia.

Por medio de la generalización, la afirmación presentada adquiere un carácter universal, lo cual parece reafirmar el carácter de “verdad” de lo dicho. En este caso, lo particular (la intolerancia como defecto de algunos argentinos) deviene universal: los argentinos tenemos un problema de intolerancia.

Ejemplificación:

(...) baluchistanes que asesinan pastunes, serbios que queman croatas, tutsis que masacran hutus, etíopes que guerrear duramente contra somalíes.

A través de este recurso se da cuenta de un tema de manera específica y particular, a través de casos concretos. En este caso, se nombran distintos grupos étnicos que refuerzan la idea de intolerancia, violencia, de odio entre los seres humanos.

Comparación:

(...) asumir que los argentinos, como todo el resto de las tribus del mundo, tenemos un problema de intolerancia.

Dividirse en colonias, como las amebas, es una pulsión humana.

Cuando comparamos, ponemos dos términos o elementos en relación para establecer algún tipo de semejanza o diferencia, para valorar o descalificar uno de los términos. En el primer ejemplo, se compara a los argentinos con el resto del mundo en cuanto a que todos son intolerantes; en el segundo, se compara a los hombres con las amebas por su costumbre de dividirse en colonias.

Preguntas retóricas:

¿se puede pensar en la violencia como un escape negativo de ciertos grupos marginales?

Estas preguntas no tienen respuesta en el texto mismo, sino que son una forma de “diálogo con el lector”, para invitarlo a pensar la respuesta a la luz de los argumentos que se desarrollan.

Negación / desmentida:

No es verdad que los inmigrantes son seres inferiores como creen los xenófobos.

La desmentida se usa, generalmente, para descalificar una verdad impuesta por muchos, una creencia generalizada. También lo dicho por alguien en particular.

Exageración:

La inmigración es el fenómeno más multitudinario que jamás se haya visto.

El funcionario es más lento que una tortuga.

La exageración (hipérbole) está al servicio del refuerzo de argumentos, ya sea por exceso o por defecto, como en estos ejemplos.

La presencia del emisor y el lenguaje subjetivo en los textos argumentativos

El emisor de un texto argumentativo tiene la intención de convencer a su receptor de una idea personal, por lo tanto su presencia en el texto es evidente, porque se encuentra muy implicado en lo que dice. Para redactar y cohesionar los argumentos a favor, en contra y las refutaciones, se emplean modalizadores, y conectores que precisan el sentido valorativo de las ideas. Entre ellos encontramos:

Para **reducir o aumentar lo que se dice**: posiblemente, sin duda, lamentablemente, francamente, es necesario que, es preciso que, indudablemente, lo cual es muy grave, etc.

Para **lograr la valoración del enunciado ajeno en forma positiva o negativa**: se equivocan al decir, dicen erróneamente, aciertan cuando afirman, afirman que, etc.

Para **citar una autoridad**: según Einstein, los expertos afirman, para muchos, todo el mundo reconoce que, etc.

Para **enlazar lógicamente las ideas**: porque, pero, si bien, etc.

Para **introducir la subjetividad** del autor se usan verbos de opinión: opino, creo, considero, sostengo, pienso, etc.

Para **expresar una valoración positiva o negativa** se usan adjetivos y sustantivos cargados de subjetividad: casa-rancho, difícil-insoportable.

Para **enmarcar un enunciado** que se cita textualmente de otras personas se utilizan comillas: según las personas que asistieron, “no vale la pena esperar respuestas”.

Producción de un texto argumentativo

Para producir un texto exitosamente se siguen los siguientes pasos:

- 1- Planificación
- 2- Textualización o escritura propiamente dicha
- 3- Revisión

Seguimos estos pasos pensando en el texto argumentativo:

1º Planificar las ideas

La elaboración personal de un texto argumentativo surge de la necesidad de comunicar nuestra opinión sobre un tema de interés del cual tenemos un conocimiento suficiente como para emitir un juicio razonado. Por eso, además de sentirnos involucrados en el tema a tratar, es necesario, en primer lugar, buscar y seleccionar información que nos servirá de base para la composición del texto.

En esta instancia, también debemos tomar una serie de decisiones relacionadas con la situación de comunicación y la organización del texto, por ejemplo: ¿desde qué posición se habla: desde una posición individual o como representante de un grupo?; ¿A quién nos dirigimos: al público en general, a autoridades responsables? etc.)

Una vez resueltas estas cuestiones, antes de ponernos a escribir, siempre es conveniente elaborar un esquema de lo que queremos decir, cómo y a quién. Esto garantiza el orden

mental de nuestras ideas y permite que el texto que redactemos sea coherente y comunicable, es decir, que lo entienda el receptor.

EJEMPLO DE PLANIFICACIÓN

Tema o problema que me interesa o motiva:

¿Hay conciencia sobre la problemática de la violencia hacia las mujeres? / conciencia social sobre la violencia contra las mujeres. (el tema lo podemos enunciar con una pregunta o con una afirmación)

Tesis o hipótesis:

Es necesario comprometernos como sociedad en el problema de la violencia contra las mujeres. (La tesis u opinión puede ser enunciada a través de estrategias argumentativas)

Situación de comunicación:

¿Desde qué posición voy a escribir? Como adulto – ciudadano/a

¿A qué receptor me dirijo? A educadores-a padres-a autoridades- a ciudadanos en general

Argumentación o desarrollo:

Para armar esta parte del texto se utiliza una información investigada, se selecciona en orden de importancia y se arman con ella los argumentos que demuestran mi opinión y refuten los contraargumentos.

Para armar y enlazar los argumentos es necesario usar estrategias argumentativas que lleven al lector a convencerse de nuestra tesis.

Argumentos

- La desigualdad entre hombres y mujeres se advierte en todos los ámbitos sociales: el trabajo, la escuela, la familia.
- La violencia física es sólo una de las formas de violencia.
- 7 de cada 10 mujeres sufrirán a lo largo de su vida algún tipo de violencia (física, psicológica, sexual, laboral, económica, etc).
- Los medios transmiten mensajes sexistas.
- La escuela es un lugar privilegiado para educar en un cambio de conducta.

Contraargumentos

- Cada vez hay más conciencia de que se trata de un problema social, no individual.
- Las mujeres han conseguido derechos que eran impensables el siglo pasado.
- Las sociedades desarrolladas tienen leyes que protegen el derecho a la igualdad.

Conclusión:

Toda la sociedad debe comprometerse para luchar contra este problema (para la conclusión se puede utilizar cualquiera de las estrategias argumentativas.)

2º Redactar el texto:

Este momento consiste en la redacción de frases que cohesionen el esquema del paso anterior y le den carácter de texto. Para ello es conveniente redactar primero una introducción que plantee el problema que se quiere discutir, de la forma más atractiva, a fin que el lector se motive a la lectura. Posteriormente se recomienda enunciar la opinión o tesis y, luego, desarrollar la argumentación planificada hasta su conclusión. Por último, se coloca un título al texto.

3º Revisar el texto

Nunca se debe olvidar revisar el escrito una vez terminado, ya que pueden quedar frases no muy claras para que las entienda el receptor. Un buen escritor realiza varios borradores en sus textos.

Comprensión de un texto argumentativo
--

En el caso de ser receptores de un tipo de textos como estos, hay que ser capaz de reconstruir el esquema del cual partió el autor del texto, es decir, que para comprender exitosamente un texto ajeno es necesario hacer la operación inversa que para escribirlo.

Lee el texto realizando mentalmente las siguientes actividades:

1. Reconoce el tema del texto
2. Enuncia la tesis u opinión del autor

3. Determina la posición del autor y el tipo de receptor al que va dirigido el texto
4. Analiza el texto y reconoce los argumentos en contra y los argumentos a favor.
5. Enuncia la conclusión y corrobora la tesis interpretada.

Actividad 1

Lea el texto expositivo propuesto.

Arte surrealista

Movimiento vanguardista que surge en 1924, con tres hechos principales: la publicación de un Manifiesto, la fundación de una Oficina de Investigaciones Surrealistas y la aparición de un diario, " La revolución surrealista"

Influidos por las ideas de Freud sobre el inconsciente y bajo la dirección de André Bretón, los surrealistas utilizaban el automatismo psíquico como método de creación; éste consistía en dejar expresar libremente el pensamiento sin tener preocupaciones estéticas o morales sobre el resultado.

Para estos artistas, un pensamiento libre se asociaba con la revolución, y ésta, a su vez, con el socialismo¹.

Otras técnicas que ocupaban los surrealistas eran las de apropiarse las imágenes provenientes de los sueños y traducirlas en sus obras, y hacer asociaciones sorprendentes entre objetos o situaciones que aparentemente no tenían relación alguna.

El fin de todo esto, como decía Bretón, era llegar a un punto donde no se percibiera como contradicción la vida y la muerte, arriba y abajo, blanco y negro, etc.



[Abrir el cubo y encontrar la vida](#)

Roberto Matta

Fuente: <http://www.portaldearte.cl/terminos/surreali.htm>

Lea de forma global el texto y luego resuelva:

1. Caracterice al texto de acuerdo con los criterios estructural y funcional.
2. Tenga en cuenta el primer párrafo y luego:

¹Socialismo: conjunto de ideas y acciones que defienden un sistema económico, político y cultural basado en la idea de redistribución de las riquezas en oposición al liberalismo que defiende la concentración del capital en pocas manos.

- 2.1. Recuadre la mención de la fecha y encierre entre [] cada uno de los hechos que originan el movimiento surrealista.
- 2.2. Reescriba este párrafo siguiendo la estructura típica de la definición (Término a definir + verbo ser/estar+ características)
- 2.3. Tenga en cuenta las siguientes acepciones del término vanguardia y señale con una cruz el que resulte más apropiado para comprender el sentido del texto:
 - Parte de la formación de un ejército que marcha adelante del escuadrón.
 - Lugar en la orilla de un río en el que se suelen iniciar las obras de construcción de un puente o de una represa.
 - Movimiento artístico que se caracteriza por romper con esquemas preestablecidos e innovar.
3. Tenga en cuenta el segundo párrafo y luego:
 - 3.1. Encierre entre () las influencias que recibe el movimiento
 - 3.2. Tenga en cuenta el pronombre “éste” y señale a qué hace referencia:
 - Bretón
 - Automatismo psíquico
 - El pensamiento
 - 3.3. En este párrafo se presenta una oración que refiere a dos temas distintos. Reescríbalo organizando estos temas en dos oraciones diferentes.
4. Subraye cada una de las técnicas y/o métodos utilizados por los surrealistas.
5. Explique con sus propias palabras el sentido del último párrafo.
6. Lea los siguientes enunciados y diga qué tipo de recurso retórico- discursivo (cita, definición, comparación, paráfrasis, clasificación, narración, ejemplificación, etc) representa cada uno:
 - a. El surrealismo ha significado una liberación mental. Por ello hace uso de recursos propios de lo irracional.
 - b. Dice Cortázar que el Surrealismo “(...) me enseñó a atacar la palabra, a batallar amorosa y críticamente con ella, a fiarme de lo absurdo y a rechazar la sensatez sistemática, a creer en una esquizofrenia creadora (...)”
 - c. La primera exposición surrealista se celebró en la Galerie Pierre de París en 1925, y en ella, además de Jean Arp, Giorgio de Chirico y Max Ernst, participaron artistas como André Masson, Picasso, Man Ray, Pierre Roy, P. Klee y Joan Miró, que posteriormente se separarían del movimiento o se mantendrían unidos a él adoptando

=====

únicamente algunos de sus principios. A ellos se adhirieron Yves Tanguy, René Magritte, Salvador Dalí y Alberto Giacometti.

d. El Surrealismo se diferencia del Dadaísmo en que aquel substituyó el nihilismo por una experimentación científica con ayuda de la filosofía y de la psicología.

7. Reescriba el texto. Para ello tenga en cuenta los siguientes ítems.

a. Orden. El texto debe presentar la siguiente estructura:

- Definición general
- Origen e influencias
- Filosofía/ pensamiento
- Técnicas y métodos
- Objetivos

b. Utilice los enunciados que usted reformuló en puntos anteriores.

c. Incorpore a su texto, por lo menos, dos de los recursos retórico- discursivos presentados en el punto 6.

d. Consejos a tener en cuenta:

- Utilizar marcadores discursivos que den cuenta de la relación lógica entre las ideas.
- Utilizar verbos en presente (en la medida de lo posible)
- Revisar ortografía y legibilidad del texto.

Actividad 2

Lea el texto propuesto y resuelva las consignas.

Informados, poco pensados

Guillermo Jaim Etcheverry

Nos rodea la información. De una virtual sequía informativa hemos pasado a la inundación permanente. La edición diaria de un periódico importante contiene hoy más información que la que una persona media de Inglaterra del siglo XII acumulaba en toda su vida. Esto es indiscutiblemente beneficioso, porque más gente que nunca está expuesta a ideas y voces que, de otro modo, pasarían inadvertidas.

Pero, al mismo tiempo, nos ahoga insensiblemente una masa de datos sin elaborar. Es por eso que muchos observadores están comenzando a señalar los efectos de una

verdadera contaminación informativa sobre la vida personal y social. Tal es el caso de David Shenk quien en su libro Data smog sostiene que “el exceso de información puede causar tanto daño como el de alimento, el hartazgo informativo nos convierte en obesos de información por eso debemos aprender a elegir mejor, a someternos a la dieta informativa”.

La superabundancia de datos llega a obnubilar la mente. Aunque pretende claridad, sólo logra confusión. Esta contaminación informativa puede producir grandes trastornos como por ejemplo el stress, la sobrecarga de la memoria, los comportamientos compulsivos o las dificultades en la atención.

Tironeadas por tanto dato incoherente, las personas se vuelven incapaces de construir una visión generalizadora del mundo. Para defenderse, tienden a limitar sus intereses y centrar sus vidas en sí mismas, lo que las lleva a la fragmentación. Al desaparecer los valores comunes, surgen diferencias irreconciliables.

Es que estamos demasiado informados, pero poco pensados. Convertida en su propio filtro informativo, cada persona deberá prestar atención a la serenidad que le permita pensarse. Es importante volver a valorar el silencio y los tiempos de reflexión que esta voracidad por la información y el entretenimiento están haciendo desaparecer de nuestras vidas. Una amiga relataba hace poco que para poder pensar con tranquilidad sale a caminar, porque cuando intenta hacerlo en casa, todos preguntan preocupados si se siente mal.

Recorrer nuestro contaminado paisaje es más complejo de lo que creemos, pero al intentarlo se hará evidente la necesidad de preocuparnos por nuestra ecología mental.

Se trata de la imperiosa inteligencia de preservar nuestra naturaleza interior.

“La Revista” del diario La Nación

Actividades:

1. Marca con llaves, en el texto, cada parte de la estructura argumentativa y enúncialas.

2. De acuerdo con lo leído, completa el esquema.

Tema:.....

Opinión del autor:.....

Seis argumentos a favor:.....

Tres argumentos en contra:.....

¿Qué función cumple la conclusión del texto? Fundamenta tu respuesta con los datos del texto.

4. ¿Qué estrategia argumentativa usa David Shenk en el fragmento de su libro? ¿Qué quiere decir con “obesos de información” y con “dieta informativa”? (explica con tus palabras).

5. Analiza detenidamente el texto y subraya en él cada estrategia argumentativa que reconozcas, e indica prolijamente su nombre. (Por lo menos 5)

6. ¿Qué palabras (sustantivos, adjetivos, verbos o adverbios) funcionan como pistas que demuestran la opinión del autor sobre el tema analizado? (Haz una lista de por lo menos 4 palabras)

7. Piensa y responde:

a) ¿Por qué razón este texto aparece firmado?

b) ¿Cuál es la intención de su emisor? ¿desde qué posición escribe su texto? (Si es necesario, buscá datos del autor)

c) ¿A qué tipo de receptor dirige su texto?, ¿por qué?

d) ¿Qué actitud debes asumir como receptor de este tipo de textos?

Actividad 3

Lea el texto propuesto y resuelva las consignas

El teatro vulnerable

Pitrola, Marcelo. (2015). El teatro vulnerable.

Recuperado de: <http://revistaotraparte.com/semanal/teatro/el-teatro-vulnerable/>

Visto desde el presente, no parece casual que la dramaturgia de Griselda Gambaro haya tenido varios de sus primeros estrenos en el Instituto Di Tella, donde se gestaba la vanguardia de los sesenta, donde irrumpían el happening, la performance, la expansión del teatro hacia otros géneros y otras artes. En sus comienzos, Gambaro abrió una brecha estética diferente de la tendencia realista que imperaba en la época, creó un teatro de invención afín al absurdo, en diálogo con los modernismos latinoamericanos y europeos, siempre lejos del costumbrismo.

El teatro vulnerable reúne ensayos, conferencias y artículos sobre teatro producidos desde 1972 hasta la actualidad. El conjunto delinea la figura pública de Gambaro como aguda polemista en el campo del teatro argentino e hispanoamericano, como una activa agente de intervenciones puntuales pero contundentes, de ideas fuertes y refractarias a las modas estéticas. “Como vemos, el texto dramático no es ‘algo

listo y cumplido' sino flexible e inacabado, por más perfecta que sea su expresión literaria. Esto lo vuelve frágil pero también le concede solidez colectiva: su destino es pasar a otras manos, donde será atenuado o exaltado, deformado o engrandecido”, sostiene en un artículo de 1985. Su dramaturgia se reconoce como un componente más del hecho teatral que se constituye en la trama colectiva formada por directores, actores, escenógrafos, iluminadores. La “vulnerabilidad” del teatro está en su condición efímera, pero su carácter colectivo y perecedero es también lo que asegura su continuidad y su fuerza frente a otros lenguajes.

Gambaro discute en un artículo con un conocido crítico por la interpretación de la muy recordada versión que hizo Alberto Ure de Puesta en claro, en otro polemiza sobre todo con el director Augusto Fernandes acerca de la dramaturgia argentina, en una conferencia reflexiona sobre las mujeres y la dramaturgia, y revisa en una nota los estrenos de sus obras en el Teatro San Martín. Son muchos los nombres de directores y actores que surgen de estas páginas y configuran una constelación ligada al universo gambariano. “He dicho alguna vez que toda puesta en escena es un malentendido, triste o afortunado, con el autor o autora”, recordaba en una mesa redonda en 1991. En un teatro argentino en el que cada vez más los dramaturgos son directores de sus textos, la riqueza de ese malentendido tiende a menguar.

También prolífica escritora de narrativa, Gambaro dedica varios ensayos a la relación tensa y fluida a la vez entre literatura y teatro. Se asume como una dramaturga formada en la lectura de narrativa y de la tradición dramática, y de ese origen mestizo proviene también su gran libertad a la hora de hacer uso de los géneros. Desde las historias de piratas hasta las de vampiros o gánsters, pasando por la reescritura de Frankenstein, Gambaro usa los géneros y la tradición literaria para hacer su teatro, para encontrar otras formas y ensayar otros tópicos.

La virtualidad de la escena pulsa constante en las minuciosas indicaciones escénicas y en las voces de los textos teatrales de Gambaro, así como se palpa en estos ensayos la virtualidad del campo artístico y algunos de sus integrantes con los que discute, discrepa y, a veces, coincide.

Griselda Gambaro, *El teatro vulnerable*, Alfaguara, 2014, 224 págs.

Reflexión sobre el contenido

1. ¿Qué información sobre la autora aporta el primer párrafo?
2. Sintetice los comentarios de Pitrola sobre la dramaturgia de Gambaro y sobre El teatro vulnerable.
3. ¿Qué temas aborda Gambaro en sus ensayos, según Pitrola?

Relación entre forma y contenido

4. Revise en el glosario el término reseña y diga cuáles de las características del género que se mencionan están manifiestas en el texto leído.
5. Relea las líneas [4-9], [10-13], [18-20], [30-35] y marque entre [] los fragmentos que corresponden a dos secuencias descriptivas, a una narrativa y a una explicativa. Luego resuelva:
 - a. En las secuencias descriptivas, ¿cuáles son los términos que se describen y qué características se les asignan?
 - b. En la secuencia narrativa, ¿cuáles son los hechos que se narran y quiénes son los sujetos que llevan a cabo esos hechos?
 - c. En la secuencia explicativa, ¿cuál es la afirmación que se explica y de qué manera se demuestra?
6. Considere el texto de manera global y señale con una X los actos de lenguaje que realiza Pitrola. Justifique.
 - d. Explicar
 - e. Preguntar
 - f. Describir
 - g. Denunciar
 - h. Narrar
 - i. Definir
7. ¿Con qué objetivo se utilizan las citas de autoridad en este texto?

Producción

1. Escriba una reseña teniendo en cuenta las características de este género, sobre el texto dramático que recomendamos a continuación: *El nombre*, de Griselda Gambaro

¿Qué es una reseña?

La reseña es un género discursivo que caracteriza y examina una obra, a la vez que presenta la opinión de un crítico sobre la misma. Tiene como finalidad ofrecer información sobre el contenido a posibles receptores (lectores, espectadores) para que tengan material de juicio al decidir si acceder o no a la obra en cuestión.

El nombre

De Griselda Gambaro

PERSONAJES:

María

(Un banco largo. Entra María, se sienta. Levanta la cabeza, mirando.)

MARÍA: ¡Qué lindo sol! (Tiende la mano como si recibiera lluvia) Moja...y caliente. La primera señora fue muy buena. Yo tenía 16 años. (Se le pierde la mirada en un punto del suelo. Se levanta) Me parecía que había... No, me equivoqué. (Vuelve a sentarse) Tenía una pieza para mí, sin ventana. Linda sí, con una frazada marrón para el invierno y la almohada... blanca. Me dio un poco de asco al principio porque estaba manchada de... no sé, pero le hice una funda y apoyé la cabeza sin acordarme de que abajo había... manchas. Era como una princesa, ahí, en mi pieza, después del trabajo. Estaba sola, nadie me molestaba, salvo Tito que a veces se despertaba con pesadillas y me llamaba: "¡Ernestina! ¡Ernestina!". No es un lindo nombre.

La señora me dijo: "¿Cómo te llamas?" Es lo primero que preguntan porque necesitan saber cómo se llama una. Tiran el nombre y una corre detrás: "¿Señora?" "María", le dije. Le gustó el nombre, pero me lo cambió ¿Y por qué no? ¿Qué importancia tiene un nombre? Cualquiera sirve. Las muchachas no paraban en la casa y Tito podía ser feroz (Mira un punto) Me parece que ahí hay... (Se sujeta al banco. Lucha por no levantarse) Miro. (Se levanta y observa) No, no hay nada. (Vuelve a su asiento) Una vez me puso un sapo en la cama, qué susto. Empecé a gritar y la señora se enojó mucho conmigo. Creo que a Tito le dio lástima, quizás porque a él también le gritaban. Tito no era muy inteligente, tenían miedo de que fuera... (Un gesto). Por eso, para no embrollarlo con tantos cambios, todas las muchachas se llamaban igual: Ernestinas.

Yo también me llamé Ernestina. No sé de donde habían sacado el nombre, de una abuela o... (no recuerda). Me encariñé mucho con Tito, y él también conmigo, sobre todo después de lo del sapo. No se me despega en todo el día. La señora salía mucho y aprovechábamos. Se venía a mi cama, tenía seis años, y dormíamos juntos, con las manos apretadas, como dos perdidos. (Sonríe) Me enseñó a jugar a las damas, pero ya lo olvidé. Yo también soy un poco....

Pero después creció. Y para qué, entonces, iba a necesitar a alguien como yo que lo cuidara. Yo no podía cuidarlo en lo importante, en sus penas de muchacho que crece y se hace hombre. Así que la señora un día me llamó y me dijo: "Ernestina". (Extiende la mano) Me estoy mojando. Me dijo: "Ernestina, buscate otro trabajo". Tito lloró, creo que.... fueron sus lágrimas de chico. Yo...yo también lloré, menos, ¿no?, porque yo era la sirvienta, no tenía por qué encariñarme. Saqué la funda de la almohada, que era mía, (seca) la funda era mía, y me fui. No quise cuidar a otro chico, una se encariña y es tonto, porque los chicos no son de una. (Se toca el vientre). Quizás, yo también.... ¿no? Me cayó una vieja.... No sé si los viejos me gustan. Con ésta no me encariñé. Estaba enferma, le tenía pena, pero no cariño. ¡Ni pena le tenía! No me dejaba dormir, "Lucrecia, Lucrecia", de día y de noche. Creo que.... era mala. Enferma y

=====

mala. Y bien mirado, ¿por qué no iba a ser mala? La trataban como a un mueble. Apenas balbuceaba "quiero...", le decía, "Callate, mamá. Tenés todo". ¿Cómo podían estar seguros? ¿Qué saben lo que a una puede faltarle? (Levanta con cuidado el pie y lo baja, como si sujetara algo) Hay algo acá, bajo mi pe. (Levanta el pie, mira) No, nada (Retoma sin transición) La pobre vieja no tenía nada, nada propio, ni el sol, el calorcito en invierno que da el sol, tampoco eso. "Hace frío, sáquela del patio, Lucrecia", me decían, ¿qué sabían ellos cuándo del patio los huesos necesitan sol? Y ni siquiera en verano. La ponían al fresco y la vieja quería sol. No tenía nada. Sólo a mí. Entonces no me dejaba tranquila, porque si a uno le sacan todo, se pone malo y se la desquita con alguien. Me tenía a mí, a quien pagaban para eso, como quien paga la ausencia de un remordimiento. A mí sí me decía "quiero". "Lucrecia, quiero", "Lucrecia, dame". Porque me llamaba Lucrecia. Lucrecia era una hija que se le había muerto sin que se diera cuenta.

(Furiosa) ¡Y esto no es una ganga! No se dio cuenta y no se lo dijeron. Yo le hubiera abierto la cabeza de arriba abajo para meterle adentro que se le había ¡muerto la hija. Porque una debe tener sus muertos apretados así, ¡en el puño!(Abre la mano, mira) Nada. Y fui Lucrecia. ¿Qué me costaba? Un nombre vale lo que otro. (Sonríe) Además, nunca había sido hija de una señora rica. No la llamaba mamá, pero le celebré el cumpleaños. Los hijos habían venido a felicitarla, ¡pero de comer....! A la vieja se le iban los ojos. "Te hace mal, mamá," decía la señora, y le apartaba la mano. Los otros comían y la vieja tragaba en seco, miraba ansiosa, como un chico. ¿Qué podía pasarle? Una apoplejía. (Ríe) Eso fue un sábado y el domingo quedamos solas en la casa. Yo tenía la mirada de la vieja acá. (Se señala la frente). Le hice una fiesta. Casi se cae de espaldas. (Ríe) En lugar de llevarle la sopa aguada a su pieza, la traje al comedor. Compré todo con mi plata, hasta una torta de cumpleaños. ¡Cómo comió! Primero me miraba como pidiéndome permiso, pero después, ¡directamente al buche! Yo le servía y en una de éstas me dice: "¿Qué hacés ahí, parada como una momia? Sentate". Y me senté a la mesa, con mantel. No sé si en ese momento se dio cuenta de que yo no era la hija, que hubiera tenido como sesenta años, porque estaba achispada y me dijo: "¿No tenés novio?"

A mí me preguntó, que me pasaba los lunes en el cine, sola, viendo cómo los otros vivían juntos, les pasaban cosas, juntos. A mí no me pasaba nada, (ríe) sólo la vieja. "No, señora", le dije. "¿Qué señora! Trago lo que me da una sirvienta. ¡Qué señora!" Y estaba furiosa. Pero la furia se le pasó enseguida. Se puso triste. "No llegués a vieja", me dijo. "¿Por qué no, señora? "No llegués a vieja. No es lindo." "¿Qué no va a ser lindo!". Y le encendí la velita de la torta. "Piense un deseo", le dije. "¿Y se cumple?" "Sí." Entonces la vieja me miró fijo y cerró los ojos. ¡Qué cara tenía con los ojos cerrados! Se le borraba la maldad. Parecía buena, desconsolada..... (Ríe) ¡Tardó tanto en desear algo! "¡Vamos, terminéla!", le dije. Pero no abrió los ojos. Me dio miedo. Vaya a saberse lo que lo estaba deseando. Lloraba (Sonríe) ¡Borrachera de vieja! Y me incliné y le besé la mejilla, sobre las lágrimas, para que no deseara lo que estaba pensando... Fue la única vez... y no me rechazó. Raro. Porque era mala.

Me hacía perrerías. La llevaba al baño, la limpiaba y a los dos minutos.... Me tenía loca. "Lucrecia, hija mía, no me vas a heredar", me decía la bruja, "atendé bien a tu mamá". Le hubiera dado cianuro. Acabó

=====

por morirse y no se llevó ni a los vivos ni a los muertos con ella. Una mentira, eso se llevó, aunque pensándolo bien, se moría y me apretaba la mano, y yo quería decirle: "Abuelita, no tenga miedo", pero no podía decirle abuelita, no era nada de ella, y no sé si al final la vieja no se dio cuenta porque me soltó la mano, me largó una mala palabra y se fue sola y bien a la muerte. Sí, una mala palabra. Hija de puta, me dijo.

Suerte que se murió ahí mismo y yo dormí tres días seguidos para desquitarme, y quizás por esto o por la mala palabra, la señora me llamó y me dijo, llorando: "Mamá murió. Lucrecia, no te necesitamos más. ¡Te agradezco, Lucrecia!" Y yo también lloré un poco porque me había encariñado con la vieja, (rectifica dura) no cariño, pena, aunque me largó esa palabra, era su hija, ¿no?, y me encontré en la calle.

Busqué otro trabajo y pensé si podía tener un tiempo mío. ¿Pero cómo tenerlo? ¿Y qué haría con él? La transparencia del tiempo que sólo muestra lo que está vivo.... (Tiende la mano) Paró el sol. ¿O era lluvia? Y entonces, estuve en varias casas porque no sabía trabajar bien, me echaban. Me quedaba dormida sobre los platos sucios, iba a comprar y me perdía...buscaba... (Mira) No sé. En una casa me llamó Florencia porque la señora era de Florencia y quería recordar su ciudad y yo me sentí contenta por un tiempo porque parece que es una ciudad que.... (Se olvida) ¿Cómo? Me enfermé y en el hospital me llamaban La Muda porque hablaba poco. No sabía qué decir. Y después se me dio por hablar. Hablaba con si tuviera a Tito y fuera Ernestina, o cuidara a la vieja y fuera Lucrecia, o tuviera los nombres que me pusieron las señoras, y cuando me acordaba que había sido una ciudad, entonces murmuraba como río que pasa por la ciudad, y todos se reían de mí y a mí no me gustaba.

(Canturrea con la boca cerrada, meciéndose) Yo les daba este nombre y no entendían. El sol tiene lindo nombre. Corto y luminoso, (cierra los ojos) me encegece. Un médico del hospital me llevó a su casa. Necesitaba una muchacha. Y la señora me dice, sin maldad, "¿Cómo te llamás?" Yo vacilé un poco, canturreé como el río, y la señora se asustó. No entendía. Quería un nombre de persona, de gente. Entonces pensé, para darle gusto, y elegí el nombre más hermoso: Eleonora. Y la señora, qué casualidad, se llamaba como yo, Eleonora. Y me dijo: "No, te pido un favor, ¿puedo llamarte María? Es tu nombre. María". Y casi sonaba bien como lo decía ella. María. Pero no quise. "¿De quién es ese nombre, señora? No mío. Cámbiese usted el nombre. Usted se llama señora, ¡señora!" (Mira, se inclina, ríe) Acá encontré..... Acá encontré, por fin..... (Se endereza, como si trajera algo en la mano. Mira) Nada. Ni siquiera quise ese nombre, Eleonora. Se lo dejé a ella. Este no me lo quita nadie.

(Se balancea canturreando, pero pronto abre la boca y el canto se transforma en un largo, interminable grito).

Actividad 4

Lea el texto expositivo propuesto sobre teatro griego, resuelva las consignas. Al finalizar escriba una opinión, con un argumento y un contraargumento, sobre la propuesta pedagógica de la docente.



Ministerio de Educación, Ciencia y Tecnología
Universidad Nacional de La Rioja
Departamento Académico de Humanidades

Expresión Oral y Escrita
Lic. Natalia Luna de Ptasić

Texto expositivo: ejercicios

Trabaje con el siguiente texto completando las consignas:

- 1- Marque en el texto su superestructura.
- 2- Subraye las siguientes estrategias o herramientas discursivas: una definición, una comparación y una ejemplificación.
- 3- Represente el contenido del texto en un esquema, según su organización.
- 4- ¿Cuál es la función del lenguaje de los textos expositivos?

EL TEATRO GRIEGO

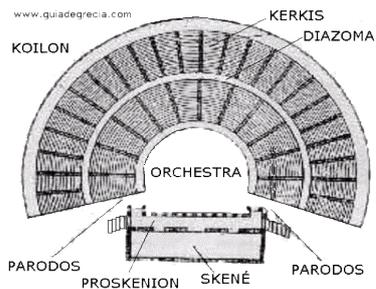
El término teatro procede del griego *“theatrón”*, que puede traducirse como el espacio o el sitio para la contemplación. El teatro forma parte del grupo de las artes escénicas, su desarrollo está vinculado con actores que representan una historia ante una audiencia. Este arte, por lo tanto, combina diversos elementos, como la gestualidad, el discurso, la música, los sonidos y la escenografía.

El Teatro, es un invento griego. El teatro griego tuvo sus orígenes en el siglo VI a.C en las fiestas dionisiacas que se celebraban en honor al dios Doinisio.

Comenzaba por la mañana y seguía hasta la puesta de sol; duraban cinco días, el primero dedicado a la procesión, el segundo a la representación de cinco comedias y los tres últimos se dedicaban a una competición de tragedias. Las obras eran seleccionadas por un jurado en concurso público; los poetas debían presentar tres tragedias y un drama. El vencedor recibía como premio una corona de oro y laureles.

No había actrices: los papeles femeninos eran desempeñados por hombres. Los actores trabajaban en un escenario, que era una especie de plataforma cerrada hacia atrás por un muro. Vestidos con ropas suntuosas en las tragedias en cambio para las comedias la vestimenta era más vulgar, los actores se ponían una máscara con rasgos exagerados con lo cual la voz adquiría mayor sonoridad.

El número de actores, nunca llegó a ser más de cuatro; el coro lo formaban 15 personas en las tragedias y 24 en las comedias.



Bibliografía para este módulo

- Agamben, G. (2011). *El sacramento del lenguaje. Arqueología del juramento*. Valencia, Pre-textos. Traducción: Antonio Gimeno Cuspiner.
- Avendaño, F. y otro (2000). *Lengua y comunicación*. Buenos Aires,. Ediciones Santillana. - Cicalese, G. (2005). *Teoría de la comunicación*. Buenos Aires, Ed. Stella.
- Halac, R. (2006). *Escribir teatro: Dramaturgia en los tiempos actuales*. Buenos Aires, Corregidor.
- Kowzan, T. (1968). “*Los signos teatrales: Introducción a la Semiología del Arte del Espectáculo*”. En: Diógenes, n° 61.
- Ministerio de Cultura y Educación Gobierno de San Juan. (2017). *Educación Artística -Teatro. Materiales curriculares – Educación Secundaria*
- Parret, H (2011). *Semiótica y Pragmática*. Madrid, Edicial.
- Pampín, S. y otros. (2005). *La enseñanza teatral*. Buenos Aires, Centro Cultural Ricardo Rojas.
- Pavis, P. (2011). *Diccionario del teatro: Dramaturgia, estética, semiología*. Buenos Aires, Paidós.
- Rasnosky, J. (2000). *Comunicación*. Buenos Aires, Edic. Santillana.
- Schnaider, R. y otros (2007). *Mensaje*. Buenos Aires, Ed. Era Naciente.

Módulo

Práctica Teatral



Marat Sade, de Peter Weiss, dirigida por Peter Brook, 2008

Coordinadora de Ingreso FFHA

MARINA PÉREZ

Coordinadora de Curso de Ingreso Estudios Teatrales

PAULA RODRÍGUEZ

Docentes del módulo Práctica Teatral

ADA VALDEZ

MANUEL LÓPEZ

MARCELO GALLARDO

FUNDAMENTACIÓN DE LA PROPUESTA

La práctica teatral es una práctica social compleja y, como tal, nace de condicionamientos y espacios multidimensionales, por lo cual, en su despliegue integra y orienta toda una serie heterogénea de actos sociales, culturales y artísticos.

Como toda forma de arte, indudablemente el teatro se inscribe en un contexto de producción que admite lecturas heterogéneas, sin embargo, se vuelve imprescindible desarrollar aquellos saberes y habilidades que permitan un abordaje teórico y práctico a fin de que tanto las técnicas como los procedimientos de producción artística puedan ser comprendidos y experimentados.

Los cambios ocurridos a lo largo del siglo XX produjeron una reconfiguración del fenómeno teatral, a partir de los aportes de figuras de renombre como Tadeusz Kantor, Bob Wilson, Pina Bausch, Eugenio Barba, Peter Brook, entre otros. Con su aporte se comenzó a trabajar en lugares no convencionales, se abandonó en parte la “escena a la italiana”, se mezclaron lenguajes de distintas disciplinas así como el contar una historia dejó de ser la meta básica de lo teatral. A la dramaturgia de autor, se añadió la dramaturgia de actor y la de director.

En esta carrera, Profesorado de Teatro, la orientación pensada busca valorizar una formación de docentes artistas, es decir, profesionales a los cuales se les brindarán las herramientas pedagógicas indispensables para potenciar su sensibilidad, de forma creativa y crítica frente a las diversas manifestaciones del arte y de la cultura del medio, de tal manera que como futuros profesionales puedan a su vez desarrollar estas capacidades y sensibilidades en sus futuros alumnos.

Desde esta concepción, ser docente de teatro requiere una mirada y escucha atentas en la red de variadas necesidades expresivas sociales y culturales del momento. Quien va a educar a niños y adolescentes en la escuela conoce que su tarea no es la de formar artistas, lo cual no significa descuidar la formación específica del futuro docente, que debe ser tan rigurosa como la de un actor, sino que su fin será estimular y desarrollar en los niños y jóvenes el placer por la práctica artística.²

Tenemos en cuenta tres dimensiones curriculares en relación con el teatro:

- **Práctica socio-cultural:** a partir de la cual el teatro es siempre pedagógico, social, político y esencialmente educativo, por cuanto está generado por influencias sociales, políticas, ideológicas, históricas y técnicas, además de las artísticas.
- **Especificidad del lenguaje teatral:** que utiliza códigos, recursos, técnicas y modalidades propias del hecho teatral y de otras artes en cruce e hibridación.
- **Pedagogía teatral:** concebida como los saberes específicos del teatro, teniendo en cuenta las particularidades expresivas en la formación integral de los sujetos.

² Concepciones del Plan de Estudios de la Carrera de Estudios Teatrales, título: Profesor de Teatro, aprobado por el Consejo Superior de la UNSJ y el Ministerio de Educación de la Nación.

CUERPO Y ESPACIO: PERCEPCIÓN Y SENSIBILIZACIÓN

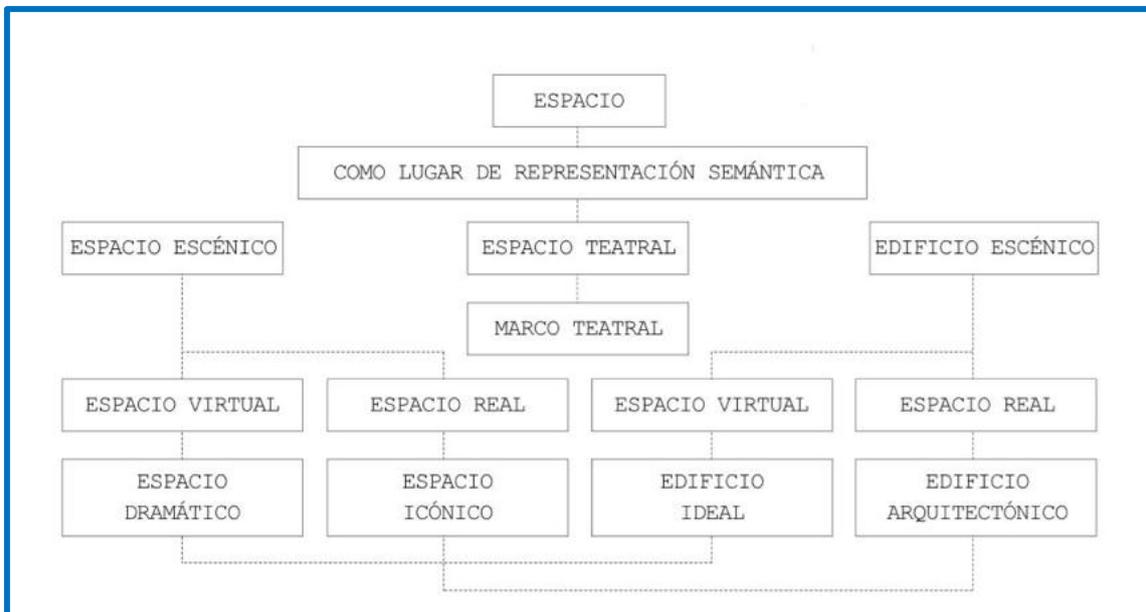
Por Marcelo Gallardo

El espacio escénico es el lugar donde se realiza la representación teatral, es el espacio para que los actores trabajen, creen la ambientación, se desplacen, el cual se puede delimitar física o imaginariamente y por lo general está separado del público, aunque no siempre. Es decir, que su localización depende del concepto básico y general del espacio y de la relación que se establezca entre actores y espectadores.

Mientras el actor crea los signos para representar al personaje, el espectador, desde su espacio de expectación, los interpreta o descodifica para comprender el significado de ese personaje.

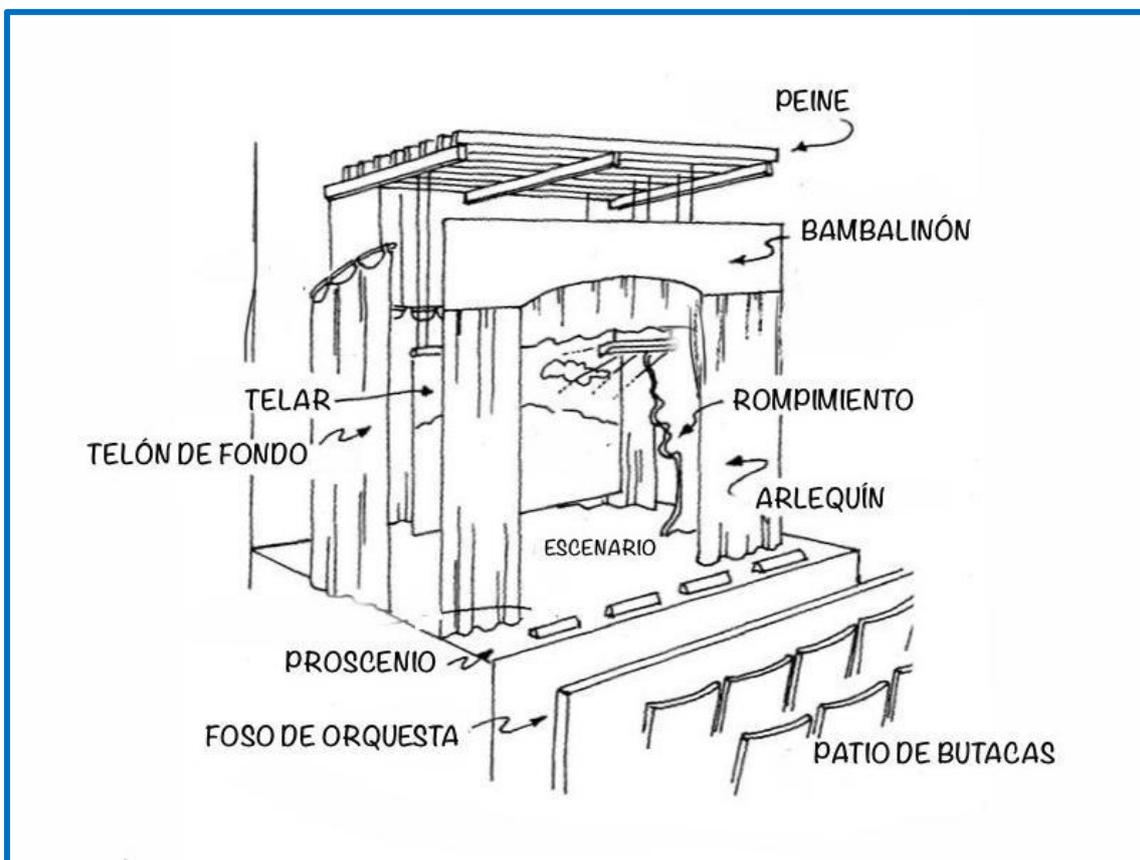
Por lo tanto, el espacio en el teatro, resulta un elemento de soporte de todos los signos creados e interpretados, pero también funciona como signo o conjunto de signos, tanto en la puesta en escena como en los procesos de interpretación del espectador.

La escena es el espacio físico en el que se desarrollan las acciones ante los ojos de los espectadores. Escena, por lo tanto, puede utilizarse como sinónimo de escenario.



En el edificio teatral como lugar de la representación semántica, es decir, lugar a descodificar desde distintas lecturas de interpretación, en general reconocemos el espacio escénico y el edificio escénico, que puede ser real o virtual, sobre todo durante

la pandemia Covid-19 del año 2020 y 2021. En un espacio convencional podemos encontrar los siguientes elementos que observamos en la imagen.



De acuerdo con Tadeusz Kowzan reconocemos trece códigos teatrales: **8** en los actores que asumen sus personajes y **5** en la escena donde interactúan los actores.

8 Códigos en el actor:

Voz: 1) Palabra, 2) Tono.

Movimiento: 3) Mímica, 4) Gesto, 5) Desplazamiento.

Caracterización: 6) Maquillaje, 7) Peinado, 8) Vestuario.

5 Códigos en la escena

1) Iluminación, 2) Música, 3) Sonido, 4) Escenografía, 5) Utilería.

El **espacio dramático** resulta de la intersección entre el espacio real, referencial del sujeto (la “realidad”, el “mundo”) y el espacio escénico, representacional del sujeto en su rol de actor (la “escena”, el “teatro”).

En esa intersección, necesitamos tomar conciencia de cómo el **espacio real** del sujeto, puede convertirse en **espacio lúdico** creado para el juego teatral, con sus distancias y

movimientos. Para luego poder optar por la posibilidad de instalarnos en el espacio escénico representacional.



Cuerpo y escena: escucha e imaginación

Para acercarnos a la actuación, necesitamos encontrar en la técnica una base de escucha y acción que evite la sobreactuación y permita construir desde la imaginación, a partir del sujeto como base artística.

Es necesario acercarse a la técnica, iniciándose en juegos teatrales que permitan tomar conciencia del espacio que ocupa el cuerpo en el espacio real y cómo luego, orientados a la actuación, desarrollar la percepción de nuestro aquí y ahora, con tendencia a resolver una situación en lugar de transitarla.

Singularidad, precisión y verdad, siempre trabajando desde la escucha, la atención y la construcción desde uno mismo, pueden lograrse con los siguientes elementos técnicos:

- El Impulso.
- La escucha.
- Atención frente a concentración.
- La insignificancia de la palabra.
- La construcción desde uno mismo.

El impulso

Se necesita superar la propia conciencia y escuchar al otro. Cuando se pone atención en el otro, uno se abre y deja que el otro penetre en las propias defensas, y así llegar naturalmente a vivirlo. Es necesario enfocar el entrenamiento en un uso realista de la intuición, la imaginación, el diálogo emocional y la creatividad de cada uno.

Se trata de encontrar el impulso inicialmente en el compañero con quien se comienza la construcción del comportamiento, de la emoción, en la modificación que ambos se

generan mutuamente. El impulso nos lleva a la emoción verdadera, honesta. El impulso no sabe de reglas, sabe de voluntad, sabe de deseo.

La educación social en el actor lo autocensura, lo vuelve un ser previsible, poco interesante, y sumamente decididor de textos. Sumado a que el buen hacer, la idea, no permite un descubrimiento en el hacer, pues queda limitado a lo visto, pensado o ya hecho.

Uno de los ejercicios básicos para el desarrollo de la técnica es el denominado **Ping Pong**, basado en la repetición a partir de un impulso generado por el encuentro con el compañero, sin provocación, sin buscar nada, solo verbalizar lo que le llama la atención del compañero. Se miran a los ojos y siguen los impulsos.

Poner a dos actores mirándose a los ojos para que perciban los impulsos que el otro les genera y eso constituya el vínculo y por ende la escena es un principio que supone una forma de ver la actuación y de vivir: construimos a partir de nuestra intuición, de nuestra forma de ver las cosas, considerando al otro y su hacer, que es con quien nos vamos a constituir mutuamente.

Y esa es la esencia de la técnica: tener un impulso mandárselo a alguien y dejar que el otro nos penetre devolviéndonos su impulso. Cuando eso sucede, la vida sucede, porque la gente automáticamente siente.

Si se piensa en utilizar textos, hay que pensar que el texto es como una canoa y el río en el que se asienta es la emoción. El texto flota en el río. Si el agua es turbulenta, las palabras saldrán como una canoa en un río quebrado. Todo depende del flujo del río que es nuestra emoción. El texto toma la naturaleza de nuestra emoción.

No se necesita lanzar una bomba. Pequeñas chispas, pequeños movimientos cotidianos en la mayoría de los casos tienen un gran sentido. No se trata de trabajar muy duro, se trata de trabajar bien.

La escucha

La escucha es una herramienta clave. La escucha del otro, del entorno, de uno mismo. La escucha a partir de la atención. Inicialmente poner la atención en el compañero para accionar por impulso y modificarse mutuamente.

Si no se puede escuchar, no se puede actuar. No importa cuán talentoso uno sea, si no escucha, no sabe qué está pasando. Y la vida pasa en el momento presente. Si vivo en el pasado no estoy realmente. Si yo pienso en el futuro y estoy preocupado por algo que no ha pasado, no es real, tampoco estoy. Lo único real es lo que está pasando entre un sujeto y su compañero, ahora mismo. Aquí mismo, en este momento.

Atención vs Concentración.

Tener puesta la atención en el otro y en el entorno, es más minucioso, potente e interesante que quien está ensimismado con la concentración. Cuando uno puede poner su atención en el otro y comienza la conexión, ese uno ya no piensa en sí, sino que está atento a lo que le genera el otro, obtiene matices, los matices que genera el subtexto, lo que no se dice, lo que el otro me lleva a hacer. Todo lo que hace es pertinente a la situación y no a algo preestablecido. Uno hace en relación a lo que hay en escena, su acción, responde a la situación, uno reacciona.

Podemos conocer las circunstancias dadas, la necesidad, la partitura escénica del director o el dramaturgo y texto del personaje; y con el trabajo de transición momento a momento, a partir del impulso y la intuición, se construirá la escena viva que se propone. Lo importante es construir como si fuera la primera vez, no repetir lo obtenido en un ensayo o la ocurrencia aparecida.

La insignificancia de la palabra

Las palabras mienten. La gente miente todo el tiempo. Por eso no se trata de trabajar con la palabra, sino con el comportamiento que hay detrás de la palabra. La palabra es problema del dramaturgo. El dramaturgo va a crear la palabra precisa. El actor no trabaja sobre el sentido de la palabra, no verbaliza para significar la escena. Es la situación, resultante de la acción o interacción de los actores, la que significa el texto.

La construcción desde uno mismo

Para poder mantenerse vivo es necesario aprender a ser “yo”, único, individual y con una voz que tiene un sentido. Es necesario aprender a usar quienes somos. Somos lo que somos y con eso trabajamos. Eso es lo importante del actor: qué es y, por ende, qué hace. Son variables íntimamente ligadas. Es con su ser que uno actúa. Con su humanidad, no con el ser otro. No como si fuera otro. Es desde uno. Construimos a partir de nosotros. Nosotros somos la materia prima.

A partir de la percepción del **impulso** y poder seguir este impulso es que el actor se vuelve con más claridad singular. Su mirar, su sentir, su hacer se transmite de una forma única.



Somos quienes somos. Nuestra personalidad es lo que es. Hay algunas cosas de nosotros que no podemos cambiar y que debes aceptar. Cada uno de nosotros tiene ciertas posibilidades y ciertas limitaciones. Es nuestra naturaleza, nuestra naturaleza dramática. Estamos limitados por nuestra naturaleza dramática, que puede ser muy estrecha o muy ancha. Hay algunos papeles para los que no tenemos temperamento, incluso aunque los entendamos; y hay algunos papeles a los que nos adaptamos tan perfectamente que incluso no sabemos que los entendemos. Se trata más bien de no querer trabajar de actor, sino de ser humano que vive bajo circunstancias imaginarias. No interpretar, sino dejar que la interpretación venga a nosotros.

Juegos teatrales: desinhibición, des-mecanización, des-bloqueo, improvisación.

Los juegos representan una parte crucial en la vida de las personas, ya que no discrimina raza, religión o cultura, por el contrario, ayuda a incentivar, expandir y fortalecer estas diferentes áreas inmersas dentro del juego.

- A **nivel físico**, ayuda a la adecuada coordinación de las distintas partes del cuerpo, a descubrir nuevas sensaciones, a expandir las capacidades motoras.
- A **nivel intelectual**, estimula la capacidad de razonamiento, desarrolla en gran manera el lenguaje, se incentiva la imaginación y la creatividad.
- A **nivel social**, enseña a los participantes a seguir normas existentes que desarrollan en ellos la responsabilidad y el autocontrol además de fomentar la participación y la cooperación con los demás.

El juego: canal de acceso que permite enseñar, formar y educar a una persona.

El juego es considerado una de las herramientas de enseñanza más eficaces para el aprendizaje de diferentes conocimientos temáticos que se le imparten a los estudiantes, ya que a medida que aprenden se divierten y permite la interacción entre los participantes, además fomenta el desarrollo psicomotor generando aprendizaje, es una herramienta efectiva de enseñanza, por eso algunos pedagogos lo han asumido en sus diferentes metodología, por ejemplo:

“El juego es una acción que se desarrolla dentro de ciertos límites de lugar, de tiempo, y de voluntad, siguiendo ciertas reglas libremente consentidas, y por fuera de lo que podría considerarse como de una utilidad o necesidad inmediata. Durante el juego reina el entusiasmo y la emotividad, ya sea que se trate de una simple fiesta, de un momento de diversión, o de una instancia más orientada a la competencia. La acción por momentos se acompaña de tensión, aunque también conlleva alegría y distensión” (Huazinga, 2004).

También Bruner dice sobre el juego que *“en el juego se pueden aprender diferentes cosas que pueden influir en la vida madura del niño, ya que es una forma de desarrollo intelectual”*. (Bruner, 1991).

Piaget, asume que: *“el juego forma parte de la función cognitiva general del sujeto que se centra en la permanente búsqueda exploratoria, simbólica y manipulativa”*. (Piaget, 1998).

El personaje.

Se busca un personaje y un objetivo. Se trata de crear una breve historia que luego se la podrá representar, el guía dará únicamente el nombre del personaje y los participantes desarrollarán la historia teniendo en cuenta los siguientes conceptos a completar:

- **Personaje:** Gato
- **Actividad Cotidiana:** Pasea en las noches
- **Inicio:** Encuentra una gata en celo
- **Desarrollo:** Acecha a la gata
- **Punto de Giro:** Llega otro
- **Conflicto:** gato Pelea con el gato y gana
- **Desenlace:** El gato va en busca de la gata

Este juego desarrolla la creatividad y la imaginación, a su vez, la composición de historias con Inicio, desarrollo y desenlace.

Actividad: Cambiar el personaje, ejemplo, el perro, etc. Y completar la grilla. Luego improvisar y representar la secuencia.

El juego dramático

Es la antesala a la representación teatral; pues a través de los juegos teatrales, los participantes podrán desarrollar una capacidad de **acción / reacción**, además de potenciar la creatividad, la imaginación y la atención, herramientas fundamentales para obtener habilidades en el campo de la improvisación, para ser aplicadas en la composición de escenas de manera libre y eficaz.

Patrice Pavis define el juego dramático como: *“la práctica colectiva que reúne a un grupo de jugadores (y no de actores) que improvisan colectivamente según el tema elegido de antemano o precisado por la situación”* (Pavis, 1998).

El juego teatral es comprender, además, de qué se trata la escena y qué cuenta, para poder improvisar de manera concreta en ella y poder tener control de la misma, entender los objetivos de cada personaje, saber cuáles son las relaciones que tienen los personajes, y de esta manera el actor podrá conectar acción, emoción y texto.

1.- Las reglas

A un participante se le ponen tres reglas:

- Uno: saludar a todo el que se encuentre.
- Dos: solo puede responder “sí” a cualquier pregunta que le hagan.
- Tres: dar un abrazo.

2.- El péndulo.

En grupos de cinco participantes hacen un círculo, uno de ellos se ubica en la mitad y cierra los ojos, se deja caer en diferentes direcciones, los otros cuatro jugadores deben estar atentos a recibirlo sin dejarlo caer.

Este juego desarrolla la confianza y el trabajo en equipo.

3.- El cuento.

Los participantes se sentarán en forma de círculo en el espacio y él guía empezará a narrar una historia de tema libre, el compañero de al lado, deberá esperar que el finalice la breve historia o podrá interrumpir la narración, e iniciar una nueva utilizando la última palabra pronunciada como inicio de la suya, pero cambiando por completo el

rumbo del cuento, esto será repetitivo hasta que todos participen y llegue nuevamente al guía quien finalizará.

4.- El Cuadro. El asesino de Tony.

Personajes: asesino, muerto, viuda, hijos, suegra, madre del muerto, vecino, amigos del muerto, asistentes.

Situación: es un velorio y todos están muy tristes por la muerte de su gran amigo Tony que era un gran hombre.

Inicio: llega el asesino a visitarlo acompañado de diferentes personas y se ubica cerca del ataúd camuflándose con los demás de la casa.

Desarrollo: cada uno va ir interpretando su personaje en medio de la improvisación asesino, muerto, viuda, hijos, suegra, madre del muerto, vecino, amigos del muerto, asistentes.

Desenlace: entre todos deberán identificar y decir qué participante hacía que personaje.

Juegos teatrales para el cuerpo

Cinco pasos básicos, para que con autonomía se pueda iniciar un acercamiento a esta conexión entre juego y cuerpo.

Nivel 1 - SALUDOS CORPORALES

Duración: 5 minutos

Objetivo: Que los participantes exploren la imaginación y creen a partir de ella.

Consiste en inventar otras maneras de saludar: ¿Cómo sería un saludo con los hombros, con los ojos, con la espalda, con las rodillas, con la cadera, con la boca? todos los participantes se desplazan por el espacio e inicia el juego, después de esta primera fase harán lo mismo, pero exagerando cada saludo, llevando así el cuerpo al límite.

Nivel 2 - INICIACIÓN AL MOVIMIENTO

Duración: 15 minutos

Objetivo: Que los participantes exploren la imaginación a partir de una directriz y lleven su cuerpo al límite.

Se forman cuatro filas uno detrás del otro. El primero camina de una manera natural, el segundo lo imita, exagerando un poquito, el tercero es más exagerado, así hasta el último, que se convierte en una caricatura del primero, con la finalidad de encontrar un animal como resultado. Luego intercambian de puesto hasta que todos participen.

Nivel 3 - ENERGÍA

Duración: 20 minutos

Objetivo: Encontrar las diferentes energías corporales y trabajo en equipo, imaginación, ritmo, tiempo, espacio.

La música puede generar diferentes energías dependiendo el ritmo que tenga la pista del momento, teniendo en cuenta esta premisa haga que los participantes escuchen el tipo de música escogido para la clase. Todos los participantes caminan por el espacio mientras suena la música e inician a explorar movimientos generados por lo que están escuchando, dándole originalidad a cada uno de ellos, llevando su energía personal a otro nivel, ya que hará movimientos que no haría en la vida cotidiana, pasado 5 minutos de exploración grupal, se hará en parejas y luego individual, procurando que no se repita las secuencias de los movimientos.

Nivel 4 - PARTITURAS CORPORALES.

Duración: 20 minutos

Objetivo: Fomentar la imaginación, concentración, trabajo en equipo.

Ubicar a los participantes uno detrás del otro, el que está al inicio de la fila iniciará a componer una secuencia de movimientos extra cotidianos, es decir movimientos que no sean comunes, en ese momento el que continúa en la fila lo repetirá, cuando el que está atrás del que acaba de repetir el movimiento lo coja, el que está al inicio de la fila debe cambiar el movimiento, y así se repetirá y se cambiará la secuencia por un buen momento. Cada intervalo de movimiento tendrá 1 minuto de duración.

Nivel 5 - OBJETOS

Duración: 25 minutos

Objetivo: Definir el cuerpo en el espacio, composición corporal, imaginación, observación, creatividad.

Cada participante se tomará un tiempo para observar a su alrededor algún objeto dentro del espacio que le llame la atención e iniciará a mirarlo con otros ojos, cuando ya tenga un objeto escogido, se iniciará a preguntar ¿Cómo piensa? ¿Cómo siente? ¿Cómo mira?, con el fin de darle vida a este objeto desde una composición corporal, es decir tomar la forma del objeto con el cuerpo, poniéndole en una situación específica dentro del uso común que tiene el objeto en la vida cotidiana.

SIGNOS Y SIGNIFICADOS EN EL TEATRO

Por Manuel López

Los signos en el teatro

En primer lugar tendremos que recordar qué es un signo. Un signo es un elemento que representa a otro; por ejemplo, una palabra representa al objeto que nombra. Un signo siempre consta de dos partes: una material, perceptible por los sentidos, a la que llamamos signficante, y otra inmaterial, psíquica, conceptual, a la que llamamos significado. La cosa que es representada se llama referente. Existen signos naturales y signos artificiales. Los signos naturales son aquellos que tienen una relación natural con la cosa significada, como el humo con el fuego; los artificiales son aquellos cuya relación con la cosa significada depende de una decisión voluntaria, casi siempre de carácter colectivo, como el lenguaje verbal.

En el arte teatral el signo se manifiesta con la mayor riqueza, variedad y densidad. En una representación teatral todo se convierte en signo, todo adquiere significado.

El teatro se sirve tanto de la palabra como de códigos no lingüísticos. Utiliza signos procedentes de cualquier actividad o campo: de la naturaleza, de la vida social, de las profesiones, y también de todos los demás dominios artísticos. No hay sistema de significación ni existe signo alguno que no pueda ser utilizado en el teatro, pero ninguno se manifiesta en estado puro o aislado. Por ejemplo, la palabra es modificada en su significado original por la entonación, la mímica, el movimiento, etc., y todos los restantes medios de expresión escénica actúan a la vez sobre el espectador (receptor) como combinaciones de signos que se complementan, se matizan entre sí o bien incluso se contradicen.

Todos los signos en el arte teatral son artificiales y lo son por excelencia, pues son resultado de un proceso voluntario, premeditado y con la finalidad de una comunicación inmediata. Cualquier signo, una vez utilizado en el teatro, adquiere valor significativo mucho más acusado que en su uso original; incluso los signos naturales son transformados en artificiales (el trueno en una obra dramática, por ejemplo).

Para un análisis del significado de un espectáculo teatral, se proponen **trece sistemas de signos, según Tadeusz Kowzan.**

La palabra o texto.

La palabra o texto está presente en casi todas las manifestaciones teatrales, excepto en el ballet y en la pantomima. Su papel y sus cargas significativas, en relación con los demás sistemas, dependerá de los géneros dramáticos, de las modas literarias, de los estilos de puesta en escena, etc. Puede ocurrir que haya ruptura intencional entre la fuente de la voz y el sujeto hablante, como en el caso de las marionetas o en el uso de voces pregrabadas, y en ese caso también ese hecho adquiere un valor significativo.

El tono.

La entonación, el ritmo, la velocidad, la intensidad y la dicción modulan y matizan el signo lingüístico. Las variaciones en este aspecto pueden tener valor estético, pero también significativo.

La mímica del rostro.

Se trata del sistema de signos más próximo a la expresión verbal. Existe toda una serie de signos mímicos afines a formas de comunicación no lingüística, a las emociones y a las sensaciones corporales de agrado y desagrado.

Los gestos.

Un gesto es cualquier movimiento o actitud de las manos, los brazos, las piernas, la cabeza o el cuerpo entero, con el fin de comunicar signos.

Los movimientos escénicos del actor.

Son los desplazamientos del actor en el espacio y pueden ser:

- ☒ Espacios sucesivos ocupados en relación a otros actores, a los accesorios, a la escenografía y a los espectadores.
- ☒ Modos de desplazamiento (velocidad, ritmo, etc.)
- ☒ Entradas y salidas.
- ☒ Movimientos colectivos.

El maquillaje o la máscara.

Destaca el rostro del actor bajo determinadas condiciones de luz. Si es una máscara tipifica y fija el personaje. El maquillaje, junto con la mímica, crea la fisonomía del personaje.

El peinado.

Viene asociado al vestuario y al maquillaje, pero en realidad es un elemento independiente que puede proporcionar significados importantes, como tiempo, edad, momento histórico, estado de ánimo, etc.

El vestuario.

Es, como en la vida, vehículo de signos artificiales de gran variedad. En teatro es el medio más externo y convencional de definir al personaje.

Los accesorios.

Constituyen un sistema autónomo de signos. Pueden tener un significado identificador de lugares y situaciones, pero a veces adquieren una función teatral, cuando su presencia o ausencia puede modificar comportamientos o cobran un valor significativo dentro de la representación. Si representan simplemente objetos presentes en la vida con signos de esos objetos en primer grado.

El decorado o escenografía.

Su finalidad es representar un lugar, geográfico, social, o ambas cosas a la vez. Puede expresar tiempo, estación del año, parte del día, pero también puede transmitir atmósferas, ambientes, conceptos y situaciones. No se limita a los elementos que contenga, sino que también influye su colocación, sus cambios, etc. Puede incluso no existir y esto también tiene un valor significativo.

La iluminación

La luz sobre el escenario es un elemento introducido recientemente, pues su primera aparición se produce a finales del siglo XVII. Se aprovecha para destacar otros medios de expresión, pero en sí misma puede tener valor significativo. La luz teatral tiene un uso cada vez más amplio y rico desde el punto de vista del significado, tanto en espectáculo cubierto como al aire libre. Permite limitar el campo escénico; las luces, polarizadas sobre una parte del escenario, expresan un lugar determinado de la acción, y el foco del proyector aíslan un actor o un accesorio del resto de la escenografía. Intensifica o atenúa el valor de un gesto, de un movimiento. Dentro de la iluminación entraría también la proyección, aunque su función significativa puede sobrepasar el aspecto de iluminación. Puede haberlas fijas o móviles, pudiendo incluso sustituir al decorado. Actualmente, la proyección tiene formas muy variadas y se ha convertido en un medio de aportar signos de otros sistemas o incluso más allá de ellos.

La música.

El valor significativo de la música aplicada al espectáculo es indudable. Su papel consiste en subrayar, ampliar, desarrollar, o a veces contradecir, signos de otros

sistemas, o incluso reemplazarlos. Las asociaciones rítmicas o melódicas unidas a cierto tipo de música pueden evocar tiempos, ambientes, situaciones, lugar o época de la acción. El tema musical que acompaña las entradas y salidas de cada personaje se convierte en signo de cada uno de ellos, así como los motivos musicales para escenas retrospectivas. El caso más extremo es el del teatro musical, donde la música tiene el valor de la entonación y la dicción en la palabra.

Los efectos sonoros.

No pertenecen ni a la palabra ni a la música; son los ruidos. Hay signos naturales propios del mismo movimiento de la representación, pero los que interesan a efectos de lo significativo son los producidos con intencionalidad, pues siendo ruidos naturales o artificiales en la vida son reproducidos artificialmente para los fines del espectáculo y forman el sistema de los efectos sonoros.

Tabla de signos en el espectáculo teatral

1. Palabra 2. Tono	Texto Oral	Actor	Signos auditivos	Tiempo	Signos auditivos (actor)
1. Mímica 2. Gesto 3. Movimiento	Expresión corporal		Signos visuales	Espacio y tiempo	Signos visuales (actor)
1. Maquillaje 2. Peinado 3. Vestuario	Apariencia externa del actor			Espacio	
1. Accesorios 2. Decorado 3. Iluminación	Características del espacio escénico	Externos al actor		Espacio y tiempo	Signos visuales (externos al actor)
1. Música 2. Efectos sonoros	Efectos sonoros no articulados		Signos auditivos	Tiempo	Signos auditivos (externos al actor)

Extraído del artículo de Tadeusz Kowzan “El signo en el teatro”, en el libro “Teoría del Teatro”, Edit. ArcoLibros S.R. L.

CONFLICTO TEATRAL

El conflicto dramático resulta de las fuerzas antagonistas del drama. Enfrenta a dos o más personajes, dos o más visiones del mundo, o varias actitudes frente a una misma *situación*.*

FUERZA 1 CHOCA CONTRA FUERZA 2

FUERZAS:

- DOS O MAS PERSONAJES
- DOS O MÁS VISIONES DE MUNDO
- DOS O MÁS ACTITUDES FRENTE A UNA MISMA SITUACIÓN

FORMAS DEL CONFLICTO

- rivalidad entre dos personajes por distintas razones
- conflicto entre dos concepciones de mundo
- debate entre subjetividad y objetividad - pasión y razón - inclinación y deber
- conflicto de intereses entre individuo y sociedad - entre lo particular y lo general
- combate moral o metafísico del hombre contra un principio o un deseo que lo supera

EL DIÁLOGO TEATRAL

Conversación entre dos o más personajes. El diálogo dramático es generalmente un intercambio verbal entre personajes. Sin embargo, también son posibles otras comunicaciones dialógicas: entre un personaje visible y un personaje invisible (*teichoscopia*),* entre un hombre y un dios o un espíritu (véase *Hamlet*), entre un ser animado y un ser inanimado (diálogo con o entre máquinas, conversación telefónica, etc.).

CLASIFICACIÓN DEL DIÁLOGO TEATRAL

DIÁLOGO (entre dos o más personajes)

MONÓLOGO (a sí mismo - extenso)

SOLILOQUIO (meditación / dilema)

APARTE (a sí mismo o a público - breve)

CORO (palabra colectiva unificada)

MULTÍLOGO (distintas voces simultáneas)

El diálogo entre personajes a menudo es considerado como la forma fundamental y ejemplar del drama. En efecto, a partir del momento en que se concibe el teatro como presentación de personajes que actúan, el diálogo se convierte «naturalmente» en la forma de expresión privilegiada. Por el contrario, el *monólogo** aparece como un ornamento arbitrario y molesto que no se adapta a la exigencia de lo verosímil en las relaciones interhumanas. El diálogo parece más apto para mostrar cómo se comunican los interlocutores: con él, el *efecto de realidad** es más fuerte, puesto que el espectador tiene la impresión de asistir a una forma familiar de comunicación entre personas.

CLASES DE MONÓLOGOS

SEGÚN LA FUNCIÓN DRAMATÚRGICA

- ✚ **Monologo técnico:** relato del pasado del personaje. Ejemplo: El espectro del rey Hamlet cuenta cómo fue asesinado al príncipe Hamlet. En “Hamlet” de Shakespeare.
- ✚ **Monólogo lírico:** desarrollo de la emoción – confidencia del personaje que monologa. Ejemplo: La princesa Antígona cuando es llevada para ser encerrada viva en una cueva , por mandato de Creonte, en “Antígona” de Sófocles
- ✚ **Monólogo de reflexión o de decisión:** argumentos y contraargumentos – dilema – deliberación, es un debate para sí mismo, del personaje que monologa. Ejemplo: El rey

Claudio, después de haber presenciado la obra “La Ratonera”, en “Hamlet, de Shakespeare.

Aclaración: el monólogo dramático “El nombre” de Griselda Gambaro presenta estas tres clases durante el desarrollo del mismo.

ACOTACIONES ESCÉNICAS (DIDASCALIAS)

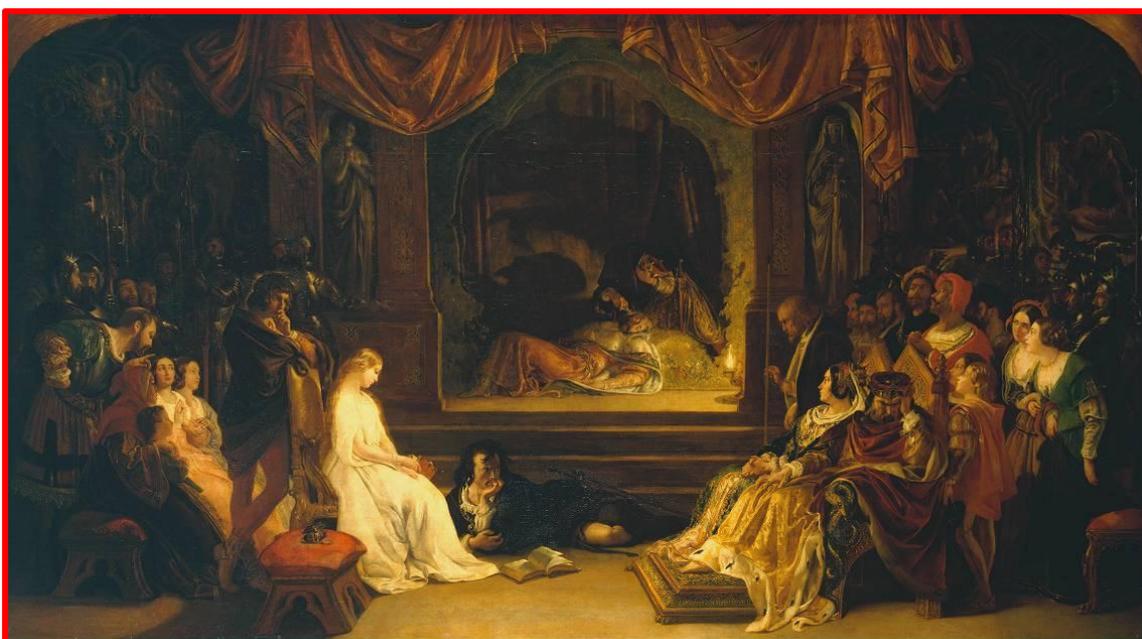
Son indicaciones para los actores, técnicos del teatro, director y asistente.

Todo texto (casi siempre escrito por el dramaturgo, pero a veces añadido por los editores, como en el caso de SHAKESPEARE) no pronunciado por los actores y destinado a esclarecer al lector la comprensión o el modo de presentación de la obra. Por ejemplo: nombre de los personajes, indicaciones de entradas y salidas, descripción de los lugares, indicaciones para la interpretación, etc.

TEATRO DENTRO DEL TEATRO

Durante el desarrollo de una obra teatral, un grupo de personajes monta una escena o una pequeña obra para los demás personajes, y el público asiste a esta representación dentro de otra representación.

Tipo de obra o de representación que tiene por tema la representación de una obra de teatro: el público externo asiste a una representación dentro de la cual un público de actores también asiste a una representación.



Teatro dentro del teatro – La Ratonera – Hamlet – William Shakespeare

La convención de mostrar el teatro dentro del teatro era una práctica frecuente en el drama isabelino y en Shakespeare a menudo sirve para hacer reflexionar al público sobre sí mismo y sobre la fina línea que separa la realidad del espectador y la ficción dramática.

EL CUERPO COMO MATERIALIDAD PRODUCTORA DE SENTIDO

¿Y si tratásemos, de una vez por todas, de descubrir los límites físicos del cuerpo, y, también, sus prodigiosas posibilidades creadoras, que, en su mayoría, aún no han sido explotadas? Si pudiésemos aproximarnos a esta verdad, a saber que sin necesidad de ser acróbata, coreógrafo, actor, gimnasta, escultor o pintor, disponemos, gracias al cuerpo, de un maravilloso instrumento de creación. Si pudiésemos --sin esperar lograrlo inmediatamente-- descubrir que nuestro cuerpo de todos los días, fatigado o imperfecto, sigue siendo una materia privilegiada, abierta a la belleza del gesto, a la invención, al ritmo, al equilibrio, al arte, tal vez ... y sin que sea necesario, para ello, que seamos artistas. (Bara, 1975: 10).

El cuerpo del actor se sitúa en el abanico de estilos de actuación, entre la espontaneidad y el control absoluto, es decir entre el cuerpo natural, vivo y el cuerpo marioneta, completamente manipulado por el director, encontramos el cuerpo del actor como material básico y autónomo para la creación de personajes.

En cada uno de nosotros, nuestro lenguaje corporal es una de las formas básicas para la comunicación no verbal. A veces los gestos o movimientos de las manos o los brazos pueden ser una guía de nuestros pensamientos o emociones subconscientes.

Lo que son movimientos corporales significan desplazamientos espaciales que se realizan con el cuerpo, donde está implicada la expresión corporal y cómo la persona emplea la comunicación no verbal a través de él.

Movimientos corporales

Se entiende por movimientos corporales el desplazamiento del cuerpo o de un segmento a través del espacio, y cada uno de los movimientos que depende de varios factores, como la articulación y los músculos involucrados. Antes de dar comienzo a cualquier movimiento corporal es necesario ejercicios de caldeo, para la entrada en calor del cuerpo.

✚ **Flexión**. Reducen el ángulo de la articulación del segmento que se mueve y el segmento adyacente, disminuyendo la separación entre las partes del cuerpo Ej.: en las articulaciones de la rodilla y al flexionar las piernas antes de un salto.



✚ **Extensión**. Agrandan el ángulo de la articulación, separando las partes del cuerpo que forman la articulación. Ej.: la articulación del codo que se extiende al lanzar un balón.



✚ **Abducción**. Separación de la línea central del cuerpo. Ej.: la articulación del hombro al separar el brazo del cuerpo.



✚ **Aducción**. Aproximación a la línea central del cuerpo. Ej.: la articulación del hombro cuando se acerca el brazo al cuerpo, desde una posición separada.



✚ **Rotación**. Movimiento rotatorio alrededor de un eje longitudinal de una articulación, pueden ser rotación interna (hacia adentro) y externa (hacia afuera). Ej.: rotación del brazo rotación de la pierna.



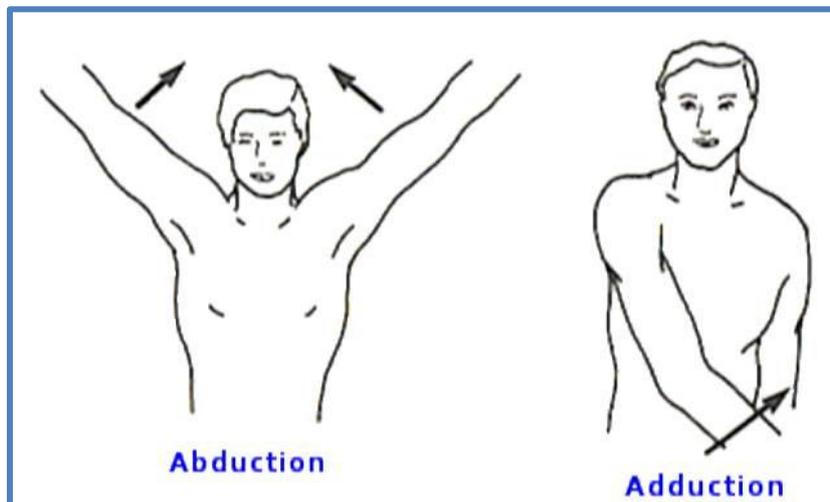
✚ **Circunducción**. La articulación permite un movimiento circular amplio de un segmento corporal. Ej.: giros de brazos o piernas.



✚ **Inversión**. La superficie plantar del pie gira hacia la línea media del cuerpo.



- **Eversión.** La superficie plantar del pie gira alejándose de la línea media del cuerpo



Movimientos básicos

- Movimientos naturales de locomoción: caminar, correr, saltar, gatear, arrastrarse, girar y rodar.
- Diseños espaciales: en rectas y curvas.
- Gestos: funcionales o de trabajo, como pintar, barrer, etc.; sociales, como el saludo, la despedida, la llamada; y emocionales, como la alegría, y la tristeza.
- Movimientos técnico-analíticos: rotación, ondulación, flexión-extensión, tensión-relajación y contracción-estiramiento.
- Acciones básicas: golpear, flotar, fluir, latigar, palpar, torcer, sacudir y presionar.
- Coreografías de danzas creativas y bailes sencillos.



Según Bara (1975: 13), siempre que hay expresión encontramos:

- Un modelo interno a nivel inconsciente, que está configurado por el momento y el entorno.
- La elección de un lenguaje o técnica de expresión que revelara el contenido interno y le dará forma, lo hará perceptible a los demás.
- Una organización consciente de la materia en función del lenguaje elegido.

Una de las técnicas que más se utiliza es la **Sensopercepción**, tal como la concibe Patricia Stokoe. Esta técnica parte del redescubrimiento de los sentidos kinestésico, visual, auditivo, térmico y olfativo, para buscar una actitud consciente y sensible hacia uno mismo. Así se encuentra un lenguaje corporal propio con el cual sentir, expresar y comunicar de una manera integrada, auténtica y creadora.

Buscamos el desarrollo de la imaginación, el placer por el juego, la improvisación, la espontaneidad y la creatividad. El resultado es un enriquecimiento de las actividades cotidianas y del crecimiento personal. Además, podemos encontrar modalidades de comunicación más profundas e íntegras, lo que repercute en nuestro encuentro con los demás. Por ello es importante que los aspectos conceptuales sean complementados y reforzados a través de ejercicios prácticos.

Otro paso importante es el proceso de construcción del **Esquema Corporal**, volver a reconocer nuestro propio cuerpo, relacionándolo con el respectivo entorno, y este puede ser observado a través de dibujos, la escritura, el juego, el equilibrio y el movimiento.

Necesitamos encontrar los medios para favorecer la consciencia de nuestros propios cuerpos, para lo cual nos apoyamos en las categorías de **Autopercepción** y de la **Consciencia Corporal**.

La **Autopercepción**, se entiende como el proceso mediante el cual las personas perciben su cuerpo en relación con el efecto que tiene la variación del tamaño del espacio, sobre el tamaño percibido de las partes del cuerpo; adicionalmente, se incluyen las demás formas de concebirlo, como la idea de este formada a través de la experiencia, pensamientos, sentimientos y valoraciones. El principal objetivo de la autopercepción es la construcción del Yo corporal.

Dentro de la **Consciencia Corporal**, encontramos la **Sensibilidad**, ya que la consciencia corporal también indica la comprensión sobre la sensibilidad hacia el propio ser físico. Otra categoría es la **Imagen Corporal**, la cual se entiende como la experiencia subjetiva de cada persona, ligada a la percepción de su propio cuerpo, es decir, a las creencias y sentimientos que se derivan de éste y que se encuentran directamente relacionados con lo que los otros piensan de uno mismo.



El Cuerpo y el Movimiento en relación con el Entorno.

Una primera categoría que se relaciona con esta familia, es la Construcción de Representaciones sobre el Tiempo, la cual se desarrolla a partir del conocimiento que tiene el individuo sobre su propio cuerpo, en donde éste debe ser consciente de lo que sucede en su interior al momento de situarlo o localizarlo dentro de un tiempo determinado, en el cual, la experiencia de actuar y de relacionarse con las personas, objetos, situaciones, sucesos y contextos, generan un proceso de construcción de sentido de lo que es y pasa en el mundo por sus constantes intercambios con el medio.

Otra categoría que forma parte de esta familia es la Manipulación, la cual es importante principalmente, ya que por medio de la manipulación, vamos haciendo descubrimiento de las propiedades y usos de estos elementos, como su flexibilidad, dureza, textura, entre otras, aportando así al desarrollo de los procesos de predicción y anticipación, en el contacto con el otro y con el entorno, desde nuestros movimientos.



Ejercicios posibles

Ya dijimos que el esquema corporal es la imagen corporal o representación de cada quien tiene de su propio cuerpo, sea en un estado de reposo o en movimiento. Así, según numerosos especialistas, el desarrollo del esquema corporal es un largo proceso que depende de la maduración neurológica como también de nuestras experiencias.

Experiencias de cuerpo y movimiento

Identificar las distintas partes del cuerpo (a través de un cuento o canción) con analogías, tocando las partes del propio cuerpo, tocando a un compañero/a,...etc.

Representar, mediante gestos y movimientos acciones que podemos realizar con nuestro cuerpo: andar, correr, permanecer inmóvil, bailar, mantener el equilibrio, escribir, amasar, recortar,...

Expresar sentimientos y emociones con la cara y el cuerpo: alegría, tristeza, enfado, seriedad, sorpresa, etc.

Jugamos con aros. Repartimos a cada alumnos un aro y al son de una melodía imitarán las acciones que quien coordina vaya realizando con dicho aro: rodarlo, llevarlo en la cintura, saltamos dentro y fuera, lo ponemos arriba y debajo de la cabeza, etc.

El baile de las cintas. Repartir a los alumnos bufandas o cintas. Pedir que rodeen distintas partes de su cuerpo (brazo, rodillas, cintura,...) y en distintas disposiciones espaciales (arriba, abajo, a un lado a otro, derecha,...), al son de una melodía.

¡Bailar y contar! Desplazarse por el aula, al son de la música, de varias formas: solos, de la mano de un amigo/a haciendo corros, trenes, según indique el maestro/a. Al parar la música, el maestro/a dará varias explicaciones: “Todos juntos contaremos hasta tres dando palmadas”, “todos juntos contaremos hasta cinco dando cinco pasos”, etc.

El copión. Este juego se realiza por parejas. Uno de los compañeros realiza diferentes movimientos y desplazamientos y el otro debe imitarlo. El que imita, observa un tiempo estimado por el profesor, los movimientos del compañero y después debe intentar realizarlos, usando para ello la memoria.

El escultor. Uno de los dos compañeros de la pareja forma una figura con sus brazos, piernas, tronco, etc., quedando inmóvil. El partener que tendrá los ojos cerrados, deberá reconocer mediante el tacto, las posiciones de los distintos segmentos corporales de su compañero y colocarse en la misma posición que él.

El número corporal. Un participante representará un número con el cuerpo, su compañero deberá adivinar de qué número se trata. Intercambio de papeles.

El mundo al revés. Los alumnos/as se mueven libremente por el espacio, entonces quien coordina indicará una consigna cualquiera: ¡nos tocamos las piernas!, los alumnos tendrán que hacer cualquier cosa que se les ocurra menos tocarse las piernas. Se van dando diversas órdenes y los discentes nunca las realizarán, inventarán otras.

¿Cuántos dedos hay? Alguien se pone de espaldas al otro, este último apoya en la espalda del compañero un número cualquiera de dedos. El que está de espaldas tratará de adivinar la cantidad de dedos que tocan su cuerpo.

Las estatuas. Varios son designados para intentar tocar al resto, conforme los van tocando se convierten en estatuas, estas son liberadas, si un alumno/a que no sea estatua, las toca en la parte del cuerpo del compañero que el profesor hubiera indicado. Por ejemplo hombro, espalda, brazos, piernas...

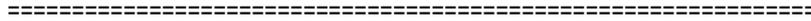
El espejo mágico. Uno de los miembros de la pareja representa al protagonista, y el otro será el espejo. El espejo debe imitar simultáneamente los movimientos y acciones del protagonista, el cual representa acciones cotidianas, como vestirse, cepillarse los dientes... Pasado un tiempo, se intercambian los roles.

Tu cuerpo y el mío. Los componentes de la pareja pasean andando por la pista. A la voz del profesor: ¡rodilla con rodilla!, deberán responder adecuadamente a la consigna y tendrán que poner en contacto sus rodillas durante unos segundos. Una vez realizada esta acción seguirán paseando hasta otra nueva consigna.

Después de asimilar tanto la teoría como la práctica, como futuros docentes podremos afrontar nuestras propias clases con tranquilidad, seguridad, y creatividad, ya que conoceremos de antemano los distintos momentos por los que podrán pasar nuestros alumnos y sabremos cómo dirigirlos.

Bibliografía para este módulo

- Bara, A. (1975) *La expresión por el cuerpo*. Buenos Aires: Búsqueda.
- Battan Horenstein, Ariela (2004). *Hacia una fenomenología de la corporeidad*. Tesis de Posgrado. Córdoba: Universitas-UNC.
- Gowitzke, Bárbara A. (1990). *El cuerpo y sus movimientos. Bases científicas*. Barcelona: Arcos.
- Holovatuck, Jorge (2010). *Una fábrica de juegos y ejercicios teatrales*. Buenos Aires: Edit. Inteatro.



- Kowzan, Tadeusz (1977) “El signo en el teatro”, en el libro “*Teoría del Teatro*”, Madrid: Edit. Arcolibros S.R. L.
- Knébel, María Osipovna (1999). *Poética de la pedagogía teatral*. Madrid: Siglo XXI.
- Pavis, Patrice (1995) *Diccionario del Teatro*. Dramaturgia, Estética y Semiología Teatral. Barcelona: Paidós.
- Pérez Cubas, Gabriela (2011). *Cuerpos con sombra*. Acerca del entrenamiento corporal del actor. Buenos Aires: Edit. Inteatro
- Rebel, Günter (1995). *El lenguaje corporal*. Madrid: EDAF.
- Rubinstein, Alberto & alter (2000). *El entrenamiento del instrumento actoral. El teatro como filosofía práctica*. Buenos Aires: Edit. Inteatro.
- Shakespeare, William (1988). *Hamlet* (The tragicall historie of Hamlet, Prince of Denmarke.) (1603-05). Teatro en el teatro.
- Stokoe, Patricia. (1985). *La expresión corporal*. Buenos Aires: Paidós.
- Valenzuela, José Luis (2000). *Antropología teatral y acciones físicas*. Notas para un entrenamiento del actor. Buenos Aires: Edit. Inteatro.



Les deseamos lo mejor en este cursillo para la carrera de Estudios Teatrales

