

TRABALHO EM ANDAMENTO.

LA HISTORIA PUESTA EN DRAMA: HISTORICIDAD E INTERTEXTUALIDAD EN RASGA CORAÇÃO DE ODUVALDO VIANNA FILHO.

PASERO, CARLOS ALBERTO.

Cita:

PASERO, CARLOS ALBERTO (2019). *LA HISTORIA PUESTA EN DRAMA: HISTORICIDAD E INTERTEXTUALIDAD EN RASGA CORAÇÃO DE ODUVALDO VIANNA FILHO*. TRABALHO EM ANDAMENTO.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/carlospasero/14>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/pfhd/SgA>



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons.
Para ver una copia de esta licencia, visite
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>.

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

LA HISTORIA PUESTA EN DRAMA: HISTORICIDAD E INTERTEXTUALIDAD EN *RASGA CORAÇÃO* DE ODUVALDO VIANNA FILHO¹

Carlos Alberto Pasero
Universidad de Buenos Aires
ISP “Dr. Joaquín V. González”
E-mail: capasero@hotmail.com

Los hombres hacen su propia historia, pero no la hacen a su libre arbitrio, bajo circunstancias elegidas por ellos mismo, sino bajo aquellas circunstancias con que se encuentran directamente, que existen y les han sido legadas por el pasado. La tradición de todas las generaciones muertas oprime como una pesadilla el cerebro de los vivos. Karl Marx, *El dieciocho Brumario de Luis Bonaparte*.

1. INTRODUCCIÓN

Leer *Rasga Coração* (1974) de Oduvaldo Vianna Filho —obra “reeditada” y *transpuesta* en formato cinematográfico en 2018, producida por Globo Filmes y dirigida por Jorge Furtado— es encontrarse con una gozosa y esperanzadora apuesta por la historia. Eso que podríamos llamar la omnipresente e ineludible tradición, la de todas las generaciones muertas, que pesa como una pesadilla en nuestros cerebros, se impone finalmente. *Rasga Coração* es, en este sentido, un texto especialmente sensible a la dimensión histórica. Parece, inclusive, construido dentro de un sentimiento de obsesión por la historia. Hay textos históricos en su misma arquitectura y una vocación documental en torno al lenguaje de aquello que suele llamarse “imaginario”, tan preciso y tan a favor de lo dramático.

¹ Una versión preliminar de este trabajo la dimos a conocer el 20 de julio de 1999 en el “Segundo encuentro con gente de teatro” del Instituto de Artes del Espectáculo de la Facultad de Filosofía y Letras (Universidad de Buenos Aires). Una reescritura posterior constituyó el trabajo final de un seminario de semiótica a cargo de Eliseo Verón que cursamos en la Universidad Nacional de San Martín. El texto actual es una ampliación y reelaboración de 2018.

Esto refuerza la historicidad de la obra, lo que significa que no sólo se destacan los contenidos históricos presentes en el texto, sino que se resalta la matriz de apropiación y la inclusión de *códigos epocales* a partir de un trabajo rigurosamente documental. Es el fenómeno estético al que se refiere Segre (1985) cuando habla de fusión de contenidos y códigos. En este sentido, en *Rasga Coração* la historia aparece como *historicidad de los códigos* de manera homogénea a los contenidos, relación de fusión de contenidos y códigos que da como resultado una *historicidad que forma parte de la estructura, internalizada y sistematizada*.

El compromiso histórico de *Rasga Coração* la convierte en un buen ejemplo de *teatro político* que no descuida ni la forma estética ni la dimensión del lenguaje ante su función polémica y esclarecedora. El resultado fue, en el plano social, el 1º premio del Serviço Nacional de Teatro en 1974 y al mismo tiempo la censura de la dictadura militar.

Rasga Coração pudo representarse finalmente en 1979, como consecuencia del proceso de “apertura” del gobierno de João Baptista Figueiredo. En este contexto, *Rasga Coração* parecía afirmar una tesis de continuidad histórica más que de ruptura. El lazo de unión lo constituyen las numerosas voces del pasado que se congregan para conformar el complejo lenguaje dramático de la obra. En el contexto del teatro brasileño *Rasga Coração* ha significado un momento muy importante y sus logros estéticos, así como sus contenidos políticos y sociales se han visto reflejados en la producción dramática posterior en el Brasil (V. Albuquerque, 1992; Góes, 1994).

Lo que inclusive un lector no-nativo podría advertir al leer el texto teatral de *Rasga Coração* es una disposición ostensible para la representación y la puesta en signos de escenario de un *complejo entramado histórico-discursivo brasileño*, perteneciendo a dos épocas en contraste y conflicto. En la Argentina, *Rasga Coração*, adaptada y dirigida por Roberto Cossa, se estrenó en Buenos Aires en el *Teatro de la Campana* a fines de 1989 con los actores Adriana Dicaprio y Rubens Correa en los roles principales. Sobre el trabajo de adaptación, en lo que respecta al denso material histórico que nutre la pieza, Roberto Cossa declaró que se vio en la necesidad de eliminar de la versión castellana las referencias a la política brasileña. La experiencia argentina es

significativa en la medida en que afirma la maleabilidad del material dramático creado por Oduvaldo Vianna Filho, a pesar de la estricta referencialidad cultural brasileña. Dijo Roberto Cossa:

Había muchos datos de esos cuarenta años de vida política brasileña que para nuestro público son desconocidos y, dichos desde la escena, no habrían tenido mayor significado para la platea. Otros, en cambio, ya pertenecen a la historia común de nuestros países, como la mención a Getúlio Vargas, un personaje histórico que por muchas razones se asocia con la figura de Perón y con una suerte de cambio o revolución burguesa inconclusa, que sin repetirse puntualmente permite establecer mutuas coincidencias. La obra describe un camino doloroso, complejo, lleno de contradicciones, fugas, enfrentamientos, ilusiones fallidas y esperanzas que pueden caracterizar varias décadas de luchas populares tanto en el Brasil cuanto en la Argentina y aun en muchos otros países de Latinoamérica (Cosentino, 1990, p. 3).

Ese entramado “local” y dialógico en *Rasga Coração*, que constituye el procedimiento principal de *historización*, requiere un punto de vista que intente explicar de qué manera se produce ese efecto, a través del procedimiento de contraposición histórica, tan característico de la pieza. El propósito de este trabajo es analizar: a) cómo se representa la *historia colectiva* en *Rasga Coração*; b) cómo aparece la historia representada semióticamente en el texto y c) cómo se dispone virtualmente para la representación teatral.

Para ello, abordaremos cuáles son los signos empleados para significar esa historia, cómo se articulan *estructura profunda e intriga* y de qué manera actúan la *intertextualidad* y los discursos sociales en el texto. A los fines de este trabajo, por lo tanto, entenderemos por “historia” una construcción relatada de los acontecimientos vividos por la comunidad, memoria y relato de una experiencia social, reconocible en sus múltiples configuraciones discursivas políticas y sociales —y que distinguimos de historia en tanto relato o materia ficcional.

2. ANÁLISIS SEMIÓTICO DE *RASGA CORAÇÃO*

Desde una perspectiva semiótica, lo que se percibe en *Rasga Coração* es una disposición ostensible para la representación y la puesta en signos de escenario, muy

alejada de un teatro "literario" en el sentido de prevalencia de un lenguaje retórico, del entramado histórico-discursivo de dos épocas en conflicto y contraste. Ese entramado dialógico en *Rasga Coração*, que constituye el procedimiento principal de historización, requiere un punto de vista que explique de qué manera se produce el efecto de historicidad y contraste histórico tan característico de la pieza, atendiendo a su dimensión espectacular.

En la pieza de Oduvaldo Vianna Filho se advierte, como en otros dramaturgos del período (Toro, 1987), gran influencia de Brecht en su concepción del teatro y la política. Su teatro se funda en la representación de la historia, en particular, en la relación de ésta con el sistema ideológico y los discursos sociales. La inserción de la historia en *Rasga Coração* se concreta en tres planos que se podrían denominar: a) *situacional*, es decir, el entramado de acciones reconocibles de un determinado período de la historia contemporánea brasileña; b) *genérico*, o sea, la filiación del texto a una tradición de teatro político renovado, por una parte, y al *teatro histórico*, muy cercano, en algunos aspectos, a la producción de Brecht y c) *discursivo*, el tejido dialógico y polifónico de discursos sociales.²

Una obra teatral elaborada y compleja como *Rasga Coração* traza los diversos planos expresivos desde su condición privilegiada de texto para el espectáculo. Esta es una condición ineludible que un trabajo de lectura textual no puede descuidar. Si bien la semiótica suele analizar tanto el texto literario como el texto espectacular,³ nos centraremos exclusivamente en el texto literario (o texto dramático) ya que nuestro interés es analizar la dimensión socio-discursiva que conforma el entramado histórico

² Siguiendo ese esquema, a partir de las nociones peirceanas de *ícono*, *índice* y *símbolo*, asociadas a las ideas de *primeridad*, *segundidad* y *terceridad*, procuramos establecer un esquema de abordaje de la obra teatral que dé cuenta de la inclusiva simultaneidad de la semiosis teatral del elemento histórico en el texto teatral. Analizamos para ello la estructura profunda y el *esquema actancial* que comporta, los códigos teatrales en juego en la obra teatral, así como su entramado intertextual e interdiscursivo. En líneas generales, nuestra perspectiva se inscribe en la línea de estudios semióticos establecida por Bogatirev (1971), Elam (1980), Ubersfeld (1989) y Toro (2008), entre otros. Para un panorama del método y desarrollo de la semiótica teatral ver también Marinis (1982; 1997) y Pavis (1993).

³ Es decir, el hecho teatral como forma de comunicación imaginaria y compleja que consta de dos fases asociadas a cada una de las partes detectadas en él: el texto y la representación (Javier, 1984).

de *Rasga Coração*, previo a cualquier actualización de puesta en escena dada la especial riqueza lingüística y documental del texto mismo.

En este sentido, la distinción entre *historia de la literatura dramática* e *historia del hecho teatral* (representaciones) es importante. Se trata de dos actividades que deben diferenciarse claramente en virtud de abordan fenómenos conexos, pero diversos. La distinción surge de reconocer previamente un *texto dramático* y un *texto espectacular* (en tanto se produce una transposición a múltiples códigos), un texto y una representación. La coincidencia entre ambos conjuntos signícos es siempre parcial y dependerá del trabajo de actualización para la representación concreta.⁴

2.1. EL SIGNO TEATRAL: ÍCONO, ÍNDICE Y SÍMBOLO

La tipología tripartita de signos de Peirce es la más adecuada para entender el funcionamiento de la *semiosis teatral*. Fernando de Toro (1989) precisa al respecto:

Estos tres signos constituyen, a nuestro ver, la forma de semiosis que caracteriza esencialmente el teatro. En ellos se organiza toda la producción de sentido independientemente de la substancia de la expresión de los signos en cuestión. Además, estos tres signos cumplen funciones bien específicas en el espectáculo teatral. Poner en escena es ante nada *poner en signo*, representar a través de signos: mimar o imitar el mundo exterior por medio de íconos y

⁴ Es sabido que la historia del teatro tiene como objeto el *espectáculo*, o sea, la descripción de la puesta en escena, el dibujo de las formas con que el espectáculo se materializa ante el público. Trabaja en la reconstrucción de espectáculos a partir del análisis de diversos documentos relacionados con las representaciones. Toma en cuenta los testimonios visuales, trajes, fotografías, esquemas del director, descripciones de espectadores, testimonios auditivos y audiovisuales, como grabaciones y filmaciones. Luego de reunir y fichar los datos se critican, interpretan y valoran los datos obtenidos para reconstruir el proceso de creación de la puesta: "... ese mismo texto transformado en discurso del actor e interrelacionado con los otros lenguajes específicos del espectáculo: los gestos, los movimientos, las actitudes del actor, el espacio escénico, la escenografía, la luz, la música" (Javier, 1984, p. 10). El espectáculo teatral está constituido por una serie de mensajes estructurados por conjuntos de signos verbales y no verbales. Barthes (1977) se refería a la máquina teatral en tanto espectáculo como un conjunto de mensajes simultáneos que van produciéndose frente al espectador. A esta catarata de mensajes la llamó "polifonía informacional". El fenómeno teatral involucra una gran cantidad de elementos lingüísticos y multitud de heterogéneos elementos no verbales (desde el gesto a la luz) abordados por la semiótica. Por lo tanto, el teatro, semióticamente, se presenta como objeto de estudio de especial riqueza, al entrar a formar parte de su existencia, junto a componentes humanos que hacen posible su completa realización como hecho teatral (autor, director, actor, espectador, etc.).

expresarlo indicial o simbólicamente. Mientras que el ícono es fundamental para proyectar y materializar la imagen del mundo posible, le índice y el símbolo cumplen funciones diegéticas e interpretativas. (Toro 1989, p. 104)

Desde esta perspectiva, en el caso del teatro, la observación de que en la escena el signo es “signo de signo”, nos lleva a inferir, como subraya Fernando de Toro (1989), que el *ícono*, por ser signo de signo se transforma inmediatamente a su vez en *índice*. Fernando de Toro desarrolla y distribuye los diversos signos de la siguiente manera: 1) *Función icónica*: a) El ícono como código; b) Ícono visual: El cuerpo; Gestual; Objeto/mimético; c) Ícono verbal: Ícono verbal/mímesis; Ícono verbal/acción; 2) *Función indicial*: a) Función diegética; b) Índice gestual; c) Índice espacial; d) Índice temporal; e) Índice social; f) Índice ambiental; 3) *Función simbólica*: a) Símbolos visuales; b) Símbolos verbales. Esta clasificación de Fernando de Toro (1989) posibilita analizar la realización de los signos teatrales en su naturaleza específica con respecto a la representación de la Historia.

No obstante, a los fines de simplificar y concentrar nuestra apreciación a la cuestión temporal-histórica, redujimos esa tipología, tomando como eje el *índice temporal*. El decorado, el vestuario y la iluminación, así como la música, son índices que marcan tiempos y espacios determinados. Hay un componente de codificación cultural en los índices involucrados. Los índices temporales tienen una función mimética y una función escénica de marcar etapas y cambios de estructura en la representación.

En *Rasga Coração*, aislamos ocho órdenes de signos que a su vez se distribuyen en dos categorías: a) *íconos-índices* (en el sentido que le atribuye Fernando de Toro, 1989, al decir que "Todo objeto en escena es al mismo tiempo ícono y automáticamente índice", p. 111) lo que incluye la música; los niveles de lengua; los anuncios; el vestuario; los sonidos y las proyecciones, así como los discursos políticos; y b) *símbolos*: la luz y los personajes.

La diversidad sígnica descansa en una construcción heterogénea. Así describe Oduvaldo Vianna Filho la realización formal de *Rasga Coração*:

A peça conta uma história, com todos os mecanismos do *play wright*, aproximação psicológica, crescendo de tensão, etc. Ao mesmo tempo, a peça apresenta dados, remonta momentos históricos, etc., utilizando a técnica da "colagem" que usamos em *Opinião* e outros espetáculos. Esta combinação de técnicas parece-me que apresenta uma linguagem dramática nova. A criação de formas novas parece-me importante assim: resultados compulsivos da necessidade de expressão temática e não somente a procura artificiosa de novas posturas. A originalidade como sofrido ponto de chegada, e não ponto de partida. (*Rasga Coração*, p. 13).

En *Rasga Coração* hay una diferenciación clara y muy documentada de los *cronolectos*. El habla de Luca, el joven, se expresa en el argot ("gíria") de los adolescentes hacia la década del setenta, mientras que Lorde Bundinha, el bohemio de los años treinta, utiliza el argot característico de su tiempo. El conflicto generacional, que es un punto clave de la obra, se expresa especialmente en el contraste de *cronolectos*. Por su parte, la música sirve para indicar un contexto temporal específico hacia 1930. Hay dos clases de géneros musicales, el político que se expresa en marchas partidarias, y el melódico cuyo paradigma es Gardel.

Los anuncios publicitarios tienen una función evidentemente mimética pero el vestuario y los discursos participan activamente en la tensión del conflicto dramático en torno al cambio generacional. El discurso ecologista del joven Luca es inmediatamente reconocido como parte del universo de la subcultura juvenil de los años sesenta y setenta, que optaba por el pacifismo y la oposición al sistema. Este es un discurso absolutamente contrario al esgrimido por el padre, Manguari Pistolão.

La confrontación de discursos opuestos activa el drama e, independientemente de los intercambios verbales de los personajes, la polémica que los discursos entrañan por sí mismos es suficiente para animar el conflicto. Acompañando al discurso social *hippie*, el vestuario denota y refuerza el enfrentamiento: "(Luca é um hippie agora. Colares. Batas. Levou a extremos os modos que apresentava no começo da peça. O cabelo está mais comprido, preso com fita na testa. Milena também hippie)" (*Rasga Coração*, p. 68).

En este proceso, los personajes pueden adquirir una dimensión simbólica y a la vez dialógica con respecto a la cultura brasileña. Es el caso del personaje 666, padre de Manguari. El número remite paródicamente a la tradición del *Apocalipsis*, ya que no es la plaga sino quien lucha contra ella. El número es el que lo identifica como funcionario de las brigadas sanitarias creadas por el médico brasileño Oswaldo Cruz, inspirado en el ideario de Augusto Comte.

El personaje simboliza ese pasado positivista tan importante en la formación del Brasil y representa, además, el orden oligárquico de la "República Velha", una ideología agrarista y conservadora que Lima Barreto ficcionalizó y satirizó en la novela, a través de su personaje Policarpo Quaresma (*Triste Fim de Policarpo Quaresma*, 1915). Con respecto a la luz, todo el procedimiento de alternancia histórico-temporal de la obra se apoya en ella. El cambio de luz es el principal procedimiento de demarcación del espacio-tiempo. Más adelante, nos referiremos a la función de la luz en la obra teatral.

2.2. ESTRUCTURA PROFUNDA Y DESARROLLO DE LA INTRIGA

Ahora bien, *Rasga Coração* presenta una particularidad, precisamente en la manera en que la Historia es representada. Ésta nos obliga a plantear la manera en que su estructura profunda debe ser analizada. La dialéctica de planos temporales es la expresión al nivel superficial de un problema en la concepción de la estructura profunda. En principio, surge la dificultad de formalizar las diversas secuencias en la medida en que la división temporal (la Historia formalizada estéticamente) nos obliga a partir la estructura profunda en dos planos. Esta es una primera solución al problema.

Una ESTRUCTURA PROFUNDA 1 (EP 1) (correspondiente a un Tiempo 1 a nivel de la intriga) y una ESTRUCTURA PROFUNDA 2 (EP 2) (correspondiente a un Tiempo 2 a nivel de la intriga). Existe una relación significativa en la naturaleza de símbolo de la luz divisoria de tiempos y el carácter bipartito de la ESTRUCTURA PROFUNDA (EP). Tal vez, el símbolo de la luz, su carácter convencional, sea la emergencia de la concepción dialéctica de la Historia.

Dada la complejidad de la operación de representar gráficamente las dos estructuras profundas, en vista de los limitados alcances de este trabajo, sólo haremos la distinción entre EP 1 y EP 2 para la *supersecuencia*, limitándonos a analizar aquí la EP 1 en el orden de las *microsecuencias* y las *macrosecuencias* como intentamos representar en los cuadros que siguen, a continuación.

	MACROSECUENCIA 1					MACROSECUENCIA 2				
	ms1	ms2	ms3	ms4	ms5	ms6	ms7	ms8	ms9	ms10
D1	Conciencia	Conciencia	Conciencia	Conciencia	Conciencia	Conciencia	Conciencia	Conciencia	Conciencia	Conciencia
D2	Sociedad	Sociedad	Sociedad	Sociedad	Sociedad	Sociedad	Sociedad	Sociedad	Sociedad	Sociedad
S	Manguari	Manguari	Manguari	Manguari	Manguari	Manguari	Manguari	Manguari	Manguari	Luca
O	Luca	Luca	Luca	Luca Comprensión y lucha de Luca	Luca Comprensión y lucha de Luca	Luca Comprensión y lucha de Luca	Ayudar a Luca	Comprensión y lucha de Luca	Expulsión de Luca	Manguari
Ay	Nena	Nena	Nena	Nena	Nena	Nena	Nena, Camargo Moço	Nena, Camargo Moço		Nena, Camargo Moço
Op	Luca	Luca	Luca	Luca	Luca	Luca, Milena	Luca, Milena	Luca, Milena	Nena Luca	

	MACRO-SECUENCIA 1 (Primer acto)		MACRO-SECUENCIA 2 (Segundo acto)	
	EP 1 T1	EP 2 T2	EP 1 T1	EP 2 T2
D1	CONCIENCIA Y PRAXIS	CONCIENCIA Y PRAXIS	CONCIENCIA Y PRAXIS	CONCIENCIA Y PRAXIS
D2	LUCA	SOCIEDAD	LUCA Y LA SOCIEDAD	SOCIEDAD
S	MANGUARI	MANGUARI	MANGUARI	MANGUARI
O	CAMBIAR A LUCA	MODERNIDAD	COMPRENDER A LUCA	REVOLUCIÓN
Ay	NENA	CAMARGO V.	NENA, CAMARGO M.	CAMARGO V.
Op	LUCA	666, CASTRO COTT	LUCA, MILENA	666, CASTRO COTT

	SUPER-SECUENCIA	
	ESTRUCTURA PROFUNDA 1	ESTRUCTURA PROFUNDA 2
D1	CONCIENCIA DE CLASE Y PRAXIS HISTÓRICA	CONCIENCIA DE CLASE Y PRAXIS HISTÓRICA
D2	SOCIEDAD Y LUCA	CLASE TRABAJADORA Y LA SOCIEDAD EN GENERAL
S	MANGUARI PISTOLÃO (CUSTÓDIO MANHÃES JR.)	MANGUARI PISTOLÃO (CUSTÓDIO MANHÃES JR.)
O	COMPRENDER A LUCA Y LEGARLE SUS IDEAS	REFORMAS Y REVOLUCIÓN SOCIAL
Ay	NENA CAMARGO MOÇO	NENA CAMARGO VELHO LORDE BUNDINHA
Op	LUCA MILENA CASTRO COTT	666 (PADRE) CASTRO COTT

Al problema de la *bitemporalidad* puede dársele una segunda solución. Considerar al T2 (los *flash-backs*) una función actancial en sí misma (pasible, lógicamente, de ser analizada en su interior, a su vez, como un texto teatral compuesto de EP y ES). De este modo, el T2, que en rigor sucede en la cabeza de Manguari Pistolão, está conformado por sus recuerdos, experiencias y creencias, como un DADOR o DESTINADOR (D1) en el sentido de Conciencia social y Praxis histórica.

DESTINADOR (D1): CONCIENCIA DE CLASE Y PRAXIS HISTÓRICA T2	SUJETO: MANGUARI PISTOLÃO	DESTINATARIO (D2): LA SOCIEDAD Y LUCA
AYUDANTE: NENA CAMARGO MOÇO	OBJETO: TRANSFORMACIÓN SOCIAL Y DE LUCA	OPONENTE: MILENA CASTRO COTT

En la EP de *Rasga Coração* se percibe, como trasfondo, el modelo marxista de que habla Greimas. Su incidencia es un rasgo de intertextualidad que analizaremos en el apartado siguiente. Este modelo sería, según Greimas (1973), como sigue: DESTINADOR: *Historia*; SUJETO: *Humanidad*; DESTINATARIO: *Humanidad*; AYUDANTE: *Proletariado*; OBJETO: *Socialismo*; Oponente: *Burguesía*.

Al nivel de la ESTRUCTURA DE SUPERFICIE (ES), es decir, la *intriga*, la organización “exterior” y “visible” de la obra dramática, es posible apreciar la organización estética de la obra teatral. La *intriga* constituye la sucesión organizada de conflictos como emergencia de la *estructura profunda*. El orden de la intriga es artificial, elaborado, muchas veces alterado en términos estrictamente cronológicos. En este nivel de la intriga pueden observarse los procedimientos de cada poética histórica. Weiger (1978) reelabora el modelo aristotélico de intriga (*Principio, medio y fin*) con el objetivo de perfeccionar y distinguir sus componentes:

ARISTÓTELES	PRINCIPIO		MEDIO	FIN	
WEIGER	COMIENZO PROPIAMENTE DICHÓ	ENLACE	DESARROLLO	DESENLACE PROPIAMENTE DICHÓ	MIRADA FINAL
NIVELES DE PREHISTORIA ...					

En el *comienzo* se produce la presentación de los personajes y la prehistoria, es decir, los hechos anteriores a la escena. En el estadio del *enlace* sucede la ruptura del equilibrio o armonía. Seguidamente aparece el *desarrollo* del conflicto que ocupa un lugar central en la obra. En el desenlace se decide y culmina el desarrollo. Tiene lugar un fuerte cambio en el sistema de las fuerzas al nivel de la estructura profunda. La mirada final es un momento de cierre sintetizador en una etapa de anticlímax. Un esquema de la intriga para *Rasga Coração* podría diseñarse como sigue:

COMIENZO	ENLACE	DESARROLLO						DESENLACE	MIRADA FINAL
ACTO 1			ACTO 2						
1972 TIEMPO 1 (T1)									
Esc. 1	Esc. 2	Esc. 3	Esc. 4	Esc. 5	Esc. 6	Esc. 7	Esc. 8	Esc. 9	Esc. 10
1930 a 1935 TIEMPO 2 (T2)									
Esc. 1	Esc. 2	Esc. 3	Esc. 4	Esc. 5	Esc. 6	Esc. 7	Esc. 8	Esc. 9	Esc. 10

El desafío que plantea *Rasga Coração*, desde el punto de vista que nos interesa, es decir, la inscripción y representación de la Historia, es que la obra trabaja, como veíamos, en dos tiempos contrastados. Ambos niveles temporales desarrollan una intriga propia; no obstante, temáticamente interrelacionadas. El T1 es lo que podríamos llamar tiempo actual. El T2, en cambio, se extiende desde el triunfo de la Revolución del 30 al alzamiento Comunista de 1935: “MANGUARI - (A Nena) Que dia é hoje? 30 de abril de 1972. (...). CAMARGO VELHO - Washington Luís está deposto! Ei, povo ré! Vencemos! Washington Luís arriou a trouxa! Vencemos povo ré! O Brasil é nosso!...” (*Rasga Coração*, p. 19 y 22).

El inicio en 1972 pronto se desliza hacia un tiempo culturalmente (*indicialmente*) reconocible como perteneciente a los comienzos de la década de 1930. Las economías domésticas y el conflicto ideológico padre-hijo se referencian aproximadamente alrededor de ese año. La confrontación de Manguari con su hijo Luca es parangonable a la lucha generacional entre Manguari y su padre 666. Manguari elige, en su juventud, la ruptura con su padre, que representaba la herencia positivista y oligárquica, a favor de la amistad revolucionaria con Camargo Velho, el bohemio Lorde Bundinha y el compromiso social. La presencia del enemigo fascista/integralista, Castro Cott y el mismo 666, constituye una suerte de telón de fondo, un "leiv-motiv", que en el

T1 se expresará con la presencia del mismo Castro Cott como director del colegio al que asiste Luca.

La incompreensión paterna ante la Revolución del 30 y las luchas sociales subsiguientes en el T2 no será estrictamente repetida en el T1. Manguari como hijo es incomprendido por su padre. Pero Manguari como padre procura comprender a su hijo que adhiere a la ideología individualista y anárquica del *hippismo*. El esfuerzo por comprender a Luca lleva a Manguari a procurar cambiar a Luca, procura transmitirle su propia experiencia de luchador social y revolucionario. La intriga presenta, así, un avance superador, verdaderamente dialéctico entre *praxis* y *experiencia*.

Aparentemente, la obra pareciera tener una suerte de estructura cíclica; pero la Historia, en el universo de *Rasga Coração*, no se repite. La última secuencia es la única en la cual puede colocarse a Luca como sujeto; y no es casual que su objeto sea su padre al cual se acerca a saludar, sin rencor. La rebeldía de Luca se evidencia como anárquica, sin método. Él rechaza los procedimientos de su padre en el campo popular. Al seguir el consejo de Milena, de asumir la "acción directa", fracasa y no tiene el valor de sostener su decisión. Luca ha despreciado la experiencia del padre como luchador social. La estrategia montada por Manguari le ha parecido burocrática, insuficiente, cobarde. La escena de la detención y la tortura en el T2 marca la diferencia. Mientras Manguari soporta valientemente y callado el tormento de la dictadura, Luca, luego del incidente en el colegio, frente al director, no puede sostener su lucha. El clímax es el extenso parlamento de Manguari en la escena 9 en donde afirma su condición de auténtico luchador: "Eu sou um revolucionário, entendeu?" (*Rasga Coração*, p. 75).

2.3. ELABORACIÓN DEL TIEMPO Y DEL ESPACIO DRAMÁTICO

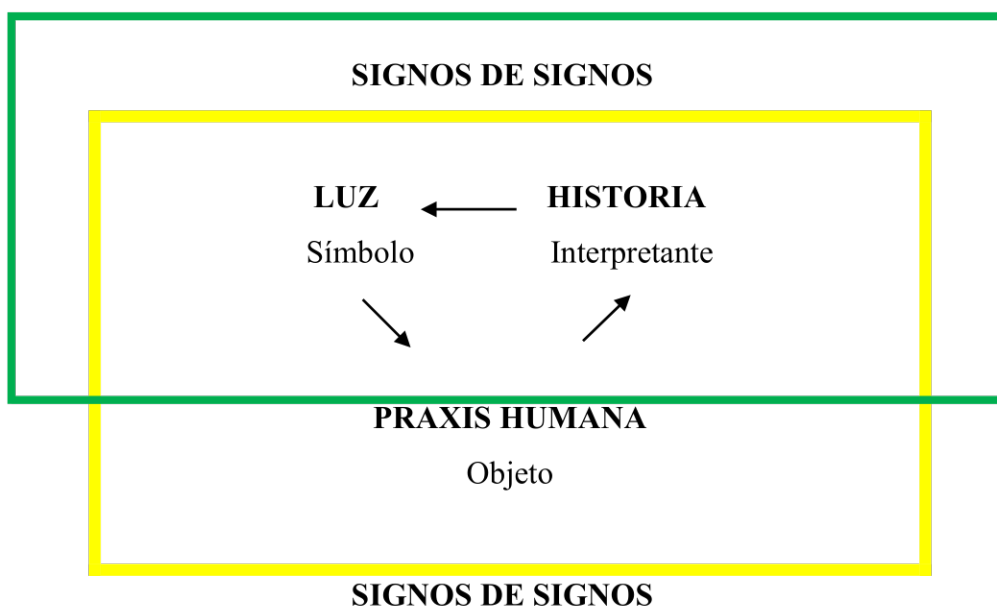
Según pudo advertirse en los párrafos anteriores, la construcción dramática de *Rasga Coração* se basa en el procedimiento del flash-back y problematiza cuestiones relativas a la estructura profunda y remite a aspectos intertextuales (§ 2.6). Cada uno de los

momentos del pasado es marcado por el cambio de luz (luz del pasado, luz del presente). El procedimiento no es poco habitual en el teatro. Dice Fernando de Toro:

La espacialización-temporalización puede realizarse de múltiples formas en el teatro: tanto por la presencia de objetos como por alusión a ellos. Por ejemplo, la iluminación puede indicar cambio de estado espacial/temporal como se da en la puesta en escena de *Rey Lear* de I. Bergman... (Toro, 1989, p. 112)

Este procedimiento en *Rasga Coração* es eminentemente simbólico en la medida en si bien establece una relación de semejanza y de contigüidad con el objeto (es decir, es un ícono-índice), la regularidad y el significado atribuible es del orden de la regularidad y de la ley. Es un símbolo cuyo objeto es la acción humana y cuyo interpretante es la Historia en términos dialécticos.

Esto nos permitiría inferir que la Historia en *Rasga Coração* tiene la condición de la *terceridad*, es un pensamiento que informa todos los demás signos. El doble cuadro, que presentamos a continuación, procura representar la naturaleza mediada del signo teatral, como dice Bogatirev (1970), *signo de signo de objeto*.



Alternativamente, se abren y se cierran dos luces: una luz de presente y una luz del pasado. Cada espacio temporal tiene una legalidad propia. La luz del pasado permite una libertad mayor de movimientos e incluye bailes, canto y música. Esta luz marca un ámbito más lúdico, sostenidos por la dinámica laxa del recuerdo. Cada espacio de luz desarrolla una intriga paralela; en recuerdos, asistimos a episodios de la vida de Manguari durante la dictadura de Getúlio que guardan cierta relación de similitud con las experiencias que vive su hijo en el presente. La alternancia de luces lleva al espectador-lector a comparar la vida del padre con la vida del hijo, la experiencia y la praxis de una y otra generación para así sacar conclusiones sobre el verdadero papel revolucionario de una y otra generación.

En este sentido, creemos que las luces así dispuestas, al marcar dos tiempos confrontados, connotan la mirada, la revisión histórica, el examen ideológico, el juicio de la Historia misma. Se produce, así, un significado en torno al descubrir. La alternancia de las luces implica, además, un juego evidentemente dialéctico. El uso alternativo de la luz es un símbolo de una concepción de la realidad y de la historia, en consonancia con la tradición del teatro político y la visión del mundo del personaje principal, el viejo revolucionario anónimo, Manguari. A él le dice Camargo Moço, un personaje de la generación joven que actúan como una síntesis superadora de las posiciones enfrentadas, refiriéndose a la generación anterior:

... vocês descobriram uma verdade luminosa, a luta de classes, e pronto, pensam que ela basta para explicar tudo... a tarefa nossa é esperar que uma verdade aconteça, nossa tarefa é descobrir novas verdades, todos os dias ... acho que vocês perderam a arma principal: a dúvida (*Rasga Coração*, p. 67).

Es notable que en la última escena (Esc. 10), la que desde el punto de vista de la intriga representa la *mirada final*, se anule la alternancia de luces y los personajes del pasado se integren (sin violar las leyes de la verosimilitud) al espacio del presente, como una forma de significar la superación esperanzada del antagonismo. El cambio se percibe al nivel de la *estructura profunda* y de la *intriga superficial* y tiene finalmente su explicación en el nivel de la intertextualidad o, mejor, en el plano del *repertorio* del texto, tal como veremos más adelante.

2.4. SISTEMAS Y CÓDIGOS TEATRALES

Elam (1980) especifica los códigos y subcódigos que actúan en los diversos niveles de la obra dramática. Los *subcódigos teatrales* corresponden a la representación. Los *subcódigos dramáticos* están presentes en el texto teatral. Ambos remiten a un contexto más general, los *códigos culturales*.

Con respecto al *plano cultural*, los códigos involucrados demuestran tener un papel protagónico en *Rasga Coração*. El *código intertextual genérico*, como veremos, actúa en la identificación de *Rasga Coração* como teatro político y teatro histórico. El *código presentacional formal* (en el cual pueden apreciarse los parámetros del realismo y la verosimilitud, así como la concepción de lo real), determina en *Rasga Coração* un procedimiento central de la obra: la alternancia entre el presente y el pasado, la época actual y los recuerdos. La variación se basa en el cambio de luz y en la virtualidad del espacio escénico. Los *códigos epistémicos* y los *códigos ideológicos*, que involucran lo relacionado con el orden socio-económico y los principios políticos, se activan al momento de reconocer los discursos sociales, especialmente los discursos políticos, el *fascismo*, el *marxismo* y el *hippismo*. Los códigos ético-conductuales y los códigos psicológicos tienen injerencia en el contraste generacional entre el padre y el hijo.

Los *códigos históricos* determinan el conocimiento de acontecimientos históricos y las nociones que tienen que ver con las características de los períodos: los retratos de personalidades históricas recibidos por tradición y los conflictos sociales que han marcado etapas. Este último aspecto es decisivo en *Rasga Coração* en la medida en que gran parte de las alusiones históricas contenidas en los diálogos requieren la participación del lector/espectador en un contexto cultural común. En lo que respecta al período del gobierno de Getúlio Vargas, por caso, algunos los episodios políticos relacionados con ese período son significados en la obra de manera indicial.

Un ejemplo de esto último lo constituye el preparativo de armamento en la escena seis, tanto de parte de Manguari Pistolão y Camargo Velho como de Castro Cott y 666. No está explicitado en el texto, pero es evidente que ambos movimientos aluden

a dos levantamientos: la intentona comunista de 1935 y el intento de golpe de estado integralista, respectivamente. Inclusive la mención de Canudos y Cabanagem (dos episodios emblemáticos de las luchas populares brasileñas, reivindicados durante los años setenta como formas de auténtica rebelión popular por el discurso de la izquierda), sólo pueden reconocerse si se participa no sólo de un relato de la historia brasileña sino de un relato particular, el revisionismo militante.

Ahora bien, en gran medida, los códigos culturales podrían subsumirse como condicionados por el *código genérico*, ya que la identificación del género posibilita un anclaje decisivo en la activación del resto de los códigos. En especial, los códigos históricos. Estos códigos están muy relacionados, en el caso que nos ocupa, con los *códigos genéricos*.

2.5. RASGA CORAÇÃO COMO TEATRO POLÍTICO Y TEATRO HISTÓRICO

Si nos circunscribimos al *código intertextual genérico*, o sea, a la influencia de la experiencia de otros textos estéticos en la comprensión del texto en cuestión, surge, con respecto a *Rasga Coração*, el problema acerca de su filiación como *teatro político* y *teatro histórico*.

En lo que a esto respecta, Décio de Almeida Prado incluye la obra *Rasga Coração* en la línea de *teatro político* descendiente del *Teatro de Arena*, una línea en la cual se rememoran los sufrimientos de la censura y la represión de la dictadura instaurada en el Brasil en 1964. *Rasga Coração* se inscribiría, de este modo, dentro de una serie de producciones dramáticas comprometidas. Esta serie, no obstante, excedería el marco de creación nacional y reconocería antecedentes en la producción teatral occidental; especialmente, en el teatro de compromiso y lucha social que vía Brecht se remonta a la Revolución Francesa.

Ronald Grey (1978), al estudiar el teatro de Bertolt Brecht, traza las líneas históricas y evolutivas de ese teatro político al cual es posible filiar *Rasga Coração*:

Este tipo de teatro se inicia con la Revolución Francesa y, como se ha comenzado a descubrir, fue más abundante de lo que se supuso posteriormente... Este fue un teatro deliberadamente enfocado a cambiar las actitudes del público... No tuvo ningún tipo de éxito popular, puesto que no se le dio cabida en el teatro institucional (Gray, 1978, p. 7).

Este filón dramático fue ampliamente aprovechado por el movimiento revolucionario socialista durante el siglo XIX. Engels y Lasalle escribieron piezas teatrales con el fin de divulgar las ideas de emancipación obrera. Se forjó, de esa manera, una línea de teatro proletario en los principales países de Europa industrializada que se representaba en los sindicatos y tendía a hacer accesible el ideario revolucionario. Este era el propósito de *El granuja* de Jean Baptiste von Schweitzer, pieza escrita entre 1867 y 1868 que divulgaba las tesis principales de *El Capital*. Grey (1978) puntualiza que la tradición del teatro político se fue desarrollando con escasa calidad hasta la aparición de Brecht.

A propósito de la obra que nos ocupa, Décio de Almeida Prado (1986) afirma que se trata de la pieza más innovadora de la vertiente del teatro político. Esa línea dramática hace especial hincapié en las contradicciones del presente más que en los problemas del pasado. Esta apreciación no es del todo exacta en la medida en que *Rasga Coração* se basa en un importante trabajo de análisis del pasado político brasileño. Por otra parte, Décio de Almeida Prado (1986) focaliza precisamente el conflicto de la obra al situarlo no ya en la lucha de clases, sino en la lucha generacional, en el seno mismo de la izquierda:

O conflito armado por Oduvaldo Viana Filho (...) trava-se no bojo da própria esquerda, dentro de uma mesma família, entre o pai, velho revolucionário que leva uma vida anódina enquanto trama e sonha com a explosão futura, sempre adiada, e o filho, rebelde de 1968, que deseja se modificar antes que modificar os outros, acreditando que as transformações sociais advirão não de doutrinas abstratas, desligadas da realidade corrente, mas da prática diária de novas formas de viver e conviver (Prado, 1986, p. 583).

Sin embargo, resta la discusión sobre qué rol jugaría, en el plano de la dialéctica generacional, la figura del padre, el que encarna la tradición revolucionaria y el peso de la Historia. Almeida Prado (1986) compara *Rasga Coração* con *Paradise Now* y la línea de "Living Theatre", como si pudiera leerse en el entramado de las acciones y el

entrecruzamiento verbal de los personajes una nueva ética y una concepción holística del cambio, en sintonía con un criterio de revolución englobante. En este sentido, es verdad que *Rasga Coração* focaliza una transformación anclada históricamente en el viraje entre la década del '60 y del '70, muy característica del enfrentamiento entre padres e hijos. Lo que debería ser discutido es el valor que se le atribuiría en la pieza a los cambios propugnados por los más jóvenes. El fenómeno asumido podría caracterizarse, apelando a una muy utilizada analogía, como un "cambio de paradigma" en el marco de las luchas populares y el concepto de revolución conocido como Nueva Izquierda.

Por otra parte, se analiza un fenómeno más vasto, como decíamos, el tema de la lucha generacional en los años setenta. El problema tal vez haya quedado algo alejado de nuestro entorno más inmediato, el choque generacional ante los cambios de hábitos y de cosmovisión de los hijos con respecto a los padres. Sin embargo, aunque el texto se configure en códigos que puedan resultar poco familiares a lectores del presente, es precisamente esta misma lejanía conceptual lo que le da la razón a *Rasga Coração* en su mirada sobre la rebeldía falaz de los jóvenes de los '70. El padre, militante tradicional, es reivindicado por Oduvaldo Vianna Filho frente a un hijo que apenas resuelve, en su gesto autónomo, una salvación personal. Sobre este conflicto, Sábado Magaldi (1986) destaca el papel revolucionario, digamos, honestamente revolucionario del padre:

Rasga Coração não peca por nenhum ufanismo esquerdista. Ao contrário, acompanha as agruras políticas de um militante anônimo, ao longo das últimas décadas, em que as esperanças de democracia e de um sistema social justo foram sistematicamente destruídas pelos golpes de direita. A consciência de que há forças superiores, apoiadas em rígida estrutura militar, sem cuja liberalização todas as tentativas de mudança se tornam inúteis, mantém inquebrantável o ânimo do protagonista. Mesmo a defecção do filho, imbuído das ideias diversionistas da moda (algumas justas, como a defesa da ecologia), não mergulha o anti-herói de Vianninha no desespero. Na última cena, ele sai para participar de uma reunião, por mais modesta e aparentemente secundária que seja a sua pauta (Magaldi, 1986, p. 58).

El conflicto de *Rasga Coração* contrapone la lucha de clases a lucha generacional. Esta última procura reemplazar la legitimidad de la primera y lo que se percibía entonces como "nuevo", el "*power flower*" de los jóvenes *hippies*, se trenza en lucha ideológica y práctica con la vieja guardia revolucionaria del Partido Comunista.

Esa situación que plantea *Rasga Coração* aparece claramente delineada por su autor en el "Prefácio" fechado el 28 de febrero de 1972. Dice Oduvaldo Vianna Filho: "Em primeiro lugar, *Rasga Coração* é uma homenagem ao lutador anônimo político, aos campeões das lutas populares; preito de gratidão à 'Velha Guarda', à geração que me antecedeu, que foi a que politizou em profundidade a consciência do país."

El autor resalta el hecho de que el texto esté fuertemente relacionado con la experiencia de compromiso político vivido en su hogar desde la infancia. Esa remisión a la infancia, que en el texto se plasma en la recursividad de los recuerdos en el plano histórico, tiene el propósito de reivindicar la conducta de la generación madura de luchadores populares, la que se inició tras la Revolución de 1930 y fue protagonista de las reivindicaciones populares que marcaron momentos importantes de la historia brasileña. Destacar la diferencia, según el autor, "entre o 'novo' e o 'revolucionário'. O revolucionário nem sempre é novo absolutamente e o novo nem sempre é revolucionário." El autor se declara del lado del padre: "... o novo é o velho Manguari." El conflicto generacional de *Rasga Coração* además de ser un conflicto de naturaleza política, tratado en términos políticos en la medida que es posible filiar la pieza al teatro político, es indicador de que el texto está atravesado también por los códigos del género histórico.

Para aproximarnos a la naturaleza histórica de *Rasga Coração* a nivel del género, es decir, la posibilidad de filiar la obra con la serie de piezas históricas, sería necesario repensar los elementos del teatro histórico y de qué manera aparecerían "refuncionalizados".

A propósito del género teatro histórico, recordemos el célebre ensayo de György Lukács, "Novela histórica y drama histórico", compuesto entre los años 1936 y 1937. Allí nota Lukács la desigual evolución que siguieron la novela y el drama histórico. "El nuevo florecimiento artístico de la concepción histórica de la realidad se concentra en la novela y excepcionalmente en la gran narrativa" (Lukács, 1968, p. 169). La desigual distribución de dramas históricos y novelas históricas se explica, según Lukács, porque cada forma literaria tiene una relación diferente con la Historia. El teatro al igual que la

novela procura una configuración total del proceso vital, pero en el primero esa "totalidad se halla concentrada alrededor de un centro fijo, alrededor de la colisión dramática" (Lukács, 1968, p. 174). Según Lukács, esto contribuye a simplificar y generalizar las reacciones de los hombres ante los problemas vitales.

Rasga Coração acusa gran influencia del teatro épico de Bertolt Brecht, especialmente sus piezas históricas como *Galileo Galilei*. No obstante, *Rasga Coração* se mantiene en una línea de teatro realista. De Brecht toma el autor el uso de la música, especialmente los cánticos y la danza, la problematicidad social y el papel reservado al espectador. En palabras de Brecht: "El teatro puede conservar en el público su productividad, además del mero hecho del espectáculo" (Brecht, 1963, p. 76). La distinción establecida por Lukács (1968) entre novela histórica y teatro histórico en lo referente a la evolución de cada género puede inclusive comprobarse se relacionáramos *Rasga Coração*, como un ejemplo de teatro histórico contemporáneo con la novela histórica más actual. En este sentido, puede resultar útil comparar con aquello que en la novela se ha manifestado a propósito de la forma histórica. Nos referimos a lo que la crítica ha dado en llamar "nueva novela histórica".

En *La Nueva Novela Histórica de la América Latina, 1979-1992* Seymour Menton (1993) brinda los elementos caracterizadores más importantes del fenómeno de la *nueva novela histórica* (No obstante, pueda ser discutible el criterio adoptado por Seymour Menton a partir de Anderson Imbert: "Llamamos 'novelas históricas' a las que cuentan una acción ocurrida en una época anterior a la del novelista"). Esas características son:

- 1.La subordinación, en distintos grados, de la reproducción mimética de cierto periodo histórico a la presentación de algunas ideas filosóficas, difundidas en los cuentos de Borges y aplicables a todos los periodos del pasado, del presente y del futuro. (...) las ideas que se destacan son la imposibilidad de conocer la verdad histórica o la realidad; el carácter cíclico de la historia y, paradójicamente, el carácter imprevisible de ésta, o sea que los sucesos más inesperados y más asombrosos pueden ocurrir.
- 2.La distorsión consciente de la historia mediante omisiones, exageraciones y anacronismos.
- 3.La ficcionalización de personajes históricos a diferencia de la fórmula de Walter Scott -aprobada por Lukács- de protagonistas ficticios. (...)
- 4.La metaficción o los comentarios del narrador sobre el proceso de creación. (...)
- 5.La intertextualidad. (...)

6. Los conceptos bajtinianos de lo dialógico, lo carnavalesco, la parodia y la heteroglosia. De acuerdo con la idea borgeana de que la realidad y la verdad históricas son inconocibles, varias de las NNH proyectan visiones dialógicas al estilo de Dostoievski (tal como lo interpreta Bajtín), es decir, que proyectan dos interpretaciones o más de los sucesos, los personajes y la visión del mundo (Menton, 1993, p. 42-43).

En *Rasga Coração* no se verifican todas estas características porque la pieza teatral continúa más cerca de una estética realista. No obstante, la caracterización de Menton (1993) es sugestiva ya que no sólo permite apreciar distancias sino algunas convergencias, concretamente, la importancia que asume la intertextualidad y el dialogismo en el tratamiento de la materia histórica. En este sentido, *Rasga Coração* anticipa, tal vez, una tendencia en el tratamiento de la materia histórica que posteriormente se iría acentuando en el camino de pensar un nuevo drama histórico. En *Rasga Coração* puede advertirse: a) *un replanteo de la concepción marxista de la historia*; b) *un distanciamiento y afirmación del carácter ficcional de la representación teatral* y c) *una intertextualidad y un dialogismo ostensibles*.

Intertextualidad y dialogismo son dos conceptos activos y presentes en *Rasga Coração* que explican buena parte de la inserción de la Historia en su cuerpo textual como representación. Esto implica una concepción particular del mensaje teatral muy afín a lo que Menton (1993) observa en la nueva novela histórica, es decir, la proyección de interpretaciones diversas de los sucesos, los personajes o la visión del mundo.

2.6. LA TRAMA INTERTEXTUAL DE RASGA CORAÇÃO

Rasga Coração es un texto muy rico en elementos contextuales, culturales, tomados del entorno de los diversos discursos y productos de la cultura. Su ligazón con el contexto brasileño es muy estrecha: discurso radial, partidario, trozos musicales, slogans, marcas comerciales, publicidad, etc. Es un texto en el cual cobra gran protagonismo lo que se conoce como *intertextualidad*. La palabra *intertextualidad* remite al sentido de "tejido" e "intercambio". Beristáin (1997) consigna la siguiente definición:

Conjunto de las unidades en que se manifiesta el fenómeno de *transtextualidad* ("trascendencia textual del texto"), dado en la relación entre el texto analizado y otros textos leídos o escuchados, que se evocan consciente o inconscientemente o que se citan, ya sea parcial o totalmente, ya sea literalmente (en este caso, cuando el lenguaje se presenta intensamente socializado o aculturado y ofrece *estructuras* sintácticas o semánticas comunes a cierto tipo de *discurso*), ya sea renovados y metamorfoseados creativamente por el *autor*, pues los elementos extratextuales promueven la innovación. (Beristáin, 1997, p. 269)

El término fue introducido por Julia Kristeva, inspirada en la obra de Bajtín, con el fin de superar la tradicional noción de "influencias" y la práctica de la "crítica de fuentes". En el contexto original bajtiniano la idea de intertexto es la de *dialogismo*. Para Kristeva todo texto es un intertexto. En el texto están presentes los otros textos en diversos niveles; algunos de esos textos pueden reconocerse y otros no. La concepción de Kristeva es que el texto reúne los textos de la cultura anterior y los de la cultura que la rodean y que todo texto es un mosaico o tejido de citas. En este sentido, en el texto aparecen redistribuidos códigos y fórmulas, ritmo y lenguas sociales. De este modo la propia *intertextualidad* es la condición inherente a todo texto. Este es el entramado de la palabra anónima cuyo origen no es posible identificar. Todo texto se compone de citas inconscientes y automáticas. Dice Kristeva: "... todo texto se construye con mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto" (Kristeva, 1981, p. 190).

Patrice Pavis (1983), siguiendo a Kristeva se refiere a la intertextualidad como la que "... postula que todo texto es sólo comprensible por el juego de textos que lo precede y que, por transformación, influyen sobre él y lo elaboran". Añade que "la búsqueda de un intertexto transforma el texto original tanto en el plano de los significados como de los significantes: desarticula la fábula lineal y la ilusión teatral, confronta dos ritmos y dos escrituras a menudo opuestas, y pone el texto original a distancia, insistiendo en su materialidad" (Pavis, 1983, p. 276 y ss.).

Estas son definiciones extremas de *intertextualidad*, que no distinguen entre el texto, el contexto y el texto intercalado. Una elaboración posterior y más precisa es la desarrollada por Gerard Genette (1982), quien discrimina cinco aspectos de lo que llama la *transtextualidad*: a) *Intertextualidad*, la presencia de un texto en otro como en la cita o la alusión; b) *Paratextualidad*, el entorno del texto como títulos, prefacios o, ilustraciones; c)

Metatextualidad, el comentario sobre un texto como la reseña o la crítica; d) *Hipertextualidad*, la relación de género o subgénero y e) *Architextualidad*, la incorporación de un hipertexto en un hipotexto como en la parodia, el pastiche o el plagio.

Genette (1982) hace hincapié con esta tipología en el conjunto de relaciones explícitas o implícitas que un texto tiene con otros textos. La concepción de Kristeva apuntaba, en cambio, a una propiedad constitutiva del texto. Ambas concepciones se sintetizan en la perspectiva del fenómeno intertextual que tiene Wolfgang Iser (1987) al elaborar el concepto de *repertorio*:

En el repertorio se encapsulan convenciones en cuanto que el texto encapsula unos conocimientos previos. Estos se refieren no sólo a los textos precedentes, sino igualmente, si no es que incluso hay que decir de manera más acentuada, se refieren a las normas sociales e históricas, al contexto socio-cultural en su sentido más extenso en el que el texto ha brotado, dicho brevemente, a lo que los estructuralistas de Praga han designado como la realidad extraestética. El repertorio representa aquella parte constitutiva del texto en la que se supera la inmanencia del texto. Sin embargo, la introducción de normas extratextuales no quiere decir que sean reproducidas, sino que en su retorno al texto les sucede algo, y de esta manera, a la vez surge una condición esencial para la comunicación (Iser, 1987, p. 117).

En el *repertorio* los sistemas de sentido imperantes no son reproducidos. El texto, al contrario, pone en evidencia aquello que en los sistemas vigentes está virtualizado o negado y que permanece excluido. Los textos de ficción denotan lo que los sistemas de sentido imperantes ocultan y por eso esos textos matización o ponen al descubierto los límites de los sistemas de sentido imperantes. Iser (1987) ilustra este concepto con un ejemplo, *Tristram Shandy* de Sterne y el sistema de sentido dominante en la Ilustración inglesa, el paradigma de Locke. En *Tristram Shandy* se lleva al extremo algo sugerido por Locke, la asociación de ideas simples como base del conocimiento. Con ello no sólo se niega la validez de una norma de Locke. Más bien esta negación descubre la referencia callada por Locke, es decir, la subjetividad como instancia selectiva y motivadora de la asociación de ideas. Según Iser la ficción expresa lo que los sistemas dominantes dejan de lado, lo que no pueden incluir en el mundo que organizan. Ese es el factor comunicativo de la ficción. La literatura se ubica, de este modo, en los bordes de los sistemas de sentido dominantes de cada época. Ella se hace cargo de lo que cada sistema de sentido dominante

no puede resolver. Permite advertir sobre la debilidad de los sistemas de sentido y posibilita una reconstrucción del horizonte histórico del problema.

Iser (1987) deduce, por tanto, que si la literatura se desenvuelve a través de los puntos débiles de los sistemas, entonces el sistema que un texto toma fue muy relevante en el marco de la época. Esto significa que si el texto se refiere directamente a un sistema dominante esto habla de la posición preeminente del sistema elegido en el contexto histórico. No obstante, es preciso tener en cuenta, según Iser (1987), que la "historia muestra del todo situaciones en que el balance de la labor de los textos de ficción consiste en la conservación de la sustancia de los sistemas dominantes» (Iser 1987, p.130) Un ejemplo lo constituyó la novela cortesana de la Alta Edad Media. Sin embargo, tanto en uno u otro caso la literatura toma su función de las debilidades valorativas de los sistemas: en un caso cierra el sistema ante irrupciones que desestabilizarían el sistema y en el otro caso "descubre sus problemas o reacciona ante la sobrecarga de problemas producidos por los sistemas." (Iser 1987, p.131). El *repertorio* se constituye de normas extratextuales sacadas de los sistemas de sentido de una época y de la literatura precedente y todas las tradiciones en la condensación de las citas. De este modo el texto actúa como respuesta y aparece incluida la recepción en el mismo. Dice Iser:

Los valores extremos en la escala de la coincidencia parcial de los elementos del repertorio del texto y del lector ponen de manifiesto que es reclamada de distinta manera la participación del lector en el texto. Es relativamente pequeña allí donde el texto reproduce con amplitud una comunidad anterior y relativamente intensa donde la coincidencia se aproxima al grado cero (Iser 1987, p.141).

El modelo historiográfico y el modelo político que actúan al nivel del *repertorio* del texto de *Rasga Coração* son: a) la concepción marxista de la historia y b) la praxis revolucionaria encarnada en el Partido Comunista. Las famosas frases iniciales de *El dieciocho Brumario de Luis Bonaparte* de Karl Marx dan la clave intertextual de *Rasga Coração*: "Hegel dice en alguna parte que todos los grandes hechos y personajes de la historia universal aparecen, como si dijéramos, dos veces. Pero se olvidó de agregar: una vez como tragedia y la otra como farsa". Estas palabras explican el contraste entre Manguari y Luca, pero sobre todo remiten al contenido del libro de Marx que es una advertencia contra la reacción. El pensamiento de Luca es un falso modernismo

revolucionario. Su discurso ecologista y contracultural se desarma ante la disciplina y el realismo de su padre.

LUCA - ... Já foram encontrados pinguins com iseticida no corpo, a Europa já destruiu todo seu ambiente natural, diversas espécies de animais só existem nos jardins zoológicos, (...) essa civilização é um fracasso, (...) ontem estive na porta de uma fábrica de inseticida, fui explicar pros operários que eles não podem produzir isso ...

(...)

MANGUARI - ... Na porta das fábricas pedir pros operários largarem seus empregos, são tão difíceis de conseguir, rapaz! (Chora) (*Rasga Coração*, p. 72).

Paralelamente al fenómeno de la *intertextualidad*, suele distinguirse otro muy semejante, la *interdiscursividad*. Dominique Maingueneau (1999) dice: "El interdiscurso es al discurso lo que el intertexto es al texto" (Maingueneau, 1999, p. 63) La noción de *interdiscursividad* aparece relacionada con la de *campo discursivo*:

... espacios en los que un conjunto de formaciones discursivas está en una relación de competencia en sentido amplio, delimitándose recíprocamente: esto sucede con las diferentes escuelas filosóficas o corrientes políticas que se enfrentan, explícitamente o no, en cierta coyuntura. (Maingueneau, 1999, p. 19)

En *Rasga Coração* tanto la *interdiscursividad* como la *intertextualidad* (ambos fenómenos englobables en el concepto de *dialogismo*) cumplen dos funciones, una, mimética, o sea, producir, en términos de Barthes, el "efecto de lo real", la otra, ideológico-estructural, es decir constitutiva de la forma y la significación como es el caso de la concepción marxista de la Historia.

El *campo discursivo* en *Rasga Coração* es de orden político. El *discurso político* contribuye decididamente, por sus características, al conflicto dramático de *Rasga Coração*. Sobre el *discurso político*, Verón (1987a) explica que el éste construye un destinatario positivo y un destinatario negativo y con ambos se relaciona. Dice Verón:

El destinatario negativo está, por supuesto, excluido del colectivo de identificación: esta exclusión es la definición misma del destinatario negativo. Al destinatario negativo lo llamaremos *contradestinatario*. El lazo

con éste reposa, por parte del enunciador, en la hipótesis de una *inversión* de la creencia: lo que es verdadero para el enunciador es falso para el contradestinatario e inversamente; o bien: lo que es bueno para el enunciador es malo para el contradestinatario; o bien: lo que es sinceridad para el enunciador es mala fe para el contradestinatario, etc. En verdad, ese "otro" discurso que habita todo discurso político no es otra cosa que la presencia, siempre latente, de la *lectura destructiva* que define la posición del adversario. (Verón, 1987^a, p. 16).

La competencia discursiva, en el sentido de lucha de discursos, atraviesa toda *Rasga Coração*. Los discursos en pugna son básicamente dos, el marxista y el hippie, una izquierda tradicional y una nueva izquierda. Otros discursos en confrontación son: el integralista (fascista), el positivista-sanitarista, el desarrollista, el de la bohemia (T2), el guerrillero de la acción directa, el naturista-orientalista. Como la disputa está concebida en términos dialécticos en *Rasga Coração*, la síntesis (no sin un cierto tono didáctico, según la estética del teatro político) aparece en la voz de Camargo Moço:

CAMARGO MOÇO - (...) ... vocês descobriram uma verdade luminosa, a luta de classes, e portanto, pensam que ela basta para explicar tudo ...a tarefa nossa não é esperar que uma verdade aconteça, nossa tarefa é descobrir novas verdades, todos os dias ... acho que vocês perderam a arma principal: a dúvida... (Rasga Coração, p. 67).

A continuación, consignamos apenas algunos ejemplos de dialogismo en la primera escena.⁵

EJEMPLOS DE INTERTEXTOS PRESENTES EN LA ESCENA N° 1	
GÉNEROS	OCURRENCIAS
<ul style="list-style-type: none"> • Epígrafes 	<ul style="list-style-type: none"> • Palabras de Oswaldo Aranha • Palabras de Getúlio Vargas

⁵ La edición de *Rasga Coração* preparada por el Serviço Nacional de Teatro (1980) reúne los extensos apéndices con el material recogido por el autor. Esos apéndices se componen de: diccionario de argot carioca, fragmentos de música brasileña, apuntes de los diarios de la década del 30, apuntes sobre hechos y curiosidades del Río de Janeiro antiguo, nombres de productos de uso cotidiano y mediáticos, chistes, costumbres y sucesos políticos. Este conjunto del material pretextual ponen en evidencia la minuciosa investigación que precedió a la escritura de *Rasga Coração*. Sólo una pequeña parte de los apuntes documentales reunidos son aprovechados en el cuerpo de la obra.

	<ul style="list-style-type: none"> • Fragmento de "Rasga o Coração" de Catullo da Paixão Cearense
<ul style="list-style-type: none"> • Publicidad 	<ul style="list-style-type: none"> • Baygon • Sopa Knorr • Versos del anuncio de la Companhia do Bonde • Diarios: <i>Jornal do Brasil, Gazeta de Notícias, O País, A Noite.</i> • Rayban
<ul style="list-style-type: none"> • Slogans políticos 	<ul style="list-style-type: none"> • "Anauê!" • "Viva Getúlio Vargas! Oswaldo Aranha!"
<ul style="list-style-type: none"> • Letras musicales 	<ul style="list-style-type: none"> • "Rasga o Coração" • "Hino da Ação Integralista Brasileira" • El Corta-jaca de Chiquinha Gonzaga • "Hino a João Pessoa" • "Sorvetinho, sorvetão..." • "Quebra quebra gabiropa" • "Lover" • "No paraíso da esperança..."
<ul style="list-style-type: none"> • Nombres de personajes 	<ul style="list-style-type: none"> • Luiz Carlos Luca: Remite a Luiz Carlos Prestes, dirigente comunista admirado por el padre de Luca. • 666: Remite al nombre bíblico de la bestia demoníaca.
<ul style="list-style-type: none"> • Discursos 	<ul style="list-style-type: none"> • <u>Discurso de salón de baile</u> (Voz del maestro de ceremonias) • <u>Discurso naturista</u> (macrobiótica) (Luca)

2.7. SEMIOSIS E HISTORICIDAD EN *RASGA CORAÇÃO*

Retomando el ensayo de Lukács (1968) antes citado puede leerse que "... el drama tiene como principal reproche la colisión de las fuerzas sociales en su punto más extremo y crítico". Este punto es para Lukács, la revolución: "Seguramente no es casualidad que los grandes períodos del florecimiento de la tragedia coincidan con las grandes alteraciones histórico-mundiales de la sociedad humana" (Lukács, 1968, p. 178). Pero la realidad extratextual emerge en el texto mediada por los discursos. Intertextualidad e interdiscursividad generan signos de la historicidad.

Desde esta perspectiva, la historicidad está dada por el entrecruzamiento sincrónico del texto en sus líneas intertextuales e interdiscursivas. Las mediaciones interdiscursivas,

intertextuales e intratextuales, como lo expone Edmond Cros (1993) desde la sociocrítica, constituyen parte central del humus histórico del texto.

En primer lugar, la reconstrucción de las preguntas a las cuales los textos procuran dar respuesta y su función social (sugerencia de Jauss en sus tesis cuarta y séptima de 1967; Cfr. Jauss, 1977). El sentido depende de una hipótesis reconstitutiva de la pregunta a la cual el texto da respuesta y que valga a su vez y necesariamente como relectura del contexto y del debate social. En segundo lugar, los indicios del contexto histórico en el texto como interdiscursividad e intertextualidades, mediadoras; texto y contexto discernibles pero interrelacionados, como vínculo necesario a la interpretación de signos redundantes, inteligibles, en el texto y en el contexto, en un *continuum* pluridiscursivo y sincrónico. Signos que en la enunciación inmediata y el discurso del personaje cobran sentido para el intérprete que los relaciona análogamente o que los relee *transtextualmente* en la serie de representaciones contemporáneas al texto.

En este sentido, en cuanto al concepto de “historicidad”», no importan sólo los contenidos históricos presentes en *Rasga Coração* a la manera de trazos de mimesis sino la matriz de apropiación y la inclusión de códigos epocales actuantes en los textos. Cesare Segre (1985), al abordar la relación entre cultura, historia y texto literario, destaca que la comunicabilidad de este último radica en la alternancia entre análisis y síntesis que realiza el emisor, apelando a los códigos epocales, inscribiendo la realidad circundante y elementos presentes de la historia. Por otra parte, un movimiento de análisis y síntesis efectuado por el lector que interpreta el texto apelando a los códigos epocales propios. De este modo, la historia aparece como historicidad de los códigos de manera homogénea a los contenidos. A la relación de fusión de contenidos y códigos, Segre (1985) la entiende incluida en el «universo imaginario» del texto, una historicidad que forma parte de la estructura, internalizada y sistematizada (Cfr. Salomão, 1993, p. 60-1).⁶

⁶ La lectura de la historicidad desemboca en la reconstrucción de sistemas de sentido, campos socioculturales, relaciones con modos y géneros discursivos, instituciones sociales y prácticas no discursivas, lo que Hayden White reclama como constitutivo del análisis metodológico del “New Historicism” y de un abordaje histórico literario. Cfr. White, 1989.

En el caso de *Rasga Coração* el punto de inflexión histórica, su referencialidad social la constituye el momento de emergencia hacia finales de los años sesenta de los movimientos de la Nueva Izquierda y el *hippismo*. Dice Oduvaldo Vianna Filho:

A peça fixa desde o novo antigo (o integralismo) até o novo anárquico (a boemia de 30, o hippie de hoje) que, a pesar de apresentar soluções antigas, percebe, detecta problemas novos que os sistemas revolucionários organizados têm dificuldade em absorver principalmente quando atravessam fases de subestimação da teoria na criação da consciência humana. (RC 1980, p. 13)

ESQUEMA DE SEMIOSIS E HISTORICIDAD										
PRIMERIDAD			SEGUNDIDAD						TERCERIDAD	
• ÍCONO			• ÍNDICE						• SÍMBOLO	
• ESCENA			• INTRIGA						• DISCURSO	
• PRESENCIA			• RELACIÓN						• SENTIDO	
1) FUNCIÓN ICÓNICA			2) FUNCIÓN INDICIAL						3) FUNCIÓN SIMBÓLICA	
a) El ícono como código	b) Ícono visual 1) El cuerpo 2) Gestual 3) Objeto/mimético	c) Ícono verbal 1) Ícono verbal/mímesis 2) Ícono verbal/acción	a) Función diegética	b) Índice gestual	c) Índice espacial	d) Índice temporal	e) Índice social	f) Índice ambiental	a) Símbolos visuales	b) Símbolos verbales
←			ESTRUCTURA PROFUNDA Modelo actancial			ESTRUCTURA SUPERFICIAL Intriga			→	
Código intertextual genérico										
DIALOGISMO										

El conflicto de *Rasga Coração* contrapone lucha de clases y lucha generacional. La primera aparece amenazada en cuanto a su poder de interpretar la realidad. Aparentes nuevos valores pretenden superarla. El intertexto marxiano recupera el sentido de la falsa novela. Lo que se percibía como "nuevo", la ideología naturista, el *hippismo*, etc. de los jóvenes hippies, demuestra no tener la misma envergadura de aquello que se presenta avalado por la experiencia de la *praxis* colectiva. Esto no niega, como vimos, el valor de la búsqueda responsable de los jóvenes.

3. CONCLUSIONES

Intentamos trazar tres coordenadas de análisis que consideramos medulares: a) *los signos empleados para significar la historia*; b) *la articulación de estructura profunda e intriga* y c) *la interacción de intertextualidad y discursos sociales en el texto para la representación de la historia*.

Los fragmentos de pasado responden a una lógica diferente de la lógica mimética y representativa de la luz del presente, que se corresponde con una estética realista. La alternancia temporal recrea la concepción marxista de la historia. Eso en cuanto al procedimiento formal.

La semiosis teatral del elemento histórico en el texto teatral nos llevó a revisar la *estructura profunda* y el *esquema actancial* subyacente. El entramado de acciones reconocibles de un determinado período de la historia contemporánea brasileña, al nivel superficial y al nivel de la estructura profunda, la dinámica de la experiencia y el recuerdo en conjunto, conforman la conciencia histórica, que cumple la función actancial de *destinadora*.

Los códigos teatrales en juego en la obra teatral, así como su entramado intertextual e interdiscursivo, destacan la filiación al teatro político e histórico y la importancia de la propia discursividad política, respectivamente.

El género, la filiación del texto a una tradición de teatro político, por una parte, y al teatro histórico, por otra parte, muestra su cercanía, en algunos aspectos, a la producción de Brecht. El tejido dialógico y polifónico de discursos sociales, resalta el conflicto generacional.

A partir de las nociones peirceanas de ícono, índice y símbolo, asociadas a las ideas de *primeridad*, *segundidad* y *terceridad*, pudimos precisar que la historia se representa como símbolo de una idea en torno a la dialéctica de la conciencia histórica.

REFERENCIAS

ALBUQUERQUE, S. J. (1992). O teatro brasileiro na década de oitenta. *Latin American Theatre Review*, 25 (2), p. 23-36.

BARTHES, R. (1977). *Ensayos críticos*. Barcelona: Seix Barral.

BERISTÁIN, H. (1997). *Diccionario de retórica y poética*. 8ª ed. México: Porrúa, 1997.

BOBES, M. del C. (1988). *Estudios de semiología del teatro*. Valladolid/Madrid: Aceña/La Avispa.

BOGATIREV, P. (1971). Les signes au théâtre. *Poétique*, 8 (5), 17-30.

BRECHT, B. (1963). *Breviario de estética teatral*. Buenos Aires: La Rosa Blindada.

COSENTINO, O. (1990). Traducir sin traicionar el espíritu del autor. *Brasil/Cultura* 14,64, 3-4.

COURTÈS, J. (1980). *Introducción a la semiótica narrativa y discursiva*. Trad. S. Vasallo. Buenos Aires: Hachette.

CROS, E. (1993). Sociología de la literatura. En AA. VV. *Teoría literaria* (pp. 145-171). México: Siglo XXI.

DAMASCENO, L. H. (1996). Cultural Space and Theatrical Conventions in the Works of Oduvaldo Vianna Filho. Detroit: Wayne State UP.

DELADALLE, G. (1996). Leer a Peirce hoy. Trad. L. Varela. Barcelona: Gedisa.

ELAM, K. *The semiotics of theatre and drama*. Londres : Methuen, 1980.

- GENETTE, G. (1982). *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Seuil, 1982.
- GÓES, L. (1994). Tendências estéticas do teatro brasileiro contemporâneo. En *La Escena Latinoamericana*, 2 (3-4), 42-49.
- GRAY, R. (1978). *Brecht dramaturgo*. Madrid: Ultramar.
- GREIMAS A. J. (1973). Les actants, les acteurs et les figures. En Chabrol, C. (ed.). *Sémiotique narrative et textuelle* (pp. 161-176). Paris : Larousse.
- ISER, W. (1987). *El acto de leer. Teoría del efecto estético*. Madrid: Taurus.
- JAUSS, H. R. (1977). La historia literaria como desafío a la ciencia literaria. En AA. VV. *La actual ciencia literaria alemana* (pp.137-114.). Salamanca: Anaya.
- JAVIER, F. (1984). *Notas para la historia científica de la puesta en escena*. Buenos Aires: Leviatán.
- KOWZAN, T. (1970). *Los signos teatrales*. Buenos Aires: Talía.
- KRISTEVA, J. (1981). *Semiótica 1*. 2ª ed. Trad. J. M. Arancibia. Madrid: Fundamentos.
- LATELLA, G. (1985). *Metodología y teoría semiótica*. Buenos Aires: Hachette.
- LUKÁCS, G. (1968). *Novela histórica y drama histórico*. En *Sociología de la literatura*. Organización de Peter Ludz. 2ª ed. (pp. 169-190). Barcelona: Ediciones Península.
- MAGALDI, S. (1986). *O teatro brasileiro enquanto texto literário*. En AA. VV. *Literatura Brasileira: Ensaio. Crônica, teatro e crítica* (pp. 58-59). São Paulo: 2ª Bienal Nestlé de Literatura Brasileira / Norte Editora, vol. I.
- MAINGUENEAU, D. (1999). *Términos claves del análisis del discurso*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- MARX, K. (1992). *Las luchas de clases en Francia de 1848 a 1850. El dieciocho Brumario de Luis Bonaparte*. Madrid: Espasa-Calpe.
- MENTON, S. (1993). *La nueva Novela Histórica de la América Latina, 1979-1992*. México: Fondo de Cultura Económica.
- PAVIS, P. (1983). *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Trad. F. de Toro. Barcelona, Paidós.
- PEIRCE, Ch. S. (1986). *La ciencia de la semiótica*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- PEIRCE, Ch. S. (1988). *El hombre, un signo. El pragmatismo de Peirce*. Barcelona: Crítica.

- PRADO, D. de A. (1986). Teatro: 1930-1980 (ensaio de interpretação). En Fausto, B. (Org.). História Geral da Civilização Brasileira. Economia e cultura (1930-1964) (pp. 525-589). 2ª ed. São Paulo: DIFEL, T. III, 4º vol.583. (Trad. española: *Escritura. Teoría y práctica literarias* 14, 27, 1989, 41-122.)
- SALOMÃO, S. (1993). Tradição e invenção. A semiótica literária italiana. São Paulo: Ática.
- SEGRE, C. (1985). Historización. En *Principios de análisis del texto literario* (pp. 143-172). Barcelona: Crítica.
- SINI C. (1985). Semiótica y filosofía. Buenos Aires: Hachette, 1985.
- TORO, F. de (1989). Semiótica del teatro. Del texto a la puesta en escena. Buenos Aires: Galerna.
- TORO, F. de. (1987). Brecht en el teatro hispanoamericano contemporáneo. Buenos Aires: Galerna.
- UBERSFELD, A. (1977). Lire le théâtre. Paris : Editions sociales.
- UBERSFELD, A. (1981). L'école du spectateur. Paris: Editions sociales.
- UBERSFELD, A. (1989). Semiótica teatral. Madrid: Cátedra/Universidad de Murcia.
- VERÓN, E. (1987a). La palabra adversativa. Observaciones sobre la enunciación política. En AA. VV. El discurso político. Lenguajes y acontecimientos (pp. 13-26). Buenos Aires: Hachette.
- VERÓN, E. (1987b). La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad. Buenos Aires: Gedisa.
- VIANNA FILHO, O. (1980). Rasga Coração. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro.
- WHITE, H. (1989). New Historicism: A Comment. En H. Aram Veesser ed. The New Historicism (pp. 293-302). New York: Rutledge.
- WEIGER, J. (1978). Hacia la comedia: de los valencianos a Lope. Madrid: CUPSA.

Prof. Carlos A. Pasero

Ciudad de Buenos Aires, setiembre de 2018