

16  
291



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS



LA SEMIOTICA Y SU APLICACION  
AL TEATRO

T E S I S  
QUE PARA OBTENER EL TITULO DE:  
LICENCIADO EN LITERATURA  
DRAMATICA Y TEATRO  
P R E S E N T A :  
DIANA OLVERA CORTES

ASESOR: MTR. TIBOR BAK GELER GELER



MEXICO, D. F

1997.

MADE QUE  
TALLA DE ORIGEN



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

**DEDICATORIA**

**A mi mamá**

**por su apoyo incondicional.**

## **AGRADECIMIENTOS**

**Al Mtro. Tibor Bak-Geler Geler  
por su valiosa asesoría en la realización  
de este trabajo.**

**A todos aquellos que de alguna manera,  
en algún momento me brindaron su apoyo.**

"El apoyo de que menos podemos prescindir  
es el de nuestro propio esfuerzo."

Mme. Blanchecotte.

## INDICE

### INTRODUCCION

#### CAPITULO I. LA SEMIOTICA.

1.1 ¿QUE ES LA SEMIOTICA? .....	1
1.1.1 ORIGEN E HISTORIA .....	4
1.1.2 ¿SEMIOTICA O SEMIOLOGIA? .....	9

#### CAPITULO II. EL PROCESO COMUNICATIVO.

2.1 ¿QUE ES LA COMUNICACION? .....	10
2.1.1 LA SITUACION COMUNICATIVA .....	13
2.2 ¿QUE ES SIGNO? .....	14
2.2.1 SIGNO Y CONTEXTO .....	19
2.3 COMUNICACION VERBAL Y Y NO VERBAL .....	21
2.4 EL LENGUAJE .....	25

#### CAPITULO III. EL TEATRO.

3.1 ASPECTO SOCIOHISTORICO DEL TEATRO .....	30
3.2 EL TEATRO Y LA COMUNICACION .....	34
3.2.1 COMUNICACION NO VERBAL Y TEATRO .....	41
3.3 ELEMENTOS DEL TEATRO .....	42
3.3.1 ESPACIO ESCENICO .....	44
3.4 EL SIGNO EN EL TEATRO .....	47
3.5 EL LENGUAJE TEATRAL .....	64
3.5.1 EL DISCURSO TEATRAL .....	66
3.5.1.1 FUNCIONES DEL DISCURSO TEATRAL .....	79

CAPITULO IV. SEMIOTICA Y TEATRO.

4.1 EL TEATRO COMO ORGANIZACION SEMIOTICA .....	81
4.2 SEMIOTICA Y PUESTA EN ESCENA .....	84
4.3 ELEMENTOS DEL LENGUAJE ESCENICO .....	92
4.4 APLICACION .....	97
CONCLUSION .....	111
BIBLIOGRAFIA .....	112

## INTRODUCCION

El presente trabajo surge como una necesidad de aproximación a una disciplina poco explorada con respecto a los asuntos teatrales: La semiótica. Al decir poco explorada me refiero al caso específico de los alumnos de esta carrera, quienes no contamos con una instrucción formal al respecto.

Dicha aproximación tiene lugar, porque la semiótica me parece una buena opción para estudiar y analizar los distintos aspectos del quehacer teatral.

En este primer acercamiento, mi trabajo no posee mayores pretensiones que las que por el momento están a mi alcance: tratar de establecer las nociones básicas para entender qué es la semiótica; y con base en ellas relacionarla con el teatro.

El trabajo está dividido en cuatro capítulos: La semiótica; El proceso comunicativo; El teatro; y Semiótica y teatro.

En el primer capítulo, se define la semiótica y los conceptos relacionados con ella. Se da una breve cronología de la misma.

En el segundo capítulo se trata todo lo relacionado con el proceso comunicativo; desde qué es la comunicación hasta cuáles son los elementos que intervienen en ella y que integran el proceso comunicativo.

En el tercer capítulo se habla del teatro: sobre su aspecto social a través de los años; los elementos que lo integran; el espacio escénico; su relación con los signos, la comunicación y el lenguaje.



Finalmente en el cuarto capítulo se plantea la relación entre la semiótica y el teatro; específicamente con la puesta en escena y los elementos que la conforman.

Es así como llevo acabo mi primer contacto con la semiótica. Esta es tan solo una pequeña muestra de lo que esta disciplina puede aportar al ámbito teatral.

Para mí representa el inicio de un largo camino, porque los estudios sobre el teatro y la semiótica aumentan día con día. De modo que nada está totalmente dicho, aún falta mucho por conocer.

## CAPITULO I. LA SEMIOTICA

### 1.1 ¿QUE ES LA SEMIOTICA?

La semiótica estudia las diferentes clases de signos, así como las reglas que rigen su generación y producción; transmisión e intercambio; recepción e interpretación. De modo que está relacionada con la significación y por lo tanto con la comunicación y la acción humana. De aquí que:

"...se ocupe del estudio de los signos producidos por el hombre; analice y describa todos los medios y sistemas de comunicación entre los hombres ..."(1)

En ocasiones, se ocupa de algunas cosas que pueden considerarse como sustituto de otra cosa. Esa otra cosa no debe existir de forma material, necesariamente, ni debe sustituirse en el momento en que el signo la representa.

Existen diversos enfoques semióticos. Diversidad que afecta tanto los modelos de análisis (semiótica de la comunicación, de la significación, de la producción) como a sus campos de aplicación (semiótica del relato, del cine, del teatro).

Dichos enfoques son:

El teórico, que tiene como tarea principal definir las primeras nociones o conceptos básicos. Estos conceptos que están interrelacionados son: signo y sistema.(2)

(1) Sebastián Serrano. La semiótica. Montesinos. Barcelona 1984. pág. 16.

(2) "Un sistema es una combinación de partes reunida para obtener un resultado o formar un conjunto". De: Diccionario Larousse Ilustrado. Para signo vid. infra 1.2 en este capítulo.

Entonces la semiótica teórica se encargará de determinar su forma de enfoque al delimitar su objeto de estudio y crear un aparato teórico con el cual tratarlo. Dará respuesta a las preguntas básicas y fijará el marco para responderlas. Dicho marco será la comunicación.

El descriptivo, cuya tarea principal será la descripción de las situaciones comunicativas. (3)

El de aplicación, que serán las distintas aplicaciones en diversas disciplinas que de la semiótica se hagan.

Por otra parte frecuentemente se cuestiona si la semiótica es una disciplina específica, con sus métodos y objetivos propios, o un dominio de estudios, un repertorio de intereses todavía no unificado.

Si la semiótica es un dominio de intereses, en ese caso, los estudios semióticos se justifican por el simple hecho de existir. En cambio, si es una disciplina, la definición deberá establecerse deductivamente por medio de los elementos que integren dicha disciplina.

(3) vid. infra. 2.1.1

Yo pienso , que mas que definir a la semiótica como una disciplina o un dominio de estudios; se le debe considerar como una herramienta útil para el estudio de cualquier rama del conocimiento; llámesele científico, literario, cinematográfico o teatral como en este caso.

Yo misma me refiero, en la introducción, a la semiótica como un disciplina, pero en ningún momento hago una distinción entre si es o no disciplina; si de hecho es complicado conocer las nociones fundamentales de ésta, mayor dificultad será el hacer disertaciones sobre ella.

### 1.1.2 Origen e historia.

Investigar sobre los orígenes de la semiótica es hacerlo sobre los orígenes de la reflexión cognositiva. Sobre-las primeras interpretaciones de la realidad y sobre las primeras formas de explicación de éstas.

Será interesante distinguir dos columnas que posiblemente sean las raíces más profundas de la semiótica. Una vendría de fuera y sería consustancial con la observación. Y la otra de dentro, de la misma organización del conocimiento. Una vería el cielo, la naturaleza, el cuerpo; la otra las posibilidades de "jugar" con el lenguaje. Las dos raíces conducirían al conocimiento.

La primera se conecta con un universo caracterizado por la omnipresencia del signo. Pues en el origen de las reflexiones sobre la realidad existe la necesidad de descubrir las leyes de la omnipresencia; y esto se ve en las primeras observaciones sobre las enfermedades. Probablemente las primeras prácticas semióticas.

Es posible que la "semiótica clínica" fuera la primera. Hipócrates (460-377 a.C) estudió al enfermo y los síntomas de la enfermedad. En un texto llamado Prognóstico, él describe la cara de un moribundo. El método hipocrático plantea más la medicina sobre el enfermo que sobre la enfermedad. No se pregunta tanto qué es la enfermedad, sino cómo se manifiesta. Por lo que la técnica médica viene a ser entonces, semiótica clínica.

Si Hipócrates fue uno de los padres de la semiótica clásica, uno de sus profetas fue Galeno (131-201 d.C) que en sus escritos desarrolló y delimitó la especialidad médica comúnmente denominada sintomatología, y que él llamaba semeiótica. Galeno indicó que la semeiótica constituía una de las seis ramas principales de la medicina. Esta rama era casi una semiotica de las enfermedades. Y aún hoy, la medicina depende de una buena teoría de los signos.

Por lo que se refiere a la segunda interpretación, la relacionada con la reflexión de los medios de expresión; las primeras investigaciones, en sentido estricto, las llevaron a cabo los viejos retóricos (Sócrates, Platón, Aristóteles).

Al considerar que la palabra era un arma destinada a influir en el pueblo, delante de un tribunal, en una asamblea pública o para el elogio. Un arma decisiva para obtener la victoria en las luchas donde el discurso era importante. La retórica se convirtió en el arte o la técnica que conseguía hacer el discurso conciente de sí mismo y hacia de la persuasión un fin a alcanzar por medio de una estrategia específica.

La retórica es sin duda tan vieja como la filosofía. Ambas constituyen dos grandes pilares sobre los que se asienta el conocimiento, y en tanto que tales, primeros indicios de las investigaciones semióticas.

Este arte de persuadir estaba conectado con la poética, la gramática y la lógica; de tal manera que fuese difícil

separar lo que pertenece a una y a otra. Tanto en los avances de la lógica como en los de la gramática se pueden ir buscando elementos que hacen pensar en los estudios semióticos.

Desde Aristóteles (348-322 a.C), hasta Leibniz en el siglo XVII, poco ha variado la forma de expresión de los lógicos, matemáticos o filósofos.

Leibniz introdujo el "nuevo" lenguaje del cálculo diferencial e integral, además propuso algunas bases para una lógica simbólica. Estos ejemplos no constituyen más que una pequeña muestra de la actividad de Leibniz en el dominio de lo que hoy podría ser la semiótica.

Aunque él haya reflexionado sobre los signos y creado algunos sistemas, no implica que estableciera totalmente una doctrina coherente; incluso no usó el término semiótica o semiología.

John Locke, el filósofo empirista inglés, fue quien incorporó este término al discurso filosófico, a fines del siglo XVII, para abarcar una de las tres raíces de la ciencia, la doctrina de los signos, que identificó con la lógica.

"...cuya tarea es considerar la naturaleza de los signos que la mente utiliza para entender las cosas o para transmitir su conocimiento de ellas a los demás". (4)

(4) Serrano. op. cit.

Leibniz en contraposición a Locke, utilizó siempre el término lógica.

Con todos los antecedentes señalados, la primer afirmación de la existencia de un dominio para ciencia de los signos tal como se entiende ahora, la hacen, más o menos por la misma época y en total desconocimiento mutuo; el filósofo americano Ch. S. Peirce (1839-1914) y el lingüista suizo Ferdinand de Saussure (1857-1913).

Los planteamientos de ambos son distintos tanto cualitativa como cuantitativamente. (5)

Peirce era heredero de una tradición lógico-filosófica. Gran conocedor de las matemáticas y la física, pero también de la obra de Descartes, Leibniz y sobre todo de Kant. Peirce no dejó en toda su vida de trabajar en la construcción de una teoría de los signos. Desde 1867 hasta el final de su vida, produce una gran cantidad de artículos, notas, bocetos, cartas y papeles en los cuales se encuentra como idea obsesiva la elaboración de la semiótica y a su vez, para fundamentarla, analiza a partir de ella las nociones básicas de la lógica, las matemáticas y la física; pero también de la filosofía y la religión. La semiótica, parece, era el marco que él proponía para una teoría del conocimiento.

(5) Pues mientras que Saussure parte de la lingüística, Peirce abarca todos los campos del conocimiento. El primero habla del signo lingüístico (únicamente) y el segundo hace una minuciosa división de los signos.



Por lo que se refiere a Saussure, se conoce su preocupación por el problema de los signos a través de su Curso de lingüística general (1916); en el que piensa en una ciencia " ... que estudie la vida de los signos en el seno de la vida social, que formaría parte de la psicología social, y por consiguiente de la psicología general ..."(6)

Ciencia que denominó semiología. Saussure fundamenta, a su manera, la lingüística; y son los fundamentos de ésta los que lo conducen a postular como necesaria la existencia de la semiología. De la cual la lingüística tiene que formar parte.

Lo que diferencia las posiciones de Peirce y Saussure son por una parte, los objetivos a largo plazo de sus planteamientos (7) y por otra la cuestión, más concreta, de la concepción del signo.

Es así como a través del tiempo fue surgiendo lo que hoy conocemos como semiótica o semiología, según sea el caso o el autor. A continuación se expone la distinción entre estos términos.

(6) Curso de Lingüística general. Losada. Buenos Aires. 1970. pág. 33

(7) Saussure quiere fundamentar la lingüística por medio de la semiología. Peirce desea crear una ciencia, que sea marco de referencia para otros objetos de estudio.

### 1.1.2 ¿Semiótica o semiología?

El término semiótica se relaciona con Peirce por ser él quien lo emplea; y semiología con Saussure. Como ya se dijo Peirce parte de la semiótica para fundamentar otras ciencias, al mismo tiempo que trata de fundamentar la semiótica; y Saussure crea la semiología para estudiar la lingüística.

Ambos tienen interés por el estudio de los signos y sus sistemas. Pero para Peirce lo importante es la función lógica del signo y para Saussure su función social.

La palabra semiótica proviene de los vocablos griegos *semeiotike* que quiere decir sobreentendimiento; y *techne* que significa arte. Así mismo semiología también proviene del griego *semeion* que quiere decir signo y *logos* que significa tratado.

Los términos semiótica y semiología denominaban una misma disciplina, empleando los americanos el primer término y los europeos el segundo. Pero en 1969, el comité internacional de donde surgió la *International Association for Semiotic Studies* se reunió en París para resolver la ambigüedad terminológica dando como resultado de dicha reunión la adopción del término semiótica para la ciencia de los signos. Dejando la palabra semiología para los estudios lingüísticos. Es por ello que aquí se emplea el término semiótica.

## CAPITULO II. EL PROCESO COMUNICATIVO

## 2.1 ¿QUE ES LA COMUNICACION?

La comunicación en el ser humano es fundamentalmente interacción social. Los miembros de una comunidad están relacionados por un patrimonio común de signos, hábitos sociales y culturales.

Se puede decir que toda comunicación tiene una fuente, es decir, alguna persona o personas con un objetivo y una razón para comunicarse. Es imprescindible que haya transmisión de información, de significación; hace falta que exista un mensaje. Para producir y entender el mensaje es necesario un código común, conocido por los que se comunican.

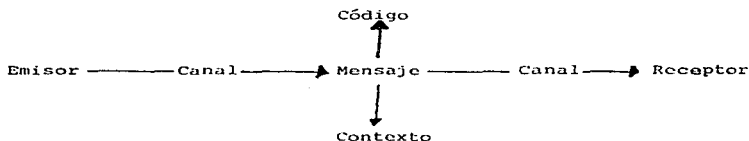
"... el proceso de producción del mensaje por el emisor se denomina codificación y decodificación es el uso del código por el receptor, para interpretar el mensaje" (1)

El mensaje es transmitido a través de un canal: el canal es un medio, un portador de mensajes, o sea un conducto. Por ejemplo los medios de comunicación como la radio, la televisión, la prensa e incluso el telégrafo y el teléfono, juegan el papel de canales a través de los cuales se transmite la información. A su vez, las ondas sonoras y luminosas son también canales.

(1) David Berlo. El proceso de la comunicación. El ateneo. México. 1985. pág.25

Resumiendo, se puede definir la comunicación como:

"la transmisión... de un mensaje, desde un emisor a un receptor. Para que el mensaje sea comprendido por el receptor, debe existir un código común entre emisor y receptor. Además para que ese mensaje resulte eficaz debe hacer referencia a una situación contextual (conexión con la realidad señalada). Y finalmente, el contacto entre emisor y receptor debe darse a través de un canal" (2)



A partir de un esquema tomado de la teoría de las comunicaciones, Roman Jakobson (3) define seis funciones lingüísticas cuyo análisis es válido para todos los modos de comunicación. Estas funciones son:

1. La función referencial; es la base de toda comunicación. Define las relaciones entre el mensaje y el objeto al que hace referencia.

2. La función emotiva, que define las relaciones entre el mensaje y el emisor.

(2) Fabián Cutiérrez. Teoría y praxis... Universidad de Valldolid. 1993. pág 30.

(3) Funciones y "media". En: Pierre Guiraud. La semiología. Siglo XXI. Buenos Aires. 1983. pág.11.

Ambas funciones son, las bases a la vez complementarias y recurrentes, de la comunicación.

3. La función connotativa define las relaciones entre el mensaje y el receptor, pues toda comunicación tiene por objeto una reacción de este último.

4. La función poética es definida por Jakobson como la relación del mensaje consigo mismo.

"... en las artes el referente es el mensaje que deja de ser el instrumento de la comunicación para convertirse en su objeto..." (4)

5. La función fática tiene por objeto afirmar, mantener o detener la comunicación. Jakobson llama con este nombre (fáticos) a los signos "... que sirven esencialmente para establecer, prolongar o interrumpir la comunicación" (5)

6. La función metalingüística tiene por objeto definir el sentido de los signos que corren el riesgo de no ser comprendidos por el receptor.

(4) Ibid.

(5) Ibid.

### 2.1.1 La situación comunicativa.

Al hablar de situación comunicativa, se trata de las circunstancias y el entorno en que se lleva a cabo la comunicación.

Se ha visto que para que haya comunicación es necesario un emisor, un receptor y un mensaje, además de un código, un canal y el contexto. Pero también es necesario que emisor y receptor se ubiquen en algún lugar, en el cual se lleve a cabo la comunicación.

Todos estos elementos, de algún modo pueden condicionar la comunicación; pues no es lo mismo estar en un sitio público, que en una casa; con amigos o con personas desconocidas. Estos factores son externos al emisor; corresponden al ambiente social en el que interactúa con el receptor. Sin embargo, el tema o contenido del mensaje, es un hecho que corresponde al emisor, aunque bajo ciertas condiciones ajenas a él, que corresponden a cierto grado de condicionamiento de acuerdo con las circunstancias comunicativas.

Se trata de saber QUIÉN comunica QUÉ, a QUIÉN, DÓNDE Y CÓMO. Quién, es el emisor; qué, se refiere al mensaje; a quién, es el receptor; dónde, el escenario; y cómo, el canal.

Las situaciones comunicativas pueden ser tan diversas, como los temas a tratar en el mensaje, así como los emisores y/o receptores.

## 2.2 ¿QUE ES SIGNO?

El concepto de signo es difícil de precisar ya que, como es natural, su omnipresencia se hace notar incluso a la hora de definirlo.

El mundo, ante la interpretación del hombre, está lleno de significaciones. Tan pronto el hombre decide ir más allá de los objetos mismos, encuentra que estos tienen un valor que los trasciende: una significación.

Cuando se toma un objeto como representante de otro hecho distinto del objeto mismo, se le considera como signo; ya que un signo o representamen (como también se la llama) es algo que para alguien representa o se refiere a algo, en algún aspecto o carácter. Se dirige a alguien, esto es, crea en la mente de esa persona un signo equivalente o tal vez más desarrollado.

Este signo creado es lo que Casetti llama interpretante del primer signo. (6)

El signo está en lugar de algo, su objeto, pero no en todos los aspectos, sino en referencia a una idea que se llamará fundamento del representamen.

La palabra signo será usada para denotar un objeto perceptible, o solamente imaginable o aún inimaginable, en cierto sentido.

(6) F. Casetti. Introducción a la semiótica. Fontanella. Barcelona. 1980.

Para que algo sea signo debe representar a otra cosa (su objeto). Aunque esta condición de que el signo debe ser distinto de su objeto, resulta arbitraria en el caso de que un signo es parte de un signo.

Los signos que un emisor produce con la intención de establecer comunicación, son signos primarios.

Los otros signos cuya función básica no es la de servir para comunicar algo, son signos secundarios.

Cuando se produce un signo primario, el receptor sabe que el emisor desea establecer la comunicación, conoce su intención comunicativa, en cambio ante un signo secundario el receptor no percibe necesariamente la intención comunicativa del emisor.

Dentro de los signos producidos por el hombre hay unos de naturaleza oral: los signos lingüísticos. Estos signos además son primarios en cuanto que su función es la de establecer la comunicación.

La teoría del signo lingüístico fue desarrollada por Saussure, quien lo concibió como la asociación de una imagen acústica o significante y una imagen mental o significado.

Es decir que el signo lingüístico consta de dos partes: una acústica, perceptible por los sentidos y una mental, que es evocada por la anterior. Significante y significado, como lo indica Saussure, están indisolublemente unidos en el signo.



El significante es la serie de sonidos o fonemas que componen la palabra. Y el significado es aquello que se representa mentalmente al captar un significante.

La relación entre ambos es, en todos casos, convencional, es la resultante de un acuerdo entre los usuarios. Sin embargo la noción de convención es relativa por funcionar en casos específicos

Teóricamente, la eficacia de la comunicación postula que a cada significante corresponde un significado y sólo uno, e inversamente, que cada significado se expresa por medio de un solo significante.

En la práctica, son numerosos los sistemas en que un significante puede remitir a varios significados y donde cada significado puede expresarse por medio de diversos significantes.

El signo tiene tres características:

1. La arbitrariedad. Es la ausencia de relación visible, la falta de "parecido" entre el significante y el significado o entre el significante y el referente.

2. La linealidad. Se refiere a que los signos son descodificados ( 7 ) sucesivamente en orden cronológico.

( 7 ) La codificación y descodificación son acuerdos entre los usuarios del signo que reconocen la relación entre el significante y el significado, y la respetan en el empleo de ésta.

3. El referente. Es el elemento al que se refiere el signo, y al que reenvía en el proceso de comunicación.

Se debe tomar en cuenta que la comunicación se basa en el uso de signos articulados. Pero el discurso va acompañado de signos paralelos: entonaciones, mímicas, gestos, etc.; estos signos pueden considerarse como auxiliares del lenguaje.

Estos auxiliares adquieren gran importancia en ciertas formas de expresión (ritos, danza, teatro) y su función es más expresiva que técnica. (8)

Para formular y comprender un mensaje de cualquiera de estas formas de expresión, se requiere de un código.

Un código es un sistema de convenciones explícitas y socializadas que permiten elaborar y entender un mensaje.

Existen diversos códigos:

\*El código prosódico, se refiere al habla articulada; desempeña un papel importante en la comunicación.

\*El código kinésico, utiliza los gestos y los movimientos. Es un código generalmente relacionado al habla; en particular a los significados prosódicos.

\*El código proxímico, se refiere a las relaciones espaciales.

(8) Aquí no tienen función de auxiliares sino que son parte de dichas formas de expresión. Además de reafirmar la significación.

En la comunicación artístico-literaria, según una escala descendente que va desde la música, las artes plásticas, la poesía y la literatura; el receptor conserva una gran libertad respecto del emisor en cuanto a la descodificación del mensaje.

Con respecto a los signos, según Peirce (9), se clasifican en : íconos, índices y símbolos.

"Un signo es o bien un ícono o un índice, o un símbolo.

Un ícono es un signo que poseería el carácter que lo vuelve significativo, aun cuando su objeto no tuviera existencia... Un índice es un signo que perdería al instante el carácter que hace de él un signo si su objeto fuera suprimido, pero que no perdería tal carácter si no hubiera interpretante... Un símbolo es un signo que perdería el carácter que lo convierte en un signo si no hubiera interpretante..." (10)

Con esto nos damos cuenta de que "el signo" no tiene una definición única y que no es posible estandarizar un concepto, puesto que existen diversas interpretaciones, de acuerdo a los estudios y finalidades de los distintos autores consultados.

(9) Charles s. Peirce. La ciencia de la semiótica. Nueva Visión. Buenos Aires. 1974.

(10) Ibid.pág.59

### 2.2.1 Signo y contexto.

Para que un signo sea comprendido y descodificado, debe ubicarse dentro de un contexto. El contexto es el marco de referencia con respecto al cual los signos adquieren un significado determinado.

Existen diferentes tipos de contexto entre los que se encuentran:

\*El contexto semántico.

En éste, un signo adquiere su significado con referencia al significado de otros signos. Tal es el caso de las distintas acepciones de las palabras.

\*El contexto situacional.

Éste se refiere a la situación del emisor y el receptor en el espacio, en el tiempo y en el diálogo.

Por ejemplo la palabra aquí. Aquí puede ser muchos lugares distintos, pero tienen en común el hecho de que en ellos se ubique el emisor. De igual modo, allí, indica un lugar alejado del que habla, y allá un lugar todavía más alejado. El lugar preciso depende en cada caso de quién sea el emisor.

\*El contexto físico.

Este tipo de contexto no recurre a las otras palabras que aparecen junto a aquella cuyo significado se quiere precisar, ni a la situación en el espacio, en el tiempo o en el diálogo; sino que se apoya en el mundo exterior, en el mundo físico.

Al ver las palabras damas y caballeros en dos puertas distintas, se sabe muy bien de que se trata. Aquí el contexto físico ayuda a interpretar el sentido de las palabras.

Se han visto ya tres tipos diferentes de contexto: el semántico (signos con signos); el situacional (signos en relación con el emisor); y el físico (signos en el mundo físico).

Como último contexto está el más amplio de todos:

\*El contexto cultural.

En general se puede decir que este contexto es todo el cúmulo de conocimientos que tienen tanto el emisor como el receptor, por el simple hecho de vivir en cierta comunidad. Tienen conocimientos adquiridos en la escuela, que su propia experiencia les ha dado, etc. Y todo ello les ayuda a interpretar su entorno.

Cualquiera que sea el contexto, siempre será útil para descodificar los signos; en cuanto ese contexto forme parte de nuestra experiencia.

### 2.3 Comunicación verbal y no verbal.

Además de la comunicación verbal que emplea signos lingüísticos, existe otro tipo de comunicación igualmente significativa, la no verbal, que emplea diversos signos; que van:

"... desde el color de los ojos, la longitud del pelo, los movimientos del cuerpo, la postura ...hasta el tono de la voz, pasando por objetos, vestidos, distribución del espacio y del tiempo" (11)

La comunicación no verbal es la transferencia de significado sin la intervención de palabras. Esta comunicación es heterogénea; está formada por sistemas tan distintos entre sí, que tienen en común precisamente el rasgo de ser no verbales.

Estos sistemas se pueden clasificar en tres grupos. Primero aquellos que hacen referencia al cuerpo, sea el aspecto físico o los movimientos. El segundo grupo de sistemas está formado por los objetos o artefactos, tanto los que están relacionados directamente con la persona como los que están en un entorno más alejado. En este grupo hay que considerar además la distribución de dichos objetos en el espacio. Finalmente, el tercer grupo es el que constituye el paralenguaje, que está formado por los elementos que sirven como auxiliares del lenguaje.

(11) Sebastián Serrano. Op. cit. Pág. 73.

**\*Primer grupo. Expresión corporal.**

Se acostumbra llamar cinesia a la parte de la semiótica que estudia el sistema de las expresiones corporales o movimientos. En ella se observan tres clases de movimientos: los faciales, los gestuales y los de postura.

Los signos faciales juegan un papel relevante en toda comunicación. Probablemente el punto más importante de la comunicación facial sea la mirada, el foco más expresivo del rostro. Con respecto a los gestos, con frecuencia se considera como gestos, sólo los movimientos de las manos y los brazos, sin embargo cualquier movimiento del cuerpo es considerado como gesto.

**\*Segundo grupo. Los objetos y el espacio.**

Los objetos como elementos de comunicación, proporcionan información que a menudo puede evitar largas explicaciones.

Por ejemplo, los objetos permiten obtener información sobre el tiempo, la época o el lugar. Incluso la ausencia de objetos da información del sitio en el que se lleva a cabo la comunicación.

Las relaciones espaciales entre las personas, los objetos; las distancias que se establecen entre ellas al comunicarse; y en general las relaciones que mantienen con el espacio, son auténticos sistemas de comunicación.

La parte de la semiótica que trata de la distribución del espacio es la proxémia.

\*Tercer grupo. El paralenguaje.

Se considera paralenguaje la gama de variaciones no propiamente lingüísticas ( tono, timbre, intensidad de la voz, pausas, etc) y que generalmente son independientes del contenido verbal del mensaje.

Por otra parte, a pesar de su heterogeneidad, la comunicación no verbal tiene algunos rasgos característicos:

1. La comunicación no verbal, generalmente, mantiene una relación de interdependencia con la interacción verbal; pues el lenguaje verbal va siempre acompañado de signos no verbales, como la expresión de la cara, el gesto de la mano, la proximidad física o la posesión de un objeto; estos son elementos que contienen la información necesaria para iniciar un acto comunicativo, continuarlo o terminarlo.

Tanto cuando se habla como cuando se escucha, se fijan una serie de signos que se perciben entre los interlocutores y el entorno. Pues cada uno de los participantes en dicha comunicación, mantienen cierta actitud con respecto a lo que dice y/o escucha. Actitud que se manifiesta ya sea por una expresión facial, un gesto, una postura o la proximidad entre ellos.



2. A menudo los mensajes no verbales pueden tener más significado que los verbales ya que en ocasiones, en compañía de los signos verbales, los signos no verbales pueden captar mayor atención. Aunque normalmente su función sea regular la comunicación.

3. En los mensajes no verbales predomina la función emotiva. Esto significa que gran parte de la información sobre estados de ánimo o emociones de los interlocutores, se percibe por medios no verbales.

#### 2.4 EL LENGUAJE.

La lengua es un sistema de signos, que los miembros de la sociedad emplean para hacer evidente su significación.

Históricamente, los pueblos han usado la comunicación oral primero, la escritura después y la imagen audiovisual hoy en día; con la intención de comunicar a sus semejantes las pautas propias de la comunidad.

"El concepto de lenguaje está construido por signos y símbolos, el problema no es ese, sino la organización de estos en el discurso... Los lenguajes son canales que transmiten discursos. Por ello se inscriben en el sistema comunicativo". (12)

El lenguaje, además de ser una facultad del hombre, es un producto social. Pues el niño aprende a hablar por imitación e intuición; sin embargo ese aprendizaje no podría realizarse si en él no existiera la posibilidad biológica de hacerlo.

Pero aunque el individuo tenga la facultad de procurarse un sistema de comunicación, esto no podría funcionar si no se establecieran las relaciones sociales:

Facultad humana + Relaciones sociales = Comunicación

(12) Antonio Menéndez. Comunicación social y desarrollo. UNAM, México. 1977

### Tipos de lenguaje.

Al hablar de los diferentes tipos de lenguaje se dice que sólo existen dos lenguajes básicos diferenciados: el audio y el visual. Y que el resto no son mas que combinaciones y derivaciones de estos.

\*Lenguaje audio. Este lenguaje posee una exclusiva dimensión temporal que obliga a percibirlo inmediatamente después de su transmisión. La relación entre los signos audio es lineal, puesto que los sonidos se encadenan unos tras otros formando una secuencia continuada.

La dimensión temporal es determinada por el ritmo o intensidad de secuencia con que se producen los sonidos.

Los sonidos tienen tres características bien definidas:

1) la intensidad o fuerza, que se determina por la amplitud de la onda sonora; 2) el tono, consecuencia de la frecuencia con que se producen tales vibraciones y 3) el timbre o característica peculiar de cada sonido, determinado por la combinación de la intensidad y el tono.

\*Lenguaje visual.

El lenguaje visual está formado por las imágenes visuales, cuya característica fundamental es la de representar el mundo de los objetos reales, si bien ellas mismas son objetos en la medida que necesitan de un soporte material.

El lenguaje visual mediante imágenes fijas es espacial en sus tres dimensiones(aunque la perspectiva sea simulada) y global en el modo de transmitir el mensaje, porque se presenta toda la imagen a la vez. Cuando las imágenes están en movimiento interviene entonces un elemento temporal.

La percepción de las imágenes visuales tiene lugar a través del campo de visión propio del ojo humano, lo que fija un "punto de vista" específico del observador.

La distancia aparece entonces como variable fundamental, semejante a como interviene el ritmo en el lenguaje audio.

Según la distancia y al ángulo de visión, se tiene una percepción específica de las imágenes y , por consiguiente, del mensaje que pretenden transmitir.

\*Lenguaje escrito.

El lenguaje escrito es un híbrido de los dos anteriores, porque es percibido espacialmente en dos dimensiones, como el visual, pero es descifrable acústicamente.

Otra característica es su lineabilidad temporal, puesto que las palabras aparecen unas detrás de las otras. Pues la escritura no es mas que un medio gráfico para desarrollar un discurso.

Entre el lenguaje oral y el escrito, existe cierta disociación, ya que el primero es más repetitivo e informal, y el segundo más lógico y formal.

**\*Lenguaje audiovisual.**

El lenguaje audiovisual es sintético, puesto que fusiona el audio y el visual de manera integral. La síntesis es elaborada por el cerebro que recibe las imágenes visuales y las sensaciones sonoras.

Por otra parte, el auténtico lenguaje audiovisual (cine, televisión) incluye el movimiento como elemento fundamental, lo cual permite acceder a las cuatro dimensiones espacio-temporales.

Sonido, imagen y movimiento son los tres elementos constitutivos de este lenguaje.

**\*Lenguaje escrito -visual.**

Este lenguaje nace de la combinación de imágenes fijas y escritura. Sus características son: la sintetización y el conglomerado informativo.

La sintetización se da por las informaciones procedentes de las imágenes fijas y las palabras escritas; mientras el conglomerado resulta de la forma de presentar la información: en mosaico, frente a la lineabilidad del lenguaje escrito.

El resultado informativo de la combinación descrita es que cada elemento toma significado en función del contexto general y de los elementos restantes.

El periódico es un claro ejemplo de lenguaje escrito - visual, porque en él juega la fotografía con el tamaño de las letras, el reparto de espacios entre las noticias, los interlineados, etc. Otro ejemplo son los carteles publicitarios, donde la palabra escrita pierde significado fónico para llegar al mundo de los ideogramas.

\*Lenguaje audio-escrito -visual.

Así se denomina la combinación de los diferentes lenguajes anteriores; cada uno de los cuales interviene en función de la especificidad del mensaje que se desea transmitir. El resultado es un lenguaje nuevo, polisintético e integrador.

Cuando se habla de multi-media, se trata de este lenguaje, puesto que aparece la lineabilidad del texto junto al ritmo del audio, el conglomerado del escrito-visual y la síntesis del audiovisual. Dando como resultado un mensaje destinado al ojo y al oído, referido a las cuatro dimensiones y de estructura polisémica.

Esta clasificación del lenguaje, procede del libro Didáctica del lenguaje de Adalberto Ferrández.

## CAPITULO III. EL TEATRO

## 3.1. ASPECTO SOCIO-HISTORICO DEL TEATRO.

El teatro posee una categoría de acción social. Porque no basta con leer una obra teatral, sino que es imprescindible asistir a la puesta en escena.

La libertad que da la lectura, no es la misma si se asiste a una representación. Al leer generalmente se está solo, mientras que en una representación hay un conjunto de espectadores; la lectura se puede interrumpir cuando se quiera, y la representación no. Tomando en cuenta que:

"La representación no sería espectáculo si no ocurriera para un público, en presencia de él y más aún con su participación". (1)

Entonces el teatro es social, por presentarse a la mirada de un público.

Pero el teatro no se limita al estudio de un texto, incluye también la puesta en escena y las diferentes concepciones del espacio escénico, el papel de los actores y las diversas formas de participación del público.

(1) Ferruccio Rossi-Landi. Semiótica y estética. Nueva Visión. Buenos Aires. 1976. pág.39

En el transcurso de la historia se han practicado formas diferentes de teatro. Por eso es conveniente hacer un breve recorrido a través de ésta, para conocer los cambios y transformaciones que ha sufrido.

Limitándose a la civilización occidental, serán tres etapas o concepciones distintas de la evolución y tratamiento del teatro, las que se abordaran en dicho recorrido.

La primera etapa abarca desde el teatro griego, cuyas aportaciones principales son: el planteamiento de convenciones escénicas y la creación de un vestuario que realizaba al personaje; hasta la Edad Media, en la cual el teatro tiene un matiz enfocado en el cristianismo; donde las iglesias y sus atrios pasan a ser el escenario mismo de las representaciones.

La segunda etapa va desde el siglo XVI hasta el XVII. Con la aparición de una nueva clase social (la burguesía), se forma un nuevo concepto del teatro, pues se convierte en objeto de consumo social.

Talens (2) dice que la aparición del teatro en sentido moderno va unido a la aparición del espacio público; y que éste permite la distinción entre lo representado y el espectador.

(2) Jenaro Talens. Elementos para una semiótica... Cátedra. Madrid. 1987. pág.60



Por otra parte, la burguesía tiende no sólo a exhibirse a sí misma, también propone una nueva ordenación social. Como resultado de ello se elabora una teoría del escenario, que se presenta como un lugar neutro: "habitación de cuatro paredes abierta al espectador en donde mostrar la verdad de la naturaleza humana"<sup>(3)</sup>; y las técnicas de la puesta en escena tienden a crear el efecto de ilusión, característica del arte burgués, que se afirma como realidad.

La tercera etapa se inicia a fines del siglo XIX cuando se dan una serie de cambios cualitativos en el concepto de teatro. En primer lugar, se pone en crisis la acción dramática que da prioridad a la palabra, a la recitación de un texto; y se reivindica la especificidad del teatro en donde el trabajo actoral, tanto físico como psicológico, es lo primordial. En segundo lugar, la crisis general de las artes, de las primeras décadas del siglo XX, se da también en el teatro.

Finalmente, se teoriza sobre la representación considerada como una totalidad homogénea, puesta en escena, que intenta abarcar todos los elementos heterogéneos que van desde el texto hasta el público. Es decir que se reflexiona y se trabaja sobre todos los niveles del fenómeno teatral.

(3) Ibid.

Estas teorías de la representación teatral empiezan a tomar forma en Stanislavski, maduran con Meyerhold y se consolidan en Brecht.

Este concepto de teatro desarrolla una teoría distinta a partir de hechos distintos; y así se inicia una nueva concepción del teatro y de sus relaciones con la realidad social.

Sin embargo, las reflexiones sobre el teatro desde un punto de vista semiótico, se dan a principios de siglo, en torno al Círculo Lingüístico de Praga.

Expuestas ya las concepciones que a través del tiempo ha tenido el fenómeno teatral, se puede hablar sobre los elementos que lo integran y que finalmente hacen posible su existencia.

### 3.2 .EL TEATRO Y LA COMUNICACION.

La comunicación se relaciona con los signos por medio de códigos, los cuales son aplicables al hecho teatral.

"La expresión teatral manifestada como espectáculo, es la actualización de una estructura de signos en forma de cadena o secuencia de varias unidades" (4.)

Lo anterior es aplicable en el caso de los espectáculos teatrales en los que existe un texto. Pues en la actualidad el hecho teatral no requiere necesariamente de un texto.

En el espectáculo, existe un emisor múltiple, que transmite un mensaje a un receptor, lo que da lugar al proceso de comunicación. En dicho proceso, tanto el emisor como el receptor se valen de algunos códigos para formular y comprender el mensaje.

Por ejemplo el código proxémico en cuanto a formular el mensaje se encarga de la distribución de los objetos en el espacio escénico y de las distancias entre los actores. Esto le sirve al espectador para comprender el mensaje. Tomando en cuenta que:

"El artista debe omitir del espacio todo lo que no sea esencial para su mensaje. De esta forma, dirige la atención del espectador y logra una comunicación clara" (5.)

( 4 ) Sebastián Serrano. Op.cit. pág. 111

( 5 ) Antonio Prieto. El teatro como vehículo... Trillas. México. 1992. pág. 69

El código kinésico hace referencia a los gestos y movimientos corporales, es también de gran importancia, aunque lo es más en el teatro oriental que en el occidental.

"... en el primero el lenguaje es movimiento corporal, es drama que se centra en el movimiento del cuerpo, y en el teatro occidental la representación se basa en el discurso, y el símbolo kinético se considera como apoyo al diálogo" ( 6 )

En realidad esto no es tan preciso, pues tanto en oriente como en occidente, actualmente se realizan espectáculos teatrales basados en elementos kinéticos (movimientos corporales, gestos, danza), como en elementos lingüísticos.

Tomando en cuenta que el hecho teatral constituye un proceso de comunicación ( sin reducirlo sólo a eso) se puede decir que las funciones de Jakobson son aplicables tanto a los signos del texto como a los de la representación.

Cada una de estas funciones se refiere, como se sabe, a uno de los elementos del proceso comunicativo.

1. La función referencial hace que el espectador tenga siempre presente el "contexto" (histórico, político, social y hasta psíquico) de la comunicación.

2. La función emotiva, que remite al emisor, es primordial en el teatro; el actor la impone con sus medios físicos y vocales; el director y el escenógrafo la disponen "dramáticamente" en los elementos escénicos.

3. La función connotativa se dirige al receptor y lo obliga a tomar una decisión, a dar una respuesta aunque sea provisional o subjetiva.

4. La función poética que remite al mensaje, es la proyección del paradigma sobre el sintagma, de los signos textuales representados sobre el conjunto diacrónico de la representación.

5. La función fática recuerda en todo momento al espectador las condiciones de la comunicación y su presencia como espectador teatral; interrumpe o estrecha el contacto entre el emisor y el receptor.

6. La función metalingüística, no es frecuente encontrarla en el interior de los diálogos; consiste en definir las palabras que se utilizan, para la mejor comprensión del mensaje.

Sería falso decir que en el proceso de comunicación, el espectador es un ser pasivo: puesto que no es así, el actor ve en él un contra-emisor que devuelve signos de naturaleza diferente, como en el caso de la función fática ( si el espectador recibe o no el mensaje). Aunque esta función de recepción es más compleja porque el espectador selecciona las informaciones, las escoge o las rechaza; y envía al actor (por medio de signos, débiles pero perceptibles) en una dirección determinada. Además no hay un espectador, sino muchos que se relacionan unos con otros.

La cuestión de si el teatro es o no comunicación, es un asunto de controversia, pues mientras que Georges Mounin se opone a la existencia de una semiótica del teatro, diciendo que no hay comunicación si no existe intención comunicativa. Además de indicar que el teatro no es un lenguaje porque en él no existe tal intención, y que si la hubiera, sólo sería en un sentido pues los espectadores no pueden responder a los actores.

Por otra parte, Martínez Bonati, citado por Fabián Gutiérrez ( 7 ), entiende el hecho teatral como una forma de comunicación imaginaria y compleja que consta de dos fases asociadas a cada una de las partes detectadas en él: el texto (cuando lo haya) y la representación.

También para C. Segre ( 8 ) en su libro: Principios de análisis del texto literario; el teatro es una forma especial de comunicación: "... en la que mientras los personajes objeto actúan en un circuito comunicativo análogo al común, el emisor y el destinatario no pueden intercambiar sus papeles".

En términos parecidos se manifiesta G. Bettetini ( 9 ) al considerar el acontecimiento teatral como: "una comunicación compleja que asume preferentemente la forma de una mimética representación de acciones mediante personajes, integrada por elementos significantes que pertenecen a diversos sistemas de codificación".

( 7 ) Op.cit.

( 8 ) Ibid.

( 9 ) op. cit.

Para Fabián Gutiérrez, el teatro así como el hecho teatral son mas que un género literario; para él el teatro es un producto semiótico, un proceso de comunicación complejo, pero no inanalizable.

Para Ubersfeld la representación teatral constituye un conjunto (o sistema) de signos de naturaleza diversa que pone de manifiesto, si no total, al menos parcialmente un proceso de comunicación en el que intervienen una serie de emisores (estrecha y recíprocamente relacionados), una serie de mensajes (igualmente relacionados, según códigos precisos) y un receptor múltiple, presente en un mismo lugar. Que el receptor no pueda, por lo general, responder en el mismo código (como lo observa Mounin) no implica, en modo alguno, que no se dé comunicación.

Al decir que el hecho teatral está formado por un conjunto de signos articulados, a su vez, en dos subconjuntos: el texto y la representación. Estos signos se inscriben en un proceso de comunicación del que constituyen un mensaje. Proceso ciertamente complejo que obedece, sea cual sea su resultado, a las leyes de la comunicación.

Autor + Director + Actores = EMISOR

Texto + Representación = MENSAJE

Lingüística + Proxémica + Kinética = CODIGOS

Público/Espectadores = RECEPTOR

Ahora bien, tomando en cuenta los elementos que integran al proceso comunicativo, mencionados en el capítulo II, a este esquema sugerido por A. Ubersfeld le faltaría el canal y dada la definición de canal (10); escenografía, vestuario, iluminación, etc. lo integran.

Por otra parte, aún cuando el actor afirma su intención de expresarse, no es él a quien quiere expresar, supuestamente el actor dice diciéndose.

La intención comunicativa no puede limitarse a la intención de comunicar una ciencia o unos conocimientos determinados. Se puede querer comunicar aún cuando no se sepa lo que se comunica.

A este respecto, el arte distingue la intención de comunicar y la voluntad de decir algo; aún con la mejor voluntad de comunicar, el mensaje puede ser una parte informativa no intencional.

En el teatro la riqueza de signos, la extensión y complejidad de los sistemas que forman, desborda la intención primera de comunicar. Y si se da una "pérdida" de información con respecto al proyecto inicial, también se dan unas "ganancias imprevistas". Pues en toda comunicación se da una parte de información involuntaria, inconsiente.

Las observaciones señaladas arriba, permiten comprender cómo la comunicación teatral es intencional en su conjunto e incluso en todos sus signos esenciales, por lo que el hecho teatral merece ser calificado de comunicativo.

(10) vid. infra. cap. II



Por otra parte, la comunicación en el teatro se da de manera convencional, pues el espectador a pesar de saber el mensaje como "no real" o "no verdadero", lo admite como tal. Sabe también que lo que se muestra en el espacio escénico es un real concreto, es decir, unos objetos y unas personas cuya existencia nadie pone en duda pero que sin embargo se encuentran negados por estar en el escenario no como individuos sino como vehículo de comunicación. Al igual que los objetos, aunque se trate de objetos comunes y corrientes el espectador sabe que no puede subir al escenario y hacer uso de dichos objetos, para él son objetos "mágicos" cargados de significación.

### 3.2.1 Comunicación no verbal y teatro.

Como se mencionó en el capítulo anterior la comunicación no verbal posee varios sistemas, los cuales se clasifican en tres grupos: expresión corporal; objetos y espacio; y paralinguaje. El papel de dichos sistemas en el teatro puede ser, como complementos, como sustitutos o como reguladores del lenguaje verbal.

En el grupo de la expresión corporal, se encuentran tres clases de movimientos: los faciales; los gestuales y los de postura; mismos que en el teatro corresponden a los actores.

Los movimientos faciales son básicamente las expresiones del rostro; los movimientos gestuales son los realizados con cualquier parte del cuerpo. Tanto unos como otros, de algún modo, determinan estados de ánimo que dan información sobre los personajes.

Finalmente, los movimientos de postura dan la ubicación espacial de dichos personajes.

El grupo de objetos y espacio corresponde a los objetos escenográficos, que permiten obtener información sobre el lugar representado, la época, el tiempo, etc. De igual modo la ubicación los objetos o la ausencia de ellos da información sobre la puesta en escena.

El grupo del paralinguaje corresponde nuevamente al actor, quien al hacer uso del tono de voz, del timbre o de la intensidad de ésta; enriquece su labor interpretativa.

## 3.3 ELEMENTOS DEL TEATRO.

Los elementos constitutivos del teatro, son lo que Raúl Castagnino, citado por A. Helbo llama la "nómina teatral".  
(11)

-El autor de la obra, quien pone en marcha el mecanismo del teatro al proporcionar el material primario.

-La obra.

-El director escénico, quien realiza el milagro de convertir la letra inherente del texto en el juego concertado de la vida escénica.

-El actor, que presta cuerpo, figura, alma y vida a los personajes.

-La escenografía.

-El público, quien recibe la obra, el hecho teatral; para quien y por quien existen los elementos anteriores.

Además de estos elementos se puede mencionar el libreto, que Rossi-Landi considera como:

"... un esqueleto que se recubre de carne sólo mediante el concurso de los elementos restantes, una cosa muerta que únicamente revive en el espectáculo"

(12)

(11) André Helbo. Semiología de la representación. Gustavo Gili. Barcelona. 1978.

(12) Rossi-Landi . Op. cit. pág.40

Tradicionalmente se ha dicho que:

"...se parte de un texto escrito, que se estudia y después se presenta en una escena montada dentro de un edificio llamado teatro por obra de actores guiados por un director con quien cooperan varios técnicos y todo delante de un público " (13)

Se supone que estos elementos existen en la realidad social y el teatro se considera como la operación que de ellos forma un conjunto. Pero ésta es una descripción que ha cambiado con el tiempo. Pues da por supuestos los propios elementos, como si ya existieran y el procedimiento teatral se limitara a armar con ellos un todo.

Pero, ¿cómo se pueden distinguir como teatrales, dichos elementos, antes de llegar a serlo?.

Finalmente no se trata de agregar sino de englobar y determinar cada uno de los elementos; ya que sólo existen dentro del hecho teatral, el cual sólo existe gracias a ellos.

(13) Ibid. pág.42

### 3.3.1 Espacio escénico.

El teatro se caracteriza por la existencia de personajes que son representados por actores; y para que esto suceda se requiere de un espacio en donde estos seres estén presentes. El teatro presenta actividades humanas y el espacio escénico será el lugar de dichas actividades.

Al hablar de espacio hay que distinguir entre el espacio de la arquitectura teatral y el espacio escénico o lugar donde se desarrolla una acción dramática.

Se definirá la escena como una realidad que sugiere los elementos de dicho lugar, pues la función del teatro consiste en situar una historia en el espacio.

Es importante señalar que el espacio escénico se encuentra inscrito en el texto y en muchas ocasiones diversos datos sobre la representación se dan gracias a la acotación escénica, a las distintas funciones del lenguaje y a una definición específica del espacio en el texto. Por otra parte, el espacio es un dato de lectura inmediata del texto dramático, en la medida en que puede ser el referente del mismo. Aunque el lugar esté débilmente presentado en el texto, éste no podría leerse sin él. El espacio escénico es, ante todo, un lugar por construir; sin él el texto no puede encontrar su emplazamiento, su modo concreto de existencia.

Algunos de los elementos que permiten la construcción de este lugar, se sacan de las acotaciones, que:

-Indican el lugar de manera más o menos precisa y detallada.

Dichos elementos son:

Los nombres de los personajes, que también informan, en ocasiones un determinado modo de ocupación del espacio. Junto con las indicaciones de gestos y movimientos.

La espacialidad puede provenir también de los diálogos. El lugar textual implica una espacialidad concreta, la del doble referente, característica de toda práctica teatral.

Es decir, el espacio escénico es el lugar mismo de la mimesis; por lo que en los casos en que no existe un texto como punto de partida del espectáculo teatral, y todo lo anterior no resulta aplicable, la espacialidad se crea precisamente mediante la función mimética de algo en el mundo.

El espacio escénico es el lugar propio de la teatralidad concreta, entendiendo por ello la actividad que constituye la representación. Es, al mismo tiempo indicaciones textuales (cuando las hay) e imágenes codificadas.

Es un lugar con características propias:

1. Se trata de algo limitado, circunscrito, de una porción limitada del espacio.

2. Es un lugar doble; la dicotomía escenario-sala es primordial en la relación texto-representación.

El lugar teatral es lo que pone frente a frente a actores y espectadores en una relación que depende de la forma de la sala y del tipo de sociedad.

3. Este espacio viene codificado con precisión por los hábitos escénicos de una época o lugar.

4. Es siempre una simbolización de los espacios socio-culturales. Es en cierto modo, el emplazamiento de la historia. Además éste como realidad compleja, construída de manera autónoma, e imitación de realidades no teatrales, es para el público un objeto de percepción y como tal hay tres maneras de recibirlo:

Desde el texto, pues se construye a partir o con la ayuda del mismo.

Desde la escena, ya que se construye partiendo de cierto número de códigos de representación y con ayuda de un lugar cuyas determinaciones preexisten al hecho teatral.

Desde el público, es decir, a partir de la percepción que él puede tener de este espacio y del funcionamiento psíquico de sus relaciones con esta "zona particular".

## 3.4 EL SIGNO EN EL TEATRO.

A continuación se expondrán tres concepciones de lo que es el signo dentro del teatro.

Tadeus Kowzan <sup>(14)</sup> considera que en el hecho teatral todo es signo, pues es en donde el signo se manifiesta con mayor riqueza, variedad e intensidad.

El espectáculo emplea tanto la palabra como sistemas de significación no lingüísticos. Recurre tanto a signos auditivos como visuales. Utiliza signos tomados de todas partes: de la naturaleza, de la vida social, de los diferentes oficios y de los terrenos del arte.

Es preciso indicar que en el teatro pocas veces se manifiestan los signos en estado puro; pues el signo lingüístico va acompañado del signo de entonación, del mímico, del de movimiento, etc. Y los demás medios de expresión escénica, como son: la escenografía, el vestuario, el maquillaje y los sonidos actúan simultáneamente sobre el espectador.

Por lo que, el análisis de un espectáculo desde el punto de vista semiótico ofrece dificultades, según Kowzan, por no saber si se trata de separar los signos sobrepuestos de diferentes sistemas o de dividir el espectáculo en unidades.

(14) EL signo en el teatro. En El teatro y su crisis actual. Adorno, et. al. M nte Avila. Venezuela. 1969.



A falta de bases semióticas lo bastante sólidas como para poder sacar conclusiones sobre el papel de los diferentes sistemas de signos dentro del complejo fenómeno del teatro, Kowzan opta por abordar la cuestión por el resultado, es decir, el espectáculo como realidad existente.

Para hablar del signo en el teatro, propone examinar la idea de signo (cuestión que aquí se abordó anteriormente). Acepta el término sin recurrir a los términos del mismo campo conceptual. Adopta el esquema de los componentes del signo, de Saussure, de significado y significante. Y en cuanto a la clasificación de ellos, acepta la que los divide en signos naturales y artificiales.<sup>(15)</sup>

Los signos que emplea el teatro pertenecen todos a la categoría de artificiales, pues son creados con premeditación, tienen por objeto comunicar instantáneamente.

Como ya se dijo, el teatro usa signos tomados de todas las actividades humanas, pero una vez empleados en él cada uno de esos signos adquiere un valor significativo.

El teatro transforma los signos naturales en artificiales aún cuando en la vida sean únicamente reflejos, en éste se convierten en signos voluntarios; aunque en la vida carezcan de una función comunicativa, la adquieren necesariamente en el escenario.

(15) Presentados aquí como signos primarios y secundarios. Vid. supra. cap. I.

La clasificación que se da a continuación, es la que propone Tadeus Kowzan. Consta de trece sistemas de signos, aunque el mismo Kowzan dice que pudieron ser más o menos. Finalmente lo que él quiere es conciliar los fines teóricos y los prácticos.

CUADRO PROPUESTO POR TADEUS KOWZAN

1. Palabra 2. Tono	Texto pronunciado	Actor	Signos auditivos	Tiempo
3. Mimica 4. Gesto 5. Movimiento	Expresión corporal		Signos Visuales	Espacio y tiempo
6. Maquillaje 7. Peinado 8. Vestido	Aspecto exterior del actor		Signos Visuales	Espacio
9. Accesorios 10. Decorado	Aspecto del espacio escénico	Fuera del actor		Espacio y Tiempo
11. Iluminación				
12. Música 13. Ruidos	Efectos sonoros no articulados		Signos auditivos	Tiempo

Como lo muestra el cuadro que propone Kowzan para el análisis del espectáculo teatral; cada uno de los sistemas de signos corresponde tanto al texto, como a los actores y al espacio escénico, elementos sin los cuales no tendría lugar la puesta en escena. Pero he aquí cada uno de estos sistemas: -

1. La palabra. Se consideran los signos de la palabra en su acepción lingüística. Se trata entonces de palabras pronunciadas por los actores en el curso de la representación.

Puesto que la semiología <sup>(16)</sup> lingüística está más desarrollada que la teoría de cualquier otro sistema de signos, hay que limitarse a señalar que el análisis semiótico de la palabra puede situarse en diferentes planos, no sólo en el semántico, sino también en el fonológico, sintáctico, prosódico, etc.

Por ejemplo, el orden arcaizante de las palabras es signo de época histórica o de personaje anacrónico. Las alternancias rítmicas, prosódicas o métricas pueden significar cambios de sentido o de humor.

En tales casos las palabras, además de su función puramente semántica, tienen una función semiótica suplementaria en el plano de la fonología, la sintáxis o la prosodia.

(16) Se utiliza este término por estar más relacionado con la lingüística.

2. El tono. Como se acaba de mencionar, la palabra no sólo es signo lingüístico; la forma en que se pronuncia le otorga un valor semiótico.

La dicción del actor puede hacer que una palabra aparentemente neutra e indiferente produzca los efectos más variados e inesperados.

Lo que aquí se ha denominado tono (cuyo instrumento es la voz del actor) comprende elementos tales como la entonación, el ritmo, la velocidad y la intensidad.

3. La mímica del rostro. Se comienza con mímica del rostro porque es el sistema de signos kinésicos más relacionado con la expresión verbal.

Al haber una gran cantidad de signos mímicos, es difícil precisar el límite entre la mímica espontánea y la voluntaria.

Estos signos en función del texto pronunciado por el actor, es decir, la palabra en el plano semántico, en la mayoría de los casos son signos artificiales.

Los signos musculares del rostro tienen un valor expresivo tan grande que a veces reemplazan a la palabra.

También hay toda clase de signos mímicos ligados a las formas de comunicación no verbal, a las emociones, a las sensaciones.

4. El gesto. Para diferenciar el gesto de los demás sistemas de signos kinésicos, se considera como movimiento o actitud de las manos, los brazos, las piernas, la cabeza, el cuerpo entero, para crear o comunicar signos.

Los signos del gesto comprenden varias categorías. Están los que acompañan la palabra o la sustituyen; los que reemplazan un elemento del decorado, un accesorio o accesorios, un elemento de vestuario; gestos que significan un sentimiento, una emoción, etc.

5. El movimiento escénico del actor. Este sistema de signos comprende los desplazamientos del actor y sus posiciones dentro del espacio escénico.

Se trata sobre todo de:

\*los sucesivos lugares ocupados con relación a los demás actores, los accesorios, la escenografía y los espectadores.

\*diferentes formas de desplazarse (paso lento, precipitado, vacilante, etc.)

\*entradas y salidas

\*movimientos colectivos

6. El maquillaje. El maquillaje teatral tiene por objeto hacer resaltar el valor del rostro del actor que aparece en escena bajo ciertas condiciones de luz. A veces se aplica en otras superficies descubiertas del cuerpo, como las manos, las piernas o los hombros.

El maquillaje puede crear signos relativos a la raza, la edad, el estado de salud o temperamento. Por medio del maquillaje se compone un conjunto de signos que constituyen un personaje tipo. Estos signos también permiten presentar una personalidad histórica o contemporánea.

Como sistema de signos, el maquillaje es independiente de la mímica del rostro. Los signos de los dos sistemas se refuegzan entre sí o se complementan. Aunque también el maquillaje puede limitar la expresión del rostro.

7. El peinado. A menudo se clasifica el peinado dentro del maquillaje o del vestuario. Sin embargo desde el punto de vista semiótico, muchas veces el peinado representa un papel aparte del maquillaje y del vestuario, un papel que en cierto caso puede ser decisivo. Su poder semiótico no sólo reside en su estilo sino también en el estado más o menos cuidadoso en que se encuentre.

8. El traje. En el teatro "el hábito hace al monje". El traje transforma al actor. En la vida misma, la vestimenta pone de manifiesto gran variedad de signos artificiales. Señala el sexo, la edad, la clase social, la profesión, una posición social o jerarquía particular y determina a veces la personalidad. Claro que así como señala todos estos rasgos, también puede ocultarlos.

El poder semiótico del vestuario no se limita a definir a quien lo lleva. También es signo de clima, o de época histórica, de lugar, o de hora.

9. El accesorio. Los accesorios constituyen un sistema autónomo de signos. Dentro de esta clasificación que se sitúa entre el traje y el decorado, por aproximarse a uno y a otro.

Se considera que todo elemento de vestuario puede convertirse en accesorio cuando desempeña un papel particular, independiente de las funciones semióticas del vestuario.

10. El decorado. La tarea primordial del decorado, sistema de signos también llamado aparato escénico o escenografía; consiste en presentar el lugar: lugar geográfico, social, o los dos a la vez.

El decorado o uno de sus elementos puede también significar tiempo: época, hora, estación, etc. Además de su función semiótica de fijar la acción en el espacio y en el tiempo; puede contener signos relacionados con diversas circunstancias.

La función semiótica del decorado no se limita a los signos implícitos en sus elementos. Los cambios de decorado, la forma de colocarlos puede adoptar valores complementarios o autónomos.

Un espectáculo puede prescindir de escenografía; entonces el papel de ésta lo asumen el gesto y el movimiento, o algún otro sistema de signos de la clasificación que aquí se muestra.

11. La iluminación. La iluminación teatral puede delimitar el lugar teatral: las luces concentradas sobre una parte del escenario significan el lugar de la acción en ese momento.

La luz del seguidor permite también aislar a un actor o un accesorio.

Una función importante de la iluminación consiste en la

posibilidad de ampliar o modificar el valor del gesto, el movimiento, la escenografía; o agregar un valor semiótico nuevo. El color difundido por la iluminación también puede desempeñar un papel semiótico.

12. La música. En lo que concierne a la música aplicada al espectáculo, su función semiótica casi siempre es indudable.

En los casos en que se agrega al espectáculo, su papel consiste en subrayar, ampliar, desarrollar y en ocasiones contradecir, los signos de los demás sistemas; o en emplazarlos.

La asociaciones rítmicas o melódicas ligadas a ciertos tipos de música pueden servir para evocar la atmósfera, el lugar o época de la acción. La elección del instrumento musical, también tiene valor semiótico que puede sugerir el lugar, el medio social o el ambiente.

13. El sonido. Los ruidos pertenecen a la categoría de los efectos sonoros del espectáculo, que no pertenecen ni a la palabra ni a la música.

Estos trece sistemas de signos, se pueden clasificar de manera más sintética: los sistemas 1 y 2 se refieren al texto pronunciado; 3, 4 y 5 a la expresión corporal; 6, 7 y 8 a la apariencia externa del actor; 9, 10 y 11 al espacio escénico; 12 y 13 a los efectos sonoros no articulados.

De igual modo se pueden dividir en visuales y auditivos.



A diferencia de Kowzan, Gutiérrez Flores<sup>(17)</sup> habla de códigos operantes en el hecho teatral y no del signo en el teatro; por parecerle arriesgada y difícil de llevar a la práctica la amalgama y reducción de los elementos teatrales que éste propone.

El prefiere considerar las características de tales elementos, a los que denomina "elementos-signo". En cuanto a estos elementos-signo, indica que no son signos de objeto, sino signos de signos (de objetos), cuya primera característica es la de ser ficticios, no porque sean fingidos, sino porque fingen no ser signos.

Además de estas características los elementos-signo tienen otras como;

La movilidad-tranformabilidad. La lectura que se haga de un signo en una obra determinada, no es estable, porque en otra obra tiene otra lectura y puede incluso cambiar de sentido dentro de la misma obra.

La redundancia. Un significado único puede ser transmitido en el teatro por acumulación de múltiples significantes, produciendo sobrecarga de información.

La densidad. Inversamente a lo que ocurre en el caso de la redundancia, puede haber acumulación de significados en un sólo significante.

(17) Fabián Gutiérrez. Teoría y praxis de ... Universidad de Valladolid. España. 1993.

## CUADRO PROPUESTO POR FABIAN GUTIERREZ FLOREZ

CÓDIGOS OPERANTES EN EL DRAMA TEATRAL.I. CÓDIGOS VERBALES.

- Código lingüístico: Con autonomía inicial. Poser la doble articulación del lenguaje. (Base para su estudio: el texto teatral).
- Aspecto
- a) Los personajes: Cobran vida encarnados por los actores. (Interesa su caracterización funcional).
  - b) El diálogo: Característico frente a la lírica y narrativa. (Posibilidad de un multimedialitarero).
  - c) La acción: Se desarrolla en un escenario ante un público. (Permite la construcción del esquema secundario).
  - d) Las recuñcturas: Referidas tanto a los aspectos anteriores como a los demás elementos teatrales. (Interesa determinar su diversa funcionalidad).

II. CÓDIGOS NO VERBALES.

- Códigos no lingüísticos, complementarios, en general, del lingüístico. (Descritos en el texto, se actualizan en la representación).  
Clasificados según su relación con los aspectos del lingüístico:
- A) Código complementario de los personajes:  
Conjunto de elementos y de recursos de que se sirve el actor.  
-Subcódigos:
- a) Paralingüístico: Elementos paraverbales, de percepción auditiva. (El tono -sus variaciones-, la acentuación, la pausa -el silencio-...)
  - b) Kinésico-proxímico: Elementos no verbales, de percepción visual. (Los gestos -sus clases-, los movimientos, las distancias en escena).
  - c) Del aspecto: Elementos materiales, de percepción visual. (El maquillaje, el peinado, la vestimenta y otros de los actores).
- B) Código complementario del diálogo:  
Conjunto de elementos materiales, externos al actor-percepción visual.  
-Subcódigos:
- a) El decorado: Elementos, en general, fijos. (A veces autónomos).
  - b) Los objetos: Elementos, en general, móviles. (Su funcionalidad).
- C) Código complementario de la acción:  
Conjunto de elementos inmateriales que la acompañan o la subrayan.  
-Subcódigos:
- a) La luz: Elementos de percepción visual. Situón en el espacio.
  - b) La música y otros ruidos: Elementos de percepción acústica. Situón en el tiempo. (Opusición entre ambos: acústico/no acústico).
- D) Código complementario del código lingüístico en general:  
Conjunto de elementos de carácter diverso no agrupables en los anteriores.  
-Subcódigos:
- a) Proyecciones filmadas y otras posibles (Intento visualizar escotación)

La primera distinción que este autor hace de los códigos que operan en el hecho teatral, es la de verbal-lingüístico/no verbal-no lingüístico; considerando que, hay un código verbal en contraposición a un bloque de códigos no verbales. Todos ellos cuentan a su vez con subcódigos.

Los códigos no verbales son:

El complementario de los personajes. Que está formado por el conjunto de recursos y elementos auxiliares que completan el ser, el hacer y el decir de los personajes, los cuales son representados por los actores quienes materializan dichos elementos.

Este código tiene tres subcódigos:

1. El paralingüístico. A él pertenecen los recursos verbales de que el actor se sirve en escena para completar el significado del diálogo. Son los elementos de que se ocupa la paralingüística: desde el tono-entonación y las diferentes inflexiones de la voz hasta el énfasis acentual.

2. Kinésico-proxémico. Está compuesto por los elementos-signo no verbales. Son elementos de los que también se sirve el actor para completar la creación de su personaje: los gestos, los movimientos en el escenario y las distancias que mantengan entre sí los actores en el escenario.

3. Los elementos de aspecto. Pertenecen a este subcódigo los elementos que sirven al actor para presentar en el escenario la imagen deseada del personaje que interprete. Son por lo

tanto externos al actor, quien los incorpora a su persona en la representación. Dichos elementos son: el maquillaje, el peinado y el vestuario.

El segundo código es:

El complementario del diálogo. A éste lo caracteriza la "materialidad" de sus elementos, que se deducen del propio diálogo o se proponen en las acotaciones. Contiene los siguientes subcódigos:

1. El decorado. La primera funcionalidad de los elementos de éste es la de hacer visible y patente en el escenario el "ambiente" de la obra, situando la acción en un lugar determinado para completar de forma coherente lo que exige el diálogo.

2. De los objetos teatrales. Se pueden considerar los elementos-signos de este código, incluidos en el anterior, dado que junto con él componen la escenografía en su totalidad. La funcionalidad de dichos elementos es doble; puede presentarse el objeto en escena como puramente utilitario, o funcionar como signo icónico, como indicio o como símbolo.

En su libro semiótica teatral Anne Ubersfeld, considera como objetos teatrales los siguientes elementos:

- los cuerpos de los actores
- los elementos del decorado
- los accesorios

"...Por diversas razones, unos y otros merecen el nombre de objetos; un personaje puede ser un locutor; pero puede ser también un objeto de la representación, al igual que lo es un mueble; la presencia muda, inmóvil de un cuerpo humano puede ser tan significativa como un objeto cualquiera..." (18)

El tercer código es:

El complementario de la acción. Se compone de los elementos cuya función esencial es, tanto situar la acción en un espacio determinado como servir para intensificarla. Este código tiene dos subcódigos:

1. De la luz. La iluminación viste a la representación. Puede cumplir cometidos auxiliares con respecto a la acción, cambiarla de lugar, intensificar su dramatismo con los diversos juegos de tonalidad lumínica.
2. Del sonido. Complementario también de la acción teatral, se distingue del subcódigo anterior por la percepción auditiva de sus elementos. La música suele intensificar como segundo significativo, determinados momentos de la acción. Los "otros ruidos" que pueden intervenir en la representación se producen por exigencias de la acción, para cumplir funciones, algunas similares a las de la música, puesto que completan los momentos climáticos algunas veces y otras se limita a estar en consonancia con lo que el diálogo y la acción exigen.

El cuarto código es:

El complementario del código lingüístico en general.

Los elementos que comprendan este código pueden complementar el significado del diálogo o el de la acción.

En él se encuentra el subcódigo de las proyecciones fil madas. Por medio de ellas se puede ampliar el número de personajes actuantes; el sentido del diálogo o incluso introducir una acción nueva. Las proyecciones mantienen una relación evidente con el subcódigo de la luz, con el de la música y el de los ruidos.

Puede existir otro subcódigo, reservado para la agrupación de elementos operantes en la fase espectacular del teatro, que ahora o en el futuro cumplan principalmente con la función de complementar en general al código verbal. Se trata pues, de elementos que tal vez aún no han sido integrados a ningún otro subcódigo.

Por otra parte, Anne Ubersfeld<sup>(19)</sup> descarta la noción de "signo teatral" porque en la representación no se dan elementos aislados que equivalgan a los signos lingüísticos, que tienen el carácter de arbitrarios y articulados. Pero admite que la representación está constituida por un conjunto de signos verbales y no verbales; que el mensaje verbal

(19) Ibid.

tiene dos tipos de signos; los lingüísticos y los acústicos. Y que en el teatro hay diversos códigos como: los lingüísticos; los acústicos; los visuales; los proxémicos; etc. gracias a los cuales se descodifican los signos verbales.

Finalmente dice que "...puesto que los signos en el teatro (específicamente en la representación) requieren de un gran número de códigos, el signo teatral se vuelve una noción compleja".

Ya expuestas las tres concepciones de "El signo del teatro". Hay que hacer notar algunos puntos en los que convergen y difieren dichas concepciones.

Para empezar, Kowzan indica que en la representación todo es signo, puesto que en el escenario las cosas adquieren valor significativo; y así clasifica los signos teatrales en trece grupos que hacen referencia al texto, a la expresión corporal, a la apariencia del actor, al espacio escénico y a los efectos sonoros.

Mientras que Gutiérrez Florez se refiere a estos mismos aspectos, pero mediante la denominación de : códigos operantes en la escena.

Lo que para él es el código complementario de los personajes, con sus subcódigos: paralingüístico, kinésico-proxémico y el de los elementos de aspecto; en la clasificación de Kowzan equivaldrían a: la palabra, el tono (paralingüístico); la mímica, el gesto y el movimiento (kinésico-proxémico); el maquillaje, el peinado, el traje y los accesorios (elementos de aspecto).

Lo que para Gutiérrez es código complementario del diálogo, con sus subcódigos del decorado y de los elementos teatrales; para Kowzan son: el decorado y los accesorios.

El código complementario de la acción, de Gutiérrez, es para Kowzan: la música y el sonido.

En conclusión ambos se refieren a lo mismo, sólo que Kowzan afirma la existencia de signos teatrales y Gutiérrez prefiere agrupar estos signos que llama: elementos -signo, de acuerdo a sus características.

En cuanto a la posición de Ubersfeld es distinta a la de Kowzan porque ella no admite la existencia de signos teatrales. Aunque al decir que hay signos verbales y no verbales puede coincidir con los sistemas de Kowzan o con los códigos de Gutiérrez. Pero en verdad, no profundiza en ello pues como lo indica, es una noción compleja, que requiere de un gran número de códigos.

A pesar de los diferentes términos que cada uno de los autores, anteriormente citados, emplean; está claro que dentro del hecho teatral hay una serie de elementos con significación, los mismos que lo convierten en un objeto de estudio semiótico.



### 3.5 EL LENGUAJE TEATRAL.

Al hablar de lenguaje en el capítulo anterior, se mencionó que hay diversos tipos de lenguaje, mismos que forman parte del fenómeno teatral.

Anne Ubersfeld<sup>(20)</sup> dice que en la medida que el lenguaje se define como un sistema de signos destinados a la comunicación, el teatro no es un lenguaje.

"... hablando con propiedad, no existe un lenguaje teatral"<sup>(21)</sup>

Al respecto yo diría que más que haber un lenguaje teatral; el teatro engloba en sí distintos tipos de lenguaje. Por ejemplo, al hablar de lenguaje audio, éste tiene que ver con los sonidos, que en el caso específico del teatro son muy importantes, ya sean palabras, música, ruidos o efectos sonoros.

En el caso del lenguaje visual, éste posee la característica primordial de representar las imágenes, lo que correspondería al aspecto físico de los actores, los objetos escenográficos, las luces, etc.; todos ellos fundamentales en el fenómeno teatral.

Tratándose del lenguaje escrito se hace referencia al texto, ya sea previamente escrito o posterior al espectáculo.

(20) Op. cit.

(21) Ibid.

Por otro lado, si el lenguaje se define como; "cualquier medio que se emplea para expresar las ideas" (22); el teatro se puede considerar como un tipo especial de lenguaje, porque en primer lugar expresa ideas; y en segundo lugar aunque su función primordial tal vez no sea establecer comunicación, indudablemente comunica.

(22) Diccionario Larousse Ilustrado; pág. 622

### 3.5.1 EL DISCURSO TEATRAL.

En términos lingüísticos, el discurso es la lengua puesta en acción. Ahora bien, enunciado y enunciación son parte integrante del discurso como comunicación, ya que éste es la expresión de la lengua.

En el discurso, el enunciado es lo dicho procedente de la lengua; en cambio la enunciación es el modo de cómo y dónde lo dicho se realiza.

Para Emile Benveniste, citado por De Toro<sup>(23)</sup>, el discurso es: "toda enunciación que supone un locutor y un auditor y, en el primero, la intención de influenciar al otro de alguna manera".

La comunicación engendrada por éste se da a partir de dos categorías del discurso: la de persona (yo/tú-espacio) y la de tiempo.

La relación locutor/alocutor es fundamental en la producción del discurso puesto que el locutor tiene como objetivo principal la comunicación y producción del mensaje. Pero para que éste sea transmitido necesita de un conjunto de funciones que se dan en tres actos, los cuales aparecen simultáneamente en la comunicación: el acto locutorio o acto de decir algo, que consta a su vez de tres actos; el fonético (secuencia sonora), el fático (acto de enunciar ciertos vocablos/ palabras) y el rético (acto de dar cierto sentido y referencia). El acto ilocutorio, el cual tiende a realizar una acción designada.

(23) Fernando De Toro. Semiótica del teatro... Buenos Aires. Galerna. 1987

Y por último el acto perlocutorio o funciones del lenguaje que no se inscriben directamente en la enunciación.

De acuerdo con las definiciones mencionadas y los componentes que integran el discurso, De Toro lo define como:

"... la puesta en funcionamiento de la lengua, asumida por un sujeto enunciativo que incorpora un destinatario y que este funcionamiento se efectúa siempre en una situación de enunciación concreta, la cual por su parte depende de las condiciones de producción del discurso, y de estas depende su sentido final" (24)

Por otra parte, el análisis del discurso teatral en los estudios de semiótica, ha sido desde sus inicios una preocupación para los especialistas en la materia. Cada uno ha establecido la importancia de las relaciones entre sus componentes; Pero sus estudios se ocupan de uno y/o varios aspectos del discurso teatral y no de una articulación entre ellos, de una definición o especificación, o de qué es un discurso teatral.

Por eso De Toro en su libro Semiótica del teatro, intenta proponer una especificidad del discurso teatral, mediante el análisis de los elementos que integran un discurso.

Locutor/allocutor. Uno de los componentes fundamentales del discurso teatral es la relación de estos elementos. Esto es, la estructura del diálogo, sin la cual, según De Toro, no hay teatro.

(24) Ibid.

Esta afirmación no siempre es aplicable, ya que el diálogo no es indispensable; por ejemplo entre las propuestas de Peter Brook se encuentra una que intenta hacer de lado los sistemas convencionales de comunicación verbal, para descubrir qué clase de entendimiento podría efectuarse sin valerse de las palabras.

Por otra parte, Ubersfeld (25) considera que en el teatro hay dos tipos de discurso: el informante, cuyo emisor es el autor y/o el escritor (26); y el relatado cuyo emisor es el personaje.

Estos dos tipos de discurso obedecen a dos tipos de situaciones de lenguaje en el teatro: la situación teatral o escénica, cuyos emisores pueden ser todos los que forman parte del hecho teatral (autor, director, actores, escenógrafo, etc.) quienes se ocupan de la producción de las condiciones concretas de enunciación. Y la situación representada que se da por la relación locutor/allocutor, quienes producen las condiciones de enunciación imaginarias.

Esta relación, en el discurso relatado es la del diálogo entre dos personajes (yo-tú/tú-yo) o bien , lo que se dice en un mensaje entre dos participantes de una situación concreta.

(25) Op. cit.

(26) Término que abarca al autor, al director y los actores, los cuales realizan una re-escritura del texto dramático, como espectacular.

**Enunciación/enunciado.** La enunciación teatral es quizás el rasgo que más define la especificidad teatral. Pues es donde de el discurso teatral se distancia de otras prácticas literarias.

La enunciación es un término especializado entre los lingüistas de la escuela de Praga, para designar la porción del discurso que responde a un impulso. Por oposición al enunciado, la enunciación designa el acto de producción lingüística y no el resultado de esta producción; se trata por lo tanto de la actualización de las oraciones en un contexto determinado.

Un factor importante, al respecto, según la afirmación de De Toro, está en el hecho de que en el teatro hablar es actuar y actuar es hablar. Aunque no siempre, pues como se ha venido diciendo, existen espectáculos en los que no se habla y sin embargo se actúa. Tal es el caso de algunos trabajos de Artaud, en donde propone reducir la importancia del texto y sustituirla por el lenguaje nuevo y contundente del gesto, el vestuario, la danza y el canto, que materializan la palabra.

Volviendo al supuesto que hablar es actuar y viceversa, esto se debe a varias razones: la representación fabrica una situación real, es decir, los actores/personajes hablan siempre en una situación concreta que ellos mismos fabrican a manera de diálogo.

En el proceso de lectura, insuficiente en el teatro, la situación de enunciación puede darse en las acotaciones (cuando las hay) y el lector tiene que imaginarse esas condiciones de enunciación, como en la novela. Es sólo en la representación donde el diálogo y la comunicación teatrales adquieren su sentido pleno al encontrarse en un contexto preciso.

**Deixis/anáfora.** El discurso teatral, como todo discurso, implica la presencia de un emisor y de un receptor, de una situación comunicativa en un contexto dado, que se realiza siempre como acto de lenguaje en el presente. La contextualización del discurso, tanto en el texto dramático como en el espectáculo, se da a través de la deixis y de la anáfora.

Deixis es la función desempeñada por algunos elementos de la lengua llamados deícticos, que consiste en señalar algo que está presente: aquí, allí, tú, esto. (27)

La deixis es imprescindible en el funcionamiento del discurso teatral y a su vez, es uno de los componentes que lo diferencian de los discursos literarios; por tener además de la doble articulación del lenguaje (morfema/fonema), una tercera, la cual tiene la función de unir el acto locutorio a un contexto pragmático. Sin ella el diálogo teatral sería incomprensible. Dicha articulación es el funcionamiento deíctico.

El contexto pragmático opera en el teatro a través de diversos tipos de deixis y anáforas.

(27) Theodor, Lewandzki. Diccionario de lingüística. Cátedra. Madrid. 1992. pág.203

La anáfora es un tipo de deixis que desempeñan ciertas palabras (pronombres, adverbios, verbos) y consiste en asumir el significado de una palabra anteriormente mencionada en el discurso. (28)

Tanto la deixis como la anáfora funcionan en el marco de tres ejes:

1. Eje anafórico. Cuya función es referirse a elementos anteriores a la situación de enunciación.
2. Eje narrativo o dinámico. Cuya función es referirse a secuencias de la trama.
3. Eje deíctico. Cuya referencia es interna a la enunciación misma.

Estos tres ejes manifiestan tres tipos de anáforas que han sido llamadas de distintas formas, pero sin embargo, apuntan a una misma realidad lingüística: la anáfora extra-referencial; la intra-referencial y la infra-referencial.

La función de la anáfora extra-referencial consiste en hacer referencia a una realidad previa al discurso o bien exterior a él. Por ejemplo en Los invasores del chileno Egon Wolff:

PIETA.- (Deteniéndolo al pie de la escalera) Dime... ¿Tú viste también esa gente extraña que andaba por las calles, mientras veníamos a casa?

MEYER. ¿Gente extraña?

PIETA.- Sí... Como sombras, moviéndose a saltos entre los arbustos.

MEYER.- Ah, ¿quieres decir los harapientos de los basurales del otro lado del río?

PIETA.- ¿Eran ellos?



MEYER.- Esos cruzan periódicamente para venir a hurgar en nuestros tarros de basura... La policía ha sido incapaz de evitar que crucen a esta parte, de noche...

PIETA.- Podría jurar que vi a dos de ellos trepando al balcón de los Andreani, como ladrones en la noche. ( 2.9)

Esta es la escena de apertura de la obra, en donde lo primero que se observa son los personajes en situación de diálogo. Todas las referencias que hacen a cualquier realidad o acontecimiento previo a esta situación inicial, funcionan a través de la anáfora extra-referencial.

La anáfora intra-referencial se refiere a secuencias internas del texto dramático/espectacular, es decir, vincula diversos segmentos de acción a través del discurso, operando así como un elemento narrativo y dinámico que permite hacer avanzar la acción.

Por ejemplo, la escena de Hamlet con la sombra de su padre, en donde la anáfora extra-referencial servirá después como intra-referencial:

SOMBRA:(...) Durmiendo, pues, en mi jardín, según mi costume, después de medio día, en esta hora de quietud, entró tu tío, con un pomo de maldito zumo de beleño y en el hueco de mi oído vertió la leprífica destilación, cuyo efecto es tan contrario a la sangre humana, que rápido como el azogue, corre por las vías naturales y conductos del cuerpo (...) Así fue como, estando durmiendo, perdí a la vez, a manos de mi hermano, mi vida, mi esposa y mi corona.

(.....)

LUCIANO: ¡Negro el designio, pronta la mano, dispuesto el tó-  
sigo, propicia la hora, cómplice la ocasión, y sin testigos!  
¡Violenta mixtura de venenosas plantas, cogidas a medianoche,  
tres veces infecta, tres veces emponzoñada con la maldición  
de Hécate; que tus naturales virtudes mágicas y deletéreas  
le arranquen instantáneamente la vida en plena salud! (Vierte  
el veneno en el oído del rey durmiente) (.30)

Esta segunda escena donde Hamlet planea la representación del  
asesinato del Duque Gonzago, adaptada a sus propósitos, sería  
incomprensible sin la intra-referencialidad, y ésta permite que  
la acción tome un nuevo curso: La venganza definitiva debido a  
la comprobación del crimen.

La anáfora infra-referencial es una referencia a un aspecto  
del discurso inmediatamente precedente en el diálogo mismo. Su  
función es conectar enunciados, lo cual permite una tensión y di-  
namismo en el discurso teatral y, a su vez, es este tipo de aná-  
fora la que da la impresión de que el lenguaje dramático es algo  
que se desarrolla y genera autónomamente en el escenario.

Por ejemplo en Novios del colombiano Erik Walner:

NOVIO: (Abriendo la puerta) ¡Hola!... ¿qué haces aquí?

NOVIA: Bueno, este... vine porque necesito hablar contigo.  
Pero no te apures, hay tiempo.

NOVIO: ¿Tiempo, de qué?

(30; William Shakespeare. Hamlet. Obras completas. Madrid. Aguilar  
1991. Acto I escena V y Acto III escena II, respectivamente.

NOVIA: De hablar. Oye, qué bonita casa y qué bonitos muebles. Aquí vives con tu mamá y tus hermanas ¿verdad?

NOVIO: Sí, pero de qué es lo...

NOVIA: ¿Y no se sienten ustedes muy solos en esta casa tan grande?(...)

NOVIO: Oye, ¿A eso viniste? ¿Y qué haces con esa maleta?

NOVIA: ¿Estas sólo?

NOVIO: No. Está mi mamá en su cuarto.

NOVIA: Qué bueno, así tengo oportunidad de conocerla ya que tú...

NOVIO: ¿Me vas a decir de una vez a qué viniste?

NOVIA: Ya te dije ,a hablar contigo.

NOVIO: Bueno, pues estoy esperando, hazlo de una vez. (31)

Hay otro aspecto importante que se debe señalar, con respecto a la anáfora teatral: La apariencia de realidad que produce, a pesar de la naturaleza ficticia del discurso teatral.

El funcionamiento anafórico es sólo posible por estar íntimamente vinculado a la deixis, puesto que ésta es la que permite la introducción de entidades en el universo del discurso, a las cuales el diálogo puede referirse en su transcurso.

En el teatro hay un tipo genérico de deixis: la deixis verbal. Ésta se subdivide en deixis enunciativa, deixis espacial, deixis temporal, deixis social y deixis demostrativa. Estas subdivisiones se dan tanto en el texto dramático como en el espectáculo.

## DEIXIS ENUNCIATIVA.

Este tipo de deixis es básica en el discurso teatral, puesto que todo el hacer discursivo se articula a partir de los deícticos yo/tú que implican en la integración lingüística todas las demás deixis que funcionan como soportes para la comprensión de los enunciados.

Un ejemplo se encuentra en El Último instante del dominicano Franklin Domínguez:

NOEMI: ¡Voy a tener un hijo! ¡Voy a ser madre! (con manifiesto alborozo) Anita, Ligia, Rosaura, voy a ser madre. (Se aflige) Ah, ya no están aquí. Se han marchado, ¿por qué se han ido todas? (casi triste con un murmullo monótono) Voy a ser madre Leoncio. Voy a ser madre, profesor de álgebra. (Natural, comunicativa) ¿Sabes una cosa, Leoncio? Me gustaría tener un hijo tuyo.-- (32)

En este párrafo se ve el juego yo-locutor y el yo-alocutor. El yo-locutor es Noemí quien informa que va a ser madre; y el yo-alocutor está representado por Anita, Ligia, Rosaura, Leoncio y el profesor de álgebra, a quienes les dice que va a ser madre.

## DEIXIS ESPACIAL Y TEMPORAL.

Estos tipos de deixis permiten junto con el contexto dramático la fijación del discurso en un aquí y ahora precisos.

Se puede decir que la relación del yo/tú, particularmente en escena, ya produce una espacialización (yo/tú) y un temporalización (yo/tú-ellos) al dirigirse a los espectadores. Pero esta espacialización/temporalización es sólo a nivel del acto concreto de la comunicación produciéndose en la escena ante los espectadores.

Para que se produzca el paso a la espacialización/temporalización provista por la obra teatral, es necesario que los dialogantes, a través del diálogo se refieran a este espacio y tiempo.

El empleo de las deixis verbal espacial/temporal puede depender de dos factores: a) del tipo de texto dramático que se trate; b) del texto espectacular, el cual por razones diversas puede prescindir de lo presentado y valerse del discurso para fijar el tiempo y el espacio. Por ejemplo en Esperando a Godot de Samuel Beckett:

(.....)

ESTRAGON: ¿Pero qué sábado? Además ¿hoy es sábado?

VLADIMIR: (Mira enloquecido a su alrededor como si la fecha estuviera escrita en el paisaje) No es posible.

¿No será domingo, o lunes, o viernes?

ESTRAGON: ¿o jueves?

VLADIMIR: ¿Qué podemos hacer?

ESTRAGON: Si ayer por la noche se molestó por nada, puedes muy bien suponer que hoy no vendrá.

VLADIMIR: Pero dices que ayer noche vinimos.

ESTRAGON: Puedo equivocarme (Pausa) Calleemos un momento quieres. (33)

(33) Samuel Beckett. Esperando a Godot. Madrid. Tusquets. 1970 Acto 1o. pág. 19.

El funcionamiento de la deixis temporal no sólo se da por medio de adverbios de tiempo, sino también por los verbos, los cuales en el discurso, asumen esta misma función deictica. El teatro a diferencia de la narrativa, siempre se da en un aquí y ahora, los acontecimientos son representados como si estuvieran pasando por primera vez (aunque se trate de acontecimientos ocurridos en un pasado remoto), como en el caso de las obras históricas.

#### DEIXIS SOCIAL.

Consiste en el estatuto de clase de los personajes. Pues toda obra tiene de una u otra forma deictización social que es esencial para situar el contexto del mensaje. Como En la diestra de Dios padre del colombiano Enrique Buenaventura, en donde el autor hace un uso particular del lenguaje y del vestuario (elementos que caracterizan la situación social de los personajes.

TULLIDO: (entrando) Señorita Peraltona... ¿Qué ha pasado, señorita?

PERALTONA: (que ha cambiado su modesto vestido por un "elegante" traje). ¿Cómo se te hace? y ahora no me voy a rozar sino con señoras de media y zapato. Y ustedes no se guelvan a aposentar aquí. Que Peralta haga su caridá onde pueda.

TULLIDO: ¿y vuté no sabe ondi anda?

PERALTONA: ¿Quién?

TULLIDO: Don Peralta.

PERALTONA: Yo que voy a saber ondi anda con lo idiático que es.

TULLIDO: Pues está en el pueblo. Ha puesto monte en el garito.

PERALTONA: ¿Con que está jugando las onzas? Lo van a pelar.  
(.....)

PERALTONA: Y seguro no se ha comprado ni una muda.

TULLIDO: Nada. Allí sigue con su misma ruanita pastusa, con sus mismos calzones fundillirotos. (34)

#### DEIXIS DEMOSTRATIVA.

La función de la deixis demostrativa tiene un doble funcionamiento en el teatro: a) función indicial de relacionar enunciado/referente de una forma repetitiva, pero necesaria para la comprensión del discurso pues cuando un personaje se refiere a un objeto o a personas presentes en el escenario, son los adjetivos y pronombres demostrativos los que señalan al objeto/persona mencionado(a). Sin esta redundancia el discurso sería ambiguo; b) función indicial representativa que permite referirse a objetos/personas ausentes (textual o escénicamente) permitiendo su incorporación al discurso y al acontecimiento.

En conclusión, tanto las deixis como las anáforas sirven para analizar el texto dramático y así construir el texto espectacular. Una vez identificadas en el discurso, se obtiene una idea clara y precisa de lo que el autor quiere decir; y de igual modo el director podrá precisar sus objetivos para la puesta en escena.

### 3.5.1.1 Funciones del discurso teatral.

#### Funciones del lenguaje.

Uno de los aspectos más importantes del discurso teatral es su función representativa, es decir la forma de representar en el teatro. Existen dos formas de representación: por presencia de los objetos y por medio de las palabras pronunciadas por los actores; esta última se realiza a través de dos funciones del lenguaje: la función en la que las palabras se refieren a los objetos en escena; y en las que se refieren a la ausencia de dichos objetos.

La diferencia entre estas funciones es que la primera opera por deixis y la segunda por anáfora. Además se puede agregar una tercera función: la función expresiva; a ella le concierne la expresión de realidades o experiencias internas de los personajes.

#### Funciones del discurso del actor.

Las funciones del discurso del actor generalmente las asume el personaje, pero también hay funciones que el actor asume. Esta distinción puede o no ser formal dependiendo de si se trata del texto dramático o del espectacular. Si se trata de este último, la distinción personaje/actor es formal puesto que la línea divisoria tiende a borrarse; pero si se trata del texto dramático se tiene únicamente el discurso del personaje.

**ESTA TESIS NO DEBE  
SALIR DE LA BIBLIOTECA**



De acuerdo con Ubersfeld<sup>(35)</sup> el discurso del actor consta de cuatro funciones:

1. Contar una historia.
2. Indicar la condiciones imaginarias de enunciación.
3. Asumir un discurso de ficción.
4. Mostrar un hecho escénico.

El discurso de los personajes en un discurso parcial del total que constituye la puesta en escena y juega un papel fundamental en la narración de la historia. Para que la historia sea comprensible para el espectador, el actor tiene que indicar las condiciones de enunciación imaginarias, desde donde produce su discurso. Estas son imaginarias en la medida que el discurso del actor es ficticio; porque el mundo que integra, el personaje que representa y lo que allí dice, constituyen una ficción; pero su acto de palabra es un acto real por ser un ser vivo que emite un discurso.

La última función del discurso del actor consiste en mostrar un hecho escénico; y aquí además del discurso, los gestos, el espacio y los movimientos juegan un papel fundamental; pues es el cuerpo en su totalidad el que sirve como puente entre el discurso y lo representado, y entre el discurso y el público.

(35) Anne Ubersfeld. Op. cit.

## CAPITULO IV. SEMIOTICA Y TEATRO

## 4.1. EL TEATRO COMO ORGANIZACION SEMIOTICA.

El teatro como acción social que es, por presentarse ante un público, es comunicación de un tipo especial pues a pesar de contar con los elementos del proceso comunicativo, los signos que el espectador-receptor devuelve son de distinta naturaleza a los que el actor-emisor envía. Por lo que se entiende que la convención escénica juega un papel importante, pues existe un acuerdo entre ambos, que hace que la comunicación en el teatro se dé de manera convencional.

La semiótica como ciencia de la significación emplea diversos códigos y lenguajes para analizar de manera amplia su objeto de estudio; e este caso el teatro, el cual es a un tiempo texto y representación; en donde se dan cita dos lenguajes: el dramaturgico y el escénico.

El lenguaje dramaturgico da la primera aproximación a la obra teatral, el texto posee los elementos que darán pauta a la puesta en escena. Dichos elementos son: Los personajes que interactúan en una historia, la cual es el punto medular del texto; las acotaciones escénicas, que indican dónde se realiza la acción; y una serie de conceptos que el director interpretará según su apreciación de la obra. Todo esto se conjuga

para dar lugar al lenguaje escénico que no es sino la puesta en escena de los elementos mencionados en unión con otros que sirven de complemento para crear una totalidad.

El teatro como organización semiótica es una totalidad integrada de tal manera que cada uno de sus componentes tiene una significación que no se da de manera aislada, sino en el conjunto del escenario.

Por ejemplo, los objetos no significan por sí solos, requieren del apoyo de otros elementos, que van desde el espacio, sitio específico del escenario en que se encuentren, hasta el material de que estén hechos, su estilo o época tratándose de muebles; pasando por la utilización que de ellos se haga, la iluminación que se les da, etc.

Lo mismo ocurre con las personas/actores, que por estar en el escenario adquieren valor signíco junto con los aspectos que integran su función. Como son: lo que dice y cómo lo dice (palabra y tono); las actitudes y movimientos en los que se incluyen mímica facial, gestos y desplazamientos; y finalmente el aspecto físico integrado por el vestuario, el maquillaje, el peinado y los accesorios.

Cada uno de estos elementos tiene una significación que va a depender y/o a cambiar según los requerimientos de la puesta en escena.

En el teatro, los signos que se producen casi nunca son puros, generalmente son signos creados con premeditación, signos tomados de todas las actividades humanas. Mismos que son signos de signos (de objetos).

Por otra parte, estos signos poseen una movilidad y una transformabilidad, pues nunca son iguales en cada ocasión. Cambian constantemente, no se repiten.

" La movilidad consiste en la mutación que sufren los signos en el teatro, la cual reside en que los signos de una substancia dada van a asumir la función de signos de una substancia diferente, dando lugar a una transformabilidad significativa" (1)

En la transformabilidad del signo está la esencia de la teatralidad, donde todo signo puede perder la substancia que le es propia para adquirir otra, sin que por ello pierda su efectividad.

El teatro es una acción social, comunicativa y significativa que, gracias a la semiótica tiene más posibilidades que la simple recreación de sucesos en el escenario.

(1) Fernando De Toro, Op. cit. pág. 97

#### 4.2. SEMIOTICA Y PUESTA EN ESCENA.

La puesta en escena es la organización de un espacio de representación. En donde diversos sistemas de significación se dan cita para crear un espectáculo.

Si la noción de puesta en escena es reciente, con mayor razón su vínculo con la semiótica.

De acuerdo con Bettetini<sup>(2)</sup>, por mucho tiempo el teatro se pensó como mimesis de la vida y de la acción del hombre. En el primer caso la dependencia por el texto limitó la autonomía signficante y expresiva de las formas teatrales, que suplió por la esencia lingüística del hecho teatral. Posteriormente, al ver al teatro como la imitación de la vida y de la acción del hombre, es decir, como reproducción del mundo; se convierte en lenguaje mimético de la realidad.

"La puesta en escena puede darse como actividad reproductiva, mimética; pero no será sino en virtud de una limitación de las posibilidades del medio escénico, que desplace el plano de la significación a un ámbito de connotación"<sup>(3)</sup>.

Un ejemplo de ello, son las distintas teorías escénicas que se han desarrollado a través de los años.

Hacia 1895 Adolphe Appia realiza investigaciones sobre la puesta en escena del drama wagneriano, trabajos que después desarrollaría en una teoría de la representación escénica.

(2) Gianfranco Bettetini. Op. cit.

(3) Ibid. pág. 100

En donde los principales puntos son: la creación de un ambiente tridimensional ante un plano muerto; un telón pintado como fondo propio que demuestre el movimiento de los actores; iluminación que unifique a los actores y al ambiente, evocando una respuesta emocional del público; el valor interpretativo del movimiento y el colorido de la iluminación como una contraparte visual de la música; la iluminación de los actores con los reflectores; y con las luces altas las áreas de acción.

Así mismo E. Gordon Craig realizó estudios sobre la escena. Partidario como Appia de un teatro antinaturalista, simbólico y de atmósfera, enemigo de la reproducción fotográfica de la realidad sobre el escenario, dió una gran importancia a la iluminación y al color. Consideró al teatro como una obra de arte total, en la que deben fundirse acción, palabras, línea, color y ritmo. Para él el texto, la palabra escrita, no es mas que uno de los elementos del teatro y no el clave. Pues la esencia de lo dramático reside en la acción y en consecuencia sus montajes daban mayor importancia al movimiento, a la danza y a la pantomima. Además resaltó el papel dominante del director, que es quien da el sentido de unidad al organizar todos los elementos.

En el capítulo anterior se mencionó que las teorías sobre semiótica teatral comienzan a tomar forma con Stanislavski, maduran con Meyerhold y se consolidan con Brecht; he aquí por qué.

El trabajo de Stanislavski está dirigido hacia el desarrollo de las posibilidades técnicas y psicológicas en el actor, para que no se convierta en un simple "representador de ficciones", sino que, a través del trabajo consigo mismo, sea capaz de crear una nueva realidad.

Para que un actor logre comunicar esta nueva realidad y todas las emociones que ésta evoca, se necesita un proceso, con el cual él crea esa realidad y la haga verosímil, profunda e intensa.

Stanislavski propone el "como si" para alcanzar esta realidad, para que el actor verdaderamente crea en lo que está sucediendo en escena y así pueda comunicarlo a sus compañeros y al público. Para él comunicarse en el teatro no es fácil, requiere de una gran disciplina que rebasa, incluso, los mismos límites del teatro. Basándose en ciertos ejercicios y prácticas, da a conocer la importancia de una correcta comunicación.

En primer lugar, la comunicación del actor consigo mismo, con su personaje y con los objetos de la escena.

En segundo lugar, la importancia de hablar con el personaje del otro y no a la persona que lo interpreta.

Además señala la importancia de la comunicación no verbal, que incluye las gesticulaciones y la mirada.

Por otra parte, Meyerhold considera que el valor del teatro está en la experimentación estética de la representación:

"Es vital lograr que la escenografía sea parte de la acción dramática, junto con la música, la coreografía y el vestuario; todo tiene un lenguaje propio, y éste debe ser armónico." (5)

Para él, una correcta puesta en escena no debe hacer creer al espectador que vive la vida real; el público debe estar siempre consciente de que asiste a una representación.

El teatro de Meyerhold está basado en lo que denominó la "convención consciente", es decir, el consenso general que surge cuando se recurre a símbolos que todos conocen.

Este teatro de convención consciente busca eliminar las barreras entre el público y la escena; podría decirse que propone el regreso al rito como posibilidad de hacer más auténtico el proceso comunicativo en la escena. Meyerhold es pionero en señalar la necesidad de que el público ya no sea pasivo, sino que participe con su imaginación en la elaboración de la obra. Su teoría se basa en la comunicación; dice que si ésta es defectuosa entre actor y director, no se puede comunicar eficazmente con el público.

(5) Antonio Prieto. El teatro como vehículo... Trillas. México 1992. Pág. 116



Por ello , señala que hay dos maneras de llevar a cabo el proceso de comunicación:

1o. El teatro triángulo: tipo de representación con la cual el espectador percibe la obra del autor a través de los ojos del director.

2o.El teatro de la línea recta:Donde el actor ya no depende del director para expresar sus sentimientos al espectador. En esta representación hay mayor libertad en la comunicación que se establece entre autor, director, actor y espectador.

Para Meyerhold, el teatro no existe si se limita a la expresión; es necesario establecer un proceso comunicativo con el público activando la retroalimentación de la imaginación.

El actor debe tener siempre en mente el valor del silencio como herramienta para estremecer al público; de igual modo le da importancia a la plástica para que el público use su imaginación. Por lo que las palabras no deben corresponder a las acciones y el cuerpo debe hablar su propio lenguaje(kinésis y proxémia), para también contar parte de la historia que se encuentra inscrita en el ámbito del lenguaje interno de los personajes.

Meyerhold, como discípulo de Stanislavski, pone especial interés en la labor kinésica del actor: "... el actor debe apropiarse de sus movimientos, los cuales deben estar desvinculados de la copia de la realidad, deben tener un estilo propio" (6)

(6)Ibid.

Otra aportación importante es la de Bertold Brecht, quien se ocupa de la dimensión comunicativa del teatro y su relación con el público.

La producción de signos teatrales que las hipótesis teóricas de Brecht ponen en juego, no tiene como fin un acto de repetición, de ilustración o redundancia semántica, sino que se pone en marcha con la perspectiva de un intercambio dialéctico, de un choque estructural de una recíproca oposición: el gesto se caracteriza, por ejemplo, por su acción contradictoria con respecto a la palabra, y viceversa, dando lugar a un juego de contrastes semióticos que libera al público de cualquier riesgo de hipnotismo y de cualquier pasividad de recepción.

Brecht se enfrenta al teatro asumiendo la postura de un experto involucrado en la vida del objeto que debe analizar. Considera al teatro como un instrumento complejo, dotado de una gran autonomía, pero al mismo tiempo, subordinado al contexto social, a la función que le ha sido asignada y a su inscripción ideológica.

No olvida que el acontecimiento teatral tiene lugar en calidad de muestra-mensaje a un público receptor; y concentra su atención precisamente en la función del espectador en el intercambio con la escena.

Es este un teatro que habla de la realidad, sin copiarla ni abstraerla; mas bien, se convierte él mismo en elemento vivo

de la realidad social que trata de indagar y que queda implicado en los dos planos de análisis, el del observador y el de lo observado.

Un teatro, en definitiva, que se repiensa en cada uno de sus acontecimientos en calidad de institución social y en calidad de instrumento de lenguaje ( con técnicas, con normas y con sig temas de códigos); contextualizado en su sociedad.

El signo del teatro brechtiano se manifiesta como el producto de un trabajo de transformación del objeto, encaminado a la semiotización del mismo en un proceso discursivo autónomo.

Este signo recurre a la formación de estructuras metafóricas, semejantes a la realidad únicamente en las referencias y en las relaciones inesperadas, distanciadoras que manifiestan y dicen.

Independientemente de la teoría escénica que se maneje en la creación del espectáculo teatral; en cada uno se combinan en un cierto número de códigos teatrales y de códigos no específicos del teatro. Pero estos códigos no se combinan en un código único: constituyen una estructura teatral.

La pluralidad de códigos no se refiere únicamente al conjunto combinado de los elementos que contribuyen a la formación del aspecto signifiante de la obra teatral, sino que actúa también en cada una de las categorías de signos utilizados en la puesta en escena. Es decir, no se puede hablar de un sistema único de códigos de la gestualidad, de la escenografía, de la iluminación; ni siquiera en lo que respecta a la palabra es posible hacer referencia a un único código lingüístico, pues el componente vocal de la puesta en escena, aunque pueda estar ya inscrito en el texto, se inscribe en una serie de sistemas representativos que la transforman de "escrita" en "dicha". Además la puesta en escena tiene ciertas funciones: la espacialización, que consiste en transponer la escritura dramática del texto (texto escrito y/o indicaciones escénicas) en escritura escénica, es decir, la transformación del texto a través del actor y del espacio escénico.

La armonización, es otra de las funciones de la puesta en escena, pues ésta debe formar un sistema completo, una estructura donde cada elemento se integra al conjunto, donde nada se deja al azar sino que cumple una función en la concepción del conjunto; por lo que al director le corresponde ensamblar y coordinar los diferentes componentes de la representación, tiene por misión el decidir el vínculo entre los diversos elementos escénicos, lo que influye de una manera determinada en la producción global de sentido.

#### 4.3 ELEMENTOS DEL LENGUAJE ESCENICO.

El llamado lenguaje escénico no es otra cosa que la forma de utilizar el conjunto de sistemas escénicos, para crear un espectáculo en el escenario. Dicho lenguaje está formado por: el texto; los actores; el espacio y el tiempo.

En su Diccionario del teatro, Patrice Pavis (7) define de este modo, los elementos del lenguaje escénico:

Respecto al texto, habla de texto dramático, para referirse a un texto literario que puede ser representado en escena. En el que hay un texto principal (el expresado por los actores) y uno secundario integrado por las acotaciones.

Por otra parte, está el texto escénico o libreto de dirección, que será la re-escritura del anterior, con miras a la puesta en escena.

El texto es un instrumento, en ocasiones, punto de partida de la puesta en escena, en el cual se reúnen una serie de conceptos, que el director plasmará en escena; o tomará como referencia para hacer su propia interpretación del mismo.

Entre el texto y la puesta en escena existe una relación muy especial; la representación puede intentar una visualización inesperada.

(7) Patrice Pavis. Diccionario del teatro... Paidós Comunicación. Barcelona .1990.

Los actores como parte integral del lenguaje escénico, se valen de los gestos y los movimientos para su expresión.

La naturaleza expresiva del gesto, lo hace particularmente adecuado para favorecer la actuación del actor, quien en su cuerpo encuentra un valioso instrumento para expresarse.

El gesto es el elemento intermediario entre lo interior y lo exterior. Sirve para exteriorizar las emociones y así hacer evidentes las reacciones de los personajes. La gestualidad puede tener dos categorías; la de los gestos imitados y la de los gestos originales.

El gesto imitador es el más utilizado por el teatro, pues los actores al imitar las acciones de los personajes, reconstruyen sus comportamientos; y el gesto teatral se ofrece como realista, aunque cierta estilización y una hincapié de rasgos acompañen a esta gestualidad.

El gesto original se denomina así por encontrarse en el origen del lenguaje humano y porque se diferencia de la gestualidad cotidiana, esta característica dificulta la existencia de este tipo de gestos en el teatro, porque la mayor parte de la gestualidad en teatro se compone de gestos imitados.

Los gestos se dan en continuidad a lo largo de la representación, lo cual hace muy difícil una segmentación en unidades gestuales.

Respecto a los movimientos, estos comprenden los desplazamientos del actor y sus posiciones en el escenario.

La expresión corporal de los actores, o la ausencia de ésta determinan el desarrollo de la puesta en escena.

El espacio en teatro, no es uno solo, se divide en diferentes tipos: espacio dramático, teatral y escénico.

El espacio dramático se construye al tener una imagen de la estructura dramática del universo de la obra, imagen creada a través de los personajes, sus características tanto físicas como psicológicas; y por las relaciones de estos en el desarrollo de la acción.

Este espacio dramático se forma a partir de las acotaciones escénicas y de las indicaciones indirectas en los diálogos, acerca del espacio. Para que la proyección de este espacio se lleve a cabo, no es necesaria la puesta en escena, pues la lectura del texto bastará para dar al lector la imagen espacial del universo dramático.

El espacio teatral es el sitio en el cual se lleva a cabo la representación, el edificio teatral, la sala, el patio, etc. El tipo de espacio teatral condiciona la relación entre el espectador y el espacio escénico. Esta relación va a depender de la forma del escenario y su relación con respecto a la sala; y de la distancia que exista entre ellos.

El espacio escénico, es el lugar representado, el espacio que el público percibe, donde se desarrolla la acción. Es un espacio significativo representante de otras cosas. Que comprende un significante y un significado:

-El significante es el lugar concreto, situado ante el público, tal como lo percibe.

-El significado es sugerido por el significante, es su sentido.

El espacio escénico es, por lo tanto, doble: muestra lo que concretamente existe, pero también remite a lo que él simboliza como signo. Por ejemplo, una gran habitación puede remitir a un palacio. Para la creación de estos significados son necesarios ciertos elementos que crearan la atmósfera requerida. Elementos como la iluminación y la sonorización que dotarán a los sistemas escenográficos el significado deseado.

El espacio escénico es un espacio por construir en el cual el director vertirá la visualización que hizo en su lectura del espacio dramático.

El tiempo en el teatro tiene una doble naturaleza:

-El tiempo dramático: el del espectáculo al cual asiste el espectador.

-El tiempo de la ficción: el del universo representado.



El tiempo dramático es el tiempo específico de la representación teatral, vivido por la conciencia del espectador, relacionado al desarrollo escénico desde el comienzo hasta el final del espectáculo. Este tiempo es materialmente perceptible en sus manifestaciones escénicas: modificación del decorado, juegos de luces, etc.

El tiempo de la ficción, es el de los tiempos representados en la escena, los cuales deben adecuarse al tiempo dramático para poder presentar en el transcurso de dos horas, dos años de la vida de los personajes.

Estos elementos pueden variar de un espectáculo a otro; así como la lectura que se ellos se haga.

## APLICACIÓN

Hasta este momento, el trabajo se ha centrado en la exposición del tema, desde las nociones básicas sobre la semiótica, la comunicación, y la relación de ambas con el teatro; así como las distintas teorías que sobre semiótica teatral se han hecho.

Para concluir se pretende, como el título del trabajo lo indica, encontrar una aplicación de todo ello al teatro.

Para este fin se utilizará como ejemplo un montaje de José Ramón Enríquez, sobre una obra de Lope de Vega: El animal de Hungría, escrita entre 1611-1612.

Al tratarse de una obra poco conocida de este autor de siglo de oro español; será necesario comentar la anécdota.

Teodosia, reina de Hungría, es despojada de su trono por su hermana y se ve obligada a refugiarse en el bosque haciéndose pasar por un fiero animal. Situación que tiene muy preocupado al pueblo.

Teodosia se roba a la hija recién nacida de su hermana, y la lleva a vivir con ella, como una fiera.

Rosaura, la niña robada, al convertirse en mujer se cuestiona sobre su origen. Lo que finalmente la lleva a relacionarse con los "hombres"; específicamente con Felipe, quien fue abandonado en Hungría cuando era niño, por orden de su abuelo el Conde de Barcelona. Rosaura y Felipe se enamoran y éste por defenderla mata a un hombre; hecho por el cual es apresado y sentenciado a muerte.

Teodosia, al ver esto, decide ir al palacio y haciéndose pasar por un viejo pastor descubre ante el rey su identidad y la de Rosaura, así como el engaño del cual fue víctima por

parte de su hermana, quien inventó que Teodosia le era infiel al rey, el cual la mando echar a las fieras. También le dice que Faustina pensaba envenenarlo. A Faustina la perdonan con la condición de convertirse en menja. Teodosia regresa al palacio y Rosaura y Felipe se casan con la aprobación del rey.

Comenzaré por emplear el esquema de Fabián Gutiérrez Florez, expuesto en el capítulo III.

### Códigos operantes en el hecho teatral

#### A. Complementario de los personajes.

##### 1. Paralingüístico.

En este montaje, los actores además de sus diálogos, ambientan la escena por medio de onomatopeyas y sonidos que simulan el viento, el mar, la jungla, etc. Y en algunos casos como el personaje del rey, emplean una entonación e inflexión de la voz para caracterizar al personaje.

##### 2. Kinésico-proxémico.

A este respecto, los actores tienen bien definido su espacio y las relaciones espaciales que entre ellos se establecen. Por ejemplo, el hecho de que nadie se atreve a acercarse a la fiera.

Sus gestos y movimientos también están definidos, tal es el caso de Rosaura, quien ha vivido como fiera y lo demuestra en sus movimientos descuidados. En contraposición con los estilizados movimientos de los reyes. Y los cotidianos movimientos de los villanos.

### 3. Elementos de aspecto.

Máscaras, botargas, pieles de imitación, vestidos amplios y túnicas son los componentes principales del vestuario, además de otros elementos como la corona del rey, y un abdomen metálico que simula el embarazo de la reina.

Los actores van colocando estos elementos sobre su ropa de trabajo. (pants, mallas, leotardo, etc.)

#### B. Código complementario del diálogo.

##### 1. El decorado.

El montaje no cuenta con un decorado, el escenario se presenta tal como es.

##### 2. Los objetos teatrales.

La escenografía es representada por un módulo metálico transformable, que recrea diferentes sitios según se requiere.

#### C. Código complementario de la acción.

##### 1. La luz.

La iluminación ambienta la escena, además de hacer patente el transcurso del tiempo. Y distinguir entre las distintas escenas que se dan en diferentes lugares. Como son: el bosque donde habita la tiera; el palacio del rey; un barco.

##### 2. El sonido.

Los elementos sonoros de este montaje, están a cargo de los actores quienes con sus voces y algunos instrumentos de percusión crean las atmósferas. Aunque también hay música empleada de manera incidental.

Es así como el esquema que propone Gutiérrez Florez es útil para identificar y analizar los elementos de un espectáculo. Aunque no únicamente los elementos de la puesta en escena pueden analizarse, también los elementos del texto dramático pueden estudiarse por medio de la semiótica. Gracias a las observaciones que Fernando De Toro hace sobre el discurso teatral, expuesto también en el capítulo III.

De Toro distingue entre deixis y anáfora como elementos principales del discurso teatral.

En este caso se ejemplifica cada uno de los tipos de deixis y anáforas que él define; con el texto de El animal de Hungría.

\*Anáfora extra-referencial. Que se refiere a una realidad previa al discurso.

Niño.

Sepa

que el conde de Barcelona  
tiene una hija, y que de ella -  
soy hijo y de un caballero  
hijo de un Rey de una tierra  
que está más allá del mar.  
No fué casado con ella,  
y mi abuelo, que lo supo,  
a mi madre tiene presa  
y a mí me mandó traer  
en una nave a que fuera  
lejos de España arrojado...

(8)

(8) Lope de Vega. Obras completas. Real Academia Española. Madrid. 1917. pág. 433

\*Anáfora intra-referencial. Que hace referencia a secuencias internas del texto.

Teodosia. Detente ¡por Dios! mancebo,  
 hasta que mi historia sepas,  
 que, aunque es pública en el mundo,  
 quiero que de mí la entiendas.  
 Recién casada, y venida  
 a Hungría de Inglaterra,  
 sentí soledad notable  
 de mi tierra en tierra ajena.  
 Rogué al Rey que me trajese  
 una hermana más pequeña,  
 con licencia de mi padre,  
 por consolarme con ella.  
 Partió el rey, trujo a Faustina  
 y, por el camino, ciega  
 del valor de Primislao,  
 a envidiar mi bien comienza.  
 Llegó a Hungría y mi alegría  
 hizo a su venida fiestas,  
 aunque ella en su corazón  
 hacia a mi muerte obsequias.

(9)

\*Anáfora infra-referencial. Que se refiere a un aspecto del discurso inmediatamente precedente en el diálogo.

Lauro. (...) Deciendo, niño, diciendo (10)  
 baja del monte no temas.

Nino. ¿Son cristianos?

(9) Ibid. pág. 423

(10) Escrito así en el original, en lugar de desciendo.

Lauro.                               ¿No lo ves .  
                                  en el traje y en las señas?

Niño. ¿Haránme mal?

Lauro.                               No lo creas.

Niño. Pues ya bajo.

Lauro.                               ¡Extraño caso!  
                                  ¿Qué es esto que el cielo ordena?

Niño. ¡Señores no me hagan mal!

Lauro.¿Cómo has venido a esta sierra  
                                  en traje y lengua español? ...       (11)

\*Deixis enunciativa. Tipo de deixis que funciona principal-  
mente a partir de los deicticos yo/tú.

Rosaura. Si soy fiera, a toda fiera,  
                                  veo con su esposo al lado.  
                                  Las ciervas de esta ribera  
                                  de su esposo han engendrado,  
                                  no madre, de otra manera.  
                                  Si es que yo soy animal,  
                                  ¿con qué animal te juntáste  
                                  para que naciese igual  
                                  al ser que de tí imitaste  
                                  que es ser con alma inmortal?  
                                  Enseñame el padre mío.

Teodosia. Yo fuí tu madre y padre.

Rosaura. Eso madre, es desvario.

(.....)

Teodosia. Pues eso mismo te digo;  
 que el sol que una vez llegó  
 a estar, Rosaura conmigo  
 en mí misma te engendró.

(12)

\*Deixis espacial y temporal. Tipo de deixis que permite la fijación del discurso en un aquí y ahora.

Pascual. Hoy viene el Rey  
 a nuestro monte a cazar,  
 y pienso que hoy también,  
 que aunque muy preñada estaba,  
 Faustina le acompañaba.

(.....)

Benito. Ayer Lorenza venía  
 que ya sabeis que no es fea,  
 con una carga de pan,  
 y al camino le salió;  
 huyó, y el pan le dejó.  
 Volvió a la tarde Silván  
 y anduvo todo el camino,  
 y aún el pollino no halló ...

(13)

\*Deixis social. Tipo de deixis que ubica el estatuto de clase de los personajes.

Teodosia. Eso por sus tiempos viene,  
 que el tiempo lo ordena todo.  
 Hay unos hombres que llaman  
 maridos, y éste fué el mío,  
 que es deshonra y desvarío  
 en las que otros aman.

(12) Ibid. pág. 435

(13) Ibid. pág. 426



Rosaura. Pues, madre, ¿no puede ser  
marido aquel que yo ví?

Teodosia. Cuando llegue el tiempo, sí,  
y tú serás su mujer.

Rosaura. Haga cuenta que es llegado.

Teodosia. Si, pero en mujer de honor  
es bajeza y deshonor  
mostrar amor declarado.  
En las leyes del querer  
es el hombre el que ha de amar,  
porque es llegar a rogar  
gran bajeza en la mujer. (14)

\*Deixis demostrativa. Tipo de deixis que mediante la redundancia auxilia en la comprensión del discurso.

Faustina.  
Es todo aqueste prado un paraíso  
donde parece que naturaleza,  
mostrar su mano artificiosa quiso.

Rey.  
Antes que de la sierra la aspereza  
subas, mi bien, en esta verde falda  
descansa y honre el prado tu belleza.  
Mira cómo le sirve de quirnalda  
nieve escahcada como plata pura,  
y se baña los pies en esmeralda.  
Mira por esa parte la espesura  
de mil sombrosas hayas, y estas fuentes,  
que espejos quieren ser de tu hermosura.  
y cómo tantas aves diferentes  
repiten, en unísona armonía,  
el dulce amos de los tiernos accidentes.  
(.....)

Mira esta verde y deleitosa calle  
de álamos negros y este prado mira  
donde apenas hay flor...  
Descansa, pues, aquí, querida esposa,  
porque subas mejor la inculta sierra  
en callendo la siesta calurosa.

Faustina.

Ningún regalo ni contento encierra  
toda aquesta hermosura que te iguale,  
ni todos los tesoros de la tierra.

(15)

Por último, tomando en consideración algunas observaciones  
traídas del libro Hacia una teoría de la tragedia, realidad y  
ficción en Latinoamérica de Ana Goutman. Se hará otro análisis  
de El animal de Hungría.

De acuerdo con dichas observaciones los elementos a analizar  
son: la relación escenario-sala; la escenografía; el vestuario;  
el tiempo; los movimientos y los momentos dramáticos. <sup>1</sup>  
El análisis se centra en el espectáculo: "... acontecimiento que  
ocurre durante la representación y hasta lo que ocurre después  
de ésta; siempre en el espacio escénico que abarca escena y sa-  
la" (16)

\* Relación escenario-sala.

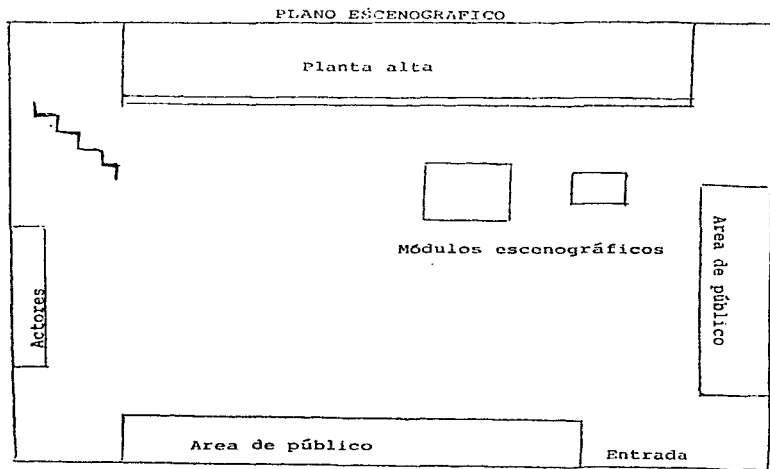
Este es un punto importante en el  
análisis de las significaciones, las relaciones y reacciones que  
se dan en el espectáculo.

(15) Ibid. pág. 427

(16) Ana Goutman. Op. cit. pág. 64

El espectáculo se desarrolla en un espacio transformable. En donde el público se ubica en escuadra, teniendo así la primera fila una gran proximidad con los actores y viceversa. Esta proximidad lleva al público y a los actores a involucrarse sin olvidar la convención teatral; fenómeno al que finalmente nos lleva esta estructura del espacio: a no olvidar en ningún momento que estamos presenciando una representación.

Esta cercanía obliga a los espectadores a crear sus propias imágenes a partir de lo que ven.



Esta utilización del espacio nos remite a un corral español, que correspondería al sitio original en donde la obra se representó.

Lo que ha señalado como relación escenario-sala, está en función de la cercanía entre el público y los actores; pues la significación que para cada quien tuvo la obra está estrechamente relacionada con la ubicación que como espectador se tenía. Además de que los actores nos hacen cómplices, pero no precisamente de la historia, sino de la labor representativa que llevan a cabo.

\* Escenografía.

En el caso específico de este espectáculo, el espacio escénico y la utilización que se hace de él van a crear la ambientación propicia, sin necesidad de muchos elementos.

La escenografía consta de un módulo metálico con niveles, que por su aspecto evoca a lo primitivo, aunque en realidad resulta moderno para la época en que se desarrolla la historia.

Este módulo que los actores van modificando de acuerdo a las necesidades de la obra, por sí solo no significa nada, es atemporal. Su significación la adquiere cuando representa un lugar específico como por ejemplo: la guarida de la fiera, el palacio del rey o el barco en el que Felipe llega a Jungría.

Además de este módulo, existe otro artefacto también metálico con un estructura no muy definida, que utiliza Laurel, quien se hizo cargo del niño abandonado. La significación de

este artefacto no queda clara y se presta a diversas interpretaciones por parte del público.

\* Tiempo.

El tiempo que transcurre durante la representación, es largo, y se va dando por medio de los cambios de iluminación, además de una convención del pasar del tiempo mediante un letrero que indica que han pasado veinte años; hecho que es acompañado con una coreografía en la que aparece el actor que representará a Felipe adulto.

El espectáculo oscila en un ir y venir en el tiempo, entre el siglo XVII y la actualidad. Pues hay elementos que nos ubican en el siglo de oro y otros que nos devuelven a 1997.

Lope de Vega sitúa su obra en Hungría, e indica que Felipe llega de España por barco, lo cual es imposible. Este recurso dramático también nos ubica en el tiempo.

Existen además otros elementos que sugieren temporalidad, como: el vestuario; los movimientos y desplazamientos de los actores en la escena.

\* Vestuario.

Como ya se dijo, los actores permanecen todo el tiempo en el escenario, hecho que nos permite ser testigos de los cambios de vestuario, porque la mayoría de los actores representan más de un personaje. Hecho que reitera la convención teatral.

Los actores llevan ropa de trabajo (pants, mallas, leotardo, etc.) sobre la que se ponen el vestuario que caracterizará a

cada personaje; elementos como botargas, máscaras, pieles de imitación y algunos accesorios complementan el vestuario. Migmo que refuerza su significación gracias a los movimientos y gestos de los actores.

El vestuario es informal, mas bien sugerido que apegado a la época. Dentro de esta informalidad hubo una actriz que portaba reloj (en más de una función). A mi parecer esto sugiere temporalidad y expresa el sentido de teatralidad. Aunque indagando al respecto descubrí que era causa de la libertad que los actores tenían dentro del montaje.

\* Movimientos.

Cada movimiento nos va a dar información signica sobre el personaje que el actor representa; como en el caso de los reyes cuyos movimientos son refinados a diferencia de los villanos que tienen movimientos informales; o los movimientos de las fieras, que denotan su condición incivilizada.

Se puede decir que hay dos tipos de movimientos: los abstractos, que tienen sentido por el vestuario, la escenografía y el texto. Y los movimientos codificados, que inmediatamente remiten a algo ya visto o conocido.

En cuanto a los desplazamientos también hay dos tipos: los de los actores-personajes y los de la escenografía con ayuda de los actores.

\* Momentos dramáticos.

A lo largo de la representación tienen lugar distintos momentos de tensión dramática:

- La fiera le roba su hija a Faustina, la reina.
- Rosaura cuestiona a su madre sobre su origen.
- Rosaura conoce a Felipe y se enamoran; él mata a un hombre por defenderla.
- Teodosia revela su identidad, y el engaño de Faustina.

Además de estos momentos de tensión dramática, existe el entrecruzamiento de destinos ( el momento en que Felipe es abandonado en tierras extrañas, en donde conocerá a Rosaura...) que da lugar a un conflicto, por consiguiente a una tensión dramática, hasta que éste se soluciona.

## CONCLUSION

De esta manera concluye mi trabajo, espero haber cumplido con los cometidos planteados al inicio: mostrar qué es la semiótica y lo que ésta puede hacer por el teatro.

Se expuso a lo largo del trabajo, que existen diversas teorías sobre semiótica teatral; a mi parecer en asuntos teatrales y específicamente los que tienen que ver con semiótica, no se puede tener un postura única; es necesario tomar en consideración varias posturas y con base en ellas crear la propia.

Puesto que no existe una receta para aplicar las nociones de los estudios semióticos al ámbito teatral, cada quien debe ir estructurando su propia receta mezclando los "ingredientes" que cada quien considere adecuados para sus fines. Ya que la semiótica aplicada al teatro es una valiosa herramienta para el estudio de todos y cada uno de los elementos que integran al fenómeno teatral.



## BIBLIOGRAFIA

- \* Adorno, Theodor W. et al. El teatro y su crisis actual. Monte Avila. Venezuela. 1969. 135 pp.
- \* Berlo, David. El proceso de comunicación. Introducción a la teoría y a la práctica. Silvia González tr. El Atenco. México. 1985.
- \* Bettetini, Gianfranco. Producción, significante y puesta en escena. Juan Díaz tr. Gustavo Gili. Barcelona. 1977. colec. punto y línea.
- \* Casotti, Francesco. Introducción a la semiótica. Adaptación de textos de la antología de Lorenzo Vitches. Fontanella. Barcelona. 1980.
- \* Ducrot, Oswald. Todorov, Tzvetan. Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje. Enrique Pezzoni tr. Siglo XXI. México. 1982. 421 pp.
- \* Duvignaud, Jean. Sociología del teatro. Luis Arana tr. FCE. México. 1978. 519 pp.
- \* Ferrández, Adalberto. et al. Didáctica del lenguaje. Ceac. Barcelona. 1986. 156 pp. c/i.
- \* Goutman, Ana. Hacia una teoría de la tragedia, realidad y ficción en Latinoamérica. UNAM. México. 1994. Serie Nuestra América 48. 93pp.
- \* Guiraud, Pierre. La semiología. Ma. Teresa Poyrazan tr. Siglo XXI. México. 1983. 133pp.
- \* Gutiérrez Florez, Fabián. Teoría y praxis de semiótica teatral. Universidad de Valladolid. España. 1993. 249 pp.
- \* Helbo, André. Semiología de la representación. Josep Elías tr. Gustavo Gili. Barcelona. 1978.
- \* Jakobson, Roman. Ensayos de lingüística general. Seix Barral. Barcelona. 1981. 406 pp.
- \* Lewandwki, Theodor. Diccionario de la lingüística. Ma de la Luz R. et al. tr. Cátedra. Madrid. 1992. 447 pp.
- \* López Aranguren, José Luis. La comunicación humana. Tecnos. Madrid. 1986. 249 pp. c/i.

- \* Montaner, Pedro. Moyano, Rafael. ¿Cómo nos comunicamos?. Alhambra. México. 1993. 156 pp. c/i.
- \* Pavis, Patrice. Diccionario del teatro. Dramaturgia, Estética, Semiología. Fernando De Toro tr. Paidós Comunicación. Barcelona. 1990. 605 pp.
- \* Peirce, Charles Sanders. La ciencia de la semiótica. Nueva Visión. Buenos Aires. 1974. 116 pp.
- \* Prieto Stambaugh, Antonio. El teatro como vehículo de comunicación. Trillas. México. 1992. 250 pp.
- \* Rossi-Landi, Ferruccio. Semiótica y Estética. Juan Antonio Vasco tr. Nueva Visión. Buenos Aires. 1976. 151 pp.
- \* Serrano, Sebastián. La semiótica. Introducción a la teoría de los signos. Montesinos. Barcelona. 1984. 121 pp.
- \* Talens, Jenaro et.al. Elementos para una semiótica del texto artístico. Cátedra. Madrid. 1987.
- \* Toro, Fernando De. Semiótica del teatro. Del texto a la puesta en escena. Galerna. Buenos Aires. 1987. 215 pp.
- \* Ubersfeld, Anne. Semiótica teatral. Francisco Torres tr. Cátedra. Madrid. 1989. 217 pp.
- \* Vega Carpio, Lope de. Obras completas. Real Academia Española. Madrid. 1917.
- \* Ylleras, Alicia. Estilística, poética y semiótica literaria. Alianza. Madrid. 1974.