



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COLEGIO DE LITERATURA DRAMÁTICA Y TEATRO

“LA IMAGEN COMO UNIDAD MÍNIMA DEL DRAMA”

TESIS

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:
**LICENCIADO EN LITERATURA
DRAMÁTICA Y TEATRO**
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS



PRESENTA:
EMILIO SUÁREZ LASTRA

ASESOR:
LECH HELLWIG-GÓRZYŃSKI

COORDINACIÓN DE LITERATURA
DRAMÁTICA Y TEATRO



MÉXICO, D. F.

m. 344958





Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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.

Índice

<i>Introducción</i>	p. 4
---------------------------	------

Capítulo I

<i>La Imagen</i>	p. 12
<i>Ver...El ojo</i>	p. 14
<i>Mirar</i>	p. 17
<i>Contemplar el mundo, nombrar el mundo</i>	p. 20
<i>Representación y expresión</i>	p. 25
<i>Ilusión, analogía, similitud, imitación, copia</i>	p. 30
<i>Plasticidad y espectador</i>	p. 33
<i>El símbolo</i>	p. 37
<i>Imagen y lenguaje</i>	p. 40

Capítulo II

<i>Imagen en movimiento, la imagen dramática</i>	p. 43
<i>El cine</i>	p. 44
<i>El movimiento</i>	p. 50
<i>Tres tipos de Imagen movimiento</i>	p. 53
<i>Historia, fábula, cuento, relato</i>	p. 58
<i>Lenguaje</i>	p. 71

Capítulo III

<i>El teatro, del texto a la representación.....</i>	p. 84
<i>El espectáculo y el texto.....</i>	p. 97
<i>Código o sistema.....</i>	p. 101
<i>Transformación.....</i>	p. 106
<i>Espacio y tiempo.....</i>	p. 107
<i>La historia.....</i>	p. 109
<i>Acción.....</i>	p. 116
<i>¿Quién es el emisor?.....</i>	p. 120
<i>Cine y teatro.....</i>	p. 126
<i>Teatro e Imagen.....</i>	p. 132

Capítulo IV

<i>Imagoteatro, a manera de conclusiones.....</i>	p. 137
Glosario.....	p. 162
Bibliografía.....	p. 173

La imagen como unidad mínima del drama.

Introducción.

¿Se puede hablar de imagen*¹ sin dispersar sus significados y referentes? ¿Se puede hablar de teatro y no aludir a lo visual? No quisiéramos adelantar respuestas, pero son obvias hasta cierto punto. La imagen no es una sola cosa y no se refiere sólo a un objeto. El término teatro no tiene siquiera que separarse de su contexto literario para ser visual. Así como la imagen, el teatro no es una sola cosa, aunque tal vez podamos sintetizar diciendo que es un proceso, y en ese proceso lo visual tiene mucho que decir.

En esta tesis trataremos de exponer qué son y cómo funcionan las imágenes, porque las imágenes también tienen y pueden mostrar un proceso, un proceso que en muchos aspectos está vinculado a la epistemología y por supuesto a la semiótica. Es indispensable tocar algunos puntos al respecto de cómo aprehendemos el mundo puesto que las imágenes en muchos sentidos son precisamente eso. No por nada decimos que se tiene una imagen del mundo a partir del conocimiento del mismo. No obstante, nuestra herramienta de trabajo será la semiótica pues el conocimiento está codificado y lo que descodificamos son signos*, los signos que componen al mundo.

¹ Los asteriscos refieren al glosario al final de esta tesis.

A partir de esta ciencia joven podemos dar muchas respuestas a las preguntas que nos haremos porque ella ha estado estudiando nuestros objetos de estudio por un buen tiempo. Hablaremos de la imagen, primero, como un hecho de la percepción, su vínculo con el pensamiento y con la creación de sentido. De cómo se significa y qué códigos maneja. Veremos su relación con las palabras desde una perspectiva antropológica y simbólica y sobre todo como objeto artístico como signo, como sistema de signos.

Pero no la dejaremos descontextualizada sino por el contrario continuaremos su estudio como texto y reconociendo que como signo puede ser fundamental en el teatro; no sólo eso, sino que para acercar más aún al teatro con la semiótica de la imagen hemos escogido al cine como objeto comparativo. La imagen, el cine, el teatro. Si a primera vista el cine y el teatro se parecen, y si el primero dice usar imágenes por antonomasia para hacer lo que hace, habremos de preguntarnos qué hace el teatro con las imágenes. Tal vez ahora, dentro de la era de la comunicación, la sociedad globalizada, la era de las imágenes, etc., no cueste tanto trabajo pensar en el teatro como una sucesión de imágenes, pero hace algunas décadas todavía se antepónía la palabra a la imagen en el teatro. Este es otro punto de contacto entre la semiótica, la imagen y el teatro. La semiótica (la que nos compete) nace de la lingüística (y del pragmatismo inglés, Charles Sanders Peirce y aún cuando pretende ser la madre de todas las ciencias que pueda abarcar todos los signos de todos los ramos del pensamiento y la cultura humana, se apoya sobre todo en el lenguaje y en el estudio del mismo. Pero esto no es ni gratuito, ni se muestra como una incapacidad de generar su propias estructuras o metodologías, por el contrario, se abastece del estudio del sistema de signos más complejo y estructurado, el lenguaje. El teatro por su lado también se ha estudiado sobre todo a partir de su base lingüística, y por

otro lado la semiótica ha estudiado la imagen como si se tratara de un fonema, o una frase, o todo un texto. La semiótica ha dado luz a muchos paradigmas* del texto dramático y teatral, o sea, no sólo como una entidad literaria sino como acto preformativo e incluso como lenguaje en sí. A este respecto el cine ha sido más afortunado siendo un arte con menos años y tradiciones (estigmas) que necesitaba de una forma de estudio competente para darle una estructura teórica.

El cine y el teatro son, o pueden ser, ambas formas narrativas, pues cuentan una historia. Hablar en estos términos resulta difícil ya que hay muchas cosas que acotar en la teoría y en la praxis. Pero su capacidad de contar historias no es exactamente lo que nos interesa, esto lo tomamos como axioma. Nos preguntamos en qué medida esas historias son contadas a través de las imágenes. Después de habernos adentrado en el mundo de la imagen en el primer capítulo y sus consecuencias teóricas y semióticas, nos aventuraremos a discurrir sobre varios puntos del arte cinematográfico. En el segundo capítulo no intentaremos definir de ninguna manera al cine, más bien expondremos temas claves de su proceso de significación y su organización (o composición). No tocaremos cuestiones técnicas que no incumben al teatro al menos que se refieran a temas de carácter teórico similares a los que nos interesan en él. Por consecuencia tampoco trataremos todos los temas relativos al teatro que no apunten claramente a la problemática que para nosotros presenta la imagen como unidad mínima del drama.

Y aquí el punto medular. Drama implica acción y debatiendo lo que se dijo arriba sobre el teatro y el cine, ambos también son relatos dramáticos, no solo narrativos. Sería muy complicado y confuso abarcar a ambos a través de una comparación directa habiendo que especificar puntos

inherentes a los dos a cada paso. En cambio, en el segundo capítulo nos enfocamos sólo sobre el cine para dar paso a discusiones tocantes a ambos medios de representación pero más accesibles por medio del arte cinematográfico. Por ejemplo, el tema de la diégesis y de la lectura de la imagen en movimiento, dramatizada, han sido temas culminantes de la semiótica de este arte y creemos que son absolutamente adjudicables al teatro. Sobre todo hemos confiado en el análisis de Gilles Delleuze y su *Imagen Movimiento*, para explicar el cine como un texto, y optamos por el punto de vista de Christian Metz en lo que se refiere a lo que él propone como sintagmática del cine, en oposición a gramática o lenguaje, términos prestados de la lingüística.

En el tercer capítulo discutiremos temas tan importantes como la relación entre el texto y la representación ya que la teoría teatral ha dedicado muchas de sus páginas a descubrir qué es lo que puede convertir un texto literario en un espectáculo. Gracias a la semiótica podemos ver el espectáculo teatral como un texto en sí que engloba todo un sistema de signos o códigos que llevaron a Roland Barthes a decir que el teatro es “un espesor de signos”, y a Charles Baudelair que era como una “araña de luces de cristal”. La pregunta básica es si se tiene realmente que pasar por un proceso literario antes de llegar a la representación que en sí valga como un hecho artístico. El problema, claro, radica en que uno es perdurable y el otro efímero. Cuestionamos, entonces el rol de dramaturgo y de la dramaturgia.

¿Se puede considerar a la imagen como unidad mínima del drama? En el cuarto capítulo a manera de conclusión, se presenta una disertación que trata de componer los elementos extraídos de la investigación en los capítulos precedentes para responder a esa pregunta. De antemano debemos advertir que este trabajo propone muchas líneas de investigación más

profundas y complejas que podrían llevar a responder de manera más específica distintos cuestionamientos que pueden surgir de aquí, pero tampoco presentamos un esbozo solamente. Intentamos sistematizar a partir de los planteamientos de algunos autores el proceso de traducción del texto dramático al texto de representación por vías de entender la imagen en varios niveles que se entrecruzan, se transforman y se complementan. Atendiendo al teatro como un hecho transhistórico y cultural que de todas formas no se puede fijar en muchos aspectos, no obstante pensamos que es la imagen precisamente lo que sí se inserta como el *quid* del arte dramático. Pues finalmente al teatro se va a ver.

Todo esto nace de una inquietud personal como dramaturgo. Apenas unos años dentro de la Licenciatura en Literatura Dramática y Teatro, me encontré con un ejercicio que llevé a cabo con un compañero que cursaba sus estudios en cinematografía durante los veranos en NYCU, (New York City University); me hizo pensar en que mucho del “lenguaje” cinematográfico se podía utilizar en el teatro para dar dinamismo a la dramaturgia, contar historias más complejas en el teatro que no se basaran en las reglas aristotélicas (que, por cierto, poco tienen de aristotélicas), de unidad de acción, lugar y tiempo; sobre todo luego de conocer a dramaturgos como William Shakespeare y Bertolt Brecht. Además las imágenes, su poder sintético y extremadamente significativo me atraía (aún lo hace) más que el diálogo por sí mismo como en el teatro clásico francés. Sin criticar éste en demasía ya que se trata más de una cuestión de gusto, a la fecha parece que el público no está interesado en grandes diálogos en verso, sin embargo, sí está interesado en algo rápido, intenso y visualizable. En el curso de mis elucubraciones personales llegué a toparme con el aclamado libro de Italo Calvino, publicado póstumamente, *Seis propuestas para el próximo milenio*.

En él el concepto de visualización me sujetó y me dio pie para pensar que no se trataba solamente de una propuesta aislada de las demás y que no se trataba solamente sobre la novela, sino que debía sobretodo que aplicarse al texto dramático y su carácter narrativo.

Me parece ahora, muchos años después, que la semiótica ha sido sin duda el elemento más práctico para desenmarañar la madeja teórica que implica considerar la imagen como la cosa comunicativa más eficaz, en sentido artístico, para hacer teatro en un mundo postmodernizado que aquí entendemos como un mundo que no quiere construir novedades sino desconstruir lo que nos han heredado, y a partir de los fragmentos de esta realidad que nadie entiende, reconfigurar un mundo que se quiere expresar de manera distinta, como sucede en cada época.

Quizás se desconcierte el lector al descubrir muchos términos, neologismos y conceptos de la semiótica y de algunos escritores en particular, que no estén estandarizados. No quisimos comprometernos con ninguno, de tal manera que la mayoría están explicados o definidos en el cuerpo mismo de esta investigación y otros en notas a pie de página o en el glosario. Se podrá comparar el uso que unos dan a un término y por nuestra parte vamos utilizándolos a medida que nos centremos en un autor, conservándolos con ese sentido a lo largo del trabajo porque lo consideremos más apropiado o cómodos, o desechándolos al comprobar que sólo complican más su uso. Parte crucial, entonces, es reconocer que aún falta mucho por hacer en el terreno de la semiótica, de la semiótica de la dramaturgia y de la imagen teatral para llegar a acuerdos terminológicos y acercarnos más a una “ciencia” que delimite universalmente el quehacer del teatro.

Hay que aclarar que esta tesis concluye con la fase formativa de la carrera pero que al mismo tiempo es la culminación material de un proceso de trabajo intelectual y teatral personal. Por esto es que se nos permite jugar con la persona, con la voz detrás de estas letras. Habrá momentos, como ya se pudo apreciar, en los que pasaremos a la primera persona por hacer hincapié en la diferencia de expresar una idea distanciada y objetivamente por medio del *nosotros* o de la voz pasiva, y una subjetiva y personal que se quiere compartir con el lector desde el *yo*, asumiendo la responsabilidad de las palabras.

Por último quisiera agradecer en estas páginas a quienes contribuyeron de manera contundente a que se pudiera realizar esta investigación. Primero que nadie, mi madre, la Dra. Yolanda Lastra que, sin caer en sentimentalismos, gracias a su apoyo intelectual y moral, tanto económico, habría sido imposible pensar en estructurar esta tesis de manera coherente y alcanzar esta meta que considero fundamental en mi vida... no sólo en mi formación académica sino en mi incipiente carrera artística, y por quién en última instancia he aprendido a investigar, a hacerlo con entusiasmo y responsabilidad; y quien es mi modelo a seguir en general. Agradezco a mi hermano, el Mtro. Manuel Suárez igualmente por su apoyo moral y sus consejos técnicos tanto en metodología como en computación. La Dra. Mercedes Garzón quien fue la primera en donar un libro a la causa y hacer que emprendiera la búsqueda con el pie derecho. A Honorato Magaloni quién sin su amplio acervo bibliográfico no sólo cooperó dando sus libros en comodato sino que fue a su vez una guía indispensable especialmente para el capítulo segundo; por su amistad y entendimiento. Al Mtro. Tibor Bak- Geller pues fue en gran parte debido a su curso en *Introducción a la escenografía y producción* que me acerqué de manera real

a la semiótica y al estudio de la imagen. Especialmente agradezco con mucho afecto a mi director de Tesis el Mtro. Lech Hellwig-Górzynski, que sin más, ha sido clave en mi formación teatral, es de quien he aprendido, sin exagerar, la mayoría de las cosas que considero más importantes en mi vida artística dentro y fuera del teatro. Finalmente, a todos quienes en mi paso por este mundo hasta el momento han sido padres, guías y amigos.

Capítulo I

La imagen.

De la imagen parece que se ha hablado en demasía. En un centenar de disciplinas y ramas del conocimiento humano, las imágenes se utilizan, se investigan y se producen. Se ha llegado a considerar nuestra era como la era de la imagen, donde el predominio de ésta en las formas de comunicación es contundente. Nadie puede descartar a la imagen como una cosa que transmite un saber. Pero inmediatamente salta a nuestra atención la razón por la que se ha tratado el tema de tan variadas maneras, ¿qué es esa cosa? Y las respuestas no tardan en llegar, aunque de primera instancia algunas se antojan contradictorias y distantes entre sí.

Imagen pública, imagen empresarial, imagen televisiva, publicitaria, cinematográfica, documental, científica, artística, retórica, poética; imagen visual, auditiva, sólida; imagen mental; imagen real, imagen virtual, accidental, física... ¡El mundo está lleno de imágenes! De hecho muchas de las actividades que realizamos en la vida cotidiana nos serían ahora imposibles sin ellas, (medicina, navegación, comercio, etc.); y es que las imágenes han estado mucho tiempo entre nosotros por el simple hecho de tener ojos, sin embargo no es exactamente lo mismo ver el mundo que contemplar una imagen que ha sido producida. De esto no llevamos tanto tiempo; según Roman Gubern, el hombre lleva sólo una cuarta parte de su existencia produciendo y admirando imágenes, siendo las pinturas rupestres

de las imágenes bidimensionales más antiguas.² El estudio de las imágenes así como su producción han avanzado mucho más desde el invento de la fotografía desde el siglo XIX hasta nuestro días y luego con la imagen electrónica y digital pues se han alcanzado niveles de uso e importancia y prestigio comunicativo sin precedentes.

Quien haya plasmado esas pinturas rupestres tuvo primero que haber observado la caza, por ejemplo; tuvo que haber recordado aquello que vio para luego regresar a su cueva con el pelo del animal, que ya se habían comido, y algo (tal vez con un poco de la sangre) para trazar en las paredes eso que quienes tenían acceso a ellas las veían. Si atendemos a este relato imaginario de la pintura, podemos reconocer que las imágenes tienen una materialidad (son producidas), que representan algo (intención) y que son contempladas (espectador). Pero ¿son todas iguales?

Ha habido muchas formas de acercarse a la imagen, entre ellas la estética, el estudio del arte y la percepción del mismo, preocupándose por la manera en la que le afecta al hombre, tomando en cuenta la manera en la que es creada. Recientemente la fotografía y el cine han hecho que la imagen se vuelva a considerar de modos distintos: por su producción, su forma y su materia; por su afectación, el efecto psicológico; por su transmisión, por sus cualidades comunicativas; por el modo de representación y significado, la semiósis.

Para los propósitos de esta investigación, es la semiótica la que nos ofrece mejores resultados para descubrir qué son y cómo funcionan, pues no ha dejado de lado el conocimiento previo de las imágenes que la ciencia y la estética han brindado, pero proporciona un sistema y un método que aunque

² Amén de las imágenes sólidas y tridimensionales aún más antiguas descubiertas en cavernas también que parecen más instalaciones.

sigue desarrollándose como ciencia, y parece que apenas sale de su primera infancia, nos permite adentrarnos en las distintas relaciones existentes entre las diferentes instancias que habrá que considerar sobre la imagen. La ciencia de los signos quiere entrever el complejo sistema que se configura ante nuestros ojos y viéndolo como tal es imposible no hacer apuntes científicos, filosóficos, estéticos, retóricos, históricos, etc.

Ver... El ojo.

Comencemos, pues, por aclarar algunas nociones interesantes sobre la visión humana. “La visión resulta de tres operaciones distintas (y sucesivas): operaciones ópticas, químicas y nerviosas”.³ Es importante notar que nosotros tenemos injerencia en lo que vemos de maneras distintas; una es involuntaria (fisiológica), y otra es voluntaria, su interpretación (cultural); pero el ojo actúa primero que nada sobre lo que vemos, así como lo que vemos actúa sobre el ojo y de ahí hasta el término de la percepción, hacia la cognición.

El ojo es un órgano no muy grande que consta de siete partes indispensables para la percepción: la capa esclerótica, el cristalino, la córnea, el iris, la pupila, la retina y el nervio óptico. La capa esclerótica es opaca en su mayor parte, similar a una caja negra, y en su parte frontal es transparente para dejar pasar la luz. Ésta es la córnea, que es una especie de vidrio convexo, que ayuda a convergir los rayos luminosos. La iris es un músculo regulador del tamaño de la apertura por donde pasa la luz: la pupila. Una vez que ha pasado la luz por allí, se topa con el cristalino que también regula la convergencia luminosa de manera variable porque es biconvexo. Así llega al

³ Aumont, Jaques. *La Imagen*. Ed Paidós. Col. Comunicación. #48. Tr. Antonio López Ruiz. Barcelona, 1992, p. 16

fondo del órgano a la retina, análoga a la placa fotosensible de una cámara, y de allí finalmente pasa por el nervio óptico al cerebro.

Lo que sucede en la retina es de particular interés para nosotros, allí se proyecta ya una imagen. Antes que nada se producen dos tipos de percepción luminaria: la fotópica (en el día), y la escotópica (en la noche). La primera es cromática porque es captada por los *conos* y la segunda es acromática porque los *bastones* la captan. Estos dos son receptores de luz que cubren la retina y que contienen una sustancia llamada rodopsina, esta sustancia está contenida en moléculas de pigmento que descomponen partes de la luz, así que estas moléculas no funcionan por un tiempo mientras se recompensan. Tenemos que de alguna manera la antigua idea de que al mirar un objeto, éste viajaba hacia adentro de nuestros ojos haciéndose cada vez más pequeño, es, en efecto, una buena metáfora; la luz que el objeto refleja penetra nuestros ojos para proyectarse y transformarse en impulsos nerviosos. Y por supuesto esa imagen no es del mismo tamaño que el objeto real. Aun con la reducción física del objeto en su representación retiniana, tenemos conciencia del tamaño de la cosa y también se toma por alto que el tamaño de los objetos varía a medida de que nos alejamos o nos acercamos a ellos, y de todas formas sabemos que tienen *un* tamaño que por razones culturales llamamos de cierta manera, aunque se basan más bien en preceptos muy sencillos y comparativos. Grande / pequeño; ancho / delgado; alto / bajo... Y en realidad distinguimos el tamaño por razones quinésicas de las que hablaremos adelante. Pero esa imagen retiniana no es como las imágenes de las que se discutirá, (aunque sobre esa imagen se han hecho los cálculos pertinentes para desarrollar la perspectiva), diferencia que es importante a varios niveles puesto que esa imagen es codificada como información, pero antes la codificación natural sucede por necesidades

fisiológicas, es una codificación química y nerviosa, luego se da una codificación que tiene que ver con el pensamiento, la cultura ya no sólo con la percepción, sería pues la codificación del sentido.

Así que siguiendo la lógica de Jaques Aumont también debemos preguntarnos por el qué percibimos con la visión. En términos llanos: tamaño, forma, ubicación, color, brillantez y movimiento. Pero utilizando términos biológicos y físicos vemos: la intensidad de la luz, la longitud de onda y la distribución en el espacio. Por medio del órgano ocular distinguimos los objetos ya que las propiedades lumínicas y las materiales del objeto diferencian a unos de otros. Los tipos de visión que habíamos mencionado antes, fotóptica y escotópica ayudan a distinguir la brillantez y, en parte, el color o los matices. Propiedades del objeto mismo son las que hacen que ciertos rayos luminosos se reflejen de él y otros no, así es como vemos un color u otro. Por último, también somos capaces de distinguir “bordes visuales”. La manera en que hacemos esto es muy compleja y está asociado a ciertas células excitadoras e inhibitoras agrupadas en distintos niveles por columnas que se encargan de diferenciar la información lumínica de una especie y de otra, permitiéndonos observar ranuras, ángulos, segmentos, etc. Jaques Aumont, el autor de *La imagen* explica cómo es que el ojo tiene no sólo estas capacidades sino muchas más para hacer inteligible lo que miramos. Por un lado podemos mover los ojos y así seguir un objeto en movimiento, o moverlos de manera ‘sacádica’ como cuando buscamos algo; ambos son voluntarios, pero también hay dos formas involuntarias: El de compensación, para mantener la mirada fijada en algo que vemos cuando movemos la cabeza; y a la deriva que mantiene al ojo en su fijación constantemente.

Parecería que hemos dejado de lado algo que nos incumbe de sobre manera: el espacio. Pero es que como explica Aumont, no hay un órgano dedicado a la percepción de la distancia y el tamaño. Estas dos están relacionadas inmediatamente con la experiencia y por tanto con un ‘saber’. “El concepto mismo de espacio es, pues, de origen táctil y kinésico tanto como visual”⁴. Percibimos el espacio gracias la constante perceptiva y la estabilidad perceptiva (cf. Aumont, *La Imagen*) “interpretamos nuestra visión como la de una escena estable y continua”, pero acudimos a la teoría de la geometría monocular y de la perspectiva para aclarar nuestra percepción de la profundidad. Mientras más alejado esté un objeto parecerá más chico y en efecto la imagen proyectada en la retina es menor. La gradiente de textura (dependiendo del ángulo de la superficie del objeto con respecto a nuestra visión es que existe una variación en la textura-imagen proyectada en la retina) y las variaciones de la iluminación, (como la oscuridad entre los objetos nos indica la distancia entre los mismo), son otros indicadores de profundidad.

Mirar

Al origen visual de las imágenes ópticas toca la constancia perceptiva, es decir que mantenemos nociones del mundo que sabemos invariables como el tamaño de los objetos. Rudolf Arnheim en su libro, al que nos referiremos en seguida, *El pensamiento visual*, expone de manera muy clara cómo funciona el ojo humano ante el mundo visible, pero nosotros no podemos extendernos en todas sus peculiaridades pues hemos tocado el principio por el cual la imagen se vuelve un objeto tan complicado de

⁴ Ibid. p.38

analizar, y necesario para nuestros propósitos; bástenos con afirmar que la imagen es un objeto que es percibido por los ojos pero que una vez que ha sido codificada la información lumínica, se entreteje con el pensamiento y se eleva al rango de lo visual. La perspectiva es ya el primer acercamiento a nuestra injerencia cultural sobre lo que vemos.

Lo que afirma Arnheim es que el ojo mismo es un órgano inteligente. Mucha de las cosas que hacemos, por la manera en la que se procesa la información, resuelve muchos de nuestros problemas cognitivos. Es decir que la división entre pensamiento y sensación se hace menos clara, de hecho se vuelve una relación indivisible, “pensamos con los sentidos” y por los sentidos. A nuestra mente llegan las cosas procesadas sensorialmente como conceptos pero no pensamos “en bruto” pues, dice, no pensaríamos sino que seríamos estimulados solamente. Así como niega la separación entre la percepción y el intelecto, también niega a los filósofos sensualistas que las funciones más altas del intelecto como comparar, acumular o relacionar sean exclusivas del pensamiento y la razón, aunque ellos acepten que necesitamos de los sentidos para pensar.

En sus primeros capítulos explica lo que nosotros a *grosso modo* hemos dicho sobre el ojo poniendo especial atención en lo que hace la visión igual al pensamiento: que es selectiva, voluntaria, que se completan las imágenes, que abstrae, relaciona y compara. Y del mismo modo llega al punto crucial.⁵ *El pasado en el presente* es el título del capítulo quinto en el que finalmente tiene que hacer las referencias pertinente al trabajo que no se lleva acabo en el ojo por sí sólo. Hablábamos arriba sobre el espacio, no sólo

⁵Para ampliar sobre el asunto se recomienda “La inteligencia visual” de Donald Hoffman, traducida por Daniel Menezo para Piados (Transiciones), Barcelona, 2000.

percibimos éste por un sentido sino por la relación con otros (esto es cierto para muchas otras funciones), y su relación con un *saber*. No me topo la cabeza con el travesaño de una compuerta porque visiblemente está a la altura de mis ojos (visual) cuando mi cuerpo está cerca (táctil). Pero más allá de la logística orgánica: “Un acto perceptual no se da nunca aislado; es sólo la fase más reciente de una corriente de innumerables actos similares, se ha llevado a cabo en el pasado y pervive en la memoria.”⁶ Pensemos que vamos caminando por la calle y delante de nosotros un amigo que se esconde detrás de un árbol, supone que no lo vemos y nos quiere hacer una broma, pero podemos ver su brazo saliendo de un lado y su zapato del otro. Un objeto opaco nos bloquea un ochenta por ciento del objeto de interés, sin embargo nuestro amigo no nos podría espantar; en primera, porque sabemos que el árbol no tiene brazos, y por supuesto que no usa zapatos; y en segunda, porque con la poca información con la que cuenta nuestra percepción, ésta hace uso de la memoria y completa la imagen. “No hay límite claro que separe una imagen puramente perceptual —si existe tal cosa— de una imagen que complete la memoria o no sea percibida en absoluto, sino formada enteramente por residuos de la memoria.”⁷ Entonces no sólo hay imágenes en el exterior sino en el interior de nuestra mente que están almacenadas, aunque no se sabe y tal vez no se pueda saber con exactitud de qué están compuestas estas imágenes, aunque es innegable que las vemos y que mediante perceptos éstas ayudan a la visión misma que ya es en sí un juicio sobre la realidad.

⁶ Arnheim, Rudolf. El pensamiento visual. Ed. Pídos. Col. Estética. #7. Tr. Ruben Macera. Iera reimpresión, Barcelona 1998. p.93

⁷ Ibid. p. 97

Arnheim usa el ejemplo de un artista que dibuja a un animal sin el objeto, sin la imagen perceptual ante él solo con la memoria. ¿Con base a qué hace el dibujo? Pues es evidente que debe saber la forma que tiene. Si yo le dijera a un niño, que en su vida ha visto a un ornitorrinco, que dibuje uno, podría dibujar cualquier cosa, pero antes tal vez me preguntaría cómo son. Si yo le respondiera que tienen forma alargada curvilínea y tienen un pico como de pato, su dibujo no se acercaría a nuestra idea de un ornitorrinco. Por un lado, el artista debe conocer de alguna forma lo que va a pintar si es que quiere mostrarnos cómo es, por otro lado, las palabras no contienen en sí (excepto las onomatopeyas y otras) todos los atributos y características de lo que nombran, es necesario hacer uso de muchas para describir, de forma veraz al animal, para poder reproducirlo, para ser visualizable. El artista hace uso de su memoria y de su conocimiento visual y el niño (que sí conoce a los patos) también; aunque esa visualización haya sido provocada por las palabras, éstas apelan a la visión, a la poca o mucha información acumulada.

Contemplar el mundo, nombrar el mundo.

Hasta aquí es necesario detenernos un instante para hacer hincapié en que hasta el momento no hemos diferenciado entre las imágenes del mundo real y las imágenes que el hombre ha producido y es que éstas imágenes a nivel perceptual son un objeto más del mundo real y que por tanto percibimos de la misma manera. Sin embargo, si volvemos a la fábula del pintor rupestre recordaremos que las imágenes son producidas por el hombre así que hay una intención en el acto de producirlas. ¿Para qué creamos

imágenes? Es lo mismo que preguntar para qué hacemos arte, digamos por el momento, que existe algo que queremos expresar.

Este es el gran problema de la imagen: se ha llamado la **doble realidad**. Las imágenes no sólo son un objeto sino que *representan* algo. Así que cuando miramos una imagen vemos dos cosas: la imagen como materia (un cuadro, una fotografía), y lo que representa (el objeto). “Hay ciertamente una reducción al pasar del objeto a su imagen. Pero de ninguna manera esa reducción llega a ser una transformación.”⁸ La manera de ver tal vez no cambia pero sí cambia la relación del espectador con lo que mira ya que asigna a lo que ve un valor. Aún las ‘imágenes reales’, el mundo objetual y sensible, funciona para nosotros de ésta manera pues en algunas ocasiones lo que vemos está allí “en lugar de algo más”, no porque se haya suplantado una cosa por otra sino porque dada nuestra aprehensión del mundo lo hemos nombrado y simbolizado. El actor que llega a su camerino y encuentra unas flores sobre la mesa con una tarjeta, seguramente se emociona y piensa en algún admirador. El admirador no está allí, ni tampoco su aprecio por el actor, están las flores en su lugar. La persona identifica el objeto primero perceptiblemente y luego esa imagen, ayudada por la memoria, refiere ésta a un percepto que da lugar al concepto que tenemos de las flores, (su significado*) y así provoca la excitación; evidentemente está vinculado al lenguaje*.

Ernst Cassirer dio nueva luz a la inquietud de varios filólogos y filósofos sobre cómo pensamos y cómo llegamos a desarrollar el lenguaje. Analiza el proceso mental no racional, que conforma la cultura. Demuestra

⁸ Barthes, R. La escritura de lo visible. p.13

que por debajo del lenguaje y el mito subyace una gramática inconsciente de la experiencia.

The structures of the mythic and linguistic realms, respectively, are determined and guided through long periods of their development by the same spiritual motive.⁹

Las estructuras de los reinos mítico y lingüístico, respectivamente, están determinados y guiados a lo largo de períodos de su desarrollo por la misma motivación espiritual.

Y destaca que uno de los motivos más importantes es el del 'pensamiento metafórico'. Pero para ello el hombre primero tuvo que haber creado el lenguaje de la mano del mito.

Before the intellectual work of conceiving and understanding of phenomena can set in, the work of naming must have preceded it, and have reached a certain point of elaboration. For it is this process which transforms the world of sense impression, which animals also possess, into a mental world, a world of ideas and meanings¹⁰

Antes de que pueda asentarse el trabajo intelectual de concebir y entender los fenómenos, el trabajo de nombrar debió haber precedido de éste, y debió haber alcanzado un cierto punto de elaboración. Pues es este proceso el que transforma el mundo de la impresión de los sentidos, que el animal también posee, en un mundo mental, un mundo de ideas y de significados.

Teníamos que dilucidar que la imagen es a su vez un objeto cognitivo no sólo cognoscible: en sentido etimológico vemos una imagen del mundo, pero antes de hacerla un objeto cultural, es un instrumento para configurar ese mundo y 'poseerlo'. El hombre en su paso por la historia fue nombrando lo que veía, tanto objetos como fenómenos naturales y al nombrarlos el pensamiento mítico se desarrollaba a la par. Cassirer se pregunta qué parte de la imagen, que tenga ante él un hombre, se presentará para sí. Existe un

⁹ Cassirer, Ernst. *Language and Myth*. Dover publications Inc. Tr. Susanne Langer. Harper and Brothers, 1946, EEUU. p.83

NB. En atención al lector monolingüe o ignorante del inglés me he prestado a traducir directamente las citas en este idioma. Se mantiene el original pues viene de la fuente directa ya que gran parte de estos libros no se encuentran traducidos en México.

¹⁰ *Ibid.* p. 28

principio de diferenciación, dice, y alude a un ensayo por Herder sobre el origen del habla donde da el siguiente ejemplo sobre las primeras formas de nombrar. No era lo mismo para un hombre estar ante un león que ante un borrego. Al león no se le podía acercar. El borrego... no le ha de haber causado mucha impresión; no a este hombre primitivo, como la que hubiera causado un león. Entonces, dado un impulso interior, (una pulsión) busca 'nombrarlo', trata de encontrar la *diferentia* que explicaríamos como el punto de comparación. Ve y selecciona, en las mismas características del objeto. Los dos tienen cuatro patas, son lanudos, pero... uno bala! (y otro ruge) así que probablemente le habrá atribuido un nombre como: "el que bala". Para diferenciarlo del otro.

Más adelante, el autor discute la relación entre metáfora y mito, habiendo antes aclarado el concepto de *mana*,¹¹ y 'daemon'. Se nombra al sol, por ejemplo, metafóricamente; para los egipcios el sol era un dios y a este le atribuyeron características y cualidades de un halcón y no sólo conceptualmente sino icónicamente, gracias al pensamiento metafórico que se opone al pensamiento lógico. Y es allí mismo dónde se puede ver con claridad la hermandad de la palabra y la imagen. La metáfora es una forma retórica muy antigua, que no tenía ningún sentido poético en un principio, básicamente se trata de 'la parte por el todo' en un sentido mágico. Una metáfora. El filósofo alemán da el ejemplo de una cultura en la que en un rito propiciatorio para la lluvia se vierte agua. El agua representa la lluvia, no sólo por sus cualidades sino porque en ella se encuentra el 'daemon' de la lluvia. Así como el agua que vierten tiene el mismo 'poder' que tiene la

¹¹ El mana es una especie de espíritu del objeto que es el objeto y su función al mismo tiempo pero que no pertenece exclusivamente a un objeto, es digamos el poder inherente a ello que puede pasar de uno a otro y que es venerado por ese poder y temido por los peligros que pueda presentar, esta fase negativa la llamamos tabú.

lluvia, y por eso se piensa que va a llover, en la palabra también está contenido ese poder, porque así se le llama. Es el caso de muchos otros ritos mágicos en los que la sola enunciación de una palabra provocará lo que esa palabra refiere.

*Indeed, even the most primitive verbal utterance requires a transmutation of a certain cognitive or emotive experience in sound, i.e., into a medium that is foreign to the experience, and even quite disparate.*¹²

Efectivamente, aún la emisión verbal más primitiva requiere de una transmutación de una cierta experiencia cognitiva o emotiva a un sonido, por ejemplo, a un medio que es ajeno a la experiencia y aún bastante dispar.

El lenguaje así como el mito son una ‘concentración’ (*concentration*) y elevación (*hightening*) de experiencias sensoriales simples. Ambos son resoluciones de una tensión interior, son la *representación** de estímulos e impulsos subjetivos en formas y figuras. Sin embargo, esa relación espiritual existente entre las palabras y lo que representan, se ha vuelto, según Cassirer, menos evidente y se ha transformado, por el mismo mundo de ideas que hemos creado, en computaciones más bien lógicas, convirtiéndose en meros ‘signos conceptuales’. Es por esto que el arte también está ligado al mito, pues busca esa relación espiritual liberándolo de esa constricción lógica. Esto es de suma importancia para nuestra disertación, pues dice para terminar, que la misma energía que motiva a las palabras es la que “originalmente fue impuesta a las imágenes.”¹³ Pensemos en un rito en el que se hacen las tareas dentro de un círculo rodeado de velas. La imagen es una abstracción geométrica, antes que nada, y una representación figurativa de un concepto, pero aún cuando no sepamos qué es o cómo explicarlo lo percibimos en sí mismo.

¹² Casirer, E. op. cit. p. 70

¹³ Ibid. p. 98

Contemplar el mundo y nombrarlo son actos asociados, es el caso de las imágenes mentales que se han discutido por filósofos desde Platón, pasando por Locke y Hegel, hasta que recientemente los psicólogos, y otros científicos, también, han intentado descifrar primero, si es que en verdad existen. Se ha intentado definir las como objetos del espíritu, como producto de nuestras sensaciones, o como concepciones lingüísticas. El ejemplo del artista y el niño deberían bastarnos para entender que sean lo que fueren están allí y sin ellas no podríamos pensar. Están también ligadas a la imaginación y a la imagería. La capacidad de imaginar es parecida a la de la memoria, sin embargo ésta parece tener un sentido más bien expresivo y creativo (no sólo comprendido artísticamente), para transformar de modo mental el mundo que nos rodea. La imagería por su parte es el resultado de la relación entre las distintas imágenes que preceden de una cultura, de un modo de vida y de la historia.

Si las imágenes son representaciones, es preciso que deliberemos acerca de la representación; cada vez nos adentramos más en la semiótica de la imagen y es necesario hacer cada vez más vínculos y conexiones entre las distintas maneras en las que se entienden y se han tratado de definir los conceptos que hemos de manejar a lo largo de esta tesis.

Representación y expresión.

Reconocemos una necesidad por nombrar el mundo, y hemos visto que dentro de nuestras funciones perceptivas existen procesos que podríamos llamar racionales o lógicas pero que, tanto como en el lenguaje como para las imágenes, la experiencia del mundo exterior no basta, sino que la acumulación de esa experiencia nos lleva a codificar el mundo y a expresarlo. El mundo es palabra e imagen pues no percibimos las cosas tal

cual son, tal vez no las transformamos como dice Barthes,¹⁴ pero sí las transmutamos. “La transposición de la interioridad en imágenes le es posible [al hombre] gracias a un don visionario, por una tendencia ambigua a divulgar lo misterioso. Con la distorsión literaria del mito promete la repetición de estas experiencias a quienes se dejen conducir.”¹⁵

Todo arte es representación¹⁶ del mundo interno y externo; volviendo a la idea de *doble realidad*, podemos descubrir un rasgo compartido en él por las artes y en general por cualquier tipo de expresión; aún la ciencia, la historia, dice Colli, no pueden transmitir o mostrar la cosa o el fenómeno en sí, recurrimos a la representación para poder expresarnos.

*El efecto de la representación no tiene sustancia, es una simple relación, una conexión fluctuante entre dos términos (sujeto- objeto) inestables, cambiantes, continuamente variables, transformándose el uno en el otro, de modo que en una representación ese sujeto será objeto en otra.*¹⁷

¿Hasta qué punto soy sujeto, cuándo dejo de serlo? o mejor preguntaríamos, cuándo deja de ser el objeto, para volverse sujeto para ser aprehendido? No podemos asirnos al mundo, el problema que plantea Colli compromete la realidad de nuestro pensamiento. Debe discernir entre objeto y sujeto, aunque no busque escindirlos sino fundirlos, (más adelante veremos por qué). El objeto no conduce a la representación, “no es un ingrediente”, sin embargo, “es algo cuyo significado o cuya realidad sólo se

¹⁴ Cfr. Barthes, *Retórica de la imagen*.

¹⁵ Colli, G; *Filosofía de la expresión*. Ed. Siruela. Col. Biblioteca de ensayo. Tr. Miguel Marey. España, 1990. pp. 242, 243

¹⁶ En el presente trabajo se utilizará la palabra representación en dos sentidos básicamente. Por un lado hacemos uso del sentido epistemológico, el pensamiento es representación del mundo. Por otro lado nos referiremos a la representación teatral como el hecho escénico.

¹⁷ Ibid. p.13.

puede esclarecer si se presupone la representación.”¹⁸ Siendo esto cierto nos inclinaríamos a pensar que es el sujeto, entonces, quien ‘crea’ la realidad. Mas cuando dejamos de ser sujeto para ser objeto, de la mirada de alguien más, supongamos, ¿dejamos de existir por nosotros mismos, nos convertimos en la realidad creada de alguien más? Colli explica que “no es el sujeto quien crea la realidad, no es el ‘yo’ quien crea al ser, ya que cada representación contiene el sujeto, o mejor lo implica, pero no está creada por el sujeto.”¹⁹

Seguimos ampliando el concepto de la doble realidad pues en la expresión, contenidos sujeto y objeto, está la representación de la inmediatez, y ésta entendida por Colli, es el momento verdadero en el que objeto y sujeto se conectan, antes de ser expresado. Aunque finalmente lo inmediato no se puede representar. Ese contacto es un nexo que “atestigua entre el sujeto que representa y lo que era antes, como también entre el objeto que representa y lo que era antes.”²⁰ Debemos aclarar que análogamente a la percepción y la cognición, la filosofía de la expresión distingue dos tipos de expresión. La primera es una representación, “entendida como sustancia cuyo objeto sea singular”, y la segunda, una representación “cuyo objeto sea plural”. Notemos que la primera está referida a la sustancia, al objeto en sí mismo (parecido entonces a la percepción), y la segunda a la abstracción, al significado, el “motivo místico”, (parecido a la cognición). Pero resulta que el conocimiento que

¹⁸ Antes Colli admite: “En tanto que expresión significa también perder algo de inmediato, deberá decirse que la abstracción no empieza solamente con las expresiones segundas[...] Objetivar ya es abstraer”. p 79

¹⁸ Ibid .p. 37

²⁰ Ibid. p. 87

emana de aquí es sólo memoria, en palabras del autor, pero no son inmediatez.

Si expresar quiere decir “manifestar qué era la inmediatez a través de series de representaciones”, entonces lo que busca el arte es recuperar lo inmediato y esto, concluye Colli, “se desarrolla con la clarificación, con la separación de lo que estaba unido, y no solamente en el interior de los objetos sino también en el significado de los nexos.”²¹

Hasta aquí las apreciaciones de la representación y la expresión desde un punto de vista filosófico que nos previene de las subsecuentes representaciones y grados de representación que hacemos del mundo. Llegamos a la representación como fenómeno no sólo conciente y por ello mediato, sino como mediación entre lo que aludimos como real y un espectador.

Por su parte Aumont dice esto al respecto de la representación:

La representación es el fenómeno más general, el que permite al espectador ver 'por delegación' una realidad ausente que se le ofrece tras la forma de un representante.

Tal vez la realidad no esté ausente sino que sea el objeto, porque la realidad es que lo que se ve es la representación de ese objeto y quizás el sujeto. Esto último nos lleva al plano de la enunciación de un mensaje, cualquiera que este sea,²² es decir que saltamos de las representaciones que hacemos para nosotros mismos para pasar a las imágenes producidas para provocar algo en otros. Además nos referimos a los esquemas de comunicación en los que se ha propuesto un enunciador y un enunciatario o destinador y destinatario, que el primero codifica un mensaje, lo transmite por un medio o un canal para ser percibido y descodificado por el segundo,

²¹ Ibid. p. 58

²² Goodman citado por Aumont manifiesta que “una imagen puede representar cualquier cosa”.

englobados por un contexto socio histórico y cultural. Es decir que hay comunicación, es decir que el mundo como lo pensamos, no como sustancia, sino como representación lo comunicamos y para esto hemos creado distintos códigos y sistemas de comunicación, para representarlo y expresarlo.

Se dice que el lenguaje es representación del pensamiento y entendemos que en efecto es una representación en un grado elevado en el sentido que da Colli. Además “No se trata únicamente de decir que la palabra es signo, sino también de que es espejo y comporta una analogía interna con el contenido que transmite.”²³ El contenido que transmite es una representación. Pero cuando hablamos de representación en el sentido de las artes de representación, se corrompe para aludir más a la puesta en escena. Bien dice Pavis que en el teatro no existe en realidad ningún hecho pasado que se esté re-presentando pues la representación es un hecho único siempre, que es esto mismo lo que lo diferencia de las demás. Justamente luego de revisar el *Diccionario del Teatro* no resulta muy convincente utilizar la palabra representación en español para la representación escénica al menos que nos refiramos más al sentido de la representación del mundo como pensamiento, como algo ya codificado y no la cosa en sí.²⁴ El teatro es más bien expresión, así como la pintura o el cine y por ello quieren desnudar lo inmediato.

La imagen es representación, aun cuando sea objeto del mundo exterior es expresión en tanto que está formada de representaciones.

²³Ducrot, O. y Todorov, T. *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. Ed. Siglo XXI Editores. Tr. Enrique Pezón. 22da edición, México, 2003.

²⁴ De cualquier forma, a lo largo de este trabajo seguiremos utilizando el termino, pues es el que la mayoría de los autores utilizan para referirse a “performance” a presentación de una obra en el escenario.

Ilusión, analogía, similitud, imitación, copia...

La enumeración que da título a este apartado pretende apuntar a la estrecha relación que hay entre los conceptos, a los cuales está cernida toda representación icónica. Iremos haciendo un *scanning* de diferentes definiciones y puntos de vista al respecto de la naturaleza imitativa de las imágenes. Ya que en:

*...toda imagen, sobre todo si es fuertemente representativa, entra una parte, a menudo consentida y consciente, de ilusión aunque no fuese más que en la aceptación de la doble realidad percibida de las imágenes.*²⁵

...Sabemos que hay una necesidad referida a lo que Bazin llamó la “supervivencia de la mentalidad mágica” y la necesidad de expresar el mundo, que nos lleva a producir imágenes en las que podamos ver el mundo: Eco, a su vez, decía que

La imagen era un signo parecido al objeto que representaba, señalando que en todo caso el parecido no es con el objeto sino con el percepto visual del objeto.

Es decir que se hace una analogía de las características perceptuales con las del sistema isomórfico²⁶. En semiótica, dice el *Diccionario de Retórica y Poética* de Helena Beristáin, la analogía es “la correspondencia estructural [...] el tipo de relación que se da en una correlación entre partes de dos sistemas semióticos de diferente naturaleza”. Por la similitud que se establece a través de un razonamiento analógico derivado de la observación de las partes. (A es a B lo que B' es a A').

Para ahondar en la naturaleza analógica de las imágenes debemos tener en cuenta que:

²⁵ La ilusión es el fenómeno perceptivo y psicológico que provoca la representación en ciertas condiciones psicológicas y culturales muy definidas. (Aumont, J. op. cit. p. 115)

²⁶ Este término lo tomamos de Roman Gubern que definiremos un poco más adelante.

*Hay grados de analogía según la importancia del primer término, pero la analogía nunca está ausente de la imagen representativa.*²⁷

El término de *grados de analogía* se refiere a un concepto acuñado por Christian Metz, afamado semiólogo del cine, que puede entenderse como los niveles de significación que ante una imagen son interpuestos por el espectador (codificación – descodificación).

Más arriba hablábamos de la conexión entre el sujeto y el objeto, si el punto de encuentro (el nexos) era el instante, y que la expresión (artística) busca ese instante gracias a la *competencia* de separación entre sujeto y objeto a través de la representación, creemos que el arte, y en especial la producción de imágenes, se ha abocado en lograr confundir el sujeto con el objeto, esto es lo que hace la ilusión realista, (aunque no todas sus expresiones lo intenten).

Gombrich, se centra, precisamente, en esta ilusión, esta necesidad de la apariencia. Parafraseamos una anécdota de un pintor de la antigua Grecia. Uno critica al otro por la pintura de una escena en la que un niño sostiene un racimo de uvas, era tan similares las uvas que había pintado aquel, que las aves se acercaban para pizcarlas. La moraleja no es clara ¿esto es una virtud o no? “la simulación puede pero no necesariamente recae en la imitación del gatillo”.²⁸ Sabemos tanto, pero el Arte, según Gombrich, intenta crear la ilusión para reproducir nuestra actividad física y mental

*Si la analogía se refiere a lo visual, a las apariencias, a la realidad visible, el realismo se refiere a la información transmitida por la imagen y por lo tanto, a la comprensión, y la intelección.*²⁹

²⁷ Ibid. p. 214

²⁸ Simulation can be, but need not, rely on the imitation of the trigger

²⁹ Gombrich, cfr. op. cit.

NOTA. Existe una confusión por parte del traductor, o de la misma interpretación de Aumont, sobre lo dicho por Gombrich. En la síntesis del artículo *Illusion and Art*, (en “The essential Gombrich”, Phaidon 1996), el autor no usa la palabra analogía sino

Más allá del bien y el mal entonces, la ilusión es un efecto, un instrumento para lograr su intención, aunque Bazin no estuviera complacido por esto

Las dos necesidades [la duplicación del mundo y la de expresión del mundo] estaban armoniosamente conjugadas en el arte pre-renacentista pero la invención de la perspectiva “pecado original de la pintura occidental” las separó llevando excesivamente el arte hacia el aspecto de la ilusión.³⁰

Finalmente toda imagen representativa está condenada, como dice Gubern, a una ambigüedad esencial que compromete al observador. Para mirar una imagen existe una *Convención plástica* que es motivada, ésta combina isomorfismo y aportaciones simbólicas por el contexto. Lo repetiremos de mil maneras: no miramos ‘tabula rasa’.

La lectura de una cosa —continúa Gubern— es de tres: su productor, del texto icónico y el lector.

La más grande de las convenciones plásticas es el realismo que Aumont define como un:

...conjunto de normas sociales que pretenden regir la relación de las representaciones con lo real de modo satisfactorio para la sociedad que establece las reglas.³¹

Por lo que inferimos que toda representación es un acto social, aún cuando representemos para nosotros mismos porque lo hacemos con base en la expresión más privilegiada de todas, el lenguaje o por medio de los códigos visuales, ligados estrechamente con el lenguaje, también.

ilusión, (illusion), que en inglés denota engaño (to deceive). Y tampoco usa intelección sino introspección (introspection) “Observar v acción interior de los propios actos o estados de ánimo o conciencia” que nada tiene que ver con “acto y efecto de entender”.

³⁰ Ibid. p. 211

³¹ Aumont, J. op. cit. p.203

Plasticidad y espectador

Ya vimos en reiteradas ocasiones que la imagen necesita una sustancia, una materia, no son sólo configuraciones mentales sino que tienen una forma, un significante* material, para poder mirarlas y ver más allá de la propia materia (significado). De hecho, Aumont establece que “su relación con la realidad sensible, los valores expresivos, [son] los que pueden considerarse como aún más “propios” de la imagen.”³²

En general podemos sintetizar que los valores expresivos “propios” de la imagen son los elementos plásticos: color, forma, y valores; las relaciones geométricas, es decir la composición, la gama de luminosidad de los elementos gráficos y la materia (la pincelada en la pintura, el grano en la fotografía, el movimiento del cuerpo en la danza).

*La plasticidad de la imagen depende de la posibilidad de manipularse ofrecida por la materia de la que se extrae y si el arte de la pintura ha podido ser considerada como un arte plástico, es en primer lugar pensando en los gestos del que extiende la pasta sobre la tela.*³³

Pero esto sigue presentando el tan mencionado problema de la doble realidad

*La singularidad de la imagen icónica reside en que es una representación que se ofrece a su espectador de dos maneras simultáneas transitiva y reflexiva: transitiva porque representa algo con sus formas y colores, y reflexiva porque se representa a sí misma representando algo.*³⁴

Añadiríamos que es reflexiva en tanto que produce una reflexión. Aumont expone dos puntos de vista para explicar como es que resolvemos este problema:

³² Aumont, J. op. cit. p. 208

³³ Ibid. p. 217

³⁴ Gubern. op. cit p. 59

Según Brodwell el espectador tiene una doble actitud hacia las imágenes, por un lado es racional y por otro cognitiva

*Pone en funcionamiento actitudes perceptuales y cognitivas que le permite comprender la imagen, pone en función un saber y modos de saber, incluidos, de alguna forma en la obra misma.*³⁵

Esos 'saberes' son en este caso los elementos plásticos de la misma materia con las que se produce la imagen aunque también, claro, apelan a otros saberes a partir de ellos, que son más bien psicológicos y simbólicos (que trataremos en el siguiente apartado).

Para Metz hay una "Identificación espectral" en dos niveles: una 'primaria' que se hace del sujeto espectador con su propia mirada y la "secundaria" a través de los elementos de la imagen.³⁶

De alguna manera nos dejan en las mismas porque no existe aún claridad en cuanto a cómo es que esos elementos plásticos, que son claramente analógicos (no tienen la misma sustancia que el objeto), provocan esa identificación. El concepto de *Competencia* debe ayudarnos

[Para Greimas] La competencia es el conjunto de condiciones necesarias para la realización de la performance, es decir para que se efectúe la operación de hacer encaminada a realizar una transformación de estado, ya que la realización de la transformación presupone que el sujeto operador es capaz de llevarla a cabo. La competencia del sujeto operador consta de cuatro elementos; el deber-hacer, poder-hacer, querer-hacer y, saber-hacer.

*La competencia es un programa –narrativo (PN) de uno en el que los valores son modales. Hay dos tipos de competencia: cuando el ser modaliza al ser se trata de cognoscitiva; cuando el ser modaliza al hacer, se trata de competencia pragmática.*³⁷

O sea que una de estas relaciones se deben de poner en práctica tanto como para producir las imágenes como para leerlas. Esto presupone que la

³⁵ Aumont, op. cit. p. 225

³⁶ Ibid. p. 174

³⁷ Beristáin, H. *Diccionario de Retórica y poética*, Ed. Porrúa, 1995. p. 104

misma imagen cuenta con modos de representación pero no tiene muchos medios intrínsecos para significar. Así que los ‘saberes’ plásticos no resultarían muy pragmáticos. Dependerá, empero, del proceso de transformación del que habla Greimas. Al ver la forma (el contorno, la sombra) reproducida de un objeto, aunque sea una representación, una ilusión, la vemos como ese objeto.

*La forma es una abstracción que hemos identificado precedentemente con la estructura de los elementos visuales que componen al objeto visible. Según se piense que la forma es un campo vivo ‘orgánico’ cuya expresividad será comparable a la de todo organismo vivo.*³⁸

Le asignamos, pues, un valor, de lo real a lo ‘imaginario’.³⁹ Pero aún así hay una disyuntiva, no en tanto a la representación de la realidad y su percepción, ni siquiera de su intelección, sino del significado. Si nuestra experiencia no es exactamente la misma para todos, entonces ¿cómo es que entendemos la imagen más allá de la materia? Barthes, paladín de la semiótica de la imagen, insiste en la relación que hay entre la imagen y el lenguaje y llama *anclaje* a la ayuda que el sistema lingüístico nos proporciona para descodificar una imagen. Más aún en comparación con el lenguaje las culturas han creado un ‘léxico’ de la imagen:

*Un léxico es una porción del plano simbólico (del lenguaje) que se corresponde con un corpus de prácticas y técnicas, éste es exactamente el caso de las diferentes lecturas de la imagen, cada signo se comprende con un corpus de actitudes.*⁴⁰

Tanto Aumont como Barthes coinciden en que cada imagen en su materia lleva implícita el saber, Barthes dice que es el estilo de la

³⁸ Aumont. Op. cit. p.185

³⁹ Para Lacán la palabra imaginario debe tomarse como estrictamente ligada a la palabra “imagen”; las formaciones imaginarias del sujeto son imágenes no sólo en el sentido de que se encarnan eventualmente en imágenes materiales.

⁴⁰ Barthes, op cit. p. 62

reproducción; y Aumont pone énfasis en el dispositivo, la cosa con la que se presenta la representación:

El dispositivo es lo que regula la relación del espectador con sus imágenes en un cierto contexto simbólico. [...] No hay dispositivo fuera de la historia.

Es decir que en los elementos plásticos están comprendidas esas actitudes que dependen de un contexto histórico y cultural. Como decíamos antes, contemplar una imagen es un acto social que requiere la circunscripción del espectador a un tiempo y espacio. Hay además una tradición artística y una evolución de la misma, en occidente por lo menos, que tiende hacia el realismo, hacia la mimesis y la reproducción imitativa de la realidad. Francastel afirmó que “el arte objetivo fundado en una concepción realista del objeto no resulta sólo de la especulación intelectual sobre las percepciones visuales sino de la combinación de éstas con las sensaciones táctiles”.⁴¹ Recordemos que nuestra percepción ocular cuenta con pocos elementos para distinguir cuestiones espaciales por sí mismo, que requiere de la experiencia táctil y cinética. Para Worringer la ‘Identificación empática’ (Einfühlung) provocada por el realismo se desprende de una “necesidad de compensación de la angustia existencial”.

Y para Oudart “El efecto de lo real es un juicio de existencia: lo que es representado como lo que ha existido o ha podido existir en lo real”. Lo que demuestra, aunado a lo anterior que no podemos ‘leer’ la imagen sin que choque con ‘el imaginario de redes identificatorias.’⁴² Al mismo tiempo que la superficie, es decir el dispositivo y lo que se encuentra en ella, permite al espectador poner en marcha todos los procesos psicológicos para

⁴¹ Aumont, op. cit. p. 231

⁴² Aumont, op cit. p. 126

descodificar la imagen ya que es esa, precisamente, la nueva sustancia, la que marca el límite entre el espectador y la imagen. (entre un objeto y un sujeto de la expresión tanto dentro de la imagen como en la relación entre quien mira y lo que es mirado). Y esos elementos contenidos promueven la pulsión, una necesidad por satisfacer la percepción, donde la *fuerza* es el sistema visual, el *fin* es ver, y el objeto es la *finalidad*. (cf. Psicología freudiana).

*El Símbolo**.

La imagen ha sido producida siempre para utilizarse con fines del orden de lo simbólico (es decir ligado al lenguaje)

Roland Barthes.

Barthes, en *La Retórica de la imagen*, supone que existe una sola retórica que constituye el 'saber' para descodificar las artes. Recordemos someramente como se conforma un signo según la semiología saussureana. El signo [S] está compuesto de significado [So] (la expresión, o contenido), y de un significante [Se] (materia de la expresión, o materialidad), este signo tiene un referente [R] . Además hay una relación entre el So y el Se que se llama significación. La relación entre el So y el R es la denotación, mientras que la relación entre el S y el R se llama connotación. La connotación y la denotación entonces están sintetizadas en unos o varios códigos⁴³

*Lo único que podemos hacer es prever que en todos estos artes imitativas desde que son comunes el código del sistema connotado está constituido visiblemente bien por un sistema de símbolos universales, bien por una retórica de una época, en definitiva por una reserva de estereotipos.*⁴⁴

⁴³ Apuntes personales sobre la cátedra de Tibor Bak-Geler. Introducción a la escenografía y producción. Colegio de Literatura dramática y teatro, F.F. y L. UNAM. 2001

⁴⁴ Barthes. op. cit. p. 14

En lo que cabe el imaginario y la iconósfera,⁴⁵ el autor francés continúa explicando de qué manera desciframos todo lo que la imagen nos quiere decir. Por un lado está la imagen denotada, es decir lo que vemos inmediatamente y que reconocemos, pero también está la connotación que no es tan evidente; cada una de éstas se refieren a lo que llamó sentido obvio y obtuso, respectivamente porque:

La imagen denotada (a medida que no implica código alguno) vuelve natural al mensaje simbólico.

Y así

La naturaleza parece haber producido de forma espontánea la escena representada.

Mientras que la connotación enlaza un:

significante típico de acuerdo con las sustancias utilizadas (imagen, palabra, objeto conducta) tiene significados comunes: Este terreno común de los significados de connotaciones [corresponde] al de la ideología que sólo puede ser una y la misma.⁴⁶

Cuestiones que lo hacen concluir que los connotadores son un sistema de significantes, y que la retórica entonces sería el conjunto de significantes. Si la connotación es esa referencia al R por parte del S, y sabemos que hubo siempre una transmutación (fue codificado) entonces es la retórica el sistema de connotadores que captan la ideología.

Pero también distingue entre los niveles de sentido que una imagen pueda tener con respecto al uso y la intención de su producción, uno es el informativo que se basará más en la denotación y el otro es el simbólico que se reserva principalmente el sistema connotativo.

⁴⁵ La iconósfera constituye un ecosistema cultural basado en interacciones dinámicas entre diferentes medios de comunicación y entre estos y sus audiencias. (Gubern, op. cit. p. 103).

⁴⁶ Barthes. op. cit. p. 44

Basémonos en la definición (parcial) que escribe Gubern sobre el símbolo para apuntar éste paradigma de la imagen:

*El símbolo es [...] una unidad significativa definida por su dualidad semántica solidaria e indivisible basada en la asociación de ideas por analogía*⁴⁷.

Él mismo dice que existe un *simbolismo nativo* que está insertado siempre en nuestra lectura que va más allá de lo ideológico. Esto es, que los seres humanos atribuimos cierto sentido a abstracciones universales como lo *horizontal* está asociado con la calma, lo pasivo, la muerte; lo *vertical* con lo contundente, con el poder; el *círculo* con lo imposible, lo perfecto, el todo; el *ángulo* con lo agresivo; la *elipse* con lo femenino, etc. De alguna manera y gracias a esto, es que se ha ido conformado la iconósfera, de la que nos asistimos para la lectura. No obstante ésta no es en ningún momento algo puro y nativo pues estamos condicionados al paso de la historia, al trasfondo ideológico y al poder que siempre ha intentado utilizar cualquier medio expresivo para el control de los seres humanos, ya sea el poder religioso (pensemos en toda la iconicidad de la edad media), ya el político (renacimiento), o económico (de la revolución industrial) y tal vez ahora comunicativo (quien tenga poder de los ‘medios’...).⁴⁸ Y gracias a este cambio social y al reconocimiento de cada nuevo grupo gobernante de la necesidad simbólica, es que las imágenes plásticas se han re significado. Así la imagen de Hermes se convirtió en la del Buen Pastor.⁴⁹

⁴⁷ Gubert. op. cit. p. 86

⁴⁸ Sólo basta ver el manejo que se ha hecho de la política a través de la propaganda (desde Hitler) y los grandes emporios con la publicidad, pero en la política hemos llegado a ver casos en los que la guerra se hace gracias a la imagen televisiva y otros medios de comunicación masiva: la guerra del golfo, el EZLN, la supuesta renuncia de Hugo Chávez, las torres gemelas y el “peligroso” terrorismo. (¿Quién será el terrorista?)

⁴⁹ Ibid. p. 53

Así es pues que la materia del signo, símbolo o imagen no termina de constituir el soporte para descubrir el sentido obtuso, sino que se logra sólo mediante el 'trauma' que esa materia provoca en mí que soy parte de un momento histórico y social.

Más allá de la plasticidad y la representación del mundo en los términos que hemos usado la palabra representación, existe el fenómeno de la simbolización inherente al ser humano. Los símbolos no son transhistóricos cada cultura en cada época prefigura los propios pero es claro que una gran cantidad de imágenes (de distintos tipos) se han producido con una intención simbólica, pues la imagen como el lenguaje son sensibles a este proceso.

Imagen y Lenguaje.

Ya hemos adelantado el discernimiento que se hace sobre la relación del lenguaje y la imagen, habiendo considerado algunas nociones importantes como la expresión y el símbolo. En este apartado tampoco resolveremos todo lo que se debe elucubrar al respecto puesto que este punto conforma parte central del trabajo que nos proponemos, pero es necesario esclarecer algunas opiniones que luego retomaremos y en las que ahondaremos en los siguientes capítulos. Así que de antemano se piden disculpas por la reducida cantidad de comentarios por mi parte pues al momento estorbarían para entender las dos posturas prevaecientes en el listado de citas que se pone a disposición del lector que han sido extraídas de las mismas fuentes a las que nos hemos referido con antelación.

Comencemos por Metz:

*La imagen utiliza y se comprende en virtud de convenciones sociales que descansan todas en última instancia en la existencia del lenguaje.*⁵⁰

Sin embargo,

[el] Status de la imagen en relación con la realidad- la obra figurativa no es equivalente a su traducción verbal que lo elementos de representación derivan en ella un sistema original.

Esto lo dice Aumont. Mientras que Arnheim piensa que “lenguaje e imágenes se apoyan” porque “la enunciación verbal solidifica a la imagen más precaria y abstracta”. Pero finalmente, “las formas del lenguaje verbal están hechas para la evocación masiva de imágenes cuya individualidad se induce indirectamente por la combinación de los rótulos normalizados”.⁵¹

Lo que sucede es que se ha tratado de nombrar a la imagen como un lenguaje y los puntos de vista al respecto no están conciliados porque no se entiende la naturaleza semiótica, el crear sentido a través de la imagen. El mismo Arnheim explica:

*La parte del concepto que los ojos pueden ver directamente, es cierto, se limita en la representación verbal a un signo o complejo de signos casi completamente arbitrario, mientras que la imagen visible contiene más elementos metafísicos*⁵².

Podemos rescatar, por ahora, que el debate está realmente centrado en prejuicios de orden racionalista que no consideran otro tipo de conocimiento que el lógico, epistemológico moderno y despreciativo de lo ontológico.

Finalmente Barthes lo pone de este modo:

Los lingüistas no son los únicos que desconfían de la naturaleza lingüística de la imagen. También la opinión común considera vagamente a la imagen como un retrato de resistencia del sentido, en nombre de cierta idea mítica de la Vida: la imagen es una representación, es decir, en definitiva, resurrección y ya se sabe que lo inteligible tiene

⁵⁰ Metz, Ch. op. cit. p. 62

⁵¹ Arnheim. op. cit. p. 243

⁵² Arnheim. op. cit. p. 274

fama de ser antipático, con respecto a lo vivido. Así pues, la analogía está considerada por ambos bandos como un sentido limitado; unos piensan que la imagen es un sistema muy rudimentario en comparación a la lengua, y otros piensan que la significación no es capaz de afrontar la inefable riqueza de la imagen. Ahora bien, incluso si consideramos a la imagen, en cierto modo como límite del sentido precisamente por esa razón ésta nos permite remontarnos hasta su auténtica antología de la significación⁵³.

Tomando en cuenta el concepto del sentido obtuso que no está articulado pero sí está entre la interlocución, es que Barthes afirma que no necesitamos acudir a la palabra para ver la significación y sentido de una imagen.

Lo cierto es que tanto imagen como palabra son representación y expresión a la vez, que existe una similitud entre ellas porque son capaces justamente de expresar el mundo interno o externo de las sociedades humanas. El sistema del lenguaje, está obviamente más depurado pero este también recurre a la imagen (me refiero tanto a las distintas escrituras como al comportamiento físico de una persona cuando habla) para apoyarse. Pero hoy en día vemos que el sistema de códigos utilizado por la imagen se ha desarrollado a tal grado que es comparable ya con el lenguaje. Por lo mismo es que los teóricos han insistido tanto en desarrollar teorías alrededor del problema basadas en la comparación con el lenguaje al que se ha atendido más.

No hemos cubierto todo lo que hay que decir sobre la imagen pero muchos de los elementos que no hemos tocado se refieren ya no a la imagen en sí sino al uso de las imágenes, los habremos de tratar por separado pues son factores condicionantes de ciertas artes, y que por lo mismo los diversos autores han tratado de formas distintas por medios analíticos distintos

⁵³ Barthes, R. op. cit. p 159

correspondientes a cada disciplina. Demos ya paso a otras discusiones que nos irán acercando más al uso de la imagen y su potencial narrativo, diegético y dramático.

Capítulo II

Imagen en movimiento, la imagen dramática.

Lo que nos atañe presentar en éste capítulo no es sencillo de ninguna manera. Cuando hablábamos de la imagen *per sé* contábamos con conocimientos científicos que nos guiaron hacia la descripción y análisis del funcionamiento de las imágenes como objetos producidos, bidimensionales y estáticos. Ahora el cine nos pone entre la espada y la pared. La historia del cine es muy reciente, situándonos en una perspectiva incómoda para hablar con soltura sobre este arte tan controversial en los círculos teóricos y críticos. Al mismo tiempo los estudios alrededor del cine son tan extensos y variados que sería imposible e innecesario incluir todos los enfoques y teorías aquí. Sin embargo, será necesario introducir algunos conceptos derivados de muchas de las tendencias con las que nos encontramos. Principalmente hay una teoría psicoanalítica, otra narratológica, una de género y una semiótica. Por supuesto que aquí uno se inclina más por la visión semiótica.

Se verá a *grosso modo* qué constituye al cine como tal y de qué manera el cine utiliza la imagen como su unidad mínima de expresión. No podremos profundizar en muchos puntos que sólo pertenecen al cine porque desviarían del enfoque central que es el de delimitar las funciones de la imagen en el drama. Haremos un repaso de las teorías cinematográficas centrándonos en los conceptos que los autores manejan y definen para aplicarlos al drama teatral a través de la comparación a nivel semiótico en el capítulo tercero con el teatro. No obstante, existen muchas discrepancias en torno a algunos de

los temas discutidos, y parece no sólo interesante presentarlas sino útil para aclarar algunas ideas. Así que sirva esto como advertencia, pues no es necesario llegar a una conclusión acerca del cine en su totalidad sino entender lo que sucede con la imagen en el cine y lo que esto provoca en el drama.

El Cine.

El cinematógrafo aparece en 1895, en Francia. Los avances tecnológicos se ufanan de sus alcances con el aparato, pero nadie sabe con absoluta certeza para qué es eso que tienen en sus manos y ante sus ojos, ni mucho menos qué repercusiones tendrá en las artes y la cultura en general. Ahora se ha consagrado como el séptimo arte, como epítome de la era de la imagen; puede ser una exageración, pero de hecho quizás ya venga otra novedad más que suplante el reinado del cine; puede ser la realidad virtual o, en el cine mismo, ya la imagen digital, ya los actores virtuales, comienzan a tomar cancha. En un periodo de tiempo no muy lejano se podrá hablar de esto con precisión, por el momento nos conformamos con saber que Hollywood, la “meca del cine”, propaga la cultura norteamericana con un sin fin de producciones fílmicas al año, Europa cuenta con unos de los más afamados y refinados artistas del celuloide, y La India por su parte es el mayor productor de películas al año, haciendo una industria sólida pero regional, mientras que los países del tercer mundo envidian las facilidades de financiamiento de estas industrias pero con tesón dan al mundo su visión del mismo.

Arriba se adelantan las primeras nociones que se deben tomar en cuenta. Primero es que el cine es sólo un eslabón más en los avatares de la imagen, es en efecto uno de los medios visuales más reconocidos y veremos

por qué. La realidad virtual y la imagen digital son imágenes producidas de mayor calidad que las de la pantalla de plata, pero sus usos no han rozado siquiera los que el cine sostiene en su técnica, o lenguaje, como algunos quieren llamarlo. Y la segunda, más importante, es la diferencia entre cine y film.

Film se refiere a la película en sí como un objeto que servirá para proyectar las imágenes contenidas en él que cuentan una historia. Cine se refiere al cúmulo de films, su crítica, la teoría, y el concepto de la cinematografía. Pero será mejor hablar en los términos en los que habla Christian Metz:

Lo cinemático representa ya no la industria, sino más bien, a la totalidad de películas. Del mismo modo que una novela es para la literatura o una estatua para la escultura así es el filme para el cine, el primero se refiere al texto filmico individual mientras que el último se refiere a un conjunto ideal, la totalidad de las películas y sus rasgos. Por tanto, dentro de lo filmico uno encuentra lo cinemático⁵⁴.

Podemos decir que lo filmico se refiere a un discurso específico, a un contenido; y lo cinemático es la gran forma en la que se construyen los contenidos. La diferencia es la misma que habría (en inglés) entre *drama* y *theatre*, film es a *drama* lo que cine es a *theatre*. Y de igual manera el cine se ha constituido como un lenguaje pero, como dice el propio Metz, sin lengua. Llegaremos a discutir el planteamiento de Metz más adelante. Antes tenemos que comenzar a delimitar el cine.

Como se advierte con esta diferencia, el proceso del cine hacia un film es muy largo y consta de varios pasos que hay que considerar en su

⁵⁴ Metz, Christian, Ensayos sobre la significación del cine. Ed. Tiempo contemporáneo. Ciencias Sociales Col. Signos. Tr. Marie Terréese Cevasco. Buenos Aires, 1972. p. 85

análisis⁵⁵. Dicen Aumont y Marie que no es lo mismo cuando un crítico cuenta con el original o una copia mala de una novela, digamos una copia deshojada de *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez a que un crítico de cine obtenga una copia en video pirata de un film de Lang o Ford; la obra quedaría irremediablemente transformada; y es que no hay un original propiamente dicho al que se pueda acceder, salvo el negativo y éste sin proyectar, no es exactamente lo que se verá en pantalla. Es un rasgo muy particular del cine, lo que está contenido en la cinta no existía ninguna manera como lo está en ella. Nadie regularmente vive todo el proceso cinematográfico, se hace en distintos espacios en distintos tiempos y luego todo eso se integra en el filme que se proyecta y parece que estamos *in presentia*. Sin duda es difícil decidir qué medios debe utilizar el analista para juzgar correctamente una película, quizás combinándolos todos lo único que se conseguiría es no terminar. Por esto los mismos autores sugieren muy al principio de su obra que la agudeza visual, auditiva e interpretativa de un crítico al mirar la película es el mejor instrumento. Aunque también existe el *découpage*, que es una especie de guión escena por escena en el que todo está descrito, o casi todo, pero se entiende que no es el mismo lenguaje y que sólo ayuda a apuntalar rasgos de la película que la memoria no haya retenido. El enfoque que tome un crítico luego, tendrá sus fines particulares y oscilará entre las tendencias que enumeré al principio (narratológica, textual, de género, psicológica, semiótica).

En el afán realista del hombre, las imágenes se han vuelto más quisquillosas en la reproducción del mundo. El medio por excelencia de la reproducción fiel era la pintura y cuando logró un realismo exacerbado por

⁵⁵ Aumont, J, y Marie, M. *Análisis del film*, Paidós comunicación. Vol 24. Tr. Carlos Losilla, 2da edición. Barcelona, 1993. p. 51

ahí de la segunda mitad del siglo XIX, nació la fotografía y entonces la fotografía fue declarada como “más perfecta” que la pintura⁵⁶. La cámara, un instrumento mecánico, óptico, retrata lo visible imitando el mecanismo de un ojo al disparar, y la impresión química en la retina al imprimirse. Menos exacta era la reproducción de un pintor, pero así esta arte viró hacia otros objetivos que los llevaría del impresionismo hasta el expresionismo abstracto. De esta manera incluso Bazin afirma que el cine “*has freed Western painting from its obsession with realism and allowed it to recover its æsthetic autonomy*”⁵⁷. Aún cuando no tuviera color, la impresión de realidad era avalladora. De la misma manera los viejos nórdicos se sorprendían ante la magia rúnica y ésta realmente consistía en conservar en una imagen (la runa) un sonido, una imagen y un significado: El milagro de la escritura.

La **escriture** cinematográfica se refiere al proceso mediante el cual la película trabaja con y contra los varios códigos (del cine) para constituirse a sí misma como texto. Claro que el cine no cuenta con una escritura sistematizada tan bien como la lengua pero sí puede recurrir al lenguaje icónico y con éste construir sus propios procesos sintagmáticos y significantes.

La necesidad de realidad era imperiosa y antes de que la fotografía descubriera el color, la cámara cinematográfica quiso captar más que una imagen y reproducir el movimiento de ésta. Este es un avance tecnológico basado en un principio muy antiguo. Se puede realizar el siguiente ejercicio, que alguna vez cuando chicos hicimos seguramente, por decir, en el cuaderno de civismo:

⁵⁶ Kracauer, Teoría del Cine. la redención de la realidad física. Paidós comunicación. #81 Tr. Jorge Homero. 1era reimpresión, Barcelona, 1996. p. 22

⁵⁷ Bazin, A. *What is cinema?* p. 27 Ha liberado la pintura occidental de su obsesión por el realismo y le ha permitido recobrar su autonomía estética.

Tome una libreta. En la orilla derecha de la primera hoja dibuje un hombrecito de rayitas parado. En la siguiente hoja dibuje una vez más al monito pero esta vez con una pequeña variación en la posición de un brazo, que esté desprendida del cuerpo un poco. Haga lo mismo con el siguiente dibujo, un poco más separado, y nuevamente la misma operación hasta que el brazo haya subido y vuelto a su posición original. Presione el canto del cuaderno con su pulgar dejando que se deslice hoja por hoja con cierto ritmo y verá que el monito lo está saludado, parece que se mueve.

Sabemos que el monito no es lo que se está moviendo, sino las hojas, pero la rapidez en la que se perciben las imágenes aisladas en cada una permite que nuestro ojo se confunda y de continuidad al objeto representado como una sola imagen. Lo mismo pasa con una película, no se está moviendo la imagen sino que se suceden las imágenes (24 por segundo, es al parecer la medida justa) a una velocidad que parece que los actores en efecto se mueven.

La diferencia con este proceso es que el film, las imágenes impresas como nuestro monito, no se ven en el film sino en la pantalla, se proyectan. Así que la comunicación está aplazada, “doblemente aplazada, primero a través del lapso de tiempo entre la producción de un film y su recepción, y segundo, a través del lapso de tiempo entre su recepción y la respuesta fílmica seguida a tal recepción.”⁵⁸

Si sumamos las dotes de la reproducción fotográfica de las imágenes con el movimiento aparente, entonces tenemos la idea básica del cine. No hay mayor pretensión que captar la realidad tal y cual es, desde su forma y color hasta la cualidad de los movimientos de la materia.

⁵⁸ Stam, Robert, et al. Nuevos conceptos de la teoría del cine. Paidós Comunicación #106, p. 54

El movimiento.

*El espacio recorrido es pasado, el movimiento es presente, el acto de recorrer. El espacio recorrido es divisible, e incluso infinitamente divisible, mientras que el movimiento es indivisible, o bien no se divide sin cambiar con cada división de la naturaleza*⁵⁹.

Con esta tesis sobre el movimiento, tomada de Bergson, comienza el singular y controvertido libro de Giles Delleuze. Un libro crítico en tanto que propone su propia metodología e interpretación del cine, de hecho pretende una clasificación semiológica de las imágenes con un enfoque algo filosófico pero basado en esta apreciación fundamental: El movimiento es imagen. El movimiento es un cambio en el estado del ser y de las cosas, así que cada vez que hay un movimiento hay una imagen distinta.

La cámara cinematográfica, fotografía una y otra vez, esas imágenes impresas en el film, organizadas de manera distinta a la que fueron 'grabadas' originalmente por medio de la edición y el montaje y son proyectadas, pasando por la luz a la velocidad necesaria para que no se advierta la diferencia entre un cuadro y el siguiente y sin cortes en el movimiento natural, ayudando al ojo para que vea una imagen continua mientras que nuestro órgano ocular ayuda con el principio de continuidad (y la constante perceptiva Cfr. Cap I). Delleuze argumenta que la cámara no es un ojo humano pero también está limitada por "su propia condición de posibilidad: su inmovilidad relativa como órgano de recepción que hace que todas las imágenes varíen para una sola en función de una imagen

⁵⁹Delleuze, Giles, *La imagen-movimiento. Estudios sobre el cine-1*; Paidós Comunicación. #16. Tr. Irene Agoff. 3ª edición, Barcelona, 1994. p. 13.

privilegiada.”⁶⁰ El cine no es sólo la cámara sino también el montaje y visto por el espectador “es la pura visión de un ojo no humano, de un ojo que se hallaría en las cosas.” El movimiento puede generarlo la cámara, la lente, lo que se filma y la acción.

Montaje es un termino que se debe usar con cautela pues tiene varios usos y significados. Por principio de cuentas lo comparten el cine y el teatro y no se refieren a lo mismo en cada caso, dentro del cine también tiene dos usos. Por un lado se refiere a la edición de toda la película, “...*simply the ordering of images in time*”.⁶¹ Pero se entiende de manera más profunda como lo propuso Sergei Eisenstein “*The rhetorical arrangement of shots in juxtaposition so that the clash between two adjoining images creates a third, independent entity and a whole new meaning*”.⁶² Además es un recurso, casi una convención, que marca el paso del tiempo o el desarrollo de una relación. Si recuerda, en *El Ciudadano Kane*, de Orson Wells hay una sucesión de imágenes en el desayuno, a cada imagen crece la distancia entre el matrimonio, aparecen más cosas en la mesa y él lee el periódico, significando el deterioro de su relación a medida que pasa el tiempo. Un ejemplo más sencillo de montaje en este sentido son los fundidos encadenados de los encabezados de los periódicos, típicos en los filmes de los años treinta. Como se verá en cada caso, el paso del tiempo no es lo único que se puede entender o significar pues lo que capte cada imagen, lo que diga el periódico en cada ocasión, la información escrita, la forma del encuadre, el ritmo de la edición, los cambios en el vestuario y cualquier otra

⁶⁰ Ibid, p. 122

⁶¹ Simplemente la ordenación de imágenes en el tiempo. Bazin, André, *What is cinema? Vol. I* p. 24

⁶² La organización retórica de los tiros en yuxtaposición así que el choque entre dos imágenes adyacentes crean una tercera entidad independiente y un nuevo sentido. Katz, Ephraim, *The film Encyclopedia*. Ed. Putnam, Nueva York, 1979, p. 820

variación añadirá sentido, aunado al paso de la acción. Visto así, la definición de Eisenstein engloba bien a lo que me referiré como montaje. Pero hablaremos un poco más extensamente sobre este respecto cuando hablemos de la película como texto.

Regresamos entonces a la explicación del movimiento como precursor del cine; atendiendo a lo dicho arriba, Delleuze pone a Vertov como ejemplo, sostiene que quiere plasmar en sus películas lo fielmente cinematográfico, toma como principio la fotografía, la imagen que habla por sí misma, enunciada por sí misma. “El fotograma no es un simple retorno a la fotografía”. Leemos una fotografía sin el prejuicio del cine, no la juzgamos según la historia y no esperamos que se mueva... “si pertenece al cine, es porque constituye el elemento genético de la imagen y el elemento diferencial del movimiento.”⁶³ Delleuze hace diferencia entre el fotograma y la imagen porque la primera es una imagen también pero que en proyección sólo dura un segundo aunque sea igual a la que le sigue, la segunda, una sola es la que percibe el espectador. La cinta consta de miles de fotogramas, cientos para mantener una imagen estática por unos momentos, si el proyector se quedara iluminando un solo fotograma lo perforaría. Si no hiciéramos ninguna diferencia entre los dibujos en nuestro cuaderno, no habría movimiento más que el de las hojas, la impresión de movimiento cesaría. Sin embargo, allí permanecería la imagen: en el tiempo. Un hombrecito parado, e inanimado. Pero para Vertov, lo importante aquí sería preguntarse ¿quién mira a ese hombrecito?

Al hablar de imágenes en movimiento no sólo me refiero a lo que se mueve dentro del marco, en la pantalla. Todo tiene movimiento. La imagen

⁶³ Delleuze, G. op. cit. p. 125

percibida es movimiento, pues no alcanzamos a fijar cada cuadro sino la imagen privilegiada. Esta depende del centro, donde fijamos la mirada y donde apunta la cámara. La imagen privilegiada ante mis ojos, mientras escribo esto, es el monitor de la computadora, este lo recorro poco a poco y a cada golpe en el teclado la imagen va cambiando. Hay varias imágenes, que me rodean y que percibo porque cambio el centro de atención. Dentro de la imagen cinematográfica algo parecido sucede, pero en vez de que haya movimiento real como con mis dedos y los grafos que van apareciendo, las imágenes se van sobre poniendo una a otra, creando la impresión del movimiento y generando una imagen en continuidad, y aunque ésta sea estática los ojos pueden recorrer el 'cuadro'. El movimiento está también en los signos plásticos de la composición que casi obligan a los ojos a deambular por la imagen.

Tres tipos de Imagen movimiento.

Si un hombre no se mueve, si no me saluda el monito, entonces mis ojos buscan algo más que "leer". Un hombre sin movimiento llama la atención quizás por su inmovilidad, quizás por su actitud, su gesto. Sabemos de antemano que las imágenes provocan sensaciones, pueden generar sentimientos y todo tipo de afecciones. Pero mucho antes de que el cine pretenda siquiera conmover, quiere hacer ver. Una de las grandes diferencias con la fotografía es que la huella de quién mira (o miró) lo que se ve en la foto no cambia constantemente como lo hace el cine. La cámara es un ojo, y otra vez preguntamos: ¿de quién es el ojo? Aunque hablaremos con detenimiento del problema del punto de vista* más adelante, Delleuze insiste

en ubicar la distinción que hay entre una *imagen percepción* y una *imagen afección*; ambas pueden ser muy refinadas en su significación pero la primera implica la percepción en sí de una cosa, el cómo del qué, y la otra denota la recepción psicológica y emotiva de alguien más que mira el gesto del que se ve; aquí el qué sobre el cómo. Bajo el paradigma del movimiento, la imagen movimiento se divide en tres tipos: la imagen percepción, la imagen afección y la imagen acción.

Sintetizando brutalmente se entendería la primera como el estatuto de la imagen como cosa en sí; puede ser objetiva o subjetiva pero más bien es semisubjetiva. Siempre hay alguien que ve pero no siempre está anclado. Vilches distingue entre Ver y Mirar de esta manera: “Ver corresponde al observador quien como en el cuadro de Mesina queda fuera del espacio representado en la perspectiva mientras que Mirar es una mirada al interior del espacio pero desde el interior del mismo.”⁶⁴ En una película de Andrei Tarkovski, no se establece quién mira los pastizales que se mueven en el viento durante prolongados minutos. Esa imagen no es descriptiva tampoco, simplemente interesa revelar el movimiento, el color, la textura... nadie lo mira. Pensaríamos que para tener una mirada objetiva el que mira tendría que ser ajeno al conjunto pero en el cine podemos ver al que mira mirando al conjunto, así que ¿quién lo mira a él? La cámara. La cámara tiene este punto de vista anónimo.⁶⁵

La imagen pasa de una subjetividad a una objetividad. En algunas escenas de campo contra campo, A está frente a B. La cámara en A toma a B (campo), luego la cámara en B toma a A (contra campo), creemos que se

⁶⁴ Vilches, Lorenzo. *La lectura de la imagen*, p. 104

⁶⁵ Aunque Tibor Bak-Geler considera que no se trata de distintos tipos de imágenes, porque habla de imágenes que tienen una misma estructura retórica.

establece la subjetiva de un personaje cuando la cámara ve lo que el personaje ve, la entrada de su casa después de años de estar ausente, (A) pero luego la cámara toma la cara del hombre mirando la casa desde la casa (B). ¿Lo está viendo la casa? Luego el hombre sonríe y la cámara del mismo punto original: observa alguien que sale de la casa (A'). La toma se volvió objetiva por un momento, la subjetividad no está anclada a un ente que ve. La imagen percepción implica la conciencia-cámara, que corresponde al Cogito “un sujeto empírico no puede nacer al mundo sin reflejarse al mismo tiempo en un sujeto trascendental que lo piense y en el cual es este.”⁶⁶

La imagen percepción se parece al “discurso indirecto libre” que para Pasollini es una especie de mimesis* dentro del discurso aunque en realidad se trate de una “correlación entre dos procesos asimétricos funcionando en la lengua.”⁶⁷ [Me tengo que comer la sopa. (directo) Tuvo que tomarse la sopa (indirecto) Había que comerse la sopa. (indirecto libre)]

Partiendo otra vez de Bergson, “la imagen es materia”, Delleuze propone tres tipos de imagen percepción en los distintos estados de la materia: sólido, líquido y gaseoso. La mayoría de los ejemplos de imagen percepción arriba son imágenes sólidas. En las líquidas el movimiento es más liberado, pueden ejemplificarse con imágenes de agua corriendo. El principio de este tipo de imágenes cumple con el sueño cinematográfico de un drama sin personaje, que vaya de la Naturaleza al hombre. El tercer estado es uno aún más liberado que no depende ya del movimiento de la cosa fotografiada sino del movimiento que la cámara le da al objeto (la imagen misma) y la mirada de los objetos sobre el sujeto. Cualquier “trucaje” como la cámara lenta, la superposición, etc., deja de imitar el

⁶⁶ Delleuze, G. op. cit. p.106

⁶⁷ Ibid. p.112

ojo del hombre y en definitiva no quiere retratar el movimiento mismo, más bien tienen la intención de hacer un comentario sobre lo que se ve o lo que se siente, dejando siquiera de designar a su enunciador, este es inmaterial. “La conciencia cámara se eleva a una determinación, no ya formal o material, sino genética y diferencial.”⁶⁸

Enseguida se explica la imagen afección de manera muy sencilla: la imagen afección es el primer plano y el primer plano es el rostro. Advierte que el primer plano “no es un aumentación” sino que desprende del tiempo y del espacio lo que retrata y lo vuelve potencia o cualidad, es decir, afección. La imagen afección puede ser reflexiva o intensiva.

*Así como el rostro intensivo expresa una **potencia pura**, es decir que se define por una serie que nos hace pasar de una cualidad a otra, el rostro reflexivo expresa una **Cualidad pura**, es decir, un “algo” común a varios objetos.⁶⁹*

Por lo mismo se puede hacer un primer plano de un objeto, o un suceso y ser también expresivo. Un cuchillo resplandeciente alzado, por ejemplo, o la lluvia sobre un lugar. En el caso de la lluvia el autor francés aplica el término *Cualisigno*, una cualidad que es un signo. Las imágenes de la lluvia no son la lluvia en sí sino la manera en la que aparece, normalmente cae en algo y así que se contextualiza en un espacio y tiempo y lo que importa es qué significa, la cualidad de la lluvia, no la lluvia en sí ni lo que cuenta (que llueve). Ahora es importante entender que el rostro es dividual (en la terminología de Peirce, lo que no es ni indivisible ni divisible sino que se divide cambiando de naturaleza. Es el estatuto de la entidad, es decir, de lo que se manifiesta en la expresión)⁷⁰. El afecto por sí mismo no se ve, siempre necesita un significante aunque el significante sea el signo en sí. De

⁶⁸ Ibid. p. 128

⁶⁹ Ibid p.134 N. Las negritas son mías.

⁷⁰ Ibid. 139 cfr. Glosario “plano del contenido, plano de la expresión”.

aquí que el rostro sea un Icono*, o sea, un signo que remite a su objeto por caracteres internos (semejanza). En los pliegues de la piel ni en el la luz que caiga sobre ella estará el afecto, pero al mismo tiempo, no ponemos atención en los rasgos del rostro en sí sino en el afecto que se expresa.

No cuenta ni describe, sólo ‘muestra’ la cualidad y la potencializa. Sin embargo la imagen afección, en oposición a la imagen percepción, se mezcla con la imagen acción fácilmente. La imagen afección, de hecho, no tiene cabida sin la imagen acción pues finalmente es la que actualiza esas emociones. Va de un polo a otro provocando acción y recibíendola. Y aunque dentro de la imagen acción es indispensable que los personajes tengan emociones, éstas pueden estar distribuidas en la acción. La imagen afección se mantiene a sí misma porque se expresa a sí misma, arrancada por un instante de la acción y hasta del personaje.

Muchas de las primeras y más importantes teorías sobre el cine, como la de Bazin, comparaban al cine con el teatro. Partiendo del espectáculo escénico, de representación como el cine, estos teóricos indagaban en lo que le era específico al nuevo arte; les era lógico para enaltecer al cine sobre del teatro, sobre todo cuando la cámara ya se había liberado y ya había integrado la banda sonora. Entonces el primer plano, el *close up*, se convirtió en el paladín del cine pues:

*No sólo nos permite observar de cerca imágenes aisladas del conjunto...y vislumbrar las entrañas de una vida que nos muestra así sus más recónditos e íntimos misterios, sino que conserva también el sentido de lo profundo e impenetrable.*⁷¹

⁷¹ Balázs, Bela. El Cine. Nuevo Lenguaje. en *Antología. Textos de estética y teoría del arte*. Adolfo Sánchez Vázquez, Col. Lecturas universitarias. Vol 14, 5ta reimpresión, UNAM, 1996, p.203

Historia, fábula, cuento, relato...

Ahora uno se puede preguntar qué tiene todo esto que ver con lo que es el cine. Claro que ya sugerimos brevemente lo que es pero seguramente no concuerda con la visión del sentido común: Una película cuenta una historia. El cine es el cúmulo de todo lo fílmico, pero no todos los filmes cuentan una historia. La última escala, en efecto, de la imagen en el cine, según Delleuze es la imagen acción. Y es con esto con lo que comienza el verdadero debate; de aquí en adelante tendremos que surcar por los senderos teóricos que penetran en las nebulosas de términos y concepciones que ya no son absolutamente intrínsecas al séptimo arte, sino que más bien ha tenido que compartir con otros medios de representación, y que sus estudiosos han contribuido a clarificar, como: el montaje, la historia, el tiempo, la narración, la diégesis*, y para retornar en su momento a la obsesión mundana del realismo de lo que toda esta maraña se desprende.

El autor que ya hemos citado en abuso, formula la imagen acción alrededor de la fórmula SAS', es decir Situación- Acción- Nueva Situación y la llama la gran forma. Y una vez más usa un término de Peirce para explicarlo mejor. La imagen acción es un *synsigno*, es decir "un conjunto de cualidades potencia en cuanto actualizadas en un medio, en un estado de cosas o en un espacio tiempo determinado."⁷² La acción es determinada por la historia en la que hay personajes que existen en un tiempo espacio y que tienen relaciones afectivas entre sí. De hecho Metz se pronuncia así: "El reino de la historia llega hasta tan lejos que, según ciertos análisis, la imagen es considerada como instancia constitutiva del cine, se desvanece detrás de

⁷² Ibid p. 205

la intriga urdida por ella misma, y el cine sólo en teoría es el arte de las imágenes.”⁷³

Eisenstein explica en *La estructura del film* que el cine debe lograr una composición *orgánica*⁷⁴. Plantea que lo que se busca es “ilustrar una actitud hacia lo que se ilustra” y esto está principalmente en la composición. La actitud de los personajes, gracias a la identificación del espectador con otros seres humanos y sus afectos, conducen mucho al espectador a tener la misma actitud que el autor tiene hacia lo que se muestra, (mostrando también el hecho en sí). En efecto, el cineasta ruso dice que toda buena composición está basada en “la estructura de la emoción humana”. Comenta la composición de *Nana* de Emile Zola, que se abanderaba como naturalista, científico en las letras, pero Eisenstein nos llama la atención sobre cómo están ordenados los hechos: Los hechos no están narrados por Zola tal cual sucedieron, o podrían haber sucedido, sino que han sido seleccionados por él, y no sólo eso, sino las imágenes poéticas o símiles visuales que aparecen entre los sucesos, no son sólo descriptivos sino actulazantes de la actitud del autor hacia los mismos. De esta manera, dice, está construido el *Potemkin* o cualquier composición pues “En todos los casos es la *acción* del hombre y la *estructura* de las acciones humanas las que prefiguran la composición”. Aclaremos que no se refiere nada más a la composición pictográfica sino a la de todo un espectáculo que incluye imagen, sonido, ritmo, tono, tiempo...

⁷³ Metz, Ch. op. cit, p. 72

⁷⁴ La organicidad puede ser definida por el hecho de que la obra como un todo es gobernada por una cierta ley de estructura y de que todas sus partes están subordinadas a este canon. Eisenstein, S. *La estructura del film* en *La Forma del Cine*. Siglo XXI, 5ta edición, Tr. Maria Luisa Puga, México, 1999, p. 151

Hay aquí tres conceptos que se entrelazan: montaje, historia, y diégesis. Estos dos últimos están asociados obviamente a la narración, pero también al cine y por supuesto al teatro. Aunque Metz insiste en que no existe la diégesis propiamente dicha en el teatro, argumento que discutiremos en el tercer capítulo, Aristóteles introduce el término en su *Poética* donde habla de teatro, claro, del poema trágico y sus diferencias con la epopeya, o sea, la diferencia entre drama y narrativa. Lo que compete extraer de las ideas aristotélicas, por ahora, es la diferencia que se hace precisamente entre el relato en sí mismo como historia y su modo de enunciación. Para simplificar anticipadamente; no es lo mismo : “¡Que a Chuchita la bolsearon!” a leer: “El pasado martes, Jesusa Rodríguez (23 años) fue violentamente asaltada...” o “Déme la cartera o me la quiebro.” (el hecho mismo). Diégesis es el relato sin ser modalizado por el discurso. Para Genette:

*Es la oposición entre el relato como material y el discurso como utilización individual de este relato, construcción que deja siempre la huella de la instancia enunciativa.*⁷⁵

Se puede decir, simplificando que la diégesis está del lado del significado, mientras que el discurso, (el *récit* para Genette), tiene más vínculos con el significante.⁷⁶ Siempre habrá que materializar este significado en el significante para configurar el signo, la historia que cualquiera puede contar se matiza en el significado que se extrae de ella, (que adquiere cuando se cuenta y es escuchado); aún para quien la cuenta, la materialidad del signo cambia desde que se da como hecho narrativo y se cuenta en un estado distinto, o tiempo y lugar diferente, ergo se le da un

⁷⁵ Pavis, Patrice, Diccionario de Teatro. Paidós Comunicación. #10. Tr. Fernando de Toro.

⁷⁶ Véase Metz, Ch. p. 223

significado distinto. Entonces, la diégesis estaría por encima del significado de la misma historia, es más como una pulsión que provoca una historia que puede ser recontada, re conferida. La diégesis ya es una representación del hecho en sí y no es hasta que es expresada, (aún antes de ser comunicada) que se la da un significado.

El cine no tiene en sí nada que corresponda a la segunda articulación....Esta articulación opera en el plano del significante pero no en el del significado....el significante es una imagen, el significado es lo-que-representa-la-imagen....es imposible recortar el significante sin cortar el significado .⁷⁷

Habremos de aclarar esto. No habiendo doble articulación* en el cine porque la imagen se delata—se ostenta— la diégesis sólo está implícita en el significado de ese signo que es la imagen. Si retomamos los ejemplos del asalto, todos los parlamentos se refieren a un mismo evento que los une pero la expresión es muy distinta. La primera sería apropiada para una comadre que va con el chisme de que a su vecina le robaron la bolsa; la segunda corresponde a la nota periodística del asunto; y la última, una transcripción de lo que el asaltante le dijo a la tal Jesusa (la víctima). O sea que la primera puede pertenecer a una narración, la segunda un comunicado gráfico y el último a un sketch televisivo, la historia es la misma pero el significado de cada uno no y por lo tanto la diégesis de cada una no es igual pues expresan una situación comunicativa diferente y cada una apunta hacia distintos referentes; para explicarlo de manera más cercana a la jerga teatral, el subtexto es distinto para cada enunciación de un solo hecho que es reconferido a partir de experiencias distintas y con fines distintos: chismear y mostrar asombro, informar y conservar la objetividad, o conseguir dinero. Además en cada caso hay una temporalidad distinta. La primera presupone una inmediatez y un pero alejada del momento exacto en la que sucedió el

⁷⁷ Metz, Ch. op. cit. pp. 99-100

hecho, la segunda ejemplifica la permanencia de la información y la distancia temporal con el hecho y la última pretende alcanzar el momento mismo aunque podría estar aplazado porque no sabemos si es una transcripción real y simultánea o un parlamento teatral.

Paul Ricoeur, en su libro *Tiempo y Narración*, nos ofrece una lectura innovadora de la *Poética* que junto con las *Confesiones* de San Agustín formula un análisis teórico de la manera en la que el tiempo se construye en una narración, para ello tiene primero que esclarecer la forma como se elabora un texto. Al igual que el filósofo griego comienza por la mimesis, que debe entenderse no como una copia fiel sino como imitación. Re crear un evento lo deforma y en las deformaciones encontramos la diégesis. Existe un proceso mimético según Ricoeur y este proceso es dinámico y se divide en tres. La mimesis I engloba los mecanismos por los que el autor incorpora a su forma la trama, imita la acción de los hombres: el *qué*. La composición de la trama requiere del conocimiento de las estructuras narrativas. Entre este *qué* y el *como sí* (mimesis II) se necesita saber más que los hechos mismos, una “mediación simbólica”, para su recepción o su lectura, (mimesis III). Se decía arriba que el significado tiene que materializarse, en la mimesis I sucede esto pero sólo en la mente. Tendremos que recordar lo dicho en el Capítulo uno acerca del símbolo y lo que Cassirer decía del lenguaje para entender el paso II de la mimesis. Sencillamente no hay otra manera de aprender el mundo mas que por medio de simbolizar el mundo (nombrarlo). Así que se necesita ser competente en el conocimiento de los hombres, de las estructuras para contar sus actos y la tercera competencia: el carácter temporal de los sucesos.

Se puede explicar la relación entre la red conceptual de la acción y las reglas de

*la composición narrativa recurriendo a la distinción entre orden paradigmático y orden sintagmático.*⁷⁸

Con 'la red conceptual de la acción', Ricoeur quiere referirse a las maneras en las que se pueden entender las acciones del ser humano que pueden ser vertidas en una narración por medio de las reglas de composición, la trama. Para pasar de la mimesis I a la mimesis II habrá que entender que las acciones en cualquier orden, digamos, pertenecen al orden paradigmático que es sincrónico. Pero luego deben ser *actulizadas* dentro de un discurso en el plano sintagmático, que es diacrónico.

*...Términos que sólo tenían una significación virtual en el orden paradigmático – simple capacidad de uso- reciben una significación efectiva gracias al encadenamiento a modo de secuencia que la intriga confiere a los agentes, a su hacer y a su sufrir.*⁷⁹

Las tramas, descubren nuevas formas de ser contadas. Pero antes casi todo tiene varias posibilidades de ser significado de un orden paradigmático a uno sintagmático. El autor regido por su momento histórico y una tradición, (narrativa, literaria, artística...cultural) configura lo que tiene en mente a partir de formas esquematizadas con las que, sin embargo, juega, rompe y crea nuevos esquemas. De lo contrario, sin códigos comunes a una sociedad, la mimesis II sería fútil y la mimesis III sería imposible. En el último paso de la mimesis Ricoeur ubica el papel del lector, del receptor. Pero no hay que dejar de lado ésta precisión, y es que "Antes de someterse a la interpretación, los símbolos, son interpretantes internos de la acción"⁸⁰, dentro de la narración los símbolos son asentados allí por el autor con una

⁷⁸ Ricoeur, Paul. Tiempo y Narración, configuración del tiempo en el relato histórico. Vol. I Ed. Siglo XXI. col. Lingüística y teoría literaria. Trd. Agustín Neira. 2da ed., México, 1998, p. 112

⁷⁹ Ibid. p. 119

⁸⁰ Ibid p.121

intención atendiendo a lo que dice Ricoeur sobre la tradición y la esquematización. Si la mimesis III se puede entender como el rol que un tercero tiene sobre un texto, que su inferencia e injerencia en él determinan al texto mismo, entonces se puede decir que esto ocurre en la mimesis II también, hasta el grado en el que el propio autor sea el primer lector.

“Seguimos el paso de un tiempo prefigurado a otro refigurado por la mediación de uno configurado”, en la mimesis I se prefigura un tiempo (en el tiempo, las acciones de los hombres que idean este tiempo), en la mimesis II se configura este tiempo para que alguien más lo refigure en la mimesis III.

Revisemos una vez más estas diferencias: la historia como mimesis II y la diégesis como la mimesis I. Lo que interesa aquí es las implicaciones que el proceso de selección, discriminación, jerarquización, etc., de los eventos en la mimesis II tiene sobre lo prefigurados en la mimesis I y en la mimesis III por consecuencia. En términos cinematográficos nos topamos con el montaje, el responsable de los que se determina para contar la historia, para configurarla.

Pongamos como ejemplo *Romeo y Julieta*, dos versiones cinematográficas de la misma *fábula*. La primera la de Zefirelli, (1976) y existe una versión más reciente estelarizada en 1996 por un actor de moda, Leonardo Di Caprio, y dirigida por Baz Luhrmann. Pues ambas comparten la misma diégesis que la obra original para teatro. Algunos fanáticos del dramaturgo isabelino prefieren la versión “puritana” de Zefirelli sobre la de Luhrmann por muchas razones, y es que las diferencias son abismales, pero sobre todo porque en principio de cuentas la del florentino es más teatral, o bien, más apegada a las expectativas de un público conocedor del repertorio. Las dos películas cuentan la misma historia, pero definitivamente no es el

mismo discurso. La versión de Luhrmann está recargada de imagen percepción e imagen afección actualizadas en una continuidad de imagen acción desenfrenada, con un ritmo frenético, con una plástica estridente, chillante. Subrayando el elemento “odio” entre las familias Capuleto y Montesco. En cambio, Zefirelli, en un tono más melodramático que trágico, sitúa a sus personajes en un ambiente cortesano, de buenas maneras, elegante; su iluminación es más lírica, el paso de la acción es más ligero, haciendo hincapié, justamente en la imagen acción, cómo se desarrollan las escenas y los personajes dentro de éstas, subrayando finalmente el amor por encima del odio.

El paso de la mimesis I a la mimesis II es casi opuesto en los dos casos, Zefirelli prefigura la historia a partir del reconciliamiento romántico mientras que Luhrmann lo hace desde la postmodernidad. Narración y dramatismo se configuran de maneras muy distintas en un mismo medio. Piense en la escena del baile donde se encontrarán los dos muchachos por primera vez. En la primera versión, la música de Nino Rota acompaña un travelling circular de la cámara, tomando la perspectiva de todos los asistentes a la fiesta, mirando al refinado cantante. Entre tanto, y entre la gente, Romeo es extasiado por otra razón: una muchacha hermosa del otro lado del círculo. En la de Luhrmann, la cámara y la edición juegan por todas partes de la locación, sobre rostros, acciones y cosas que algunas se desfiguran. Un rasgo diegético que se puede advertir en la segunda versión es que durante la misma escena, Romero está en un viaje de lo que se puede suponer es éxtasis (MDMA) o un ácido, inclusive. Sabemos bien que en el renacimiento inglés no existía esta droga, este detalle representa un punto de contacto entre el mundo extradiegético, nuestra actualidad, y la realidad de la ficción. Esto no afecta la diégesis salvo que pensemos que bajo el influjo

del estupefaciente el personaje no se enamora sino que se sugestiona. Aquí el impacto que tiene la mimesis III sobre su primera etapa y en la segunda que ya no le pertenece a Shakespeare sino a cualquiera de los dos directores, pues es de suponer que la intención de Luhrmann es afectar esa primera mimesis por medio de la reconfiguración en la segunda, (la marca de las pistolas que usan en vez de espadas se llaman SWORD [espada en inglés]). En el caso de entender el enamoramiento como un estado alterado de nuestra percepción y distinto al amor, parecido a una droga, entonces se reconcilian la mimesis II de Luhrmann con la diégesis de *Romeo y Julieta*.

Así las imágenes seleccionadas por el director para transmitir la historia acumulan sustancia connotativa y denotativa y generan otro texto, uno diegético. Se construye a través del montaje, “es decir el ordenamiento de las tomas aisladas. No sólo se trata de una sucesión de escenas completas”, explica Balász, “sino del encuadre de los pequeños detalles de la misma escena”.⁸¹ Entendemos que esto provoca un ritmo que como ya vimos es necesario también para la significación en tanto que es parte de la composición. “El ritmo estructura nuestra percepción del universo diegético en función de la acción”⁸². El universo diegético, *compuesto y depurado*, es eminentemente significativo y todo lo que aparece, lo hace en carácter de símbolo.

A todo esto queda hacer una pregunta simple pero indispensable, Ricouer habla tan sólo de la diferencia entre la novela y la historia (partiendo de la diferencia que hiciera Aristóteles entre poema trágico y epopeya).

⁸¹ Balász. op. cit. p. 378

⁸² Martín, Marcel. *La especificidad del cine*. en *Antología. Textos de estética y teoría del arte*. Adolfo Sánchez Vázquez, Col. Lecturas Universitarias Vol. 14, 5ta reimpresión, UNAM, 1996, p.380

¿Cómo cuenta una historia una película? Las anteriores lo hacen con palabras. El cine con imágenes. Discurramos de nuevo sobre las controversias entre imagen y palabra para ajustar las apreciaciones del autor para la creación cinematográfica. En el plano de la mimesis I donde se prefigura la narración, se prefigura a manera de imágenes, ¿o de palabras? De ser las primeras, para la transformación de esa esencia a la mimesis II, el autor hace caso de formas específicas de contar la historia y para añadir una dificultad al cine, cualquier posibilidad que la creación de nuevas tecnologías abra, cosa que a la literatura le importa poco en este sentido, (qué importa si escribimos en una pantalla o en un papel). Pero probablemente sea la segunda; se piensa en palabras cualquier representación anterior porque se tiene que comunicar casi todo en palabras a todo el equipo antes de poder hacer cualquier intento de filmar. Y antes de pasar definitivamente a la mimesis III se transforman los contenidos de manera singular. Lo que estaba contenido en un código común (lengua) en el guión, explotará y se expandirá al momento de la pre producción, la filmación y la actuación, y en la post producción hasta que pueda ser resignificada en la mimesis III por el espectador.

Sin embargo en el momento de la configuración de una obra fílmica que integraría al guión, la filmación y la edición, la gran mayoría del cine, el de ficción, funciona bajo los mismos principios de estructura narratológica que cualquier otro relato. Se había dejado de lado por un momento a Gilles Deleuze para referirnos a los términos que manejamos ahora, pero aquí nos toca volver al último punto que necesitamos explicar y es lo relativo a la imagen acción.

En realidad no varía mucho de cualquier otra explicación de la acción dramática. Hay dos grandes formas de estructurar una historia, una es la

Gran forma y otra la Pequeña. La primera Delleuze la sintetiza en la fórmula SAS' (situación –acción- nueva situación). Mientras que la pequeña se puede ver así: ASA' (acción –situación- nueva acción). Preguntaba cómo contar una historia con imágenes, pues la sucesión orgánica de éstas estructuran un suceso. Una imagen por sí misma puede como ya vimos, decir, significar, apuntar, provocar cualquier cosa pero cuando ésta está dispuesta intencionalmente antes de una y luego de otra, no tenemos más que empezar a contar algo. Ahora bien, se puede comenzar por plantear una situación significada ya por una sucesión de primeros planos ya por una escena (plano secuencia) completa que nos presente los personajes, lo que sienten y piensan, entonces sucede algo, una acción capturada por la cámara que modifica la situación por el simple hecho de haber sucedido.

*SAS' se divide en tareas locales, sucesivas y discontinuas cada secuencia tiene su geografía, su sociedad, su tonalidad, su situación que depende de la acción precedente y que va a suscitar una nueva acción.*⁸³

Por supuesto que no hay gran diferencia entre una situación y una acción, si es que una acción produce una nueva situación que es en sí otra acción que provocará otra...o sea que todo es lo mismo, una situación y una acción (como el movimiento de Bergson) son imágenes todas. Todo se mueve, al moverse cambia. Sin embargo, tiene un efecto distinto un film concebido bajo la “pequeña” forma que va de una acción particular a una situación, a una “grande” que percibe el mundo de un manera distinta siendo las situaciones las que detonan las acciones de los hombres para restaurar las situaciones constantemente. Se generan otras.

*Pequeño y Grande no designa únicamente ramas de acción sino concepciones, maneras de concebir y de ver un “tema”, un relato o un guión.*⁸⁴

⁸³ Delleuze, G. op. cit. p. 223

⁸⁴ Ibid. p. 228

Cuando Metz puso en entredicho el gran atributo del cine, restándole importancia a las imágenes, lo hizo con el afán de que se pusiera atención a más cosas que la imagen por sí sola. La acción es el cambio, al poner las imágenes en movimiento y perteneciendo todas al mismo “universo” de ficción, éstas deben organizarse en la manera en que decía Einstein. Hay una lógica en el tránsito de una imagen a otra o en la sucesión de varias a otra sucesión que se llama secuencia. En todo esto hay acción, acción dramática que atendiendo a la teoría de Delleuze es la que actualiza en muchos sentidos la imagen pulsión y la imagen afección, insertadas en el hilo conductor de la historia; la imagen acción es la “representación orgánica en su conjunto”. Es lo que podemos contar.

Especulemos sobre una película ficticia en la que por no sentirse competente para la sociedad un hombre decide marcharse de su casa dejando a sus dos hijos y su esposa. El hombre se esconderá en algún sitio para morir. La mujer habrá de buscar a su marido a pesar de la nota que deja el marido “No me busquen” sólo para encontrarlo muerto cuando al fin da con su paradero. Y descubrir que en el estudio había dejado un cuento para sus hijos y los papeles de una cuenta en suiza que proveerá a sus hijos por el resto de sus días.

Digamos que el film empieza así: por unos segundos se presenta una habitación. La cámara capta el estudio en un plano de conjunto, en el piso un papel. Luego la cámara empieza a viajar por el escritorio y vemos todos los objetos, entre ellos: un cenicero, un teléfono, varios papeles desorganizados escritos a mano; también hay una fotografía donde vemos una mujer y dos niños. Hay un corte y vemos los rieles de un tren que pasa y barre la imagen hasta que se estabiliza viendo a las ventanas del tren. Corte de nuevo y

vemos la sombra de un hombre escribiendo sobre papel sentado en uno de los vagones. Corte. Ahora la cámara toma la cara del hombre, de unos cuarenta años, sus ojos llorosos mirando al techo para contener el llanto. Corte y vemos como se aleja el tren. Corte a una cama matrimonial donde la mujer de la foto se despierta sola. Presiente que no hay nadie y luego de buscarlo empieza a gritar un nombre. Se levanta, lo busca en el baño, sale al pasillo y la cámara enfoca en su cara. Entonces abre una puerta y es el mismo estudio vacío del principio. La cara de la mujer que suspira y mira hacia el piso; subjetiva de ella sobre el papel en el piso que dice “No me busquen”.

La acción “organiza el paso de S a S’”. En nuestra película hipotética, la situación se revela cuando termina la escena. La primera imagen no es una situación ni tampoco es una acción, en sí misma no es mas que una imagen descriptiva. En cuanto la cámara se acerca al escritorio algo pasa; la acción es de la narrativa de quién o qué cuenta la historia. Nada se ha ajustado aquí todavía, el espectador sabe hasta el momento, que en el universo que se le está revelando existe un cuarto con estos objetos ansiosos por ser mostrados, de antemano sabemos que un humano habita o habitó allí, que la mirada dentro del cuarto de alguien nos proporciona mucha información sobre ese alguien; el tipo de objetos que se muestren, la composición plástica de la imagen provocarán en el espectador una lectura sobre el posible habitante de ese lugar, y el ambiente. El autor hipotético de esta cinta querrá tal vez que se especule sobre la persona. Imagen-Percepción, convención del cine que somos nosotros quienes estamos fisgoneando en ese cuarto: tal vez es escritora, depende de lo que se vea escrito en los papeles, quizás estuvo un niño allí, o un fumador empedernido si el cenicero está retacado de colillas y cigarros a medio consumir o si está vacío... Finalmente llegamos a una

imagen – pulsión y afección. La foto de la mujer y los niños dan muchas más pistas sobre X, el espectador pensará —quizá éste que no vemos es el padre—. Las imágenes siguen jugando con la narrativa de la historia; imagen percepción de nuevo: la vía del tren y luego el movimiento del tren que da paso al descubrimiento de un personaje, por fin una persona y sus afecciones. Las imágenes se van sumando para leer hasta aquí que este personaje se encuentra triste por alguna razón, seguramente por irse de donde ya nos han presentado o por ir hacia allá. Y quizás aquí ya está resuelta nuestra película hipotética, sencillamente no tenemos los suficientes elementos para determinar desde esta breve secuencia que la imagen de la mujer y los niños ya conforma la familia feliz que resultaría al final sin el padre que no quiere que lo busquen.

Así observamos que la imagen acción no es otra cosa que la estructura que se le da a todo los medios integrándolos, “es estructural porque los lugares y momentos están bien definidos y sus opciones y complementariedades. [...] Organiza la manera en que el medio efectúa varias potencias.”⁸⁵

Lenguaje

Nos hemos acercado a uno de los temas más controvertidos del cine, el lenguaje y su máximo exponente, Christian Metz. Mientras que la clasificación de Delleuze explica contundentemente el manejo conceptual de la imagen en el cine, deja al mismo tiempo una serie de ambigüedades muy útiles para el entendimiento de la imagen en uso, sin embargo Metz en diferentes artículos y escritos ha dejado varias propuestas de clasificación que son más claras y que entre ellas es más fácil de distinguir entre una y

⁸⁵ Ibid. p. 240

otra, ya que como hemos visto Delleuze permite y descubre cómo cada una de las que él propone “infectan” a la otra y van desplazando sus usos y significados a medida que va cobrando sentido cada imagen con respecto a las otras. Expondremos y analizaremos aquí para finalizar las ideas centrales de Metz. Además de integrarlas con las de Lorenzo Vilches, viendo la película y la imagen como un texto.

El lenguaje cinematográfico no es equiparable con el lenguaje en el sentido que no tiene una unidad mínima como el lenguaje tiene al fonema. Sin embargo, es traducible a estos términos si consideramos la unidad mínima del cine a la imagen que “equivale a una o varias frases y la secuencia [...] un enunciado complejo.”⁸⁶

Ahora hay que considerar que hay dos grandes clases de organizaciones significantes: una son los códigos culturales y otros los códigos especializados, esto en cualquier acto comunicativo, pues estará insertado tanto en una cultura y un momento histórico como en una tradición o incluso podríamos decir “jerga” del contexto específico de la expresión. Los códigos culturales son expresivos y afectivos mientras que los especializados usan signos que son codificables y artificiales. Quizás los especializados pueden ser transculturales pero los culturales corresponden a un tiempo y a una cultura en particular.

La *Grand syntagmatique* realmente sólo toma en cuenta al cine narrativo; es la “unidad de acción” la que ayuda a delimitar un sintagma* de otro, así como el tipo de demarcación y la estructura sintagmática. De nuevo, hay un plano autónomo y otros segmentos autónomos que no son sólo una imagen sino varios planos, es decir; sintagmas.

⁸⁶ Metz, Ch. op. cit. p. 109

Un plano por sí mismo expone un ‘episodio’ de la intriga. Como en cualquier imagen habrá un contexto, o digamos una diégesis, también encontramos índices de temporalidad, de espacialidad etc., no por esto se considera a los sintagmas, o a éstos, como “una subdivisión de segundo rango.”⁸⁷ El primer sintagma sería el plano secuencia que contiene un acción, en éstas hay interpolaciones sintagmáticas que se llaman inserciones, habiendo cuatro tipos de éstas:

- 1) inserción no diegética: una imagen con valor puramente comparativo. Un objeto exterior a la acción.
- 2) inserción subjetiva: no es considerada como presente sino como ausente. Las ejemplifican los recuerdos, las ensoñaciones.
- 3) inserción diegética desplazada: es al mismo tiempo plenamente real. Sustraída a su emplazamiento fílmico normal y enclavada a voluntad en el interior de un sintagma en el cual resulta extraña.
- 4) inserción explicativa: es un detalle aumentado de su espacio empírico a uno abstracto.

Los siguientes sintagmas están clasificados bajo criterios comparativos u oposiciones binarias,⁸⁸ acronológicos / cronológicos, consecutivos / discontinuos. Los acronológicos son dos: el *sintagma paralelo* y el *sintagma seriado*. Uno se basa en la presencia y otro en la ausencia. El sintagma paralelo se llama también *secuencia de montaje paralelo* pero Metz prefiere reservarse el término *secuencia*. Dos motivos son asociados “los acerca y los entremezcla”. De cualquier manera no tienen una relación directa al menos no en el nivel de la denotación, tienen entonces más bien una relación a nivel simbólico. El sintagma seriado es la

⁸⁷ Ibid. p. 190

⁸⁸ Stam Robert, et al. op. cit. p. 59

presencia o ausencia de una alternancia sistemática de las imágenes mediante series entremezcladas. Series que sí están directamente agrupadas. Hay una relación obviada, normalmente por medios técnicos, entre las imágenes seriadas dando un significado global a la misma.

Ahora bien, los sintagmas cronológicos comprenden otro par de categorías pues existe una consecuencia o una simultaneidad. El primer sintagma en el que hay relación de simultaneidad aquí es el *descriptivo*, recordando que la pantalla es el espacio del significante y la diégesis el del significado, lo que se cuenta en la diégesis siendo lineal se reproduce de este modo en la pantalla. Lo que reúne a las series aquí es una “coexistencia espacial”.

Siguen los *sintagmas narrativos lineales* que se dividen en dos sintagmas narrativos lineales *continuos* y *discontinuos*, en los primeros no hay hiatos* o elipsis*, acaso habrá hiatos de cámara, el encuadre siempre restringirá la vista de lo mostrado pero no hay hiatos diegéticos. El caso más parecido es la escena teatral en donde se ven significantes fragmentarios pero un significado unitario. Los sintagmas discontinuos comprenden otros dos sintagmas, ambas son secuencias por su carácter discontinuo, la primera es una *secuencia ordinaria* y las segunda una *secuencia por episodios*. Lo que caracteriza a la primera es su unidad narrativa aunque pueda desarrollarse en múltiples lugares. Y la segunda “se encuentran hiatos diegéticos (y ya no sólo hiatos de cámara).”

Resumiendo: tenemos ocho sintagmas dentro de la banda de imágenes, el autor sólo se enfocó en esa banda dejando de lado las otras bandas, (diálogo, ruido, música, materiales escritos):

1.- plano autónomo, **un plano**: todos los demás sintagmas serán secuencias de planos o series, siendo autónomos en su conjunto:

a) plano secuencia.

b) insertos: no diegéticos, diégesis desplazada, subjetivos, explicativos.

2.- (paralelo) dos motivos que se alternan sin una clara relación temporal o espacial.

3.- (entre paréntesis) escenas breves mostrando como típicos ejemplos de un cierto orden de realidad pero sin secuencia temporal.

4.- (descriptivo) objetos mostrados sucesivamente sugiriendo una coherencia espacial, utilizado, por ejemplo, para situar la acción.

5.- (alternante) narrativa en paralelo que implica simultaneidad temporal (perseguidor perseguido).

6.- (escena) continuidad espacio temporal tomada sin defectos o rupturas (la diégesis implícita) es continua [...] como la escena teatral, pero el significante está fragmentado en varios planos

7.- (episódica) un resumen simbólico de estadios dentro de un desarrollo cronológico implícito, normalmente implica una compresión del tiempo.

8.- (ordinaria) la acción tratada de forma elíptica para eliminar los detalles “no importantes” con saltos temporales y enmascarados por la continuidad del montaje.⁸⁹

Dentro de la semiótica cinematográfica la sintagmática de Metz es de las categorías y sistemas de análisis del texto fílmico más estructurado y coherente que se tiene a la fecha, por supuesto que deja de lado muchas partes que también integran al film pero es una base contundente sobre la cual otros teóricos han trabajado, muchas veces con otras intenciones que el del análisis semiótico pero aclara y estructura el lenguaje cinematográfico.

⁸⁹ Ibid. p. 61

Metz no confiaba mucho en que hubiera unidades discretas propias de la cinematografía, de hecho pensaba que los códigos culturales permeaban más la significación de las estructuras internas que serían “afilmicas”⁹⁰ En *Lenguaje y Cine* Metz atribuye a la película el carácter de texto, como una sola cosa coherente y analizable por su propia estructura.

Lorenzo Vilches a su vez retomará esto y procurará plantear la imagen como un texto que merece una lectura y por tanto requiere de una competencia del lector.

Primeramente hay que considerar de nuevo la terminología de Peirce, (ícono, índice* y símbolo), por otro lado tomar de Wittgenstein las proposiciones. Si tomamos un objeto como ícono ese objeto también contiene “todo el estado de cosas”, un objeto no es por sí mismo.⁹¹ Así que no hablamos de ícono como objeto sino como proposición pues “la proposición no es un enunciado ni un acontecimiento subjetivo, sino que es un término que nos ayuda al significar un estado de cosas” y a su vez “los iconos son proposiciones de imágenes.”⁹² Como los iconos no muestran nada por impulso natural, la imagen tiene que llenarse de contenido, debe haber semiosis y esta radica en las reglas de semejanza. —Hay una relación entre lo que se me muestra y lo que yo conozco del mundo— La imagen tiene una función semiótica “que se manifiesta en forma de textualidad dentro de un

⁹⁰ Metz, Ch. op. cit. p. 218

⁹¹ 2.0121 “Al igual que no podemos en absoluto representarnos objetos espaciales fuera del espacio, ni temporales fuera del tiempo, tampoco podemos representarnos objeto alguno fuera de la posibilidad de su conexión con otros.” y 2. 0201 “Cualquier enunciado sobre complejos puede descomponerse en un enunciado sobre sus partes integrantes y en aquellas proposiciones que describen completamente los complejos” Wittgenstein, L. *Tractatus Lógico-Philosophicus*. Ed. Alianza. Col Filosofía y Pensamiento. tr Jacobo Muñoz e Isidro Reguera. 3era reimpresión 2002, Madrid. p.17

⁹² Vilches, L. op. cit. L. 1988, p. 25

contexto comunicativo.”⁹³ Vilches reafirma que la imagen es un texto polisémico, como afirmara Barthes; siendo así puede entonces leerse cada imagen en el film como un texto sí. Es por esto que introduce el término de isotopía⁹⁴, las marcas que el lector de la imagen distinguirá para dar significado a lo que ve. Coincide en que el texto visual tiene un significante o plano de la expresión visual y un significado visual y que ambas concurren como isotopías* para construir un significado sintético, que en otras palabras podría denominar el significado de la imagen.⁹⁵ Hay dos tipos de imágenes que pueden ser isotópicas o alotópicas. Las primeras serían “la descodificación que se detiene sobre una figura u objeto representado que aparece de forma más o menos homogénea y estructurada como un todo”, un rostro, por ejemplo. Las alotópicas se dividen en dos 1) imágenes de alotopía proyectada, las alegorías por ejemplo y 2) las imágenes de alotopía dada, de estas: unas no significativas, parecido al ‘ruido’ en la comunicación, y otras significativas que pueden sumar significado a la imagen = polisemia. Elementos que pueden parecer extraños al campo semántico de lo que se muestra y por ello obliga al lector a ampliar el significado.

El lector, (espectador) descubre una coherencia en el texto. Los textos visuales se crean a partir de tres mecanismos (reglas de coherencia textual) sencillos: a) supresión, toda imagen es un fragmento de la realidad. El significante tiene partes “suprimidas” pero el lector completa el significado.

⁹³ Ibid. p. 28

⁹⁴ La noción de isotopía fue propuesta inicialmente por el semiólogo A.J. Greimas (1966) para definir la repetición, dentro de las unidades sintagmáticas (frases y/o textos), de varias palabras con tratos semánticos comunes. (cfr. <http://www.tlab.it/es/>)

⁹⁵ Ibid p. 65

b) adjunción, que sería parecido al *Punctum* de Barthes⁹⁶, pues Vilches habla de algo, un elemento, que añade sentido a la imagen que “obligará al lector a redimensionar su competencia.” c) supresión–adjunción; que de todas las partes del texto ninguna se muestre como icono del significado, y a la vez varios se unan para leer ese significado.

Hasta ahora, Vilches sólo se refería a la imagen fija. Es claro que debe haber un anclaje de las imágenes ante un texto más complejo, uno logrado por imágenes fijas puestas en secuencia, en el cine intervienen estos mecanismos para situar la imagen dentro de un discurso regido por algo que las organiza. Aquí cabe una vez más la diégesis “al englobar la descripción de estados y cualidades del objeto iconográfico lo convierte en un objeto narrado, y ambos, descripción y narración se hallan vinculados a la forma de presentación o discurso”⁹⁷.

De acuerdo a Einsestein cada secuencia es un choque de contrarios, o sea que no sólo se arma el texto fílmico a partir de las secuencias de imágenes fijas sino que las secuencias forman estructuras de otro orden, “No se puede estudiar el film en sus partes como sintaxis sino como semántica”, porque la semántica trata el sentido y de aquí que se esté de acuerdo con Metz en llamarles sintagmas a las imágenes, atendiendo a que existe necesariamente una relación sintagmática entre los elementos, develado por las isotopías y que parte fundamental de la estructura del texto sea el montaje, no sólo puede recaer en el plano diegético “sino también por la

⁹⁶ “Habla de dos formas de aprehender el mundo en la misma foto: el *Studium* se basa en signos objetivos e información codificada, mientras que el *Punctum* dispara el juego del azar y la asociación subjetiva, proyectando en la foto el deseo personal.” Stam. R. et al, op cit. p. 49. Cfr Barthes, R. *La cámara lúcida*. Nota sobre la fotografía Ed. Paidós Comunicación. #43 tr. Joaquim Sala-Sanahuja. 1era ed., Madrid, 1990

⁹⁷ Ibid. p. 71

representación icónica dentro de cada plano: personajes, objetos y espacios físicos”⁹⁸ y en es estructura radica la coherencia.

Hay entonces tres tipos de reglas iconosintácticas que son isotopías de la expresión fílmica:

- a) Coherencia espacial, dada por la puesta en escena (dentro del plano) y su relación con las reglas de montaje (fuera de plano).
- b) En la alternancia de planos, cada uno de los actantes debe realizar acciones que lo transformen en personaje que cumple con funciones narrativas que interaccionan entre ellos según el criterio de (a).
- c) La unidad secuencial no es coherente si no se da relación entre el espacio y el tiempo de la narración.⁹⁹

Hay cuatro tipos de coincidencia temporal entre el plano del contenido y el de la expresión: ruptura, tiempo acelerado, cámara lenta y detención del fotograma, y elipsis temporal. Estos pueden coincidir también con diferentes técnicas de montaje, emplazamientos, movimientos y efectos de cámara que funcionan de tal manera que afectan el plano del contenido.

De los temas desarrollados por el autor de *La lectura de la Imagen* el que más conviene resaltar es el *marco**, pues nos llevará de nuevo al problema de quién cuenta la historia. El sentido que da al marco es parecido al de *sceneggiatura* de U. Eco, (guión) que es comparable con el del término “senario”, es decir que no sólo habrá de tomarse como el marco físico “la caja de representación material”, sino también teóricamente; el marco encierra el conjunto de experiencias y expectativas del espectador, es la situación de la representación, corresponde al plano del discurso. O sea en el cine no sólo los límites de la pantalla. “El marco representación,[...]se

⁹⁸ Ibid p. 68

⁹⁹ Ibid. p. 87

refiere al discurso como puesta en escena, acto performativo de todos los elementos escritos, verbales o no verbales que entran a formar parte del “acto” teatral o fílmico.”¹⁰⁰ Se tiene por fuerza que diferenciar de lo que dentro del marco se “enmarca”. Toda acción de creación de un significado, el acto comunicativo, conlleva una intención, el enunciatario escoge, ya lo hemos dicho, qué se va a mostrar. El enfoque puede considerarse como el como ver del lector. “Si el marco correspondía con la acción de mostrar, el enfoque se relaciona con el *Ver* y fundamentalmente con la actividad del enunciatario.”¹⁰¹ Como cualquier acción de este tipo es propensa a “ruidos”. Si se trata del nivel de la expresión donde el lector también tiene injerencia, se puede afectar la nitidez en la enunciación como en la recepción, “suciedad de las lentes, movimientos de la cámara o del espectador”. Pero también pueden ser utilizados de manera que afecten el nivel semántico. Vilches describe tres tipos de enfoque:

- 1) Fotográfico: Hacer nítido el sujeto que se quiere fotografiar.
- 2) Perceptivo: El enunciatario no sólo muestra sino que también enseña a ver lo que el enunciatario debe – o – puede leer. El enfoque revela la intencionalidad tanto para el AUTOR como para el LECTOR.
- 3) Retórico: Énfasis: para la retórica clásica el énfasis es una especie de alusión subentendida en las palabras pronunciadas.

Por último hablaremos otra vez de la relación entre el plano del contenido y del plano de la expresión*, pero esta vez a través del personaje. Vilches prefiere acudir al termino narratológico de Greimas, de actante simplemente porque esto puede englobar tanto a humanos como animales u

¹⁰⁰ Ibid. p. 111

¹⁰¹ Ibid. p. 117

objetos. Reconoce que son las personas y sus gestos quienes toman los papeles protagónicos en el cine narrativo, pero no se puede excluir, ni documentales, ni animaciones (y no excluimos cualquier forma de prosopopeya; algunas películas en las que un animal verdaderamente no sólo es la expresión significativa de un rol o una fuerza dentro del cuadro actancial sino que son símbolo o metáfora de una “fuerza humana”; virtud o vicio) pero tampoco se puede excluir al enunciatario que no es el personaje ni el actor. Unos son los sujetos de la comunicación (actores-espectadores) y otros los sujetos de la narración (personajes-actantes). En los primeros encontramos los actantes de la enunciación en el nivel del discurso, en el plano de la enunciación (expresión); y en los segundos, los actantes del enunciado en el nivel de la historia narrada, en el plano del enunciado (contenido).

Siendo que está claramente delimitado en el cine el problema de la doble articulación —según Metz no hay una segunda articulación¹⁰²— no influye tanto pero promueve un problema que ya habíamos tratado también, el del Punto de vista. Es necesario ahora introducir el concepto de focalización* que ayuda, contrastado con el Punto de vista, para explicar el asunto. Las marcas extradiagógicas pueden ser fácilmente reconocidas por puntos de vista anónimos, es decir que algo se sale de la ficción, el ojo en la cerradura de pronto se revela. Dado que se narra algo, estamos sumergidos siempre en el mundo dual (binario) del enunciadador y el enunciatario. Dentro de la misma ficción funciona también el sistema, un actor de pronto es el enunciatario en un conversación pero es enunciadador de su propio mensaje (el

¹⁰² “Los planos cinematográficos e incluso los encuadres significan ya de forma separada sin depender de la combinación” como hace la lengua a partir de unos cuantos fonemas. Stam, R. et. al, op. cit. p. 52

personaje) para el espectador. El punto de vista es un tanto deíctico pues no sólo informa sobre lo que se ve enfocado sino que se sabe de quién es (aún cuando se mantenga en secreto el “verdadero” punto de vista de una mirada sobre la acción dentro de la narración), quien narra (quien Ve) dentro de la ficción. La focalización, por otro lado, corresponde más al enunciatario. Lo que se observa es necesario para la narración, no es la actividad del personaje sino del narrador (para Mirar).¹⁰³

Es de notar que en el cine el personaje no es visto con gran dificultad, es meramente un objeto más de la narración, uno muy útil porque también sirve de narrador :

*[...] en el cine el personaje-narrador siempre tiene su historia insertada dentro de la narración mayor producida por el conjunto de códigos cinemáticos, el discurso inclusivo del narrador cinematográfico impersonal externo, que presenta el texto bajo una forma no verbal.*¹⁰⁴

Nos parece evidente que además haya una relación intrínseca ente el punto de vista, la focalización, la narración y los narradores, y los personajes. Ellos pueden contar una historia y esa historia es la que se nos cuenta en la narración mayor, o dentro de ésta se cuenta una historia que mueve algo dentro de la grande y desde luego se puede ir contando una historia que lleve a otra, hay tantas categorías de narración como funciones en el plano de expresión y el contenido.

¿Qué podemos decir del cine? No hay manera de concluir nada, pero podemos rescatar para el teatro maneras de acercarse a la historia a partir de la imagen, el movimiento, la realidad, la transformación de la misma por

¹⁰³ Jost llama ocularización a lo que nosotros llamamos aquí punto de vista. Cfr. Jost en Stam, R. et. al. op. cit. pp. 115 –118. Nosotros no podemos indagar más en las distintas especificaciones y controversias terminológicas que hay al respecto, nos conformamos con entender que hay muchos enunciatarios y enunciatarios dentro y fuera de la narración y del sistema de comunicación.

¹⁰⁴ Stam R., et. al. op. cit. p. 121

medio de los dos primeros, para expresarse de manera textual y recibir una lectura. El cine tiene sus propias reglas que irá adaptando a su contexto a medida que vaya progresando en todos sus ámbitos y probablemente, como ya se puede ver, se generen unas series de concepciones y prácticas que puedan llegar a ser diametralmente distintas, no obstante habrá cine, así como hay teatro a pesar de los milenios. En este capítulo vimos cómo el cine no se considera terminado hasta que se proyecta la cinta y ese es el texto que se analiza. En el siguiente capítulo veremos cómo existe una gran discusión alrededor de qué es lo que contiene a la totalidad en el teatro, si el texto escrito (la obra literaria) o la representación (el hecho escénico).

Capítulo III

El teatro, del texto a la re-presentación.

Por lo general y hasta la fecha, la obra de teatro es considerada una obra de la literatura dramática, sin embargo en nuestros días a la obra representada también se le ha atribuido el carácter de texto¹⁰⁵, y uno distinto para cada espectador, ya no pertenece al reino de la literatura sino que es un texto de representación, texto escénico. Esto es un tanto paradójico y constituye la base del problema principal que se desarrollará en este capítulo. ¿Para qué escribir un texto si sobre el escenario, y sin la necesidad de escribir nada, se puede configurar un texto representacional? Se puede suponer que trascender y permanecer son anhelos y costumbres muy antiguas reflejados en los textos escritos, y aun cuando toda obra de teatro está sujeta a cambios y a una evolución del texto al escenario, el teatro se ha escrito desde que es teatro. Pero se cae en una equivocación: es el drama* lo que se ha escrito desde tiempos muy remotos. Es por eso que también podría inclinarse por la idea contraria que tendría a Tespis como su héroe y benefactor. Fue él quien alrededor del año 600 antes de Cristo se diferencia del resto del grupo ditirámbico, entablando así una forma de diálogo similar a lo que posteriormente se escribiría. Luego entonces, podemos sugerir que Tespis es el primer dramaturgo sólo que no escribió un texto literario sino uno escénico. Y aún así estaríamos cayendo en un equívoco también porque seguramente no tenía en mente “la escena” como luego se tendría, ya sea en

¹⁰⁵ De Marinis, “Le spettacolo come testo.” (1978-1979) citado por Carlson, Marvin. *Theories of the theatre*. p. 499

bruto (Commedia dell'Arte) o sumamente sofisticada (Beckett). La historia antigua del teatro evidencia su ignorancia y especulación a todas vistas, así que no tenemos más que atenemos a la información general que se tiene acerca de este período de gestación y de su desarrollo por antonomasia¹⁰⁶.

Esquilo es el primer dramaturgo pero parece que su arte nace de la nada, (unos 150 años, al menos, después de Tespis) como si un buen día en la tina contigua a la de Arquímedes, hubiera dicho — ¡Eureka! Voy a escribir un poema dramático.— y en un lapso no mayor a los treinta años ya se hubiera ideado toda la parafernalia que se describe en los libros de historia, además de haber perfeccionado el sistema de producción, contando entre ello las competencias dramáticas, y necesariamente entonces, un buen número de colegas (3 en cada Dionisiaca) que compitiesen contra él. “[...] vale decir del escritor asociado a la clase dominante en el derecho de utilizar instrumentalmente el trabajo de otros, de pretender que una máquina social entre en funcionamiento y le rente una plusvalía artística sólo porque él contribuye con el capital de su escrito. De acuerdo con esta concepción todos los otros trabajadores del espectáculo pertenecerían a clases subalternas.”¹⁰⁷ El coro fue tan subalterno que para cuando Eurípides escribía ya no era parte indispensable de la acción dramática, el individuo (actor-personaje), y no el grupo (el ritual tampoco), tomó el escenario. Después de que el teatro clásico cayera en la ruina igual que su democracia, luego de que Aristóteles que según se informa no conoció en vida el teatro

¹⁰⁶ Cfr. Oliver Taplin *Greek Theatre*, pp. 13-22 en *The Oxford Illustrated History of Theatre*. Ed John Russel Brown, Oxford University Press, 1995.

¹⁰⁷ Rossi Landi Ferruccio, *Semiótica y estética*. Ediciones Nueva visión. Sol. Semiótica y epistemología. Tr. Juan Antonio Vasco y R. Graciela Manzini, 1era edición, Buenos Aires, 1976, sp. 42

que describe, el actor (the performer)¹⁰⁸, y no el dramaturgo es el que cobra fuerza para continuar la historia del teatro; lo que la iglesia católica prohibió no fueron las obras de literatura, a eso la gente no tenía acceso de todas formas porque no tenían acceso a la lengua en la que estaban escritas, lo que prohibieron fueron los ‘espectáculos populares’ (después, como seguro no pudieron, se los apropiaron). Es evidente que no hay necesidad para proseguir por estos rumbos. Necesitaríamos de mucha más información, y los métodos adecuados para describir de qué manera, el autor dramático es el escritor, el actor o el público.

A todas vistas el teatro no es uno y no ha sido uno sólo en todo lo largo de los anquilosados 25 siglos que tiene, de existir como tal. Y aquí la segunda paradoja. La primera es el teatro mismo pensado como lo pensamos en el ideario occidental, texto – re-presentación, literatura – espectáculo. Como una obra bifacética¹⁰⁹. Si los orientales, ya sean los chinos o los hindúes tenían ya formas de representación antes que los helénos, no importa para la historia del teatro occidental, puesto que su desarrollo fue muy distinto y el contacto se dio mucho más tarde. En general se puede afirmar que en los dos primeros casos se mantuvo una finalidad religiosa por muchos años más que en el caso del teatro occidental; sin ir más lejos, los Romanos ya no tomaban en cuenta su origen ritual, aunque no le quita su carácter de ceremonia social, acto religioso, cívico-religioso, cívico, popular, cultural.

¹⁰⁸ performer en inglés es uno que se para en un escenario para hacer algo que divierta a la gente así un actor, un cómico, un mimo, un cirquero, incluso, son performers.

¹⁰⁹ De Toro, Fernando, *Intersecciones. Ensayos sobre Teatro*. Ed. Frankfurt/M M. Col. TPT, Vol. 10, Madrid, 1999

La obra literaria permanece allí “intocable” por el tiempo en el papel pero su fin último no es llegar tan sólo a las manos de un lector sino al escenario donde será presenciado por un público; aún cuando la norma en algún tiempo no muy remoto y quizás aún en la perspectiva de muchos creadores, se debe ser fiel al texto, ello es francamente imposible, ya que cada uno tiene su propia lectura determinada por una psicología, una sociedad, un momento histórico y una ideología (o falta de ella) así que por el contrario, aceptar la fragilidad del texto dramático como canon para la representación, debería ser considerada una virtud libertaria del arte teatral.

El dramaturgo, fuere quien fuere, ingenia algo que será pervertido, en primera instancia por el lector, no un espectador, este puede ser un espectador en potencia o un director, o un actor. Es conveniente asentar de una buena vez que en esta investigación en adelante no podemos tomar partido realmente de ninguna doctrina o tendencia más allá de las que vayan invadiendo por necesidades referenciales y “científicas” o por osmosis. Habremos de tomar partido digamos por lo que se vaya desarrollando en estas páginas creyendo de antemano que existe inevitablemente una necesidad visual desde el mismo texto “literario” al hacer teatro, partiendo de la base consabida de que la palabra misma quiere decir “ir a ver” o “contemplar”.¹¹⁰ Y recordando que desde la primera crítica dramática se establece el espectáculo como una de las partes esenciales de esta arte. (Aristóteles, *Poética*)

Existe un considerable número de teóricos del teatro que han querido no sólo definir al teatro, sino descubrir cuál es el elemento (teórico o

¹¹⁰ Esslin, Martín, *The Anatomy of Drama*, Ed. Hill and Wong, 14 reimpresión, Nueva York, 1995. p. 10

práctico) que lo distingue de las demás artes. Aunque ninguno está del todo de acuerdo con los otros, la mayoría coincide en que el teatro abraza dos características (que por cierto comparte a su vez con otras artes): el texto (literatura) y la representación (danza); luego, todos ponen énfasis en una particularidad de cada uno o en su relación. Es por ello que en este trabajo no se saldrá, en general y en cuanto sea posible, de este esquema. Y por lo que aludimos a que es la imagen su unidad mínima. No obstante hay que hacer una aclaración y es que no sólo como dice Lotman “si nos volvemos hacia la historia relativamente reciente del teatro, nos convenceremos de cuán grande es la medida en que la mímica y el gesto [imagen] se orientaban hacia formas de expresión estables, discretas.”¹¹¹ Y es que las teorías más modernas (o debemos decir post modernas) también ponen el énfasis del lado de la representación y de los signos espectaculares (determinados por el texto o no) que del literario (y verbal). Tampoco nos saldremos de esta tendencia. Aunque trataremos de hacer una síntesis de algunas posturas en cuanto a la relación que se establece entre texto y representación ya que el propósito principal que nos convoca es el uso de la imagen en la dramaturgia. Hay que diferenciar de antemano entre representación y espectáculo, para nosotros la representación implica al texto y es una forma de espectáculo, mientras que un espectáculo no siempre es una representación.¹¹²

¹¹¹ Lotman, Y. La Semiosfera Vol III. Semiótica de las artes y de la cultura. Ed. Cátedra Tr. Desiderio Navarro., Madrid, 2000, p. 84. Considerando que para Procházka, uno de los “componentes más estables” es “la comunicación visual”. Naturaleza del texto dramático, en Teoría del Teatro, ed cit. pp. 58-79

¹¹² Esta precisión es necesaria por las acepciones de la palabra en español. En inglés es fácil diferenciarlas; *representation* y *performance*. Por lo que ahora se ha acuñado Artes performativas (performing arts) (Cfr. Fernando de Toro, Intersecciones) que puede incluir

La discusión principal radica en que el texto dramático (escrito) pertenece a dos órdenes, por un lado es parte de la literatura y por otro es una especie de plano arquitectónico para la representación.¹¹³ A diferencia del cine (como decíamos en el capítulo anterior) en el que sólo tenemos la película como testimonio y es lo único que se necesita para su análisis, la representación teatral es efímera y es difícil sostener todo lo que hay en ella en la memoria, sin embargo existe el texto, la mayoría de los trabajos teóricos se basan en él por su accesibilidad.

*"the literary part of drama, the script, is fixed, a permanent entity, but each performance of each production of that text is different"*¹¹⁴

La parte literaria del drama, el guión, está fijado, es una entidad permanente, pero cada presentación de cada producción hace un texto diferente.

Así que el texto ha sido a lo largo de la historia mucho más beneficiado por la teoría que el espectáculo, al punto que Veltruski, sostiene, al igual que Aristóteles que:

*"El teatro entra entonces en relación con la literatura en toda su extensión, no sólo con el drama, y el drama es una obra literaria integral cuya realización suficiente es la lectura."*¹¹⁵

Pero no ocurre lo mismo en cada obra literaria que se lee. No se lee de la misma manera un poema a una narración. Si se leyera una obra teatral como se lee una novela, entonces el texto dramático no tendría sentido, pues hace lo mismo (cuenta una historia), y no tendría sentido el formato en el

algo que no tiene texto (en el sentido que tiene en el teatro). Mientras que se dice que "A drawing is a representation of a thing".

¹¹³ Stage directions: "impart to the printed text the status of a blueprint for theatrical production. Aston and Savana, Theatre as a Sign system. A semiotics of text and performance. Routledge, 1991 p. 73

¹¹⁴ Esslin, M. op. cit. p. 33

¹¹⁵ Veltruski, J. en Bobes Naves. ed. cit. p. 39

que se escribe una obra de teatro ya que está destinada a la escena. Es decir, lo que pudiera narrar, en el nivel lectura, es para ser representado bajo el sistema espectacular. ¿Sin el escenario no hay por qué hacer drama?

[El] libreto teatral entra en la síntesis teatral sólo como uno de los elementos constitutivos; es un esqueleto que se recubre de carne sólo mediante el concurso de los elementos restantes, una cosa muerta que únicamente revive en el espectáculo.¹¹⁶

Sin embargo, como veremos el texto sigue siendo innegable. En el teatro, cuando nos queremos referir a buen teatro indudablemente acudimos al autor de Stratford upon Avon, un dramaturgo, un poeta. Así que alguna importancia debe de tener. El texto dramático es el documento apriorístico del o de los acontecimientos que se suscitarán después de él, y ¿a partir de él?

El texto, si lo hay, tiene una estrecha relación con la representación, o al menos los que participan en ella la tienen con el texto. Hay que distinguir las partes de un texto dramático, y qué funciones tiene dentro del sistema teatral. Para algunos que siguen a grandes rasgos la nomenclatura de Ingarden,¹¹⁷ hay un texto principal y uno secundario, *haupttext* y *nebentext*, para Gutiérrez Flórez no es suficiente separar el texto escrito solamente y observar que hay una fase textual y otra espectacular (el texto y la representación)¹¹⁸, habiendo correlación entre ambas y denomina al texto principal *textual diegético* pero también considera uno *textual mimético* o

¹¹⁶ Rossi Landi p.40 Betteti y Esslin están de acuerdo con esto. "What makes drama drama is precisely the element which lies outside and beyond the words and which has to be seen as action or act to give the author's concept its full value. Esslin, op. cit. p. 14

En consecuencia el **texto** es utilizado como un **esquema proyectual** (Bettetini) y la puesta en escena como un proceso de descodificación y reescritura. Tordera Saéz, p. 176

¹¹⁷ Cfr. Ingarden, R. La obra de arte literaria. Ed Taurus. Col. Pensamiento. Tr. Geral Nyenhuis H. México, 1998, pp. 371-399

¹¹⁸ Gutiérrez Flórez, op. cit. pp. 61-63

sea que se relaciona directamente con la fase espectacular. Él mismo define para sus propósitos la diégesis como lo narrativo (lo propio de la historia) y la mimesis como lo representacional, ergo lo espectacular, no lingüístico. Dicho de manera simple, tenemos las palabras que serán dichas, diálogos que están destinados a contar algo exclusivamente, las que son dichas pero también indican algo que será traducido materialmente y que se ve (didascalias), signos *intradialógicos*, como un gesto que acompaña un saludo o para sustituir algo que no se ve como el clima, algo que de manera verbal actualice lo que vemos, y finalmente las palabras que no serán dichas sino que están escritas para dar indicaciones sobre lo que sí se verá, o sea, la acotación¹¹⁹. Ingarden también detecta tres formas lingüísticas en el teatro, realidades objetivas¹²⁰ mostradas, a) físicamente, b) física y verbalmente, c) verbalmente.

Las que gráficamente están diferenciadas en el texto son los diálogos y las acotaciones, (para-texto)¹²¹ lo que precisamos aquí es la función que cada parte del diálogo tiene, Gutiérrez Flórez dice que se pueden clasificar las funciones del “diálogo textual dramático” así:

“función primaria, crear la acción dramática; función secundaria, complementar la configuración de los personajes (también encomendada a las acotaciones; y función terciaria, informar sobre el espacio y el tiempo textuales, para completar sus respectivas construcciones (que fundamentalmente el autor realiza con las acotaciones)”.¹²²

¹¹⁹ Por didascalia entendemos las indicaciones implícitas en el texto principal y ‘acotación’ como las indicaciones que se separan de los diálogos normalmente por paréntesis o letra itálica.

¹²⁰ Por **realidades objetivas** Ingarden entiende tanto los objetos o los actores como las acciones o situaciones. Urrutia, J. *De la posible imposibilidad de la crítica teatral y de la reivindicación del texto literario*. en Helbó... p. 272

¹²¹ Thomasseau, Jean Marie. Para un análisis del para-texto teatral. en Bobes Naves, ed. cit. pp. 83-118

¹²² Gutiérrez Flórez, op. cit. p. 66

Por el momento dejaremos de lado a las acotaciones. El diálogo es lo que nos interesa porque así como se le ha dado importancia al texto escrito, al diálogo más porque es la marca más clara del texto en el espectáculo.¹²³ Cuando asistimos a una obra de teatro y más en la actualidad, no sabemos a ciencia cierta qué es lo que determinó el texto excepto por la acción general, las situaciones, la historia, esto está contenido en el diálogo principalmente. Es para este trabajo difícil delimitar con exactitud hasta dónde son los diálogos por sí mismos los que nos cuentan la historia, sólo que pensemos que quienes dicen el diálogo textual dramático son los personajes. Mientras que en la novela la historia se reparte en todas las letras que hay, incluyendo los diálogos, el carácter de los personajes es relatado en ocasiones desde diversos puntos de vista, cuantos quiera el autor/narrador. En el teatro, en cambio, necesitamos que los personajes realicen sus propias acciones progresivamente dándonos una idea de quiénes son y cómo son, gracias al intercambio dialógico de algunos personajes sobre otros. En la novela se suele jugar entre los distintos tipos de discurso: *directo, indirecto e indirecto libre*, mientras que en el teatro se utiliza el discurso directo solamente, si se considera sólo el diálogo. También hay que tomar en cuenta el nombre de los personajes que lo antecede, que siempre es una acotación, y también las acotaciones o didascalias entreveradas en los diálogos, no sólo por deixis, sino por función directa sobre la acción, ello irá construyendo la acción misma y por ende el carácter o rol de los personajes. Además, para su análisis se puede considerar las notas escenográficas, o las indicaciones brevísimas del lugar donde se realiza la acción, notas sobre los personajes y

¹²³ "Whatever its stylistic, poetic and general 'aesthetic' functions, the dialogue is in the first place a mode or praxis which sets in opposition the different personal, social and ethical forces of the dramatic world". Elam, op. cit. p. 159

hasta introducciones del autor, hay que localizar el tipo de acotaciones, o las llamadas didascalias. Hay que preguntarse, qué es el personaje en el texto, porque un nombre y todo lo que nos puedan decir de él no es una persona, un ser un ente real, lo que constituye al personaje como representación potencial de una persona es lo que hace, lo que siente, y cómo reacciona ante distintas situaciones y otros personajes, cómo se sitúa, finalmente como signo, en el drama. Así que por encima de la configuración literaria estará lo que la exégesis del actor haga sobre ésta y su reconfiguración sobre el escenario.

Antes de continuar tendremos que establecer unas nociones con respecto al diálogo. En el curso de este texto iremos descubriendo su función semántica, sintáctica y paradigmática, y pragmática dentro de la historia y para generarla. Habrá que definir qué es acción, qué es situación, qué es carácter, qué es historia.

En el Diccionario de Pavis encontramos “La acción es [...]el elemento transformador y dinámico que permite pasar lógicamente y temporalmente de una situación a otra. Es la ilación lógico-temporal de diferentes situaciones”.¹²⁴

Bajo este precepto la acción es entonces una “fuerza” en sí y no la vemos si consideramos que sólo la expresamos a través del cambio de una imagen a otra, es decir gracias al movimiento que como hemos visto: es imagen y la imagen, representación.

Mientras que para Honzl; “la acción hace fusionar la palabra, el actor, el figurín, el decorado y la música al actuar la primera como una corriente

¹²⁴ Pavis, P. Diccionario del Teatro dramaturgia estética y semiología. Ed. Paidós. Col. Comunicación. Vol 10. Tr. Fernando de Toro. 1era reimpresión, España, 1990. p. 5

única que atraviesa a los segundos (conductores de esa corriente) pasando de uno a otro o por varios a la vez.”¹²⁵ La definición de Pavis es bastante llana y no se completa sin lo propuesto por Honzl en cuanto al paso de un conductor a otro o por varios a la vez. Así la acción dramática no se le puede asignar simplemente a los diálogos porque estos están inmersos en la acción. Por otro lado, cómo se sustrae la acción dramática de los diálogos. Fundamentalmente porque son la expresión de los actantes de Greimas que Ubersfeld luego puliría, y al que atenderemos después.

G. Florez veía una fase textual y otra representacional, en la primera incluye en sus tres pasos al autor mismo. Definitivamente el texto será escrito bajo los mismos cánones que Ricoeur postula (mimesis I, II, III) pero esto se verá más adelante. Entonces, la historia, o mejor dicho la fábula¹²⁶, se condensa y se distribuye en los elementos que hemos enumerado arriba. La acción precede a la intriga, ésta se configura según el orden de las acciones, luego una situación enmarcará las acciones que se realicen. El término situación es bastante común a las personas de teatro, un actor necesita de ésta indicación para poder realizar su acciones, para ajustarlas al momento, el lugar y las personas con las que esas acciones se relacionan. No es lo mismo gritar “¡Gooooo!” después de que un futbolista patea la pelota a la portería que gritar lo mismo en medio de una misa cuando el sacerdote consagra la ostia. En la primera situación nadie voltearía a ver al gritón (la mayoría gritarían con él), en la segunda todos lo voltearían a ver y no con buenos ojos. Este ejemplo es útil para afirmar unas cosas más.

¹²⁵ Gutiérrez Florez, op cit. p. 71

¹²⁶ la **fábula** —para García Berrio, —en los formalistas rusos es “el conjunto del contenido independiente de su concreta organización estética en al obra literaria; es pues el resultado arrojado por las operaciones de la *inventio* en la retórica clásica. G. Florez, op. cit. N. p. 103

Las situaciones están ya dadas, el primer caso se trata de un partido de fútbol en el que esperaríamos la *reacción* de nuestro personaje, en particular no tendería nada de especial el individuo, hablaríamos más de un personaje-grupo /los espectadores/. Aquí no hay intriga, abría más en el momento antes de la anotación. La acción de gritar gol, trae consigo la implicación de la situación: el partido de fútbol. En cambio en el segundo ejemplo, la situación no está dada por el diálogo en lo más mínimo pero sí hay intriga. La acción es un elemento extraño a la situación que causa una reacción¹²⁷ (igual que el gol): seguramente lo correrían del templo. Entonces lo que pasa con el ejemplo es que se debe tomar en cuenta las situaciones a partir de una intriga o no, es decir de su posición sintáctica en el drama. Si supiéramos más del personaje que dice en la primera, es decir si ya se hubieran indicado ciertas acciones previas al evento, entonces entenderíamos que el pobre estaba ovacionando el gol del equipo contrario. En cambio el que grita gol en misa, nos dice algo sobre el personaje, sabemos cuál es el protocolo de un rito de estos y su acción contrasta con ello: es un blasfemo.

Mas si transcribiéramos el diálogo por sí sólo tendríamos esto:

Hombre: ¡Gol!

A simple vista la información que podemos expresar de esto sería parecido a nuestro primer ejemplo. Sabemos que es una exclamación y que

¹²⁷ “En la acción de un poema, entendemos por *intriga* una combinación de circunstancia e incidentes y caracteres que, en la expectativa del acontecimiento ocasionan la incertidumbre, la curiosidad, la impaciencia, la inquietud (...) [Marmontel, 1787]

[...] La intriga, en oposición a la acción, es la sucesión detallada de los resurgimientos de la fábula, el entrelazamiento y sucesión de los conflictos y de obstáculos y de los medios puestos en marcha por los personajes para superarlos.

[...] Modelo actancial, acción e intriga son tres etapas de abstracción diferentes que muestran la transición entre sistema de personajes y de acción y realización concreta de la obra en la intriga.” Pavis, P. op. cit.

un hombre (entendemos del sexo masculino) exclama gol, de lo que podemos intuir que 'grita' y que probablemente esté viendo un partido de fútbol. Bien, pero qué hay de todo lo demás que se contaba. Y qué pasa con el personaje. En esta transcripción cualquiera diría que se trata del comentarista, o una persona que ve la televisión o quizás esté escuchando la radio. No podemos atribuirle un carácter a un nombre (hombre) que exclame eso al menos que sepamos la situación. Claro está que de agregar más diálogo a esto, obtendríamos una situación pero esos diálogos no acarrearían su sentido completo sin la situación. Que está predeterminada por la historia.

Jansen dice que:

La situación sería definida como el resultado de una división en el plano textual en segmentos que correspondan a grupos delimitados del plano escénico. De este modo la característica fundamental de la situación será el formar en el texto dramático una unidad coherente, es decir, indivisible en los dos planos, tomados conjuntamente, ya que en la situación una parte ininterrumpida de la línea textual corresponde a un grupo de elementos escénicos que no cambia.¹²⁸

Para no darle más vueltas al asunto, el diálogo hace más por el diálogo mismo que cualquier otra cosa. Y es que hay que traer a colación el concepto radical de J. L. Austin, hablar es un acto en sí y los actos* no se dan por sí mismos. Consideremos que para que se realice una acción debe de haber un ente que, consiente de su hacer, provoca, intencionalmente un cambio de algún tipo que llega a un fin en un contexto (Van Dijk).¹²⁹ Contamos entonces con un agente, una intención, el acto, el modo, el lugar y un propósito. Refiriéndose sólo al lenguaje Austin divide los actos del habla en tres:

¹²⁸ Jansen, S, Esbozo de una teoría de la forma dramática. en Bobes Naves, ed. cit. p. 176

¹²⁹ citado por, Carlson, M. ed. cit. p. 502

1) **locución:** articular sonidos significadores ordenándolos según códigos determinados.

2) **ilocución:** el acto de la locución, constituye él mismo una acción. Como alguien que promete algo, el hecho de prometer no significa que se cumpla lo prometido pero el hecho de decirlo es el acto mismo de prometer.

3) **perlocución:** el acto de locución que por producirse propicia y espera determinadas acciones en el que escucha.¹³⁰

Idealmente todos los diálogos en un texto dramático son los tres tipos de actos de palabra, pero sobretodo son prelocutorios pues todos esperan una reacción, tal vez no todos sean ilocutorios pero de frases como éstas se producen situaciones dramáticas muy variadas.

Se hila lo que se acaba exponer con las acotaciones. Una historia bien puede ser relatada por medio de puros diálogos, este es el caso en gran parte de las obras clásicas. Sin embargo éstas obras contienen instrucciones para su representación. Y es que si la acción como dijo Aristóteles es lo que determina al poema trágico es porque los diálogos nos expresan el carácter por las decisiones y pensamientos de quienes las realizan, los personajes. Así sabemos qué personas son las que están hablando no sólo que son personas. Antes de adentrarnos más en los haberes del texto dramático debemos caminar hacia lo que en ellos se relaciona con el escenario como 'una unidad coherente'. Sencillamente que no se puede tener a unas personas sólo hablando, dándole importancia sólo al signo lingüístico, verbal, sonoro, en la representación. Si el nombre del personaje no nos dice nada en el texto dramático, en el texto espectacular lo hará por fuerza, pero no el nombre solo sino la *presencia* del personaje a la que ese nombre está asociado.

¹³⁰ Urrutia, J p. 287

In general the extra dialogic directions which frame the dramatic dialogue serve variously to explicate and/or otherwise reinforce and or position the reader in relation to that dialogue.¹³¹

En general las indicaciones extradiológicas que enmarcan el diálogo sirven para explicar y/o de reforzar y o situar al lector en relación con ese diálogo.

O dicho de otro modo las acotaciones contextualizan al diálogo.

Si al principio de un texto un personaje dice: “¡O qué hermoso prado nos invita a cabalgar para llegar a ti!”, y no tenemos ninguna indicación extradiológica, de todas formas tenemos una vasta información, porque es un acto prelocutorio, está previendo una acción concreta. Y hay más información: Primero sobre el lugar (prado), nos sitúa. Luego nos revela algo sobre su carácter, lo que le gusta, que probablemente sepa cabalgar, quizás traiga el caballo o a un acompañante (nos), y que busca a alguien (llegar a ti), esto sintagmáticamente y semánticamente. En el plano sintáctico del propio enunciado podemos intuir ya su clase social, y hasta situarnos en el tiempo. Un hombre del S. XX, al menos que fuera una especie de Don Quijote postmoderno, no se expresaría así. Ahora bien, en el plano paradigmático de este texto hipotético no nos enteraremos si viene acompañado o no hasta que aparezca otro indicio en el diálogo, tal vez un “ven, fulanito, busquemos un caballo”. En el texto espectacular (pragmática) ya sabríamos que no trae un caballo y que sí va acompañado. Por esto las acotaciones son indispensables o en su defecto, para que se cumpla la relación entre texto y espectáculo, el diálogo debe estar plagado de didascalias o de elementos deícticos. Uno que ejemplifica bien esto es el

¹³¹ Aston and Savana, op. cit. p. 131

pronombre /ti/ o el verbo /ven/ ambos nos indican (esto es lo que quiere decir deixis en griego)¹³² a quién o qué va referido el diálogo que en términos del espectáculo determina las relaciones de los personajes en distintos niveles y con otros elementos más, espaciales, temporales y de movimiento, quinésica y proxemicamente.

Entonces procedamos a analizar el texto espectacular, es evidente que no podemos continuar si no asentamos cuáles son los signos en el texto que tienen un referente y fin en el escenario.

El espectáculo y el texto

El espectáculo cuenta por principio con un lugar y en ese hay al menos dos sitios: el escenario y el espacio que ocupen los espectadores. Es determinante que cualquier ente teatral sepa que todo va dirigido hacia un(os) espectador(es). Sobre el escenario aparecen los actores¹³³, que representarán a unos personajes, los personajes son los que hablan, transmiten el diálogo y realizan acciones que alguien predeterminó para contar una historia, así que de alguna manera el texto está allí como un elemento del espectáculo.

*"El texto de teatro está presente en el interior de la representación bajo la forma de voz, de foné, tiene una doble existencia, precede a la representación y la acompaña."*¹³⁴

En realidad no siempre se puede hablar de que haya un texto en el sentido que lo hemos utilizado, (representación gráfica). No todas las

¹³² *vid.* Pavis, P. Diccionario del Teatro. y Elam, K, The Semiotics of Theatre and Drama, Routledge, 1994

¹³³ Varias comparaciones entre el cine y el teatro están de acuerdo en que la principal diferencia entre ambos espectáculos es la presencia del actor, su cuerpo vivo, de esto se desprenden muchas otras diferencias, algunas esenciales a sus estructuras otras a diferencias estilísticas solamente. Cfr. Bazin.

¹³⁴ Ubersfeld, A. Semiótica Teatral. p. 16.

producciones hoy en día, si pensamos en el teatro de creación colectiva, cuentan con uno. Ubersfeld hace la diferencia entre el texto T (el de un autor) y el T' que es el texto producido especialmente por el director como mediación entre T y R (representación).¹³⁵ Podemos pensar en una representación que no obstante cuente con muchos T (y estos pueden no ser textos dramáticos sino narrativos o poéticos, referenciales o informativos, poemas, artículos de un diario, diarios personales) que sólo en T' o aún sólo hasta R se articulara como una unidad. O bien podría no haber ningún T (en el caso de una creación colectiva que parta de improvisaciones basadas en acontecimientos particulares de la vida de los integrantes). Pensemos en el caso de Jezry Grotowski, o mejor en su propuesta revolucionaria *Hacia un teatro pobre*. en el intenta excluir de facto el texto del teatro, no sabemos si lo lograría o no, se trate más de un caso en el que T' es una reconstrucción absoluta del T puesto que es cierto que de allí partía por ejemplo *El príncipe constante*¹³⁶. Lo que lograría excluir en R son los signos lingüísticos, (no los sonoros) y así hacer una relectura (T') para el espectador de obras clásicas las que encontrarían desnudadas de los sentidos convencionales para darle importancia a la expresión no lingüística revelada ante el actor de un T.

En cambio, de haber renunciado al texto, y no por ello al diálogo, el teatro no puede renunciar a todos los elementos que lo pueden constituir en el plano espectacular; Tadeuz Kowzan propuso 13 códigos con los que cuenta el espectáculo.¹³⁷ Abajo reproducimos la tabla completa en la que refiere cada código o conjunto de códigos a un sistema de signos, (texto pronunciado, expresión corporal, apariencias del actor, del espacio escénico,

¹³⁵ Ibid. pp. 18-19

¹³⁶ Cfr. Grotowski, J. "El príncipe Constante" por Ludwik Falszen, en *Hacia un Teatro pobre*. Ed S.XXI. Tr. Margo Glantz, 16ava edición, México, 1992, p. 75

¹³⁷ Kowzan, Tadeusz. *El signo en el teatro*. en *El teatro y su crisis actual*. pp. 25 -60

y efectos sonoros no articulados), los primeros ocho códigos son emitidos por el actor, los otros quedan “fuera del actor”, luego éstos son reunidos a partir de su percepción (visual auditivo), la siguiente clasificación toca al tiempo y al espacio, en los que unos son exclusivamente temporales o exclusivamente espaciales y otro tanto se manifiesta en ambos. Por último vuelve a reagrupar los códigos según sean signos auditivos emitidos por el actor o signos visuales “fuera del actor”.

Fig. 1 Tabla de Códigos y signos escénicos, de Tadeusz Kowzan.

1 palabra 2 tono	texto pronunciado	Actor	signos auditivos	Tiempo	signos auditivos (actor)
3 mímica 4 gesto 5 movimiento	expresión corporal		signos visuales	Espacio y tiempo	signos visuales (actor)
6 maquillaje 7 peinado 8 traje	apariencias exteriores del actor			Espacio	
9 accesorios 10 decorado 11 iluminación	aspecto del espacio escénico	Fuera del actor	signos auditivos	Espacio Tiempo	Signos visuales fuera del actor
12 música 13 sonido	efectos sonoros no articulados			Tiempo	Signos auditivos fuera del actor

Se entiende que no existe entonces un código teatral sino una convergencia de códigos (en el tiempo y en el espacio). Así que ¿qué es eso que organiza a los códigos para que signifiquen de tal o cual manera?

¿Código o sistema?*

Desde una perspectiva informativa y de comunicación, otros autores no están tan seguros de llamarles a los elementos enunciado por Kowzan como códigos. En definitiva Keir Elam hace su crítica a esta tabla partiendo

de la definición que Umberto Eco diere de código diferenciándola de lo que es un sistema.

“Una regla que asocia algunos elementos del sistema (a) con elementos del sistema (b) o del sistema (c)[...] establece que determinada serie de señales sintácticas se refiere a determinada segmentación pertinente del sistema semántico —y más adelante explica: —los s-códigos [a, b y, c] son en realidad sistemas o estructuras que pueden perfectamente subsistir independientemente del propósito significativo o comunicativo que los asocie entre sí.” donde el sistema (a) es sintáctico, el (b) semántico y (c) una serie de posibles RESPUESTAS DE COMPORTAMIENTO.”¹³⁸

Así que los trece de la tabla realmente serían sistemas y el teatro un sistema de sistemas: Elam añade que los códigos en el teatro serían realmente dos: los teatrales y los dramáticos pero estos están supeditados a los códigos culturales, entonces los sistemas serían convenciones apuntaladas por códigos culturales. Los subcodigos a su vez son producto de un conjunto de reglas que se establecen por encima de los propios códigos (sobrecodificación, “overcoding”).¹³⁹

Podemos recurrir de nuevo a las precisiones de Gutiérrez Flórez al respecto. Partiendo de la misma tabla reconoce las justificaciones que el mismo Kowzan hace sobre su propuesta, esto es; “transformabilidad” “redundancia” y “densidad” del signo. Un signo puede transformar su significante y tener el mismo significado, un significado puede estar ‘contenido’ en varios significantes así como un significante puede tener varios significados, y al mismo tiempo un signo puede acumular sentido.

“La posibilidad de que el sentido de estos elementos cambie de un uso a otro, que no sea estable, que la vinculación de su significado y sus significantes no sea precisa y permanente, nos lleva a admitir, en principio, la no pertinencia de la

¹³⁸ Cfr. Eco, Umberto. Tratado de Semiótica General. Ed. Nueva Imagen + Lumen. Serie Semiología y lingüística. 2da edición, pp. 77- 81, México, 1980.

¹³⁹ Gutiérrez Flórez. op. cit. p. 88

utilización del concepto código para denominar las agrupaciones de elementos o no verbales.”¹⁴⁰

¿Entonces llamaremos sistemas (s-códigos, según Eco) a los elementos que conforman el espectáculo? Parecería raro llamar al vestuario un sistema cuando en este puede haber contenidos varios códigos, por ejemplo, si hablamos de una representación contemporánea y el texto fuera medieval podríamos ver un vestuario que combinara elementos de un código cultural, el de la moda actual y otro, con el código heráldico o de la jerarquía eclesiástica. No todos los códigos aquí utilizados estarían funcionando todos a la vez, ni al mismo tiempo, ni todo el tiempo necesariamente, aunque estarían fusionados en un mismo traje. En el caso específico del vestuario, éste puede ayudar a darle una posición social /económica al personaje, su sexo, puede ser un signo metateatral, Bottom al vestirse de pared, en *Sueño de una noche de verano* de W. Shakespeare. Muchas veces sirve como elemento diegético, en el caso de ver representado el episodio cuando muere la nueva mujer de Jasón, en *Medea*; mostrar esto no hubiera sido propio en la representación trágica, pero es, aún cuando no esté presente en la representación, un elemento diegético. Algo del vestuario podría indicar o ser símbolo de un aspecto específico del carácter del personaje, o simplemente ser muy bello. Todos estos bien pueden ser subcódigos entrelazados, para producir un significado por el sistema vestuario, en el sentido de que un sistema subsiste por sí mismo, o quizás sea el sistema del lenguaje el que introduce los códigos culturales al código de la representación y que actualice los signos del vestuario en ese código particular de la representación. Si en la representación hipotética expuesta

¹⁴⁰Ibid. p. 88

arriba no hubiera diálogos, estaríamos sujetos como espectadores tan solo a los signos visuales (incluido lo quinésico y proxémico) mucho del entendimiento que pudiéramos tener de lo expresado sería a través del proceso semiótico más elemental y en algún momento haríamos uso de la palabra para traducir eso que vemos en nuestro pensamiento. El vestuario no sería el único código y tendría que forzosamente vincularse de algún modo con el resto de los códigos. Seguramente, en la misma lógica que el cine estaría plagada de isotopías. Dentro de los códigos intrínsecos a dicho espectáculo se generarían convenciones que establecerían la manera de interpretarse. Es decir que si uno de los personajes visitara una armadura medieval, y sus movimientos fueran refinados, figuras de ballet constantemente, sabríamos que no se trata de un personaje histórico o cuando menos que la noción de precisión histórica no aplicaría pues el ballet nace en el siglo XVII. No obstante lo que se pueda expresar a través de la relación entre movimiento y vestuario creará sentido, y así distintas combinaciones irán significando distintas cosas.

Una oposición más a la tabla de Kowzan y otras semióticas del teatro es que busquen una unidad por cada código y mensaje estable, es como dice Elam:

*The problem with this suggestion is that **discrete units** of each individual message, the linguistic ones apart, are not easily defined in themselves, so that the duration of given signals is often difficult to determine.¹⁴¹*

El problema con esta sugerencia es que las unidades discretas de cada mensaje individual, los lingüísticos aparte, no son definibles fácilmente en sí mismos, así que la duración de dichas señales es por lo general es difícil de determinar.

Si un código utiliza diversos elementos estructurales de distintos sistemas es por que tienen una correspondencia. Es lo que la mayoría de los

¹⁴¹ Elam, K. op cit. pp. 47- 48

teóricos dicen que sucede en la comunicación teatral, al respecto de la declaración que hiciera G. Mounin en 1970 que en el teatro no había comunicación porque difícilmente podría responder el público con el mismo código que el actor.¹⁴² Como decíamos el espectáculo va sugiriendo y estableciendo su manera de entenderlo con base a una tradición y a la situación particular. El público recibe un mensaje y responde al menos con la ovación, el aplauso, el silbido, el abucheo o verdura pasada. O más lejos aun teniendo en sí una anagnorisis o una catarsis. Como los actos prelocutorios, el teatro y el drama tienen una intención de provocar una reacción en el espectador y ese es el hecho escénico en sí, que se lleven a cabo esas reacciones o no no quiere decir que no haya comunicación o semiosis. El espectador y el escenario comparten el código que se establece mediante la representación. Y depende tanto de la habilidad técnica del espectáculo como de la competencia de los espectadores para codificar y descodificar eficazmente.

Por su lado Gutiérrez Flórez propone que todos los elementos-signo pueden ser detectados a través del texto dramático y que existe entre estos y los del texto espectacular una “complementariedad” así que reorganiza los elementos en cuatro códigos (que nosotros llamaríamos sistemas) no lingüísticos que son complementarios “*a los cuatro grandes elementos de la Fase textual*”.

a) complementario de los personajes: “Contiene este primer código no verbal los subcódigos: i) para lingüístico, ii) kinésico-proxémico, iii) de elementos auxiliares del aspecto como maquillaje, peinado y vestimenta.

b) complementario del diálogo: “lo caracteriza la “materialidad” de sus elementos deductibles del propio diálogo: a) decorado y b) objetos teatrales.

¹⁴² Cfr. Carlson, Marvin. op. cit, p. 494

c) **complementario de la acción:** [...] *situar a la acción en un espacio determinado, [...] se caracteriza por su inmaterialidad: a) la luz, b) la música y otros ruidos.*

d) **complementario del código lingüístico general:** “sus elementos pueden completar el significado del diálogo o el de la acción[...]¹⁴³Que puede ser cualquier otro sistema.

Podemos entrever ahora que el teatro efectivamente utiliza una serie de códigos algunos estandarizados y otros determinados por la representación, pero que es a través de uno o varios sistemas que entrelaza esos códigos. En cualquier caso el T' requiere de una codificación que veríamos expresado en R. Que T y, T' como lo es R cada uno son un sistema así como también aquello que lleva de T a R y que todos usan sus propios códigos.

Transformación

Poco a poco hemos pasado de la diferencia entre el texto y el espectáculo. Ambas comparten las acciones, la historia, los personajes y los diálogos pero no están presentes de la misma forma. En el texto todo se presenta por medio del código lingüístico, y este está dividido en lo que será dicho solamente y lo que en el espectáculo se transformará en otro código por medio de un sistema de transformación, las correspondencias de las que hablábamos al principio del apartado anterior. Aún cuando tengamos un texto que maneje un código lingüístico, este código lingüístico aprovecha su “visibilidad” o materialidad, en su correspondencia escénica (espectacular) O como Gutiérrez Florez expone aprovecha e indica de distintas formas la utilización de distintos códigos complementarios. De alguna manera a esto se refiere Elam cuando explica (a partir de las funciones del lenguaje de

¹⁴³ Gutiérrez Flórez, op. cit. pp. 92

Jakobson) que el texto dramático tiene una función* poética en la medida en la que proyecta el sintagma sobre paradigma.¹⁴⁴ Como habíamos visto en un ejemplo anterior, muchas de las informaciones que se encuentran en un texto (lineal, como la narrativa) aparecen unas detrás de otras. Nosotros podemos decir que Hamlet es un personaje, inteligente, apasionado, noble, joven, indeciso, por las distintas claves que se nos dan en el texto y que vamos acumulando. Sin embargo, en el espectáculo todas estas características quizás las encontremos no dispersas sino contenidas en un solo signo, el actor. El actor hará su trabajo de personificación a partir, al igual que el lector, de la acumulación de signos en el texto pero el espectador se puede dar una idea del carácter del personaje antes de que pase el primer acto. Por otro lado si el mensaje o el significado de una obra en su totalidad no la intuimos hasta haber terminado de leerla, en el espacio escénico se puede significar en correlación simultánea con otros elementos del espectáculo por su función conativa y por supuesto poética.

Espacio y Tiempo

Antes de pasar a la historia y personaje, al agente, hablemos del contexto en el que este realizará sus acciones. Es muy importante señalar que el verdadero punto de encuentro entre lo textual diegético y representacional mimético es el espacio, el lugar de una acción es fundamental, siempre estaremos situados en algún lugar (aunque en la ficción sea indeterminado, eso es un recurso solamente, la indeterminación

¹⁴⁴ Ubersfeld cree en esto fervientemente; *...el conjunto del proceso de comunicación puede explicar la representación como práctica concreta; la función poética, que remite al mensaje propiamente dicho, las relaciones entre las redes sémicas textuales y las de la representación. El funcionamiento teatral es, con mayor razón que cualquier otro de naturaleza poética... p. 32*

será lo determinante de ese lugar; un limbo, el vacío o “cualquier lugar”) Gutiérrez Flórez¹⁴⁵ distingue cuatro tipos de espacio; 1) espacio textual diegético, 2) espacio textual mimético, 3) espacio espectacular escénico y 4) espacio espectacular teatral. El primero pertenece a la historia, el segundo al texto en su modalidad de pre-texto, prevé en la medida lo que debe verse en el escenario, el tercero corresponde al escenario ya en la representación, “Es la plasmación concreta que el espectador percibe visualmente en la representación, es el significante, cuyo significado es el espacio sugerido o simbolizado” y el último es el lugar que abarca la representación y al público, que “a su vez condiciona al autor en la previsión de espacios textuales”.

Lo mismo pasa con el tiempo, hay cuatro tiempos y uno está contenido en la historia, otro en la forma que éste es articulado en el texto, uno más que actualiza éste al de la representación y finalmente uno que engloba el hecho teatral (tiempo espectacular teatral).

Además del espacio *per sé*, el decorado, que un espectáculo presenta no es lo único que nos puede indicar dónde sucede la acción. Por economía es muy probable que el escenógrafo cree un espacio en el que pueda ocurrir todo lo que está predeterminado por la historia pero que no por esto se pueda distinguir a simple vista qué es o qué representa, seguramente lejos de cómo se vería en la realidad. Así que la escenografía solamente sería un signo que espere a que otros elementos del espectáculo lo signifiquen o lo actualicen: la luz, un objeto, el movimiento de los actores, el vestuario, la música incluso, o normalmente una combinación.

¹⁴⁵ Gutiérrez Flórez, op. cit. pp. 114-115

Y no sólo hablemos de escenografía que nos tendría que llevar a los distintos estilos y convenciones; un espacio teatral como el isabelino que estaba bien codificado y que carecía de decorado muchas veces. Pensemos en el teatro a la italiana con sus magníficas escenografías en perspectiva que tuvo que construir teatros con la isóptica necesaria, o las limitaciones del teatro griego y en cambio la amplitud y diversidad de la escena múltiple medieval. El escenario circular y tantos espacios más que pertenecen a una época y una forma de hacer teatro ajustada a las necesidades espectaculares y dramáticas del momento histórico que las generó.

La historia

Ya vimos la interdependencia entre acción, situación e intriga, pero éstas están planteadas a partir de una historia. Se puede adelantar que la narrativa y la dramaturgia comparten esta característica. Por tradición era fácil distinguir entre un texto narrativo y uno dramático, dentro de la tradición aristotélica lo sigue siendo, pero ya Shakespeare y Brecht comprobaron que hay diferencias más sutiles entre ambas. Shakespeare hace caso omiso de la unidad de tiempo y de lugar, grosso modo, Brecht hace caso omiso del estatus del personaje para darle importancia al sentido de la historia, fragmentada o mejor dicho episódica, haciendo caso omiso de la unidad de acción. Y hay más, muchos pueden pensar que si no hay historia no hay drama, ¿drama de qué? Una historia es el relato de unos acontecimientos. Adentrémonos, una vez más en el problema. Esto quiere decir que se hace una abstracción de la realidad, por más realista que se quiera ser, una historia siempre será un segmento de la realidad. Ya sea la historia natural o la historia de fulanito de tal, no se puede contar todo.

Cuando un detective pide que se le cuente todo lo que pasó respecto a un crimen, el que relate y dependiendo de su competencia narrativa, no relatará realmente todo, sino que se centrará en los hechos que éste piense que son relevantes, los encadenará para organizarlos de manera lógica y normalmente en un tiempo de enunciación más corto que los hechos mismos. Su competencia narrativa radica precisamente en su grado de conocimiento de las reglas y convenciones de un relato, del conocimiento del suceso y utilizará lo que convenga según la intención o la motivación. Si se tratara de divertir como en el caso de *Muerte accidental de un Anarquista* de Dario Fo, la función del relato del emisor es muy distinta a la del testigo. De este modo la historia contiene un mensaje pero éste mensaje puede tener distintas funciones, en el caso del que relata un crimen a un detective en la vida real la función del mensaje será referencial y fáctica. En el caso del teatro nos encontramos con una cuestión peculiar. Primeramente la representación incluye al detective, es decir que éste es parte de la historia que se cuenta y dentro de ésta se cuenta una historia que debe estar ligada de alguna forma a la diégesis, lo que pasa con el relato de Tiresias en *Edipo Rey*, lo que cuenta no es la historia de *Edipo Rey* de Sófocles sino la historia de el Rey Edipo hijo y marido de Yocasta, asesino de su padre. Lo que vemos es una conversación o un relato que de alguna manera mueve la acción. Es decir que está situada en algún lugar específico de la dramaturgia, o sea en un momento de la historia que le dará sentido a la totalidad y a la parte en sí. Por un lado tenemos el mensaje de la situación y por otro el de la historia relatada allí, y finalmente el mensaje recibido por el que escucha esta historia dentro de la obra (el detective). Lo que se llama la doble articulación y enunciación en el teatro, debiéramos decir doble recepción pues, dentro de la escena la cosas significan algo para los personajes (y

entonces supuestamente significan algo para el actor) y otra para los espectadores. Los actores emiten los signos con una doble intención.

Sabemos ya de sobra que una obra de teatro cuenta una historia y que el estagirita ya ha hecho su diferenciación entre la manera épica del relato y la trágica (considerada por la mayoría como dramática). Y la diferenciación básica no está en que el poema trágico relate las acciones de unos hombres sino que los hombres las realizan para contarnos la historia. “los personajes no actúan para imitar los caracteres sino que reciben los caracteres como accesorio, a causa de las acciones.”¹⁴⁶ Para discutir un poco a distancia con el maestro de Alejandro el Magno, citaremos lo que dice antes: “la tragedia es imitación no de hombres sino de acción, vida, felicidad e infelicidad, pues la felicidad y la infelicidad están en la acción y el fin es una acción, no una cualidad”.¹⁴⁷

Bien, pero las acciones, estaremos de acuerdo, las conocemos por lo que enuncian estos personajes, y digo enuncian no sólo por las pocas acotaciones con las que cuentan los textos griegos sino porque él mismo reniega del espectáculo (y eso lo rebatiremos después). Las acciones de las que habla no vienen del personaje sino que el personaje deviene de la acción, ¿de dónde viene la acción? De la diégesis, es decir de la historia, de la fábula: “*la imitación de la acción es la fábula, pues llamo fábula en este sentido a la composición misma de las acciones.*”¹⁴⁸

Entramos a los problemas terminológicos. ¿A qué llamamos acción, fábula, diégesis, argumento...?

¹⁴⁶ Aristóteles, *Poética*, Ed. Emecé, Tr. y notas de Eilhard Schlesinger, Buenos Aires, s/año. p. 51

¹⁴⁷ *Ibid.* p. 51

¹⁴⁸ *Ibid.* p. 50

*It is only at the level of the fabula that the series of distinct actions and interactions of the plot are understood to form coherent sequences governed by the overall purposes of their agents.*¹⁴⁹

Es solo al nivel de la fábula que la serie de acciones específicas y la interacción de la trama son entendidas para formar secuencias coherentes gobernadas por el propósito total de sus agentes.

Elam usa el término fábula para hablar de lo que nosotros nos referimos como diégesis, y se refiere a las acciones como tales no como situaciones que se organizan en la intriga,¹⁵⁰ sino a acciones como situaciones y plot para referirse a la trama.

La sugerencia de Honzl entonces es:

*[...] distinguir entre acción y un mensaje acerca de la acción que es una distinción funcional si tenemos que hablar en esta relación de acción en su sentido más estricto, porque en el teatro toda expresión tiene carácter de acción, incluso, por ejemplo, la narración.*¹⁵¹

Veltrusky por su lado llama acción al argumento, lo que en inglés se llama *plot*. Sí podemos afirmar, por el momento, que antes de que haya texto dramático existe una ordenación de unos acontecimientos, estos están conformados por distintas acciones que también pueden ser organizadas de diversas maneras, (en secuencias o en escenas). Podemos enterarnos de acciones por lo que se indica en las acotaciones (la peculiar, “se vuelve loca” en *La tragedia española*, de Thomas Kid, por ejemplo) o por el diálogo, un personaje puede relatar algo que sucedió, (claro ejemplo de ilocución), o un personaje puede indicarnos el arribo de alguien. Ahora, no todas las acciones

¹⁴⁹ Elam. op cit. p.123

¹⁵⁰ (de aquí en adelante preferiremos el término **trama** debido a que esta palabra lleva el sentido de imbricar, de urdir, acciones, que nos parece más apropiado para lo que hace un dramaturgo, a diferencia de intriga que tiene una connotación de misterio y un toque de suspenso de expectativa, que me parece más propia para asignarse a la recepción del público de la trama; éste ve la intriga que tramó el dramaturgo.)

¹⁵¹ Gutiérrez Flórez, op cit. N. p. 73

de un drama y mucho menos las acciones del espectáculo están en la historia que se cuenta, entendiendo que no todos los elementos de esa historia forman parte de la diégesis. La historia ya modalizada cuenta muchas cosas más. Es notorio que algunos teóricos insisten que hay un alto grado de narración en un texto dramático si consideramos precisamente las acotaciones como descripciones y los diálogos como narración pura, en la que cada personaje es un yo distinto, y los diálogos narran por si mismos. De otra manera no ven diferencia más que en la manera en la que el texto está distribuido gráficamente, pero reconociendo que finalmente también cuenta una historia. Cualquier lector puede relatar lo que sucede en un texto dramático, lo que cambiaría con respecto a una novela, por ejemplo, es el tiempo verbal. En esto debemos estar de acuerdo con Aristóteles, en que la historia debe ser sobre cosas que pueden suceder, no las que sucedieron, pero en un sentido distinto, dado que lo que se cuenta en el texto dramático no ha sucedido hasta que esté representado y en ese instante se vuelve en presente. “The present passes effecting a change, and from its antithesis, there arises a new and different present, The passage of time in the drama is an absolute **succession of presents**” (Szondi)¹⁵²

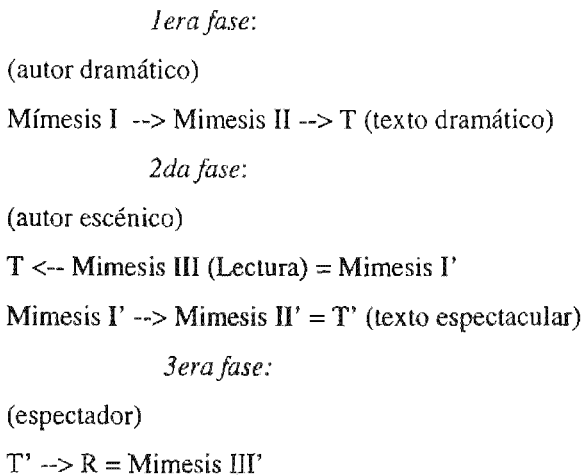
Aún lo que se supone que pasó hace muchos años es contado en presente, simplemente porque es mostrado, pero nos pueden situar en un pasado ficcional, como diciendo “esto que ven aquí, pasó antes de los que ya vieron o de lo que verán”. En *La muerte de un viajante*, de Arthur Miller, no es muy claro que se suscite toda la historia como un presente, está en presente porque lo vemos suceder allí (en el escenario) pero de ser leído

¹⁵² *El presente pasa efectuando un cambio, y desde su antítesis, allí surge un nuevo y distinto presente. El paso del tiempo en el drama es una sucesión absoluta de presentes.* citado por Elam op. cit. p. 118

claro que se puede tomar como algo que pudo haber sucedido y dentro de este pasado otro pasado que se muestra en el presente de la ficción (en la mente de Willy Loman) y de la representación (en el presente del público). Una vez más dentro de la diégesis, unas cosas vienen antes que otras cronológicamente, en la trama pueden estar invertidas, desfasadas, enclavadas, o secuenciadas.

La historia es parte del espectáculo, aunque el espectáculo devenga de una organización dramática previa, aún en la improvisación se fijan al menos unas reglas, historias por pequeñas que sean o situaciones por sí solas que pueden desencadenar acciones que sobre el escenario y ahora sí en presente configuren un relato. A nuestro parecer tenemos que insistir en el proceso mimético que Ricoeur describe en su *Tiempo y Narración*. Pensando que teniendo un texto o no este proceso se da en el teatro también, pero la mimesis II y la mimesis III se repiten. Una vez que el autor dramático ha pasado de la mimesis I a la II tenemos un texto dramático. Este se convierte en parte de la tradición teatral y una expresión más de la cultura, es en sí una idea. De ella partirá el director y el actor para montar la obra. Claro está que quien lee la obra escrita es el fin del proceso mimético, pero en el caso del teatro, esa lectura lleva al director a la misma primera instancia de la mimesis, configurará el drama figurado en la primera fase por el autor para que tenga una lectura escénica donde será reconfigurado por el espectador. O bien podríamos decir que el director codifica el texto dentro de los cánones del escenario para que sea descodificado por el público. Sugerimos pues, que en el teatro se daría este proceso mimético (diegético-mimético) pero en dos fases que se sobreponen ese punto de contacto quizás esté en el director o quién realice el T'.

Fig 2. Modelo del proceso mimético del teatro a partir del proceso mimético propuesto por Paul Ricoeur



La primera fase se caracteriza por un trabajo tradicionalmente literario e individual, como hemos observado en otros lugares. Sin embargo admitimos que el autor dramático puede ser colectivo y que el texto dramático puede ser comprendido sólo por el grupo que lo genere para satisfacer sus necesidades creativas. Ahora bien el autor en la fase 1 y en la 2 pueden ser el mismo ya sea individual o colectivo. Del mismo modo que el autor dramático individual se puede integrar al autor escénico, considerando que el director no es necesariamente el autor escénico sino los actores en conjunto con éste, y qué decir de los otros integrantes de un montaje. Hay que notar que luego de la primera fase el texto es interpretado con una intención clara por parte del autor escénico de generar un discurso, no es la lectura amable de un lector, sino el escrutinio de un creador que recodificará el texto una vez más a partir de esa lectura. De la semiosis de aquello que está configurado en la Mimesis II no se escapa y se lleva a cabo el tercer

paso de este proceso de Mimesis pero no es la última que se dará en un proceso teatral. A partir de aquí lo que abarcaría el proceso de ensayos, de montaje, se lleva a cabo el mismo proceso que el la primera fase, esta vez con más participantes para llegar finalmente a la tercera fase que es la representación y su recepción donde se concreta finalmente la Mimesis III'.

Acción

Una historia, o fábula o relato, de todas formas crean un contexto, no son las acciones por sí solas, ni éstas pueden darse por sí mismas, alguien las realiza, en algún lugar y duran tanto tiempo. Volviendo a lo que decía Elam apoyándose en Van Dijk, hay acciones que son complejas y otras que son simples, también hay secuencias y series. Recordemos que los actos no están descontextualizados, que tienen un propósito. Una acción como “vestirse” implica varios actos que sus propósitos no son necesariamente los mismos que el de no quedar desnudo, sino que ayudan a realizar la acción completa, abrochar las agujetas no se hace con el mismo propósito que ponerse el zapato, el primero ayuda al segundo a servir su función. Es lógico, entonces, que haya series de secuencias que podamos llamar, o ‘leer’ como una sola acción. Además cuando en el texto se describe una acción por lo general en la cabeza del lector se reproducirá algo semejante a la acción real, pero sobre el escenario los actores sólo realizarán algunas partes de las acciones, ciertos elementos complementarán la acción como índices o símbolos de la misma. Vamos, no es necesario quitarle la vida al compañero cuando el texto dice que muere. Entendemos que muere por ciertos signos: uno arroja un cuchillo de plástico, el otro se congela con un gesto desencajado, se queja y cae al piso con una cara sin expresión, no vuelve a aparecer en escena = ha

muerto.¹⁵³ Una sola acción por mínima que sea contiene mucha información, es un signo, o una conglomeración de signos escénicos que confirman, determinan, y figuran la acción. De primera intención podríamos sugerir las posibles relaciones entre el análisis de la acción de Van Dijk, con los códigos o signos de la representación que se pueden inferir o que pueden tener injerencia en la producción de la acción y la creación de sentido:

a) un *agente*: el personaje, el actor b) *intención*, su rol, sus objetivos, corporalidad, gesto, paralingüística; c) el *acto*, habla, kinésica y proxemia*¹⁵⁴, objetos, carácter (por la relación que se cree entre los actos del agente con cada uno de los otros personajes); d) *modo*, kinésica, *gestus*, paralinüística, carácter (por la relación entre el código del modo de la acción y lo que se sabe de antemano sobre el agente y la situación, los códigos específicos); e) *lugar*, objetos y espacio/tiempo, escenografía, f) *propósito*, acción dramática, los resultados de la acción pueden cumplir la intención o no.

Al hablar de la historia, de las acciones y de las situaciones no dejamos de lado el concepto de secuencia que Ubersfeld introduce en su *Semiótica Teatral*. Primero que nada reconoce que el tiempo en el teatro también está sujeto a una volatilidad impresionante, no es lo mismo el tiempo de una acción en la diégesis que en la trama y este no coincide con el de la representación (igual que el espacio)¹⁵⁵. Para ella hay una relación de continuidad y discontinuidad que produce las marcas necesarias para diferenciarlas materialmente o para su análisis. Ubersfeld observa tres

¹⁵³ cfr. The Semiotics of Theatre and Drama, de Elam donde da el ejemplo de "sword fighting" p.125

¹⁵⁴ Cfr. Gutiérrez Flórez.

¹⁵⁵ Ubersfeld, A. Semiótica del Teatro. p. 144

momentos¹⁵⁶ de una trama: tendrá un punto de partida, un texto acción y un punto de llegada. (comparable al aristotélico, principio, medio y fin). En *Macbeth* Escocia termina una guerra por los aciertos de Macbeth Thane of Glamis, quien es condecorado; su ambición lo lleva a convertirse en Rey de Escocia y termina una vez más envuelto en una guerra por su corona y muere, coronándose al fin el legítimo Malcom. Consecuentemente describe tres medidas de secuencias¹⁵⁷ de las que distingue en las grandes secuencias de dos tipos de dramaturgias: en actos o cuadros de funcionamiento distinto, una como las cartas de una baraja que no cambiarán de acto en acto sino que se reconfigurarán; en la segunda, cada cuadro es autónomo. La secuencia media sería en realidad la escena que en el caso de la dramaturgia en actos esto se analiza a partir de la configuración de los personajes en el espacio (presencia – ausencia) mientras que en la segunda serían marcadas más por los intercambios entre los personajes; por último las micro secuencias, admitiendo la dificultad para describirlas, acude a Rolando Barthes para partir de su clasificación de las funciones narrativas en un relato, cardinales y catálisis¹⁵⁸. Una secuencia cardinal (o núcleo) es aquella que es indispensable para la historia y la catálisis no es que sea innecesaria sino que puede haber informativas o indiciales pero si se alteran éstas no alteran en gran medida la historia, por el otro lado las cardinales son las que abren o cierran una posibilidad determinante en el curso de la acción. De cualquier manera en el teatro funciona un poco diferente porque no se le puede restar importancia realmente a ninguna acción que se muestre porque sea indicial o icónica (ya sea verbal o visual) siempre será informativa y tendrá una

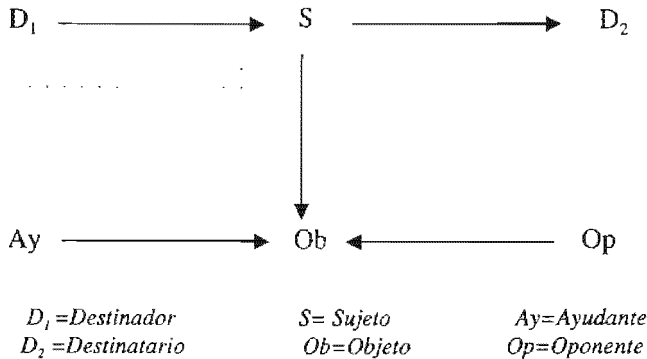
¹⁵⁶ Ibid p. 161

¹⁵⁷ Ibid. pp. 163- 173

¹⁵⁸ Roland Barthes, *La aventura semiológica*. Ed Paidós, Col. Comunicaciones, 2da reimpresión, Barcelona, 1997, p. 175

función conativa, y posiblemente todas las demás gracias a la forma en la que los distintos sistemas de signos trabajan para dar sentido.

Fig.3 Cuadro Actancial según Anne Ubersfeld¹⁵⁹.



Este cuadro registra las fuerzas que mueven internamente, en su estructura profunda, al drama. Se lee de la siguiente manera: D_1 impulsa, o, lleva a S a desear, alcanzar, lograr, buscar, conseguir, etc. Ob . En beneficio de D_2 ; es ayudado por Ay y se le opone Op . Se pueden distinguir tres 'ejes' o parejas. La primera es Destinator—destinatario, la segunda Sujeto—Objeto y la tercera Ayudante—Oponente; la dos últimas son claramente oposiciones, pero la primera se trata de un caso de voluntad del S inherente a las condiciones o móviles que lo caractericen. Casi todas las parejas pueden ser intercambiables, en tanto que las fuerzas son móviles a lo largo de una obra o una escena. Así el destinatario puede convertirse en ayudante o el oponente en destinatario (...de la acción).

Para Anne Ubersfeld como para Greimas éste cuadro revela (y posibilita el análisis) de lo que subyace a la acción dramática. El aspecto que toman aquí las acciones y los personajes es de un sistema de combinaciones posibles para conformar un drama. Hay que aclarar que no todas las casillas están siempre llenas y que no son los personajes ni las acciones en sí las que acomodan sino fuerzas y roles. Así Othelo en ciertas casillas (exceptuando a la de sujeto), en ciertos momentos de la acción puede aparecer como “celos”

¹⁵⁹ Ubersfeld, A. op. Cit. p. 49

pues esa puede ser la fuerza que él encarna. Una fuerza tal puede entrar vinculada con muchos personajes, especialmente en la casilla de abajo (Ay y Op). Y hay más de un cuadro actancial por obra teatral dependiendo del enfoque que se quiera tener. ¿Qué pasa si hiciéramos una especie de la visión de los vencidos? Sospecho que *Twelfth Night; or what you will* de W. Shakespeare pueda contener un cuadro muy complejo si se tomara al “antagonista” Malvolio por Sujeto de la acción, cuando en el caso contrario probablemente lo encontraríamos en la casilla de Op. y no por su nombre sino en un desplegado de qué personajes contienen esa fuerza contra el objeto del deseo del sujeto (Viola). De cualquier forma, al nivel de la estructura del relato todo lo que se vea en el escenario se puede referir a su posición dentro del cuadro dependiendo de la relación que tenga con el personaje que se tome por Sujeto de la acción, (en quien recae y nace la acción).

¿Quién es el emisor?

Por fin hemos llegado a este punto que es crucial para el teatro como para esta investigación. No creemos que sea efectivamente el personaje per sé el que lleve la batuta de lo espectacular sino el actor pensando que “...el actor sería la particularización de un actante; sería la unidad (antropomórfica) que pone de manifiesto, en el relato, la noción (o la fuerza) que abarca el término de actante.¹⁶⁰ El personaje está determinado por el actor en tanto que el aspecto físico del personaje será el que se pueda lograr con la corporalidad del actor. Evidentemente la apariencia del personaje no es lo más importante pero en esto consiste básicamente el arte del actor. Las

¹⁶⁰ Ubersfeld, A. op cit. p. 78

nociones de caracterización y personificación aluden claramente a ello; entendemos que el principal instrumento del actor es su cuerpo que incluye, motricidad, emotividad y mente. Además participa con todos los otros elementos de la representación que no están vivos y éste es quién les puede dar vida. Simplemente hay que contar cuántos códigos en la tabla de Kowzan recaen sobre el actor para entender cuán importante es que el actor conozca bien las herramientas con las que cuenta para crear. Aunque es claro que la elección del actor estará determinada por las denotaciones y connotaciones que puede contener los signos que crean su mensaje, la apariencia física del personaje, sin embargo existe la posibilidad de una transformación de los significantes por mediación del director para ajustar la apariencia del personaje, o su sentido, al cuerpo del actor en el contexto de la puesta en escena. Hablaríamos de una diferenciación como la que hace Gutiérrez Flórez sobre el tiempo y el espacio, para el personaje. Uno es el diegético otro el mimético, ambos en el texto, y otro muy distintos el de la representación y (pues somos seres humanos) uno más, el “mero mero”, el que se actualiza gracias a la presencia de los espectadores y a la repetición noche tras noche durante las cuales el actor perfecciona al personaje. El personaje es una acumulación de signos que se sintetizan en el cuerpo del actor, sería un elemento estable¹⁶¹ dentro de la representación. Porque en el texto, dice Veltrusky, “el personaje resulta un componente de la expresión verbal y no la expresión verbal un componente del personaje.”¹⁶² Sin embargo, en la representación (y antes en los ensayos) el actor dará materia a todo lo que la expresión lingüística (parece más exacto este nombre)

¹⁶¹ La **estabilidad** de los signos teatrales se produce a base de aumentar su potencial significativo de revestirse de relaciones complejas. Sáez. p. 23

¹⁶² Veltrusky, J. en Bobes Naves, ed cit. p. 39

indica, y todos los demás elementos que él utilice o no, darán sentido a lo que en efecto dice, dentro de lo que la representación misma marque (T’).

En el espectáculo realmente nada está indeterminado, mientras que en el texto habrá muchas cosas que no estén determinadas, pensemos en las mismas partes de una acción, el autor dramático por lo general no escribe acotaciones muy complejas en las que describa con toda minuciosidad las acciones físicas del personaje, éstas son las labores de director y actor. Una obra como *Final de partida*, de Samuel Beckett en la que en el principio de todo se da un recuento de todas las acciones que realiza Clov antes de que exista intercambio dialógico, que en general el movimiento físico de los actores es parte fundamental de la “acción dramática”, las acotaciones se remiten a cosas como “(empieza a andar de arriba abajo, la mirada baja, las manos a la espalda)” o “(Clov ve el cuadro, lo descuelga, lo coloca en el suelo vuelto del revés, cuelga el despertador en su lugar)”. [...] “(Pausa. La tapadera del cubo de la basura de Nagg se levanta. Aparecen la manos aferradas al borde. Después surge la cabeza. La galleta, en una mano. Nagg escucha).” Ninguna es una descripción detallada de las acciones, sin embargo son más que suficiente para provocar su realización y que éstas estén cargadas de significación y de sentido y por supuesto de emoción. Fernando de Toro, al analizar la teatralidad de un espectáculo dramático concluye que “la teatralidad del espectáculo está sobrestimada por el texto, de manera que existen tantas teatralidades como obras de teatro” mientras que “Lo que sí existe son matrices de teatralidad en el texto dramático, esto es, blancos textuales, lugares de indeterminación.”¹⁶³ Así que de alguna manera se tienen que llenar esos baches y esto es lo que da permiso a los

¹⁶³ Fernando de Toro, op. cit. pp 47 - 49

interpretes para construir un mundo específico particular a la representación. Y es por esto que el autor, o mejor dicho su discurso, no tiene participación directa en la escenificación sino sólo por la intermediación de alguien. El problema es saber quién es el autor.¹⁶⁴ ¿Quién es el emisor? El emisor del texto T es el autor dramático y el que realice el T' será el emisor de este, autor teatral, llámese director, productor, compañía, sin embargo aún queda la pregunta ¿en R? ¿quién es el emisor del mensaje en el *hic et nunc* de la representación? Es probable que nadie pueda asumir en su totalidad tal responsabilidad y que probablemente el público tenga alguna injerencia en ello, pero si el actor es el que emite el texto, y ya hemos visto que el diálogo puede contener una enorme cantidad de signos que con su debida transformación son índices de lo que se verá en la representación, entonces tendríamos que responder que es el actor el emisor del mensaje. Pero el mensaje debe llevar una intención y el actor no tiene la intención del mensaje de la misma manera que el autor dramático, o el director. Por el otro lado, el actor tendrá algo que añadir al mensaje del autor y si consideramos que “*The spectator will interpret this complex message –speech, gesture the scenic continuum, etc- as an **integrated text.***”¹⁶⁵ Evidentemente no se trata sólo de un emisor ni de un solo mensaje¹⁶⁶, justamente la mayoría de los

¹⁶⁴ El escritor no interviene ni en la actuación ni en el espectáculo, si entendemos por tal lo que hay en torno a la actuación; es su obra la que filtrada por el estatuto funcional intermedio –director, escenógrafo- es utilizada por el doble actor/público formando parte, pero sólo después de dos transformaciones funcionales del teatro. pp. 281-282 García Barrientos p. 114 Cfr. Elam p. 84

¹⁶⁵ El espectador interpretará este mensaje complejo—palabra, gesto, el continuum escénico, etc,—como un texto integrado. Elam, K. op. cit p. 38

¹⁶⁶ *Theatrical messages are non –redundant to the extent that, even where the direct semantic information is low, each signal has (or supposedly has) an aesthetic value and the reduction of signals will drastically alter the value of the ostended messages and text.* Ibid. p. 43

emisores se encuentran escondidos detrás de los objetos, el objeto de la representación incluye, entonces, no sólo a los diseñadores, llámense escenógrafo, vestuarista, etc., sino a los técnicos del teatro como parte de los emisores, con el mismo estatuto que el actor. Pues todo objeto excepto por el actor mismo es expresión de alguien más.

Si el diálogo es la marca del texto dramático en la representación y así se podría decir que el autor dramático es el autor de la obra que ve el espectador ¿qué pasa cuando el texto escrito no contiene un solo diálogo? Es el clásico caso de *Act sans paroles*, también del irlandés Beckett. Es un texto que da indicaciones de las acciones que el actor y el escenario deben realizar. Cesar Serge hace un análisis de esta obra en la que observa que la expresión lingüística sirve sólo como base para la representación, puesto que en la representación no existe la expresión lingüística ¿y aún así pretende el texto estar en la escena? Por supuesto. Serge también cree que hay varias indicaciones, especialmente sobre el pensamiento, que no son traducibles tan fácilmente al escenario pero concluye que luego de usar verbos como “reflexiona” vienen verbos que demuestran la reflexión materialmente, como “mira”, aunque haya verbos como “querer” totalmente intangibles.¹⁶⁷ Estos para un texto así representaría los blancos de los que se hablaba arriba que no sólo toca a quién realice el T’ sino a los espectadores también pues:

El modo de participación del espectador es doble; por una parte participa con su sola presencia compartiendo el espacio con los actores, siendo un actor más en la

Los mensajes teatrales son no redundantes en tanto que, aun cuando la información semántica es baja, cada señal tiene(o se supone que tiene) un valor estético y el texto. La reducción de señales alterará drásticamente el valor ostentado del mensaje y el texto.

¹⁶⁷ Cesare Serge, *La función del lenguaje en el “Acte sans paroles” de Samuel Beckett.* en Semiología del Teatro. Seleccionado por José María Díez- Berque y Luciano García Lorenzo. Ed. Planeta. Col. Ensayos de lingüística y crítica literaria, Barcelona, 1995, pp. 209-216

*inmovilidad; por otra parte, participa con la mirada que es su único modo de penetrar y descodificar el espectáculo.*¹⁶⁸

¿Podríamos hablar de un texto teatral que no fuere dramático? Gutiérrez Flórez incluye esta reflexión en su investigación que parece un tanto peculiar:

*En el caso de que el texto dramático no sea dialogado y por ello no genere acción de ningún tipo, las situaciones planteadas en él pueden ser secuenciadas, aunque resulten ser cuadros más o menos estáticos... por el contrario los datos indiciales (y tal vez los icónicos y simbólicos), además de las informaciones abundarán en el texto, por lo que la significación de la obra podrá ser determinada a pesar de la carencia de estructura y de diálogo.*¹⁶⁹

No se entiende por qué juzga de carente de estructura algo que no contenga diálogos y mucho menos que por esto no genere acción. Así como hablar es un acto, las acciones son también movimientos, el mismo hecho de pensar conlleva un movimiento aunque no sea visible al exterior. Si se está pensando en un texto realista chejoviano entendemos que sin el diálogo serían verdaderamente indistinguibles los símbolos que se presentan porque la acción está “dentro” de los personajes, pero qué decir de un texto como *El público* de Federico García Lorca que admitiría mucha más artesanía visual que los cuadros chejovianos. (Cfr. el análisis de Antón y Savana) de los distintos cambios escenográficos del *Jardín de los cerezos*. La obra de Lorca incluso ha sido un pre-texto solamente porque muchas veces ha permitido cortes en el diálogo y rara vez se ha representado completa. De hecho y por no ir más lejos, sin el movimiento de la boca no habría palabra. Por esto que “no sea dialogado y por ello no genere acción de ningún tipo” parece raro. Si sobre el escenario se proyecta la luz de un reflector de color ámbar gradualmente con más intensidad y el actor bosteza, y se estira podemos

¹⁶⁸ Fernando de Toro. op. cit. p.43

¹⁶⁹ Gutiérrez Flórez op. cit. p. 67

leer¹⁷⁰ “amanece” y si del otro lado del escenario un hombre de corbata y maletín toca la puerta frenéticamente, no sólo leeremos eso sino que supondremos otras cosas, ¿es el casero? ¿es un médico? ¿Un amigo en urgencia? Lo siento pero no veo que no haya acción aquí, por el contrario veo un sin fin de posibilidades dramáticas.

El problema sigue siendo que la representación es efímera, mejor dicho única. Si para investigar hay que acudir a las críticas de una representación, estaremos sujetos a la subjetividad absoluta. Tal como sucede cuando leemos un poema, esa experiencia será única. Entonces quizás el texto representacional sí esté escrito pero cambie de noche a noche de la misma manera que cambia el texto dramático de lector en lector “Lo peculiar de la escritura [es que] produce algo independientemente de quien lo produce, y capaz de trascenderlo en el espacio y el tiempo.”¹⁷¹

Lo cierto es que los actores y los técnicos repiten noche con noche lo que se estableció en los ensayos, habrá que estar de acuerdo con Rosi-Landi en que “cuando los hombres de teatro se lamentan de lo difícil que es conservarlo documentado, lamentan la irrepetibilidad de la vida”.¹⁷²

Cine y teatro.

Hemos de tratar aquí que es la comparación, por breve que sea, del teatro con el cine.

¹⁷⁰ Desde este punto podemos utilizar leer en el mismo sentido que lo utiliza Vilches respecto a la imagen bidimensional, para referirnos a las imágenes sólidas tridimensionales que se crean en el escenario.

¹⁷¹ García Barrientos. p. 213

¹⁷² Rossi- Landi. op cit. p. 40

Por principio de cuentas sus nombres: uno quiere decir ir a ver y el otro movimiento.

Los dos comparten el hecho social y espectacular, los dos son medios de comunicación masiva (claro que la escala y proporción es inmensa). Ambos pueden ser artes. Las dos son representación. Los dos, y esto es el punto en el que empezarán las diferencias, cuentan con muchos estilos y géneros pero no se pueden contar entre los géneros cinematográficos los mismos que en el teatro. En el cine podemos hablar de *western*, *road movie*, *acción*, *sci-fi (ciencia ficción)*, etc. y en el teatro hablamos de tragedia, comedia, melodrama, farsa, etc. Visto así nos referimos al drama no al teatro y, en cuanto al cine, no nos estamos refiriendo al género dramático sino a unas categorías que se van más por el tema que por el génesis del conflicto. Podríamos encontrar un *western* que fuera una tragedia y fácilmente otro que fuera un melodrama. Según F. M. Monroy, la mayoría de las películas de acción son tragicomedias,¹⁷³ aunque también hay muchas que son melodramas, en el sentido de la óptica paranoica que propone Bentley.¹⁷⁴ El cine también usa el drama para configurar sus historias. Lotman piensa que la diferencia entre ambos es comparable con la que hay entre drama y novela. Esto llevaría a la novela a formar parte del cine como si fuera el texto de donde procede el hecho cinematográfico. Así que tenderíamos que aceptar que los dos también usan un texto escrito que se convertirá en el hecho representacional. Pero ya hemos visto que ni el cine ni el teatro tienen la imperiosa necesidad del texto para configurar un drama. "Compared to the play, the novel is only one of the main possible syntheses derivable from the

¹⁷³ Notas de clase de la asignatura Teorías Dramáticas I y II, impartidas por Fernando Martínez Monroy. Colegio de Literatura Dramática y Teatro. F.Fy L. UNAM, 1999

¹⁷⁴ Cfr. Bentley, Eric, La vida del drama, ed. Piados, Col Estudios. #23, Tr. Alberto Vanasco. México, 1995, pp. 185-204

simple dramatic element” A lo que se refiere Bazin es que el drama es una forma de síntesis de una diégesis, que de la novela efectivamente se puede sustraer un elemento dramático del cual se puede conformar un guión cinematográfico y viceversa.

El siguiente punto deviene del tipo de cine y teatro en el que estemos pensando, parece ser que Christian Metz sólo conocía el teatro realista y que sólo le interesaba el cine realista. Su insistencia en que el efecto de realidad que evoca el cine es mucho mayor al del teatro. Sin necesidad de profundizar mucho, es evidente que la actuación realista en el cine lo es mucho más puesto que la cámara puede acercarse al actor y los micrófonos pueden subir el volumen y la nitidez con la que se susurra, mientras que en el teatro el actor tendería que realizar alguna acción hiperbólica y afectar su voz de tal manera que no susurrará realmente sino que hará que se entienda que está susurrando. Bien, pero qué nos diría el afamado teórico en cuanto al *close-up*. Ver una cara del tamaño de la pantalla no me parece muy real, la realidad fragmentada de la que se ufana el cine tampoco es un *handicap* para el teatro, pues de nuevo, como aclara Lotman no es una problema de técnica y da el ejemplo de detallar algo en la escena con la iluminación (esta puede fragmentar la escena de un sin fin de maneras), sino que el meollo del asunto se encontrará en la “poética del cine”¹⁷⁵. Pero insiste Metz en que la ilusión de realidad del cine no está basada en la convencionalidad que existe en el teatro sino que por el contrario está basada en su “inalienable realismo” de aquello que muestra. De todas formas antepondría el hecho de que en el teatro vemos las cosas realmente como las vemos en la realidad, no son mostradas quizás como tal, mientras que el cine puede afectar la imagen, en

¹⁷⁵ Lotman, op. cit. p 73, n pp.

el teatro vemos las cosas con nuestros propios ojos como un incidente en la calle. Son objetos reales con espacio real entre ellos, estas cosas en el cine son percibidas gracias a la dramaturgia de la cámara y aunque el ojo pueda deambular por una imagen cinematográfica lo mismo que en un cuadro, en el teatro deambula con mayor libertad, pues la imagen no está tan preestablecida. Es decir que el cine concentra un solo punto de vista frente a la acción mientras que en el teatro cada espectador ve algo distinto por su relación espacial con el escenario. Volvamos a Lotman:

*Mientras que el cine, en su función "natural", tiende a ser percibido como documento, como episodio de la realidad, y se requieren esfuerzos artísticos especiales para comunicarle la apariencia de un modelo de la vida como tal, el teatro, de una manera no menos "natural", es percibido precisamente como encarnación de la realidad en una forma extremadamente generalizada, y se requieren esfuerzos artísticos especiales para comunicarle el aspecto de 'escenas de la vida' documentales.*¹⁷⁶

En cuanto a su producción, por un lado, el teatro tiene que pasar por los estados de transformación que hemos analizado arriba, y el cine también tiene su proceso de transformación. Antes de que sea proyectada tiene que haber sido filmada y antes de haber sido filmada tuvo que haber sido planeada; el guión literario, el *découpage*, el *story board* son elementos texto casi imprescindibles para cierto tipo de cine, pero el punto más importante es que en efecto los hechos tienen que suceder y luego ser transformados, pues en la post producción, en la edición, y gracias al montaje, se configura la obra cinematográfica que será proyectada. El público presencia algo que puede ser leído como presente pero en realidad es el pasado. El teatro puede aparentar un pasado pero está en presente, tan presente que ésta es una de las características fundamentales del teatro contra el cine: la presencia física del actor. La escena responde a una

¹⁷⁶ Lotman, Y. op. cit. p. 74

comunicación *in situ* mientras que la pantalla no lo hace. La pantalla media entre el discurso cinematográfico y el espectador .

In theatre, there is no such mediating device. Everything is put before us and we have a panoramic as opposed to a partial and pre-selected view on stage. Signs operating within the theatrical frame need to be hierarchized in such way to help 'fix' meaning.¹⁷⁷

En el teatro, no hay tal cosa como un dispositivo de mediación. Todo está puesto ante nosotros y tenemos una visión panorámica en oposición a una visión parcial y preseleccionada sobre el escenario. Los signos operando dentro de el marco teatral necesitan ser jerarquizados de tal manera que fijen el significado.

No creo que podamos ser tan tajantes y jerarquizar pues para “fijar” el significado en la escena, también hay elementos que median entre el discurso y el espectador, siendo el actor el principal vehículo de la acción, como en el cine la cámara.

En el capítulo anterior habíamos observado que el ideal del cine es que la naturaleza fuera su esencia, Bazin, de nuevo, es quien recuerda que la dramaturgia del teatro es en esencia humana “El hombre es a la vez su fin y su causa.” Y no es que no estemos de acuerdo sino que el cine, al menos la mayor parte se centra como el teatro en el ser humano y sus pasiones, y el que no ande por estos caminos tiene de todas formas una intención humana, al hombre no le interesa otra cosa que su relación con la naturaleza pues es parte de ella.

Estamos de acuerdo con Gutierrez Barrios en que si nos situamos en un acto de comunicación “diremos que en el cine se cumple un proceso de ‘lectura’ (de algo previamente escrito) mientras que en el teatro se cumple un proceso de escritura (al que el espectador asiste y en el que participa necesariamente)”¹⁷⁸. El cine es reproducible en toda su extensión, se puede

¹⁷⁷ Aston and Savana, op. cit. p. 101

¹⁷⁸Gutierrez Barrios, op. cit. p. 285- 287.

pasar de un formato a otro y se puede copiar la misma cinta y verse en mil lugares distintos al mismo tiempo, la puede ver una persona o varias a la vez y hasta ninguna. El Teatro es único.

Tenemos que hacer obvia la diferencia entre escenario tridimensional y el espacio bidimensional, la pantalla. En el teatro la imagen sale del escenario hacia el espectador mientras que en el cine va de la cinta por el proyector a la pantalla y de allí al espectador. Ubersfeld lo explica bien: “[...] contrariamente a lo que ocurre en pintura o en cine, el signo escénico no tiene necesidad de un “soporte” material—tela o película—; aquí, el soporte material es, si así podemos expresarnos, el objeto mismo, el espacio mismo”.¹⁷⁹

Pero también comparten muchas cosas, entre las que ya enumeramos resta: la manera en la que se leen, desde que se conocen, es muy parecida, sin contar las convenciones e idelectos (estilos). El cine copió al teatro por mucho tiempo. Pensemos que la cámara no se movía, se movían los cuadros y el punto de vista pero era solamente frontal durante cada escena como un escenario en el que entran y salen los actores, el cine no conforme con la imagen, se hizo de sonido, luego también se hicieron obras de teatro en “lenguaje cinematográfico” (Cfr. Bazin), y qué decir de los musicales. En ese momento el teatro se iba alejando del realismo, o bien un tipo de teatro lo hizo. Hay algunos teatros que quieren copiar al cine, (no podemos dejar de lado que hay una diversidad teatral *ad hoc* a las circunstancias socio históricas de cada obra). También es cierto que el cine ha educado al espectador, y la competencia semiótica del espectador teatral, es decir su *spectatorship* (Cfr. Aston y Savana), el conocimiento de los códigos que

¹⁷⁹ Ubersfeld, A. op. cit.. p.116

tiene un espectador para leer lo que ve, ha sido adiestrada por el cine y enajenada también por la T.V. El teatro y el cine no son iguales, no son la misma cosa, nadie podría confundirse, pero son muy parecidos en otro nivel, funcionan prácticamente de la misma manera, sólo que la sustancia de la expresión, (a esto podríamos añadir la literatura también), es distinta, aunque no del todo, son como dos lenguas en contacto¹⁸⁰. Aprenden y se prestan cosas entre sí pero para comunicarse en sus respectivas situaciones, con sus propios códigos culturales. “El lenguaje del teatro se forma de las tradiciones culturales nacionales, y es natural que el hombre inmerso en esa misma tradición cultural sienta en menor medida la especificidad de ese lenguaje”.¹⁸¹

Teatro e Imagen

El teatro también funciona gracias a la imagen. No es, definitivamente, la manera clásica de abordar el teatro y sin embargo es innegable cuando hablamos de la representación escénica.

Empecemos por recordar la odiosa aseveración de Aristóteles:

*El espectáculo aunque transporta los ánimos, es muy poco artístico y menos propio de la poesía; la fuerza de la tragedia, en efecto se da también sin representación y sin actores. Además el arte de quien hace el aparato es, respecto de los efectos visuales, más importante que el arte del poema.*¹⁸²

Por más que el texto pueda informar con respecto de la representación hoy en día no tiene sentido leer la obra de teatro o tal vez, el espectador no espera lo mismo de ambas formas en las que se manifiesta un drama. Por

¹⁸⁰ Cfr. Thomason, Sarah G, *Language Contact. An introduction*. Georgetown University Press, Washington, 2001

¹⁸¹ Lotman p. 63

¹⁸² Aristóteles, op. cit. Cp. VI. Ed. Emecé, Tr. y notas de Eilhard Schlesinger, Buenos Aires, s/año. p. 43

otro lado, habría que reconocer con Fernando de Toro que el teatro poco a poco ha tendido a “eliminar o cuestionar una marca precisa de lo que ha sido el teatro hasta ahora: la palabra.”¹⁸³ Más aún podemos unirnos a la voz del filósofo español Ortega y Gasset cuando dijo que “en el teatro no sólo oímos sino que, más aún y antes que oír vemos”.

Si damos un recorrido por el teatro nos daremos cuenta fácilmente de qué estatuto guarda lo visual como medio comunicativo y de significación. De los elementos que lo componen no hay uno que no sea o produzca una imagen: el decorado, el vestuario, el maquillaje, la iluminación, los objetos, y el actor, su gesto, proxemia, kinésica, sobre todo son imagen, son íconos, porque se representan a sí mismos primero; y los sonidos no articulados, la música y la palabra por lo general procuran “ayudar” a producir o completar una imagen.

Dice Tordera Saez al respecto de *La casa de Bernarda Alba* de Federico García Lorca, que

“[...] como toda obra de teatro, es decir, destinada a lo visual, LCBA articula su significación mediante mecanismos que pueden ser explicados según la clasificación fundamental de los signos de Peirce: Índice, Iconos y Símbolos.”¹⁸⁴

Varios están dirigidos directamente a los signos visuales de la representación, el decorado y el movimiento, también el gesto, pero hay otros que son traducidos o traducibles a ellos o que por reproducirlos, como la palabra, implican una imagen. Pensemos en el acto de palabra que conllevan “gestos fisiológicamente necesarios sin valor significativo que acompañan al diálogo o bien sustituyen un diálogo (portadores de un significado autónomo) (Larthomas).”¹⁸⁵

¹⁸³ Fernando de Toro. op. cit., p. 171

¹⁸⁴ Saez, p. 86.

¹⁸⁵ citado por Gutiérrez Flórez, op. cit. p. 98

El gesto es entonces uno de los elementos visuales más importantes porque en ellos se ve representado el estado anímico, mental y psicológico de los personajes.¹⁸⁶ Tenemos entonces que contarlos como parte integral de la acción, de hecho podemos decir que sin estos elementos, con los que se crea la imagen en la escena no podríamos decodificar la acción. Pensemos en una lectura dramatizada, si la imaginamos como una lectura en voz alta de una obra teatral, no tendrá el mismo efecto que si se reparten los personajes, y que los actores no sólo dieran intención con la voz sino que respondieran y discurrieran con gestos con sus otros compañeros, si estuviesen distribuidos en el espacio de cierta manera (los personajes principales al centro), de hecho muchas acotaciones, de tono de voz, de estados anímicos o ciertas respuestas corporales podrían ser elididas de la lectura en voz alta y ser representadas, entonces no estaríamos dando lectura al texto dramático sino estaríamos ya presenciado una representación donde todo lo más teatral (y menos literario pues igual se le puede dar lectura a un poema donde lo que más importe sea el texto), fuera lo que no es la palabra.

En ocasiones simplemente se ha comparado al teatro con la pintura o con alguna de sus características y Gutiérrez Barrios se pregunta si verdaderamente podremos analizar un decorado como hacemos un cuadro, y se responde de inmediato que lo que se daría es el análisis de un cuadro dentro de una obra teatral.¹⁸⁷ Sin embargo hay unos como Aston y Savana que explícitamente observan el hecho teatral como una serie de imágenes que llaman *stage pictures* (pinturas escénicas, literalmente) y dicen:

¹⁸⁶ Ver todo lo que se ha dicho al respecto, Cfr Gutiérrez Florez op. cit., Ubersfeld, op. cit. Elam, op. cit.

¹⁸⁷ Gutiérrez Barrios. op. cit p. 86 (npp)

*Stage pictures operate on four distinct, if potentially interdependent levels, that discrete elements in a single picture may operate differently, and that an individual element may be invested with a range of character-specific values.*¹⁸⁸

Las imágenes escénicas operan de cuatro formas distintas, si potencialmente interdependientes a distintos niveles, que ciertos elementos en una sola imagen pueden operar de diferente manera y que un elemento individual puede ser utilizado con un rango de valores de carácter específico.

También están de acuerdo con el pensador ruso Yuri Lotman y nos recuerdan lo que dijo el gran dramaturgo y teórico alemán W. Goethe “Hay que considerar la escena como un cuadro sin figura, en el que éstas son sustituidas por actores.”¹⁸⁹

Y añade:

*Por una parte, se distingue del cuadro y se aproxima a la vida por el carácter ininterrumpido y el movimiento; por otra, se distingue de la vida y se acerca al cuadro por la división del torrente de la acción en segmentos, cada uno de los cuales en cada momento particular tiende a estar composicionalmente organizado dentro de todo corte sincrónico de la acción*¹⁹⁰

Antes de terminar es pertinente recurrir al diccionario y recordar en esos términos qué es una imagen: por un lado es una figura, representación, semejanza y apariencia de una cosa (esta es la primera acepción en el DRAE)— sigue—“2) Estatua, efigie [...] 3) *fig.* Reproducción de la figura de un objeto por la combinación de los rayos de luz” y 4) “*ret.* Representación viva y eficaz de una intuición o visión poética por medio del lenguaje”.

Lo que no es, es la cosa misma y algo que podemos afirmar es que el teatro no es la cosa en sí pues bien le llamamos representación.

¹⁸⁸ Aston and Savana op. cit. p. 156

¹⁸⁹ “In this capacity of picture maker, the dramatist sets figures (characters) in a stagscape precisely as the painter may see figures (subjects) in a landscape” Aston and Savana op. cit. p. 156 Cfr Lotman op. cit. p. 75

¹⁹⁰ Lotman, op. cit. p. 92

Pensamos que los aspectos narrativos en el texto dramático, lo que corresponde a los personajes, sus acciones, la historia en sí, son indicaciones, por no decir índices, de la secuencia, en el tiempo y en el espacio, de las imágenes producidas por el diálogo y la acotación. Si hay un texto, éste predetermina de esta manera el texto espectacular.

Si el gesto no se puede desprender de su contexto, ni mucho menos el actor recordando la máxima de Gouthier que la especificidad del teatro es la imposibilidad de separar la acción del actor, tampoco puede desprenderse el teatro de la imagen. Para finalizar quisiera citar a la Dra. Ana Goutman cuando dice que el teatro “es un hecho estético que despierta en el espectador multiplicidad de imágenes soldadas a un proyecto dramaturgico organizado por el director.”¹⁹¹

¹⁹¹ Goutman, A. op. cit. p. 9

Capítulo IV

Imagoteatro, a manera de conclusiones.

Hasta no ver no creer.

Dicho popular.

El orden mismo de los temas expuestos en los tres capítulos precedentes, nos da una idea de las intenciones de éste. Pasamos de la percepción, a lo que el hombre ha desarrollado a partir de esta base fisiológica. Por una necesidad psicológica, luego ontológica, el hombre construyó una relación con el mundo, con su mundo y media entre los dos por distintas vías. Comprendemos que lo que engloba de manera contundente estos caminos de aprehensión es la lengua, sin ella no podríamos transmitir de la manera en la que queremos todos estos conocimientos sobre algo (todo) que no es lengua; esta paradoja le corresponde también intrínsecamente al lenguaje, por ello la semiótica nace de este entendimiento, la cosa no es la cosa, sino un signo de lo que verdaderamente es. El todo es más que la suma de sus partes, y aún en nuestro afán por comprender esta totalidad, permanecemos en el análisis, en nombrar y encarcelar las partes lejos del todo que podemos imaginar. Así también tenemos la necesidad de haber creado entidades que signifiquen esa posibilidad de verlo y serlo todo. Y a ese nivel, retórico, el texto dramático quiere igualmente ser dentro y fuera, participar y preverlo todo. La visión, una distorsión del mundo en sí, nos permite construir mucho o casi todo lo

que es lenguaje. Solo que en el mundo del teatro el proceso de creación es a la inversa, porque va del hombre al mundo; el lenguaje se convierte en cosa perceptual, se vuelve mundo.

El escenario no es la última parada del drama sino el público que observa lo que sucede en él. La acción finalmente no transcurre en y gracias a los actores, sino a los espectadores que perciben y descifran todos los signos que se van presentando, configurando el sentido que se les da en su conjunto, o sea, una vez que terminó.

El discurso artístico comprende no sólo la transformación de la realidad a partir de una serie de medios y herramientas que utiliza el artista, también es indispensable que alguien 'lea' lo que el artista ha plasmado. Si pensamos en la pintura, el objeto artístico está allí siempre que haya sido realizado; sin embargo el *arte* no se lleva a cabo aún sino hasta que alguien lo mira y se conmueve; si lo deja de ver, el discurso artístico no está en la pintura sino en el espectador que se lleva con él esta imagen y sus sensaciones en la memoria. Es evidente que lo que ha percibido el espectador no es lo mismo que ha plasmado el artista pero de todos modos él lo ha provocado. Diría Heidegger que el arte pretende alcanzar una idea y mientras más cercano a esa idea sea la materia del arte, más artístico será. Pero ¿puede el espectador llegar a esa idea a través de la obra que mira? ¿Puede alcanzar la inmediatez, el nexo entre el sujeto y el objeto, o sólo la representación que atestigua este en la expresión?

No pretendemos responder esta compleja pregunta controvertida de la teoría de la ontología, la percepción y de la estética mas que precisar que pensamos en que gracias al contexto que engloba la obra, al artista y al espectador, la percepción de la obra será más legible en tanto que se acerque cultural, ideológica o espiritualmente cada una de esas formas del arte.

Ahora bien, la escritura dramática no tiene la misma calidad comunicativa que una pintura, la obra dramática está escrita y más que cualquier otra literatura será reinterpretada. Por un lado están los lectores de una obra que (si son adiestrados e imaginativos) visualizarán la obra sobre el escenario y listo: habrán ido virtualmente al teatro (aunque hayan ido solos). En este nivel es muy parecida la obra a una pintura o una novela, un sólo espectador ha generado el texto a partir de su lectura. Por el otro lado están los profesionales del teatro que leerán una obra para escenificarla. En ambos casos el problema del que hablamos arriba se manifiesta. La obra está allí escrita, encriptada en las memorias del hombre, y como apunta Veltrusky es prácticamente inmutable, como una pintura. La pintura, para seguir con el ejemplo, será descifrada cada vez por alguien más que aportará su bagaje cultural y contextual a esa obra; la presencia hace que suceda el arte. Pero la obra dramática será transformada en un acto visible, encarnado, con movimiento. Es que no es como la pintura que se hizo y allí está, y está cada vez que la observamos; el teatro sucede en presente y allí es y luego ya no, aunque la obra dramática sigue allí pero no es lo que fue visto por un grupo de gente, no sólo por una inevitable cuestión temporal, sino por la transferencia que hubo antes, de la obra escrita al hecho escénico.

Entonces tenemos que la obra dramática como objeto artístico está dispuesto a ser leída por alguien quien desarrollará un discurso propio para generar un hecho que comenzará y terminará al mismo tiempo ante los ojos de los espectadores quienes a su vez van generando el metadiscurso a partir de *su* lectura. La obra dramática finca una idea y espera que el director la construya y la ponga en escena para que el público haga lo mismo con su percepción. No obstante las buenas intenciones del director y el actor por poner en escena lo que el dramaturgo quiso, es claro que lo que éste hace no

es lo mismo que los segundos. Uno trabaja con las palabras para lograr sumar y lanzar todos los elementos del drama, mientras que los otros trabajan con espacios reales, con voz, con movimiento, con imágenes.

Tadeusz Kowzan, habla de los elementos constitutivos del teatro que podrían conformar una especie de lenguaje de los cuales todos los elementos visuales son más que los auditivos. Aún el habla de un actor es un hecho que primero es imagen antes que sonido, y que antes de que ese sonido tenga significación, la luz viaja más rápido y percibimos alguien que habla antes de que sepamos lo que se dijo. Será un ápice de segundo tal vez, no tan perceptible para un público pero es un hecho que determina mucho del teatro, pues la acción de un hombre es más contundente que sus palabras.

Aún cuando el texto dramático tenga el respaldo consumado de la literatura y del lenguaje, el dramaturgo, no creemos que pueda ni que deba escribir todo lo que va a suceder en el escenario por varias razones. En primera instancia su arte se acerca a la poesía por su economía, se deduce de varios índices las consecuencias físicas, auditivas, significantes y significativas en la representación de lo que sí escribe. Como hemos visto el texto dramático contiene en sí un sin fin signos (lingüísticos), propensos a una modificación o transmediación. El autor de ese texto tiene la opción de indicar claramente a través de las acotaciones lo que pretende, ya sea a nivel auditivo, para lingüístico, o visual. Puede también dejar a que sea "inevitable" que algo se haga de tal manera o que se identifique el modo de un personaje por la manera en la que habla. Pero sobre todo el autor dramático no debe dejar de lado todo lo que tiene a su disposición para que...¿para qué?

¿Qué es en efecto lo que *hace* un dramaturgo? ¿Cuenta una historia? ¿prescribe un acontecimiento? ¿Es poeta y recrea en su ser un episodio

esquizofrénico, pluripsíquico que deja en la escritura? Podemos decir que hace una combinación de éstas. Aunque la última sugiere algunas consideraciones. El poeta tiene una comunicación muy clara de su interior con el lector en potencia, el poeta tiene una relación con la poesía misma así como su lector la tiene con esa poesía. El dramaturgo no necesariamente proyecta su intimidad en el texto, más bien pone un tema sobre la mesa, lo desglosa y asigna roles para desarrollar el tema. De todas formas psicológicamente hablando, algo de sí deja en el escrito, aunque eso en el teatro a nadie le importa, pues en general, los personajes no son leídos como partes de una psique sino como personas diferenciadas precisamente por su aspecto y sus acciones, porque sencillamente está representado por actores distintos. Porque corresponde a la mimesis más que a la diégesis. Y son las relaciones que establecen o que rompen, las que, está por demás decir, construyen un discurso acerca de los seres humanos. El discurso dramático es, pues, esencialmente social, será porque en la vida cotidiana no sólo interpretamos papeles distintos y asumimos roles en determinadas circunstancias y situaciones sino que “leemos” y así juzgamos los acontecimientos que vemos en la calle, o que experimentamos en el mundo.¹⁹²

Ahora, el dramaturgo es una figura que ya dijimos está asociada a la escritura, pero también sabemos que la escritura no necesariamente se trata de escribir palabras sobre un papel. La escritura (*écriture*) es la organización de ciertos saberes con una intención para crear sentido. Si lo que afirmábamos en el capítulo tercero en cuanto al proceso de configuración y reconfiguración en la segunda y tercera fases de la mimesis,

¹⁹² Véase al respecto Delhumeau, Antonio. El hombre Teatral. Ed Plaza y Janes. 2da edición, México, 1986.

entonces el dramaturgo no es necesario, si lo consideramos un escritor en el sentido usual. El director que en sí manipula todos los elementos del drama tangiblemente y realiza un texto, es, entonces, dramaturgo también. Sin embargo, no escribió la obra necesariamente. Y el actor por supuesto que hace su propia dramaturgia pues él dinamiza todos los elementos y es uno en sí. Es, en efecto, el más afortunado en la inmediatez, es el que recibe la ovación y los ramos de flores, pero proporcionalmente es olvidado por la historia; en cambio, el escritor de dramas que tendría que ser el hereje de la sustancia (*hic et nunc*) teatral se erige como el representante trascendente ante la historia del teatro. El dramaturgo trabaja con la muerte y resucita en cada lectura, el director es la médium y el actor, un nigromante.

La relación entre las palabras y las imágenes es un paradigma que se expande paralela y exponencialmente. Cada vez que se genera una imagen habrá palabras para expresar lo que esa imagen significa, y lo mismo pasa a la inversa, pues si una palabra se crea, habrá una imagen que pueda referir a esa palabra por abstracta que sea. Entendiendo que no sólo hablamos de imagen como un objeto bidimensional, ni como un objeto del mundo nada más. De cualquier manera, ambas pueden funcionar, a nivel teórico cuando menos, por separado. Las imágenes se hacen pensamiento (estigma de nuestra experiencia) y son ideas expresadas en palabras. Las palabras pueden expresar una idea sobre la imagen aunque la imagen a ese nivel no sea más que una abstracción, una entidad codificada y significativa, pero descodificable (desconfiable) de la manera como codificamos las cosas en el mundo que son imágenes.

El lenguaje ha transmitido y proyectado ese código sobre lo que se ve. Es decir que sobre los signos naturales ante los cuales a nivel perceptivo nuestro cuerpo responde, hemos sobredecodificado esos signos por medio del

lenguaje, arbitrario; es por esto que a través de la lengua se puede descifrar una cultura de manera excepcional. Las imágenes, muchas veces acarrear palabras del mismo modo que éstas acarrear imágenes, una produce a la otra a la menor provocación. Entonces, aún cuando puedan ser tomadas por separado, será muy difícil que las palabras no nos evoquen ciertas imágenes y que una imagen no nos suplique que la nombremos. Esto equivaldría a decir que el ver es nombrar, y mirar reconocer. Uno a nivel perceptivo y el otro a nivel racional. Nos interesa esta relación porque justamente existe un nexo en el que una puede representar a la otra, o pueden modificar su sentido, o crear uno nuevo a partir de su síntesis.

En el texto dramático ese nexo es evidentísimo, lo que en él es signo lingüístico en el texto representacional será visual. Pero en la hecho escénico la palabra no pierde su fuerza, sólo basta pensar en que nombrar un objeto de tal manera puede convertirlo en otra cosa. Se podría criticar a un actor por no usar de manera correcta ese objeto para significar otra, en ese caso la palabra no bastaría para darle el significado deseado sino que requeriría de más signos, extra lingüísticos, para convencer a un público de que tal cosa es otra. Podríamos incluso apelar a la noción stanislavskiana de “creencia escénica”. Si yo creo que una escoba es una escopeta, no bastará con que la nombre, visualizaré, a partir de la semejanza (usando la memoria de lo que es una escopeta), o sea, el largo de la escoba, que es cilíndrico, que una parte es más ancha que otra, que eso es una escopeta y de esa manera se usará. El signo lingüístico no tuvo nada que ver con esa metáfora, en cambio los signos visuales lo hicieron todo. Es necesario resaltar que el movimiento es una serie de imágenes que percibimos en estabilidad por su transformación. Si la imagen se transforma, algún tipo de movimiento hubo, o sea, cambió. Lo que hace el espectador es darle validez a lo que el actor está viendo y

como en la vida misma, después de verlo, lo nombra. Pues comparten el mismo contexto y el código. El espectador no es iluso y sabría que lo que ve es un hombre apuntando con una escoba, mas por esa imagen quizás admitirá llamarle escopeta.

Así llegamos al meollo de esta disertación y es que debemos aceptar que la acción entendida como un acto es antes una imagen. Las fuerzas que componen el movimiento dramático son significados abstraídos de sus significantes. El significado de 'manzana' es el mismo que al ver una manzana (si imaginamos que la vemos sola en un escenario vacío), evidentemente el significante es distinto, la materialidad del mismo. Ahora bien el significado de manzana no es el mismo que el de una manzana real insertada en un contexto o una situación. Lo que ocasiona un problema, pues hablar de estas fuerzas es regresar al hecho teatral a su estado invisible. Lo que creemos es que el teatro y no lo dramático está sujeto a su materialidad, a su doble articulación que es similar a la doble realidad de la imagen. El personaje es un ente invisible en la literatura dramática pero en el teatro es un signo visible, pues su significante está en el cuerpo del actor, éste se ostenta y luego significa al personaje y éste es expresión de la fuerza detrás, es un elemento de la realidad pero también es un signo de la ficción. En la terminología de Peirce es ícono de si mismo pero también puede funcionar como señal* y como símbolo. Ahí la doble articulación: digamos la primera teóricamente un elemento sinsentido para la obra, el actor como persona real y la segunda articulación en la manera en la que se desenvuelve para crear el personaje. Y la doble realidad, en el mismo sentido, es objeto del mundo pero también es sujeto de la imagen escénica en la que esté insertado. Todas las acciones que se realicen tendrán una materialidad pues para ser acciones requieren de los elementos descritos por Van Dijk. O sea que nos quedamos

muy lejos todavía de la realidad teatral en un texto dramático, los elementos que componen la acción están sólo indicados; diremos que son *visualizables*, mientras que en el escenario son presentados visiblemente (aunque no todos) y así se sucede una imagen tras otra para crear la acción. Tantas obras en las que algo se sabe que ocurre pero no lo vemos con nuestros propios ojos y que nos son indispensables para seguir la historia. Muchas veces hay un elemento narrativo y lingüístico que sustituye la acción, no la elimina sino que la cambia por otra, por un discurso indirecto que a su vez es una acción, o bien un acto de habla, o sea una serie de imágenes, que dan la información necesaria para su comprensión e hilación con el resto. Así que el marco del escenario cuenta en ese momento a un hombre que relata algo, eso será indispensable para el discurso del texto escénico. Y la palabra no es lo único que puede sustituir a una acción, pensemos en los “pensamientos” del personaje, estos pueden estar sustituidos, (y de hecho siempre lo están porque un personaje no puede tener pensamientos), por gestos u otras acciones que denotan o connotan lo que el personaje se supone que piensa. El actor por su parte no piensa necesariamente los pensamientos del personaje sino que construye un discurso que lo delimita como él, pudiendo así codificar que “piensa”. O digámoslo así, un pensamiento no piensa, es pensado; el personaje es un pensamiento que se piensa por estar estructurado con base en una serie de conocimientos culturales, preceptuales y específicos al discurso en el que está generándose.

Los personajes realizan acciones, ergo crean imágenes. Decíamos que el actor es el elemento que dinamiza a los demás en el escenario, pues el personaje es una imagen y no sólo en el sentido visual sino poético. Habremos de separar las imágenes en el teatro en tres tipos para sistematizar un poco lo que venimos discutiendo. La imagen visible, la imagen visual y la

imagen visualizable. Por la primera entendemos todo aquello que es perceptible, orgánico. Todo lo que veamos en el escenario es una imagen visible pero ya que esperamos que tenga una razón de estar allí, se convierte en una imagen visual. Si hay semiosis entonces tenemos imágenes visuales, es decir que lo visible apela a un conocimiento a priori que se proyecta sobre la simple percepción. El icono ya no es; hay, lo dijo Bogatyrev, signos de signos. El teatro es visual, pero también, se insistirá, es auditivo.¹⁹³ Sencillamente la mayor parte de lo que es auditivo en el teatro provoca, o actualiza, imágenes que no están allí, así como a las que *están* allí. Si hablásemos de teatro aural querríamos decir radio, si decimos Teatro visual creo que caemos en un pleonasma. Aquí cabría abrir toda una serie de clasificaciones teniendo en cuenta el medio del que procede la imagen visualizable porque gracias a signos auditivos, el diálogo por excelencia, se pueden atraer imágenes, aquellas que vemos pero no percibimos por los ojos. Se puede atraer una imagen con otra imagen, y aquí también tendríamos que crear nuevas categorías que incluyeran supresión de elementos, como en el caso de la lluvia que no cae sobre el escenario pero visualizamos gracias al paraguas, al gestus, a la postura, a la luz... Las imágenes creadas por adjunción o por yuxtaposición, si se quiere ver así, como por ejemplo, cualquier evento que suceda fuera del marco del escenario, lo visualizamos por las dos o más imágenes que en secuencia irían una de tras de otra: El personaje sale por una puerta, desaparece el personaje, lo visualizamos en el baño; esa imagen se modificará con la información que

¹⁹³ Y de todas maneras hay que recordar que en el esquema de la comunicación existe el concepto e imagen auditiva (según Saussure) que el receptor genera para recibir totalmente el mensaje.

de al salir de allí, si tiene la cara mojada o si sale secándose las manos. Una imagen puede ser visual sin ser visible.

No hay manera de *comunicarse* de no ser por los saberes compartidos, desde los universales y transhistóricos hasta los muy particulares a un grupo en un tiempo específico, los que están inscritos en el código que ellos mismos crean. Nos referimos a la diferencia entre visual y visible, el mundo material y objetivo (objetivo) es visible, sólo hay que ver, pero el mundo que hemos creado o vamos creando alrededor para aprehenderlo es eso, un constructo que vemos y miramos; representamos. El mundo se vuelve un signo y creemos que nos está diciendo algo porque nosotros le suscribimos una idea, finalmente en el teatro pasa que el constructo (todo el proceso de mimesis) mismo es sobre lo que construimos otro, la lectura. Hay en efecto una intención de comunicarse. No obstante, el mensaje no es igual para el emisor y destinatario que para el receptor y destinatario¹⁹⁴. Pensemos en el nivel más bajo de la comunicación, una orden: “tráeme un vaso de agua.” acompañado de un gesto leve con la mano. Los significantes no son los mismos para el que da la orden (emisor), que para el que la escucha (receptor). La sustancia de la expresión es sonora y quinética para el primero mientras que para el segundo es aural y visual, esta transubstanciación es lo que es sólo a nivel teórico porque ya en el nivel de la comprensión para el receptor puede querer decir algo muy distinto esa orden por la situación en la que se dé. Para el destinatario el sentido estará fijo pero para el segundo receptor (el público) podrá querer decir otra cosa más aun cuando la convención, situación y contexto interno de la escena esté

¹⁹⁴ Nótese que hacemos distinción entre términos correspondientes del esquema de comunicación y el cuadro actancial; justamente porque se dan ambos tipos de comunicación, doble emisión y recepción pero a distintos niveles de significación y con distintos códigos.

dado, el público hace uso de sus saberes para interpretar dicha acción tal vez más allá de la simple intención de pedir un vaso de agua de parte del emisor. En este caso el leve gesto con la mano, anclará o actualizará esa orden tan sencilla, le imprimirá hasta un tono. Qué distinto sería para la imagen que se configura ante el espectador si el emisor hace un gesto con el brazo extendido, la palma hacia arriba sin mirar a su interlocutor que si apenas mueve el brazo y la mano la deja colgando hacia abajo. Si esta diferencia se hace en el texto dramático escrito tendremos un signo visual, visible que en efecto actualice al diálogo, de no tenerlo estaría abierto a la interpretación echando mano de las isotopías del carácter del personaje que le “obligarían” ha hacerlo de un modo o de otro haciendo de este un signo visual y visualizable.

Lo visible crea lo visual y éste: lo visualizable; lo visible puede crear algo visualizable, pero siempre por mediación de lo visual; y lo mismo en sentido contrario. El nexos, pues, entre las tres es la imagen visual y su relación con las palabras. Como ya afirmábamos, mucha de la imagen en el teatro, y debido al apego con el texto dramático, es visualizable. El teatro donde en la representación no se usa ningún elemento escenográfico, el espacio es virtual, imaginado. Pero también lo es en el teatro de vanguardia en el que los elementos escenográficos juegan un papel importantísimo no sólo estética sino significativamente, porque no son sólo un espacio visualizable sino visible y visual al mismo tiempo, y cada imagen tendrá su propio peso. Estamos en una casa pero sólo vemos dos enormes muros triangulares, no hay una casa ahí, el elemento visible no es lo que nos indica lo que en la ficción *es* sino tal vez, la composición, los movimientos, la actitud, los objetos y el diálogo, juntos o por separado, nos puede fijar esa idea que a demás por semejanza aceptemos: dos muros, el mínimo

indispensable para ver la imagen 'casa' y sobre esto el elemento visible se transforma en visual para significar algo más. Tamaño, forma y color nos dirán algo, podría ser agresividad o conflicto, en este caso. Entonces combinamos las tres formas de imágenes para formar nuevas y más complejas, claramente, creando sentido...una multiplicidad de sentidos.

Lo más curioso es que esto es mucho más fácil de reconocer en el texto dramático que en el texto de la representación. Cuando se lee el escrito formamos imágenes mentales, el objetivo de un director será que esas imágenes se plasmen en el escenario y más allá en la retina y la memoria de los espectadores. Entendemos que el dramaturgo "visualiza" su obra, no la imagina tal vez como el novelista puede imaginarse en lugares "reales", el dramaturgo imagina que pueda suceder en un espacio real que dará forma a un espacio ficcional. Para el lector común una obra dramática y una novela no tienen mucha diferencia, el lector probablemente imaginará el espacio "real" en ambas. Un lector especializado atenderá a las marcas de teatralidad, es decir, lo que para él haga de lo que lee una obra de teatro en el sentido de que se pueda representar. Hablamos de un director; en su contexto hurgará en los códigos culturales y teatrales, resonancias de lo que propone el texto y así, atando las correspondencias, lleva el texto a la escena. Encima de eso el actor es autor de su propio texto. Lo que el espectador ve está muy lejos de lo que pudo haber visualizado el autor dramático y sin embargo sucede probablemente lo que quiso que sucediera, pero sólo hasta el punto en el que es un provocador. El autor en ese sentido no puede fijar gran cosa porque el velo que lleve su discurso siempre será distinto. Al contrario, el dramaturgo debe abrir sentidos para permitir sus distintas lecturas, inevitablemente está destinado a crearse límites y así en la posteridad ser infringido para cargarle a "su" obra una significación distinta. A diferencia

de la poesía o la novela en la que las interpretaciones se dan a nivel personal y crítico, el teatro es una praxis crítica y social sobre un texto, y luego recibe otra lectura social (comprendiendo a los individuos). Por ello los sentidos se amplían más porque se generan una mayor cantidad de textos en el mismo lugar al mismo tiempo.

Hay que recordar que una imagen es un texto y que como en el cine se van sumando los significados para crear un sentido y un texto en su totalidad, así el teatro con sus imágenes elásticas, por pocas o muchas que sean,¹⁹⁵ va configurando una gran imagen. De la misma manera en la que es equiparable al tema de la obra, una imagen puede sintetizar todo un drama. Ya que en sí una imagen es un conjunto de signos. Como si del cuadro actancial refiguráramos una imagen haciendo una alegoría de las fuerzas que intervienen. Pero esto es lo mismo que decir que el odio mató a Mercucio cuando, en realidad no culpamos al sentimiento porque ese no lo vemos, culpamos a quién lo contuvo, a la materia: Tybalt, una imagen.

¿Por qué llamarle a un personaje imagen si lo que vemos es una persona? Pues porque el mundo en sí no es más que imágenes y sentimientos y la persona que vemos no aparece en carácter de sí mismo sino

¹⁹⁵ Pensemos en el teatro de estaciones medieval, en el teatro clásico francés, en el teatro simbólico, el chejoviano, incluso el clásico, como ejemplos de estatismo aparente, (pocas imágenes en escena) en todos ellos las imágenes que se van evocando son visualizables, poéticas pero realmente sostienen todo el dinamismo de las obras. Sin embargo, están sintetizadas en una o pocas imágenes visibles y sí muchas veces inmóviles. En el caso de un teatro donde la sucesión de imágenes visibles es mayor, se puede pensar en el teatro isabelino y del siglos de oro español, el teatro épico, el de Lorca, y por supuesto el contemporáneo. La gran imagen que puede formar este tipo de teatro es, al contrario del “estático” una imagen visualizable complejísima, dispersa en un montón de imágenes visibles.

en carácter de representación figurativa de una idea.¹⁹⁶ Se le da una apariencia, un movimiento. El actor hace su propia edición de las imágenes que puede crear con su cuerpo, tanto como para anclar una idea sobre su personaje como sobre el resto del mundo, el espacio en el que está. Es una imagen autónoma que se inserta en otra para transformarla y así se agrega y agrega sentido a esa imagen nueva.

Y hasta qué punto es una figura autónoma. Hasta el momento hemos dejado de lado aquello que adjudicamos por excelencia al dramaturgo. La historia. Sabemos de ante mano que la historia es un complejísimo haber del hombre. Es discurso, relato y diégesis. El tipo de relato se moldea a través de lo que el discurso hace sobre la diégesis. El relato es la forma que adquiere la diégesis resignificada por el discurso, por lo que quiere decir alguien con el relato. La diégesis es el relato puro sin discurso, pero esto difícilmente existe. La historia que cuenta el dramaturgo no sólo sufre esta descomposición, sino que además se le trepan discursos distintos en el proceso mimético del que hablamos en el capítulo tres. A diferencia de Gutiérrez Flórez que divide entre diegético y mimético en sus dos fases del teatro, nosotros advertimos tres fases y todas miméticas que además contienen una diégesis. Si no creemos que en verdad exista un relato puro, sino solamente como elemento teórico que está implícito en cada paso de la mimesis, pues está en el pensamiento como representación aunque no como sustancia, como diría Colli, de la historia ya modalizada. En el teatro, insistimos, la historia es contada por varios elementos de distinta materialidad pero en su mayoría visuales, lo que se trata de visualizar es la

¹⁹⁶ Cosa que deberían hacer verdaderamente los políticos y asumir sus roles como lo hace un actor en su personaje cediendo su ser a un objetivo y cumpliendo con plena conciencia de que no es él (el rol) sino el otro (su persona) quien en efecto realiza ese objetivo.

diégesis, hacer un relato visual que nos conecte con esa representación que es testigo del nexo entre sujeto y objeto, en tanto que la R es un discurso a partir de imágenes. La diégesis no es autónoma porque lo que consideremos diegético puede no serlo para otra entidad dentro del mismo discurso, el personaje entra dentro del discurso pero también es discurso de sí mismo, por esto es autónomo, más no independiente ya que para formarse como tal, la diégesis debe haber sido transferida a él, debe haberse sucedido del proceso mimético en sus tres fases. Todo cuenta la historia aunque no sea la historia en sí y la historia no necesariamente cuenta visualmente con esas cosas que la acaban por transmitir en el escenario.

Así podríamos decir que vamos de la diégesis al hecho escénico por medio de la mimesis, el texto escrito es sólo un vínculo entre el objeto y el sujeto. La dramaturgia y no el autor dramático, es lo que prevalece en el proceso teatral. El dramaturgo como escritor hace la dramaturgia (proceso mimético) de la diégesis, el director hace la dramaturgia a partir de la historia del dramaturgo, la pone en escena, y el actor hace su dramaturgia al imponer su discurso sobre el relato del director.

A diferencia del cine, el teatro no parece haber demostrado manejar un punto de vista, o mejor digamos que no está anclado del todo. Hablemos primero del recorrido de la vista sobre la imagen escénica. Por lo general llamará nuestra atención el centro. El poder del centro en realidad es una focalización natural. El manejo compositivo de la imagen sobre el escenario desplazará o concentrará este punto y se construirá alrededor de él. Hasta aquí podemos hablar de los elementos de la composición plástica, volumen, forma, tendencia, peso, color, saturación, equilibrio, etc. todos ellos elementos también significativos y por ende dramáticos, en tanto que

comuniquen algo relevante al discurso, son parte de la acción porque la abrazan, la contextualizan, la permiten o la impulsan. En seguida tenemos que incluir los elementos móviles. A diferencia de la pintura los elementos plásticos (escenográficos, y lumínicos) del teatro pueden tener su propio movimiento hasta el punto de cobrar vida y realizar sus propias acciones. Recuerdo un espectáculo teatral en homenaje a Matías Goeritz, con escenografía de Jorge Ballina y Alejandro Luna en la que el personaje principal era la reproducción de una pieza del homenajeado, “La serpiente”, escultura de Goeritz que se encuentra en el jardín a la entrada del Museo de Arte Contemporáneo de la Cd. de México. En esa puesta en escena¹⁹⁷ la escultura se movía por el escenario y contenía la acción a tal punto que era el objeto el que atrapaba a los personajes y por sí mismo realizaba acciones además de crear espacios nuevos. Tal como el cine, el teatro puede focalizar, encuadrar¹⁹⁸, enmarcar por supuesto y hasta realizar una especie de acercamiento, no solo con la luz, o con el movimiento físico del actor o de un objeto hacia el público, sino por los gestos y los parlamentos de la acción. La composición entonces, ya que ahora también incluimos a los actores, es absolutamente móvil. Aun cuando se tenga un espacio vacío o una escenografía inmóvil otros elementos se moverán, articulando así una nueva imagen, una composición distinta, pues a cada idea, a cada acción corresponde una imagen, esta debe ser significativa o cuando menos apropiada. En el caso del espacio vacío la cuestión de lo visulaizable se

¹⁹⁷ Utilizamos este término porque por principio de cuentas había un texto a priori que fue puesto junto con el otro texto, visual: la escultura, reproducida y representada en este escenario para conformar un texto de representación ulterior. Esto es precisamente lo que llama nuestra atención.

¹⁹⁸ En la misma representación se usaban cuatro pantallas opacas, negras, que reducían el marco del escenario para encuadrar la acción en un espacio más pequeño. La luz fácilmente realiza esta operación.

vuelve contundente. La plasticidad radicaré principalmente en el actor, lo visual estrictamente se concentrará en el espacio vacío que tendrá una significación precisamente por la afectación que sufrirá por la presencia del actor... por más negro que esté, algo distinto se verá.¹⁹⁹

Como el cine tiene la capacidad técnica (y como dice Lotman, poética) de crear una subjetividad que fija para su representación, nos puede presentar distintos puntos de vista, lo mismo sería decir que hay distintos narradores y que pueden narrar cómo ve la mirada a quién le pertenece esa subjetividad. Por otro lado, también puede crear imágenes objetivas, que no están siendo, por convención, miradas más que por el espectador, momentos en los que el espectador es parte de la narración. Mientras tanto a menos que se establezca una serie de narradores como personajes, en el teatro siempre hay una imagen objetiva. No nos cuenta cómo mira alguien sino cómo se ve lo que sucede, el punto de vista le corresponde al público solamente. A lo que más llega el teatro es lograr una empatía del espectador hacia uno o varios personajes, acercándose a una visión subjetivada de todo lo que sucede. Esto nos remite además a lo que decíamos arriba sobre el recorrido de la mirada sobre la imagen. El director y los actores a través de los distintos recursos a su alcance, pretenden llevar la atención del público a cosas específicas, sin embargo por lo general, no desaparece el resto de la imagen. En un cuadro en el que miramos a los ojos primero y luego distintos elementos nos guían para leerlo, no desaparece la frente o la barbilla sólo porque no estamos focalizando en ellos. En el cine no sólo focalizamos a un

¹⁹⁹ El trabajo de Peter Brook es respetado por esto. Antecediendo a éste, el trabajo de Jerzy Grotowski, que a mi parecer, sólo erró en despreciar el texto por no entenderlo como una unidad de sentido con una estructura, que puede ser escrita o no, ya que precisamente lo que creaba era un texto muy aparte del texto literario sobre el que se basara, sus actores se involucraban en la dramaturgia de manera ejemplar.

punto determinado por la composición de la imagen sino que esa focalización puede venir desde la película ya encuadrada para los espectadores, y sí desaparecen todos los otros elementos ya que quedan fuera de campo. De regreso al escenario y atendiendo a lo que afirmamos acerca del encuadre y el marco, hasta ahora no conocemos la maquinaria que nos permita la eficacia y eficiencia de la cámara para transformar la imagen, pero como en el cine ello parte de la dictaminante historia. Las elecciones materiales que se hagan estarán en relación a la diégesis y así crearán el discurso. El discurso en el teatro no puede negar su materialidad y su carácter polisémico pero sobre todo mimético. Ello no va en detrimento suyo, sino por el contrario lo enriquece incalculablemente. La posibilidad de la simultaneidad, por ejemplo, es determinante en el teatro y penosamente poco utilizada. La simultaneidad en el cine es sólo una convención que, otra vez, parte de la historia y sólo se puede hacer si se separan las imágenes en un gran marco, la pantalla, encuadradas distintas imágenes (véase, por ejemplo, *The Pillow Book* (1999) de Greenaway, o recientemente *Kill Bill* (2003) de Quentin Tarantino), en el teatro en el mismo marco (el escenario) suceden, como en la vida, las cosas simultáneamente. En ese sentido es más económico y da mayor libertad. Un *over shoulder* cinematográfico pretende instalar al espía del espectador situándolo del lado del receptor sin perder la referencia del emisor o viceversa, imita el movimiento de la cabeza de quién mira a los que conversan y actualiza el diálogo de quien se encuadra, en el teatro el espectador decide mantener su mirada en el que escucha o en el que habla, puede tratar de concentrar su mirada en ambos, fijarse en las manos y no en la cara o atender algo de la escenografía mientras escucha. El cine por su parte imita la simultaneidad del teatro con la profundidad de campo y los distintos planos en los que se puede dividir su imagen, pero lo hace de forma

lineal. Por otro lado el teatro tiene que atender a la isóptica si quiere estandarizar una mirada para todo el público.

Finalmente podemos incluir en la imagen teatral la división que hiciera Delleuze acerca de la imagen movimiento, sin la apariencia de movimiento sino con el movimiento real. La imagen pulsión, afección y acción concurren en el teatro bajo un marco distinto y un paradigma más amplio. Lo que enmarca la imagen teatral no sólo es la boca escena de un teatro a la italiana, las posibilidades espaciales del teatro son múltiples y desde allí se enmarca el espacio representacional, dentro de ese marco, claro que se van construyendo marcos por todas partes: anclados algunos por el texto dramático, otros por el director en el texto teatral, y otros por los actores en el texto representacional. Además, no podemos olvidar aquellos que “hace” el público. Ellos enmarcan con sus ojos y con su atención, debido a su necesidad de comunicarse con lo que ve. Primero focaliza y luego, a través de su conocimiento (el bagaje cultural, conocimientos específicos y otros que allí aprende) da sentido a esa imagen dentro del discurso que va generándose. Los marcos pueden estar distribuidos en el tiempo y el espacio. Cuando observamos el primer cuadro de una obra todos los elementos querrán probablemente crear una atmósfera que luego irá cobrando otros significados, esas imágenes que nos presentan más la plasticidad y materialidad del ámbito escénico son equiparables a la imagen pulsión. Y por supuesto que podemos incluir las subdivisiones delleuzinas al respecto. Los estados de la imagen, sólido, líquido y gaseoso son posibles en el teatro también. Nos parece muy justo pensar en que la imagen afectiva, como en el cine, se refiere al gesto y al *gestus** del actor, siempre con la posibilidad de ir ligada o inscrita dentro de otras imágenes o efectos de la imagen, hablamos de los otros elementos escénicos desde el diálogo

hasta la iluminación. La imagen acción tiene su referente en la diégesis y se va dando de momento a momento, es el cambio de una situación a otra, entendida, por supuesto, como un marco no físico sino como un *scenario*.

Es muy claro que un director puede crear las distintas imágenes de las que hablamos pero no es tan evidente qué hace el dramaturgo. Ante todo éste provoca la necesidad en el discurso escénico. En el mayor de los casos los dramaturgos se dan por satisfechos con que se cuente una historia, que los diálogos se digan de la manera adecuada para dar el carácter lógico al personaje que desencadenará las distintas acciones que promuevan el desarrollo marcado por el texto hasta su culminación, que el director maneje las tensiones que provocan la intriga y el suspenso y en última instancia que el público reaccione de la manera esperada. Sin embargo, en estos tiempos postmodernos deconstructivos y hermenéuticos donde dios ha perecido, el estado se tambalea y la axiología es una maraña, no nos parece conveniente que el autor dramático solicite que se le “respete” cuando el lenguaje visual lo ha superado. Sin ser deterministas el público no parece interesarse por los grandes temas de la filosofía de manera abierta y entusiasta y mucho menos que le delimiten un punto de vista sobre cualquier tópico por medio de palabras que no entiende, sino por el contrario parece querer dar su punto de vista y sentirse igualmente desconcertado como en la vida mecanizada, está dispuesto a sacrificar el simulacro que vive de lunes a domingo por una nueva realidad, y no se puede ser realista.

A mi parecer nos hemos acercado a linderos similares a los de la Roma decadente y la vulgaridad de la Edad Media. El pueblo, lejos de esa utopía marxista en la que puede dirigir su vida, se ha sumido en una expectativa pasiva, donde los poderosos tienen acceso a la alta cultura y éstos determinan qué pueden o no saber sus subalternos. Como en el

medievo, no se ha paralizado el teatro, el discurso escénico se ha alimentado del desinterés por la palabra y ha generado un sin fin de medios audiovisuales espectaculares para divertir a la gente; y como en el fin del imperio Romano, Séneca leía sus obras a un reducido número de “famas”, todos los “cronopios” se esconden al no poder comunicarse con nadie y estar amenazados por la incomprensión de los que no ven más que la apariencia del simulacro, los leones comiéndose a los cristianos.

El dramaturgo debe comprender su situación móvil y anónima; por un lado puede convertirse en *dramaturguen*, esa figura alemana que se vuelve gendarme de la dramaturgia en todas las fases del proceso teatral. Por otro lado puede convertirse en actor y a partir de su cuerpo, de su imagen, crear el discurso teatral. Pero también puede volver a ser poeta, dejar de escribir guiones, asumir que su trabajo se disipará en el tiempo y en el espacio, y permitir que la(s) lectura(s) de lo que escriba sea la compleción de su sentir y de su visión del mundo. Si es cierto lo que afirmamos sobre los tres tipos de imagen (visible, visual y visualizable) el autor dramático puede dejar de lado el formato habitual del texto que promete lo visible para hacer las veces de *close caption* del texto auditivo (literario) y crear uno nuevo visual y visualizable que no echa la literatura a los leones y mejor se vuelve el rugido que actualiza al león. Un texto que en vez de alejar el discurso del director del texto autoral para dejar sólo algunas de sus marcas en el texto representacional, que lo acerque con la absoluta certeza de que lo que ha escrito no tiene sentido alguno al menos de que cobre vida, de que en la postrimería de la semiosis no importa la forma en la que ha hecho su texto sino el contenido, y tal vez si el contenido está bien delimitado por *su* forma entonces ese contenido textual será la forma teatral. El texto dramático no tiene por qué escribirse antes del texto representacional ambos pueden irse

configurando para terminar en la mimesis III sin intermediación de la mimesis II'. Yo apostaría, a su vez, por la ambigüedad del contenido, (no del tema) porque al decir que éste esté delimitado no queremos decir fijado. Si las imágenes son claras en su forma no quiere decir que el significado sea obvio, por el contrario, si los significados de los signos textuales se convertirán en significantes del signo espectacular, lo que se debe procurar es crear las mismas denotaciones y expandir las connotaciones, y regodearse en la polisemia; el significado no se puede atar tan fácilmente y por eso el dramaturgo debe ceder la poesía a los creadores escénicos.

Hay cosas que vemos en el cine que el teatro no puede hacer pero eso sólo si hablamos nada más de los aspectos que tienen que ver con la estética, el problema del dispositivo y su copia o reproducción íntegra y material, pero hay otras muchas que el teatro no está haciendo o adoptando, si consideramos los avances del cine con respecto a la narración, la concepción diegética, la imagen, que tiene la fuerza para disparar un sin fin posibilidades de recursos propiamente teatrales y dramáticos novedosos, eficientes y eficaces.

Para finalizar hay que advertir que por lo extenso del tema este trabajo por más que quisiera convertirse en una propuesta formal para que los artistas teatrales busquemos en la imagen el semáforo de la teatralidad, aún quedan muchos cabos sueltos que el lector probablemente echará en cara, y quizás será mejor decir que hemos expuesto tan sólo un esbozo de las latitudes a las que se pueden llegar. En definitiva, traeré a colación una anécdota que me contó mi hermano mayor, que por su carácter personal me obliga una vez más a pasar a la primera persona. No sé si sea verídica pero lo que importa es lo que significa y significó para un servidor. Braulio, mi hermano, estudiaba Filosofía en la misma facultad de la que ahora espero

recibirme, y yo seis años menor que él me interesaba mucho en las cuestiones filosóficas del arte a causa de mis inquietudes y mi precocidad. Además era divertido discutir con él porque yo por lo general me limitaba tan solo a contradecirlo y así él entraba en una especie de trance apasionado por hacerme entender la verdad de las cosas. En fin, en medio de una de esas acaloradas discusiones al ritmo de The Grateful Dead, me contaba que Frank Zappa, famoso rocanrolero alternativo, y excéntrico guitarrista, dijo una vez para responder a una pregunta acerca de su música (no sé la pregunta específica): “To talk about music is like dancing about architecture”²⁰⁰. Esa frase se me quedó grabada por el resto de mis días y me pareció años después que era aplicable casi a todas las artes excepto por la literatura. Sólo podemos descubrir la verdad de las cosas, y más en el teatro, *haciendo* las cosas. Lo que podamos descifrar en la teoría no será más que la verdad de la praxis de haber desarrollado esa teoría. La teoría en el teatro debe de ser la praxis. No puedo hablar del teatro solamente así como no puedo sólo escribir teatro, hay que vivirlo, hay que actuarlo y allí comprobar este estudio que no puede, sobretodo, pretender tener la última palabra. Por último, el teatro, y antes que nadie la figura del dramaturgo, debe entender y asumir sus límites y aunque tenga que hacerse a un lado por un tiempo en el que la sociedad consume para no aburrirse, (no consume literatura pero sí espectáculos), también debe mantenerse en contacto con aquello que enajena al hombre y conservarse siempre como bastión de la naturaleza humana, como artista y científico integral considerando que toda teoría artística (por más científica que se suponga) nace de una visión personal, de una necesidad interna y

²⁰⁰ Hablar sobre música es como bailar sobre arquitectura.

espiritual, por lo que su subjetividad se enaltece y pertenece, no obstante, a un sentimiento universalista donde se puede ser verdaderamente libre.

Como colofón quisiera hacer un llamado a todas las instancias académicas pertinentes y en especial al comité académico del Colegio de Literatura Dramática y Teatro para que se ponga en marcha el nuevo plan de estudios que hemos esperado tantos años, en el que debe incluirse los estudios sobre semiótica y antropología teatral; entendiendo que ambas ciencias son indispensables para comprender y expandir los conocimientos sobre nuestra práctica como proceso de significación y comunicación en estos tiempos; entendiendo que el teatro no es una práctica transhistórica o transcultural y que a partir de estas reflexiones abarcaremos más del conocimiento del hombre y podamos producir más, conciente y libremente. Además de instar a los altos mandos de esta Universidad a abrigar más el estudio del teatro en ella, designando más recursos a éste colegio para instalaciones dignas y maestros totalmente capacitados recordando, y que este trabajo sirva de ejemplo, que no se trata del estudio literario solamente de un género en particular, sino de una práctica artística milenaria y complejísima que sólo abarca a la literatura desde el punto de vista más práctico que es la re-presentación y que sin texto puede nacer un trabajo escénico, un hecho cultural de gran complejidad que requiere de un estudio específico no solo en las letras sino en todo lo que compone al espectáculo dramático, sus creadores y la sociedad de donde nace y a la que va dirigido.

Glosario

El presente glosario contiene algunos de los términos y conceptos utilizados con mayor frecuencia en este trabajo, no los incluye todos, en particular los que específicamente se definen en el cuerpo de la tesis, y los que aparecen sólo con los fines que le corresponden a la argumentación de ese concepto o término en su momento pero que no forman parte fundamental de este trabajo. Sin embargo creemos que serán de gran utilidad estas definiciones y apuntes sobre los temas más complejos al que el lector puede referirse para recordar, actualizar o ampliar su entendimiento de ellos.

Actos de habla: “Al enunciar una frase cualquiera, se cumplen tres actos simultáneos:

un acto *locutorio*, en la medida en que se articulan y combinan sonidos, y también en la medida en que se evocan y combinan sintácticamente las nociones representadas por las palabras.

Un acto *ilocutorio*, en la medida en que la enunciación de la frase constituye de por sí un determinado acto (una determinada transformación de las relaciones entre los interlocutores; cumplo el acto de prometer al decir: “Prometo...”

Un acto *perlocutorio*, en la medida en que la enunciación sirve a fines más lejanos y que el interlocutor puede no comprender, aunque domine perfectamente la lengua. Así, interrogar a alguien podemos tener la intención de ayudarlo, de perturbarlo, de hacerle creer que apreciamos su opinión, etc.” (Austin en Todorov).

Código: Es el conjunto de signos o señales creadas por el hombre con el fin de comunicarse. Parte del esquema de comunicación planteado por Jakobson; en lo que está codificado el mensaje.

“Es un *sistema de significación que reúne entidades presentes y ausentes*. Siempre que una cosa MATERIALMENTE presente a la percepción del destinatario REPRESENTA otra cosa a parir de reglas subyacentes, hay significación”. (Umberto Eco, TRATADO DE SEMIOTICA GENERAL, p. 25).

Diégesis: Es un término de origen griego (*diégesis*) comúnmente emparejado con el de mimesis. Significan, respectivamente, *relativo e imitación* y se emplean hoy en la estilística y, por supuesto, en teoría de la literatura para designar grados diferentes de distancia narrativa. En su *República*, Platón diferencia tres tipos de discurso: el diegético, el mimético y el compuesto. En el primero de ellos, el poeta habla en su propio nombre; en el segundo, el poeta habla pero haciéndonos creer que oímos la voz de sus personajes; y en el tercero se da una combinación de ambos.

“es la oposición entre el relato como material y el discurso como utilización individual de este relato, construcción que deja siempre la huella de la instancia enunciativa.”(Genett).

Doble articulación: “Articulación se refiere a cualquier forma de organización que engendra distintas unidades combinables”... “El habla puede ser analizada en morfemas, es decir unidades significantes o unidades de sentido que constituyen la primera articulación. Estas unidades son además analizadas dentro de lo sinsentido, es decir las unidades puramente

distintivas del sonido o fonemas que constituyen la segunda articulación”. (Martinet en Stam et al).

Drama: En griego *drama* acción. “En el sentido general, el drama es el género literario compuesto para el teatro, aunque el texto no sea representado. Obra dramáticas solamente la denominación para este tipo de texto” (Pavis)

Opuesto a teatro que incluye el drama, no como texto escrito sino como el contenido. El drama sucede en el teatro y en la obra escrita.

Elipsis: Figura de construcción que consiste en omitir en la oración una o más palabras, necesarias para la recta construcción gramatical, pero no para que resulte claro el sentido.

“El tiempo pasa en la historia mientras que no transcurre tiempo en el discurso. Las elipsis permiten a los realizadores cinematográficos eliminar por montaje hechos que carecen de importancia, para seccionar dramáticamente relaciones causa efecto, y cubrir de forma económica amplios periodos de tiempo de la historia.” (Stam, et al.)

Focalización: El término fue introducido por Gérard Genet para diferenciar la actividad del narrador que relata los hechos del mundo ficcional de la actividad de los personajes desde cuya perspectiva los hechos son percibidos o focalizados. La distinción entre el narrador y el focalizador es comúnmente descrita en la teoría literaria como una distinción entre el agente “que habla” y el agente “que ve” (Stam et al.)

Insistencia del autor en una acción o un carácter particular para subrayar su importancia. Este procedimiento se aplica también en el teatro: el

dramaturgo, teóricamente ausente en el universo dramático, interviene de hecho en el desarrollo de conflictos y en la singularización de los personajes principales, subordinando el resto de los elementos focalizados. (Pavis)

Función (según Jakobson): Jakobson termina la exposición de su teoría recordando que la función principal del lenguaje es la de comunicar y que los actos comunicativos no tienen por qué manifestar una única función, sino que lo normal es que aparezcan varias mezcladas, aunque en cada caso pueda predominar una sobre las otras.

Funciones Lingüísticas (válido para todas las formas de comunicación)
Roman Jakobson

- **FUNCION REFERENCIAL.**- Define las relaciones entre el mensaje y el objeto. Formula a propósito del referente una información objetiva, observable y verificable.

- **FUNCION EMOTIVA.**- Define las relaciones entre mensaje y emisor. Es la actitud con respecto del objeto. Deseable, detestable, respetable, ridículo.

- **FUNCION CONNOTATIVA.**- Define las relaciones entre el mensaje y el receptor, pues toda comunicación tiene por objeto obtener una respuesta de este último. Puede dirigirse a la inteligencia o la afectividad del receptor.

- **FUNCION POETICA O ESTETICA.**- Define la relación del mensaje consigo mismo. En las artes, el referente es el mensaje.

- **FUNCION FATICA.**- Tiene por objeto afirmar, mantener o detener la conversación. Ej: Chats, Ritos solemnes, Ahá.

- **FUNCION METALINGUISTICA.**- Define el sentido de los objetos que corren el riesgo de no ser comprendidos por el receptor. Ej: Pies de página, comillas, etc.

(Luis Martínez)

Gestus: “La expresión mimética y gestual de relaciones sociales entre personas en un período”. (Brecht, en Stam, et al.)

Hiato: Disolución de continuidad, interrupción o separación espacial o temporal.

Icono: Un signo es icónico cuando “puede representar a su objeto sobre todo por semejanza. Decir que un signo es semejante a su objeto no es lo mismo que decir que tiene las mismas propiedades. En cualquier caso existes el concepto de semejanza que tiene un carácter científico más preciso que el de tener las mismas propiedades o de parecerse a él.”

“La forma más directa de hacer conocer un objeto a otro es presentarle el propio objeto[...]En su defecto, se puede presentarle una “imagen”, es decir otro objeto que se parezca al primero lo más posible y despierte los sentidos de la misma manera.” (Martinet, p.61)

Imagen: Conjunto de signos que expresan un significado en su totalidad, interpretada como un texto.

A propósito de la imagen el Diccionario de Pavis dice que “se a ha erigido en noción que se opone a las de texto, fábula o acción. El teatro, habiendo reconquistado completamente su naturaleza visual de representación, llega

incluso a invocar una sucesión de imágenes escénicas y a tratar los materiales lingüísticos y actanciales como imágenes o cuadros...”

“...la puesta en escena es siempre una *puesta en imágenes*, pero es relativamente imaginada e “imaginante”: el sujeto del discurso, el mundo representado son figurados por una producción de imágenes que ciñen de una manera relativamente próxima las realidades de las cuales el texto habla o sugiere.”

“...la dimensión fantástica y desmaterializada de la imagen, renueva el estatuto de la representación y del texto dramático[...] la imagen no llega sin embargo a ser inmediata e indistinta; continúa siendo una construcción de la maquinaria teatral y posee su propia organización formal, que un observador avezado recorre sin problemas.”

Indicio o índice: “Para Peirce, es un signo “en conexión dinámica” (comprendida la espacial) con el objeto individual por una parte, y por otra con el sentido o la memoria de la persona par que sirve de signo.” (Pavis)

“Casi todos los autores están de acuerdo en dar, como ejemplo típico del indicio, el humo—perceptible—que manifiesta la presencia o la existencia de un fuego no perceptible, ya que es de dominio público que no hay humo sin fuego.” (Martinet p. 57)

Este mismo autor diferencia entre la señal y el indicio con el ejemplo de la tos, una síntoma y otra fingida. Es indicio de una enfermedad o un suceso biológico que no puede controlar el emisor y que en sí no lleva la intención de emitir un mensaje. La tos fingida en cambio es una señal, pues tiene la intención de comunicar y provocar en el receptor una respuesta favorable.

Isotopía: (iso = igual; topos = lugar) se refiere a un concepto de significado como "efecto del contexto", es decir, como algo que no pertenece a las palabras consideradas aisladamente, sino como resultado de sus relaciones en el interior de los textos o de los discursos.

La función de las isotopías es la de facilitar la interpretación de los discursos o de los textos; de hecho, cada una de ellas detecta un contexto de referencia común a varias palabras, que no derive de sus significados específicos. Esto en la lógica de que el conjunto es algo más que la adición de sus elementos.

La detección de una isotopía, por lo tanto, no es la mera observación de un "dato", sino el resultado de un proceso de interpretación. (F. Rastier)

Lenguaje: "[...]El lenguaje se caracteriza por su aspecto sistemático. No puede hablarse de lenguaje si no se dispone más que de un signo[...] se entiende habitualmente un sistema complejo. (Todorov)

Marco: "La inmensa mayoría de las imágenes se presentan de forma de objetos aislables perceptivamente, si no siempre materialmente, y este carácter limitado, muchas veces separable, o incluso movilizables de la imagen es también uno de los rasgos esenciales que definen el dispositivo[...] El marco es ante todo el borde de este objeto su frontera material, tangible." [...] "lo que manifiesta la clausura de la imagen, en otro sentido no tangible; es un límite sensible." (Aumont)

Mimesis: "Mimesis significa en Aristóteles conjuntamente reproducción imitativa, es decir: una síntesis de acciones artificiales y artísticas, de

modo que las artificiales se ordenen a las artísticas y en ellas llegue la obra a su término...”(Barthes)

Según García Bacca, la operación de la mimesis incluye, desde un punto de vista moderno, por un lado operaciones técnicas, artificios peculiares, y por otro operaciones artísticas.

La mimesis es la imitación o la representación de una cosa. En un comienzo la mimesis era la imitación de una persona por medios físicos y lingüísticos, pero esta “persona” podía ser una cosa, una idea, un héroe o un dios. En la *Poética* de Aristóteles, la producción artística (poesis) se define como imitación (mimesis) de la acción (praxis). (Pavis)

Paradigma: Consiste en un grupo de unidades virtual o “vertical” que tienen en común el hecho de mantener relaciones de similitud y contraste (es decir de comparabilidad (y que pueden elegirse para combinarse con otras unidades). (Satm et al.)

“En sentido amplio se llama paradigma toda clase de elementos lingüísticos, sea cual fuere el principio que lleva a reunir esas unidades.” (Todorov)

Plano del contenido y Plano de la expresión: Corresponden, en la teoría de Hjelmslev, al significado y al significante en la teoría del signo de Saussure.

“Mientras que, de acuerdo al primer punto de vista [el del sentido común y tradicional del signo], el signo es una *expresión* que apunta a un *contenido* fuera del signo mismo, de acuerdo a la segunda visión (la cual fue propuesta en particular por Saussure seguido por Weisberg) el signo es una entidad generada por la conexión entre una expresión y un contenido.” (Hjelmslev)

Proxemia: En el teatro, la puesta en escena toma partido por cierto tipo de relaciones espaciales entre los personajes en función de la obra (ideología), de sus relaciones sociales, sexo, etc. Cada estética escénica tiene por tanto, una concepción implícita de la proxsémica y su visualización influye mucho en la recepción del texto.” (Pavis)

Punto de vista: “Generalmente entendido como la perspectiva óptica de un personaje cuya mirada o visión domina una secuencia, o, en su sentido más amplio, la perspectiva general del narrador hacia los personajes y los hechos del mundo ficcional.” (Stam, et al.)

Representación: “La representación teatral o la puesta en escena de la obra de teatro es una manifestación estética que se halla estructurada de manera ambigua, es decir, que presenta múltiples alternativas de interpretación y es autorreflexiva, pues atrae la atención del destinatario sobre su propia forma. (Eco)

[...]Estas artes se caracterizan por un doble nivel: lo representante—la pintura, la escena, etc.—y lo representado —la realidad figurada o simbolizada. La representación es siempre una reconstrucción de algo diferente; acontecimiento pasado, personaje histórico, objeto real. (Pavis)

“La palabra ‘representación’ usada aquí no debe entenderse como traducción de la alemana *Vorstellung*, término que hecho fortuna en la filosofía moderna, sino más bien con el significado primitivo de un ‘hacer reaparecer delante’, es decir una ‘revocación’. Así pues, el acento no cae sobre el ‘objeto para un sujeto’, sino sobre la función ‘representante’, que implica memoria y tiempo.” (Colli)

Señal: Es una seña o signo emitido por un emisor o remitente para indicar algún otro objeto, persona o lugar a un receptor, especialmente en cuenta de la acción a ser realizada por un receptor. Señalar con el dedo es una señal característica, la señal de peligro de un animal es otra. Una luz roja en un semáforo señala atención a un código de tráfico en vista de un peligro posible a futuro, pero como otras señales, no dice qué peligro. Las señales implican significados situacionales pero no referenciales. (Hunter y Whitten, 1976, *ENCYCLOPEDIA OF ANTHROPOLOGY*, Harper & Row)

No tiene capacidad significante alguna: sólo puede determinar el destinatario. (Eco)

Signo: “Un signo es algo perceptible que hace manifiesta otra cosa que, de otro modo, no lo sería.” (Martinet) Por esto en la semiótica saussurreana el signo se descompone en significado y significante.

Para ampliar la idea de signo según Peirce Cfr. Beuchot, M. Elementos de Semiótica pp137-153

Significado: En este sentido el significado es aquello que está ausente.

Significante: Y el significante la materia en la que está representado el significado. “La parte que puede hacerse sensible se llama, para Saussure, significante.” (Todorov)

Símbolo: Cualquier cosa —objeto, gesto, palabra— que esta en lugar de, o represente alguna otra cosa, con la cual no tienen conexión intrínseca.

“El símbolo es un signo ‘convencional’ o dependiente de un hábito (adquirido o innato), que consiste más bien en una nueva significación que es un regreso a la significación original.” (Peirce en Pavis)

Sintagma: “...Y relaciones sintagmáticas tienen que ver con las características secuenciales del habla, su disposición “horizontal” en una totalidad significante ordenada.” (Stam et al.)

“...*u* y *v* forman un sintagma en E no sólo si ambos están presentes en E, sino también cuando se conoce —o se cree que poder descubrir— una relación sintagmática condicionante de esta co-presencia.” (Todorov)

Bibliografía

Allen C., Robert y Gomery, D., Teoría y práctica de la historia del cine. Ed. Paidós. Col: Comunicación. Vol. 70. McGraw-Hill, 1985 Tr. J. Cerdán y E. Iriarte. 1era ed. Barcelona, 1995.

Aristóteles, On the art of poetry. en Aristototele, Horace, Longinus. Classic Literary Criticism. Traducción e introducción, T.S. Dorsch, 1965; Penguin Books, 5ta reimpresión; Gran Bretaña, 1974.

Aristóteles, Poética. Ed. Emecé Editores. Traducción y Notas Schlesinger, Eihard, Buenos Aires, sin año.

Arnheim, Rudolf. El pensamiento visual. Ed. Paidós. Col: Estética. Vol. 7. Tr. Ruben Macera. 1era reimpresión, Barcelona, 1998

Artaud, Antonin, El Cine. Ed. Alianza. Col: El libro de bolsillo, Sección: Arte. Trad. Antonio Eceiza, Madrid, 1973.

Auerbach, Erich. Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental. Ed. F.C.E. Col: Lengua y estudios literarios. Tr. I. Villanueva y E. Ímaz. 7ma reimpresión, México, 2000.

Aumont, Jaques, La Imagen, Ed. Paidós Ibérica, Col: Paidós Comunicación. Vol 48, 1era edición, Barcelona, 1992

Aumont, J y Marie, M. Análisis del film. Ed. Paidós. Col: Comunicación. Vol. 24. Tr. Carlos Losilla;1988 Nathan, Paris. 2da Ed, Barcelona, 1993.

Balázs, Bela. El Cine. Nuevo Lenguaje. en Antología. Textos de estética y teoría del arte. Ed. UNAM Adolfo Sánchez Vázquez, Col: Lecturas universitarias. Vol 14, 5ta reimpresión, México, 1996.

Bazin, André, What is Cinema? Vol. 1. University of California Press, Berkley, 1967

Barthes, Roland, La aventura semiológica. Ed. Paidós. Col. Comunicación. Vol. 40. Tr. Ramón Alcalde, 1985, Seuil, París. 2da reimpresión, Barcelona 1997.

Barthes, Roland, La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía. Ed. Paidós. Col: Comunicación, N.43. Cahiers du Cinema, 1980. Tr. Joaquim Sanahuja. 1era ed. Barcelona, 1990.

Bentley, Eric, La vida del drama, Ed. Paidós. N.23. Atheneum, 1964. Tr. Albert Vanasco, México, 1995.

Beristáin, H. Diccionario de Retórica y poética, Ed. Porrúa, 1995

Beuchot, Mauricio, Elementos de Semiótica. Ed. Surge. Col. Magnum Bonum, 3era edición, México, 2001

Cacciari, Massimo, Drama y Duelo, Ed. Tecnos. Col: Metropolis. Adelphi. 1978. Tr. Francisco Jarauta. Madrid, 1989.

Carlson, Marvin, Theories of the Theatre. Cornell University Press. 1993.

Cassirer, Ernst. *Language and Myth*. Dover publications Inc. Tr. Susanne Langer. Harper and Brothers, 1946, EEUU.

Colli, G; Filosofía de la expresión. Ed. Siruela. Col: Biblioteca de ensayo. Tr. Miguel Marey. España, 1990.

Deleuze, Gilles, La imagen- movimiento. Estudios sobre cine 1, Ed. Paidós. Col: Comunicación n.16. Les éditions de minuit, París, 1983; Tr. Irene Ago, 3era edición, Barcelona, 1994.

Delhumeau, Antonio, El hombre teatral. Ed. Plaza y Janes. Ensayo. 2da ed. México, 1986

De Marinis, Marco, El nuevo teatro. 1947-1970, Ed. Paidós Col: Instrumentos. Milan, 1987; Tr. B. Anastasi y S. Spiegler, 1era edición, Barcelona, 1988

Ducrot, O. Todorov T. Diccionario Enciclopédico de las ciencias del lenguaje. Ed. Siglo Veintiuno Editores. Tr. Enrique Pezón. 22da edición en español, México, 2003

Duvignaud, Jean, Sociología del Teatro. Ensayo sobre las sombras colectivas. Ed. F.C.E., Secc: obras de sociología. Trad. Luis Arana y Ernestina C. Zenzes. México, 1981.

De Toro, Fernando, Intersecciones. Ensayos sobre Teatro. Ed. Frankfurt/M M. Col: TPT, Vol 10, Madrid, 1999

Eisenstein, Sergei, El montaje escénico. Ed. Gaceta. Col: Escenología N.24. Tr, Margherita Pavia, 1958, Moscú. México, 1994

Eisenstein, S. La estructura del film en La Forma del Cine. Siglo XXI, 5ta edición, Tr. Maria Luisa Puga, México, 1999

Esslin, Martín, The Anatomy of Drama, Ed. Hill and Wong, 14 reimpression, Nueva York, 1995

Foucault, Michel, Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte. Ed. Anagrama, Col: Argumentos. No.102. Tr. Francisco Monge. Anagrama 1981, 5ta. Edición, Barcelona, 1999.

García Barrientos, José Luis. Escritura / Actuación. para una teoría del teatro. en Teoría del Teatro: compilación de textos e introducción general de María Bobes Naves, Ed. Arcos libros. Serie: lecturas. 1era edición, Madrid, 1997 p. 168

Grossvogel, David, The blasphemers. the theatre of Beckett. Ionesco. Brecht and Genet. Sin editorial/sin año.

Gombrich, E. H, The visual image: its' place in comuication en Woodfield, Richard. (Ed),The essential Gombrich., Ed. Phaidon Press, Honkong, 1996.

Gombrich, E, H, The use of art fot the Study of Symbols. en Woodfield, Richard. (Ed), The essential Gombrich. Ed. Phaidon Press, Honkong, 1996.

Goutman Ana, Estudios para una semiótica del espectáculo, Ed. UNAM, México, 1995.

Gubern, Román, Del bisonte a la realidad virtual. La escena y el laberinto. Ed. Anagrama. Col: Argumentos. Barcelona, 2da edición, Septiembre 1999.

Gutiérrez Flórez, Fabián, Teoría y práctica de semiótica Teatral, Universidad de Valladolid, Secretariado de publicaciones, 1era edición, Valladolid, 1993

Helbó, Andrés, et al. Semiología de la Representación. Teatro, televisión, comic. Ed. Gustavo Gili. S.A. Col: Comunicación visual. Tr. Josep Elias, Barcelona, 1978.

Hoffman, Donald, La inteligencia visual, Ed. Piados. Col. Transiciones. Tr. Daniel Menezo, Barcelona, 2000.

Ingarden, Roman, La obra de Arte literaria. Coedición Ed. Taurus UIA. Col: Pensamiento. Tr. Gerald Nyenhuis H. 1era Coedición, México, 1998.

Katz, Ephraim, *The film Enciclopedia.* Ed. Putnam Publishing, Perigee, Nueva York, 1979.

Kracauer, Siegfried, Teoría del cine. La redención de la realidad física. Ed. Paídos. Col: Comunicación, N.81. Oxford University press. 1960, Tr. Jorge Hornero. 1era reimposición, Barcelona, 1996.

Kowzan, Tadeusz, *El signo en el teatro.* en Teoría del Teatro: compilación de textos e introducción general de María Bobes Naves, Ed. Arcos libros. Serie; Lecturas. 1era edición, Madrid, 1997

Kowzan, T, *La semiología del teatro; ¿veintitrés siglos o veintidós años?* en Teoría del Teatro: compilación de textos e introducción general de María Bobes Naves, Ed. Arcos libros. Serie; lecturas. 1era edición, Madrid, 1997

Lotman, Yuri. La Semiosfera Semiótica de las artes y de la cultura. Vol III. Ed. Cátedra Tr. Desiderio Navarro, Madrid, 2000

Luzuriaga, Gerardo, Introducción a las teorías latinoamericanas del teatro. De 1930 al presente. Ed. Universidad Autónoma de Puebla. 1990.

Martinet. Claves para la semiología. Ed. Gredos. Versión española de Maria Victoria Catalina, Madrid, 1998

Metz, Christian, Ensayos sobre la significación del cine. Ed. Tiempo contemporáneo, Col: Signos. Secc. Ciencias Sociales. Tr. Marie Therese Cevasca. Buenos Aires, 1972.

Nietzsche, F. El origen de la tragedia, Espasa Calpe, México. Col: Austral n.356. 1era edición, 1943 Tr. Eduardo Ovejero Mauri. 16ta edición, México, 1995.

Pavis, Patrice, Diccionario de Teatro. Dramaturgia, Estética, Semiología. Ed. Paidós ibérica, Col: Paidós comunicación. Tr. Fernando de Toro. Barcelona, 1980.

Prochazka, Miroslav, *Naturaleza del texto dramático* en Teoría del Teatro: compilación de textos e introducción general de María Bobes Naves, Ed. Arcos libros. Serie; lecturas. 1era edición, Madrid, 1997 pp.57-83

Relyea, Suzanne, Signs Systems, and Meanings. A contemporary semiotic reading of four Molière Plays., Wesleyan University Press, Connecticut, 1976.

Ricoeur, Paul. Tiempo y narración, configuración del tiempo en el relato histórico. Ed, Siglo XXI. Édition du seuil, Paris, 1985. Tr. Agustín Neira. 2da edición, México, 1998.

Rossi Landi Ferruccio, Semiótica y estética. Ediciones Nueva visión. Sol. Semiótica y epistemología. Tr. Juan Antonio Vasco y R. Graciela Manzini, 1era edición, Buenos Aires, 1976

Sartori, Giovanni, Homo videns. La sociedad teledirigida. Ed. Taurus. Tr. Ana Díaz Soler. 1997, Gius. Madrid, 1998

Stam, Robert; et al. Nuevos Conceptos de la teoría del cine (estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis, intertextualidad). Ed. Paidós Col: Comunicación, N.106. Routledge, 1992. Tr. José Pavía Cogollos. Barcelona 1999.

Talens, Jenaro, Elementos para una semiótica del texto artístico. Sin fecha.

Thomasseau, Jean-Marie. *Para un análisis del para-texto teatral*. en Teoría del Teatro: compilación de textos e introducción general de María Bobes Naves, Ed. Arcos libros. Serie; lecturas. 1era edición, Madrid, 1997

Veltrusky, Jiri, *El texto dramático como uno de los componentes del teatro*. en Teoría del Teatro: compilación de textos e introducción general de María Bobes Naves, Ed. Arcos libros. Serie; Lecturas. 1era edición, Madrid, 1997

Veltrusky, Jiri., *Contributions to the semiotics of Acting*, En Sound, Sign and Meaning. Quarternary of the Prague Linguistic Circle. Ed. Matejka, Ladislav. Mochigan Slavic Contributions, Ann Arbor, No, 6. 2da edición. pp. 553-607. The unuversitiy of Michigan, 1978

Vilches, Lorenzo, La lectura de la imagen. prensa. cine. televisión. Ed. Paidos. Col: Comunicación, Vol 11, 2da reimpression, Barcelona, 1988

Wittgenstein, L. Tractatus. Lógico-Philosophicus. Ed. Alianza. Col: Filosofía y Pensamiento. Tr Jacobo Muñoz e Isidro Reguera. 3era reimpression, 2002, Madrid

Ubersfeld, Anne, Semiótica teatral, Ed. Cátedra, Universidad de Murcia. Col: Signo e imagen. Vol.18. Traducción y adaptación, Francisco Torres Monreal. 3era edición. Madrid, 1998.

Varios Autores, El teatro y su crisis actual, Ed. Monte Ávila. Col: Documentos. 1era ed,1972. pp. 25-60, 60-71, 113-119, 129-135. Venezuela, 1993.

Varios autores, Illustrated History of Theatre. John Russel Brown, Ed. Oxford University Press, 1995

Varios Autores, The theory of meaning. Ed. Parkinson, G.H.R., Ed. Oxford University Press, Col: Readings in philosophy., 1968; 1era reimpression, Gran Bretaña, 1970.

Zunzunegui, Santos. La mirada cercana. Microanálisis fílmico. Ed. Paidos. Col: Papeles de Comunicación. N15. 1era Ed. 1996. Barcelona.