



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COLEGIO DE LITERATURA DRAMÁTICA Y TEATRO

ANÁLISIS DE LA PUESTA EN ESCENA *MÁS PEQUEÑOS
QUE EL GUGGENHEIM*, A PARTIR DE LOS TRECE
SISTEMAS DE SIGNOS DE TADEUSZ KOWZAN

TESINA

PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADA EN LITERATURA DRAMÁTICA Y TEATRO

PRESENTA
ANA LORENA RODRÍGUEZ ESTRADA



ASESOR:
RICARDO ALBERTO GARCÍA ARTEAGA AGUILAR

Ciudad Universitaria, Cd. Mx., 2018



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Índice

Introducción	1
Capítulo 1. La semiótica y el teatro	4
1.1 Antecedentes	4
1.1.1 Semiótica y semiología	9
1.2 Semiótica teatral	11
1.3 Tadeusz Kowzan y los trece sistemas de signos en el teatro	17
Capítulo 2. Alejandro Ricaño	38
2.1 Biografía	38
2.2 Principales obras	39
2.3 Características de los personajes	52
2.4 Características de la dramaturgia	54
Capítulo 3. <i>Más pequeños que el Guggenheim</i>	65
3.1 Sinopsis	66
3.2 Análisis de la puesta en escena a partir de los trece sistemas de signos de Kowzan	68
Conclusiones	115
Bibliografía	124
Anexo	127

Agradecimientos

A mi madre, el ser más maravilloso. Gracias por la vida, por creer en mí.

A mis abuelos, Gloria Pérez, Jaime Laget, María Cruz García y Luis Rodríguez.

A todos mis tíos, tías, primos, a mis familias: Laget Pérez y Rodríguez García, por su amor y entero apoyo.

A las mejores amigas, escuadrón imparable de aventuras, planes, lágrimas y desvelos: Susana Moreno y María José Olvera.

A mi asesor, el Dr. Ricardo Alberto García Arteaga Aguilar, a mis sinodales, la Mtra. Margot Aimee Yadviga Elea Wagner y Mesa, al Dr. Armando Partida Tayzan, Lic. Daniel Huicochea Cruz y al Mtro. Emilio Alberto Méndez Ríos, por confiar en mí y darle su voto de confianza a este trabajo.

A todos aquellos por cuyos amores, lágrimas, palabras y sonrisas este trabajo se ha podido concretar.

GRACIAS.

Introducción

El deseo por realizar este trabajo de investigación surge a partir de los últimos dos semestres de la Licenciatura, en los que, dentro de las asignaturas de Corrientes del Arte Escénico Contemporáneo y Teatro Mexicano Contemporáneo se estudian algunas de las producciones teatrales nacionales más representativas, tanto a nivel práctico, es decir, la puesta en escena, como los textos dramáticos. Entre estos trabajos, conocí algunas de las obras de Alejandro Ricaño. De igual manera, durante estos semestres tuve la oportunidad de estudiar apuntes y ensayos de algunos teóricos que exponen sus diferentes ideas y puntos de vista acerca del teatro y la teatralidad. Posteriormente, mi interés por el proceso de comunicación durante la representación teatral, me condujo a buscar bibliografía acerca de semiótica y semiótica teatral, lo que me llevó a reformular mi concepción sobre el quehacer escénico, tanto durante la representación, como en el proceso de montaje y finalmente, el fenómeno de la recepción.

En el presente trabajo se realizará el análisis semiótico de una puesta en escena mexicana contemporánea -*Más pequeños que el Guggenheim*, de Alejandro Ricaño-, a partir de los trece sistemas de signos presentes en la representación teatral, propuestos por Tadeusz Kowzan dentro de su ensayo titulado “El signo en el teatro. Introducción a la semiología del arte del espectáculo” a finales de la década de 1960. Para llegar a dicho análisis, se realizará, de manera previa, una investigación en la que se mencionarán las bases del concepto de semiótica y semiótica teatral, así como también se describirá cada sistema de signos presente en el ensayo mencionado. Posteriormente se estudiarán las obras más representativas del autor a analizar y finalmente, y, con base en los datos obtenidos con antelación, se procederá a realizar el análisis de la puesta en escena a partir de los trece sistemas de signos descritos por Kowzan.

He optado por realizar el análisis a partir de este teórico ya que fue el primer estudioso del teatro en elaborar de manera formal una propuesta en la que se sistematizan los rubros a partir de los cuales se pretende estudiar una puesta en escena. Es cierto que, como toda propuesta de análisis del hecho escénico, tiene

sus limitantes, la de Kowzan no es la excepción; sin embargo, considero que tomar este ensayo como referencia inicial puede ser un buen punto de partida para comprender las propuestas de análisis que surgen posteriormente, como las de Ericka Fischer-Lichte y Anne Ubersfeld, entre otras.

El objetivo principal de este trabajo de investigación es resaltar la importancia del estudio de la presencia y el manejo de los diversos sistemas de signos en una puesta en escena; así como también, poder identificar aquellos sistemas de signos predominantes en la obra, y aquellos cuya relevancia se mantiene al margen del todo. De igual manera, se pretende verificar la eficacia o ineficacia de los sistemas de signos dentro del hecho teatral particular, es decir, la obra *Más pequeños que el Guggenheim*.

Mediante un análisis semiótico de la puesta en escena, pretendo mostrar la manera en que funcionan los elementos sígnicos dentro del fenómeno teatral en relación al mensaje emitido por parte de los creativos por medio de la escena y recibido por el espectador. A lo largo de esta investigación, también se podrá tener un acercamiento al proceso de comunicación en el teatro por medio de los diferentes sistemas de signos dentro del fenómeno escénico.

Como dice Pavis en su ensayo titulado “Estudios Teatrales”, comúnmente, se tiene la creencia de que el actor, y, sobre todo, el director de teatro, llevan a cabo su labor mediante alguna especie de intuición o convicción que escapa a las posibilidades de estudio crítico. Es por ello, que uno de los objetivos personales dentro de este trabajo consiste en realizar un texto analítico, es decir, un documento técnico que brinde a los futuros practicantes escénicos herramientas pertinentes que puedan ser de ayuda durante el proceso de creación de una puesta en escena. Para que así, se pueda tener una mayor conciencia sobre la manera en que se utilizan los diversos signos y sistemas de signos en escena, no sólo mediante el uso de objetos estéticos, sino que se puedan convertirse en elementos cargados de significado, dentro del proceso de comunicación que se desarrolla a partir del hecho escénico. Así como también, se busca que la presente investigación sirva como un recurso que pueda despertar en los creadores el interés por llevar a cabo una comunicación más efectiva con el espectador por medio del montaje. Y de tal

manera, se pueda realizar, quizá, un producto escénico de mayor riqueza y calidad en cuanto a significado y sentido se refiere.

En el Capítulo 1 del presente trabajo, se muestra una breve reseña histórica de la semiótica, en la que se exponen los antecedentes y la evolución de esta ciencia hasta nuestros días. Posteriormente, se habla acerca de la semiótica teatral y se expone la importancia de esta área de la semiótica según algunos de los teóricos más importantes en ella, así como también, se mencionan los trabajos de algunos de los teóricos más representativos con el fin de lograr una mejor comprensión en el estudio del fenómeno teatral como hecho semiótico. En la parte final de este capítulo, se estudian los trece sistemas de signos presentes en el teatro, propuestos en el ensayo de Tadeusz Kowzan, y se complementa la descripción de cada uno de los sistemas con aportes realizados por diversos teóricos.

El Capítulo 2 se abordará la biografía del autor de la puesta en escena a analizar, así como también se mencionan algunas de sus obras y personajes más importantes, con el objetivo de encontrar algunas de las constantes dentro de la dramaturgia de Alejandro Ricaño, y poder así, conocer los rasgos característicos de sus textos dramáticos. Esta parte de la investigación servirá como base en el posterior análisis de la obra.

Finalmente, en el Capítulo 3 se realizará el análisis de cada uno de los sistemas de signos presentes en el teatro propuestos en el ensayo de Tadeusz Kowzan. Dicho análisis constará de la descripción general de los signos más destacados dentro de cada sistema de signos, así como también se hablará de la relación existente dentro de los sistemas y la importancia de cada uno de ellos como parte del hecho escénico completo.

Como dice Kowzan en la introducción a su ensayo acerca de los trece sistemas de signos en el teatro, ésto no será más que una herramienta (y no un modelo estricto) para apoyar a la investigación semiológica del teórico. Por lo tanto, en el presente análisis, la propuesta de Kowzan será el esqueleto que fije la línea de investigación del trabajo. A su vez, este estudio se verá nutrido de artículos e investigaciones de diferentes teóricos con el fin de enriquecer el trabajo realizado.

Capítulo 1. La semiótica y el teatro

1.1 Antecedentes

A lo largo de la historia, la semiótica ha tenido una importancia notable en el estudio y el desarrollo de diversos ámbitos, sobre todo en el lenguaje. Y aunque pareciera que la semiótica puede limitarse únicamente a ciertas áreas del conocimiento como la lingüística, es importante destacar que esta ciencia se extiende sobre terrenos tan diversos como el psicoanálisis, la mercadotecnia, e incluso la biología, la química, y otros como la ciencia política y las artes escénicas.¹

A continuación, se realiza una breve revisión de la semiótica como ciencia. El objetivo de este apartado es conocer un poco acerca del desarrollo de la semiótica como ciencia del signo a partir del apogeo de su estudio en la edad moderna, así como también, identificar algunos de los conceptos más importantes dentro de este terreno, los cuales se utilizarán posteriormente como una base para abordar el estudio del fenómeno teatral desde la perspectiva de la semiótica.

Edad Moderna

En Inglaterra, el filósofo John Locke (1632-1704) estudió la manera en que el individuo percibe las cosas a su alrededor, y atendió la sensación y la reflexión sobre dicha experiencia. De tal manera, propuso que el individuo posee la capacidad de determinar (nombrar) libremente a los objetos. Más tarde habló sobre las relaciones existentes entre los signos y el pensamiento para entender las cosas y así, poder transmitir conocimiento.² En todas sus obras, Locke atribuye una gran importancia al estudio del signo. En su *Estudio sobre el entendimiento humano*³ propone una clasificación general de las ciencias, entre las que distingue a las físicas, las prácticas y las semióticas. Cabe mencionar que el término propuesto por Locke para

¹ Kowzan, Tadeusz, *El signo y el teatro*, Madrid, Arco Libros, 1997, p. 16.

² Serrano, Sebastián, *La semiótica: Una introducción a la teoría de los signos*, Barcelona, Montesinos, 1981, p. 121.

³ Locke finalizó la redacción del *Estudio sobre el entendimiento humano* en 1666, pero su publicación se realizó tiempo después, en 1690.

designar a éstas últimas lo toma del neologismo acuñado y mencionado por Henricus Stephanius en su obra *Theasaurus Graecae Linguae*.⁴ Sin embargo, a pesar de que Locke propone a la semiótica como la ciencia del signo, no la desarrolla.

Durante esta época, hubo varios tratadistas que, mediante el desarrollo de la lógica, se encontraban en la búsqueda de un 'lenguaje perfecto', por lo cual centraron sus estudios sobre el signo lingüístico.

Finalmente, y de manera formal, el estudio de los signos surge de manera casi simultánea, y en total desconocimiento entre ellos, por el filósofo americano Charles Sanders Peirce (1839-1914) y el lingüista suizo Ferdinand de Saussure (1857-1913), quienes son considerados como padres de la semiótica moderna.

Peirce tomó como punto de partida la tradición y el estudio de los escolásticos y con base en ellos, elaboró una teoría nueva sobre el signo. Para Peirce, el signo "es un vehículo que comunica al espíritu alguna cosa del exterior", es decir, es una relación trídica en la que una cosa representa otra para alguien. "Aquello por lo que (el signo) está puesto es denominado su 'objeto'; lo que comunica es su 'significación'; y la idea que origina, su 'intérpretante'".⁵ Y anota como elementos del signo, al Signo -como tal- o 'representamen', que corresponde sobre todo a la forma, al aspecto físico del signo; a la 'cosa' u 'objeto', que es aquello a lo que el signo sustituye; y al 'intérpretante', que es la idea que origina el signo.

A su vez, en la obra *El signo y el teatro*, Tadeusz Kowzan menciona un cuarto componente del signo peirceano presente en una de las primeras definiciones del filósofo: el 'fundamento'. El 'ground' o fundamento viene a ser lo opuesto al concepto de 'representamen', pues se refiere a la idea pura que surge a partir del signo. Por otro lado, Peirce anota "para que algo sea signo, es preciso que 'represente' alguna cosa, llamada su 'objeto'.", y añade que un signo puede tener más de un objeto.

Peirce elabora un gran número de escritos en los que, además de definir al signo y sus componentes, hace una descripción ontológica exhaustiva de ellos y de cada elemento que los integra y que interviene dentro del proceso de significación.

⁴ Beuchot, Mauricio, *op. cit.*, p. 26.

⁵ Kowzan, Tadeusz, *op. cit.*, p. 32-33.

Además, realiza una definición del signo como una relación triádica de los elementos que lo componen. Así como también, realiza una clasificación de los diferentes tipos de signos que distingue, y a su vez, propone subdivisiones precisas de ellos.⁶ En una primera clasificación, Peirce distingue cuatro tipos de signos:

Un ícono es un signo que remite al objeto que denota simplemente en virtud de los caracteres que tiene, exista o no realmente tal objeto (...). No importa lo que sea, cualidad, individuo existente o ley, es ícono de alguna cosa, con tal que recuerde a esa cosa y sea utilizado como signo de esa cosa.⁷

Es decir, es un signo que se basa en algo de la realidad y que contiene alguna semejanza (física) o analogía con ella. Por ejemplo, un letrero con la imagen de algunos árboles cerca de una zona boscosa; la imagen de una carpeta en la computadora para dar la idea de un folder con archivos en su interior, o de un disco compacto para indicar una aplicación de música.

“Un índice es un signo que remite al objeto que denota porque está realmente relacionado con él”⁸. De alguna manera, el índice sería una especie de ícono. Sin embargo, la diferencia entre estos radica en que el ícono está ligado de manera más estrecha al aspecto físico y visual del signo en relación con el objeto al que remite, y en cambio, el índice posee necesariamente una relación real con el objeto al que remite, así como también una relación temporal en cuanto a acción-consecuencia se refiere. Por ejemplo, el humo como signo de fuego.

Un símbolo es una especie de signo totalmente arbitrario que Peirce define como “un signo que remite al objeto que denota en virtud de una ley, generalmente una asociación de ideas generales, que determina la interpretación del símbolo por referencia a ese objeto.”⁹ Es decir, el símbolo es un signo convencional que se encuentra estrechamente relacionado con el contexto del intérprete (y del emisor, desde luego, para que el símbolo pueda ser entendido). Peirce apunta a los signos lingüísticos como símbolos que no guardan una relación física o ‘real’ con la idea o concepto que denotan. Por ejemplo, la palabra ‘perro’ no se parece a dicho animal

⁶ Revisaremos únicamente la clasificación de Peirce que nos será de ayuda durante el análisis posterior.

⁷ Kowzan, Tadeusz, *op. cit.*, p. 48.

⁸ *Ídem*.

⁹ *Íbid*, p. 49.

ni nos muestra a tal, sin embargo, las personas de habla hispana conocemos dicha palabra y somos capaces de asociarla con el animal al que denota.

Un aspecto a tomar en cuenta es el hecho de que, al término de su vida, Peirce no sólo se enfocaba en el estudio del signo, sino también en los procesos tanto de recepción como de emisión de éste. Por todo esto se dice que Peirce senta sólidas bases para el desarrollo de la ciencia del signo.

Época Contemporánea

Posteriormente encontramos a teóricos como el estadounidense Charles Morris (1901-1979), quien redefinió a la semiótica como la ciencia no sólo referente al signo, sino que también consideró que esta ciencia había de estudiar el proceso de la semiosis, es decir, la manera en que funciona el signo como tal. Morris realizó diversas investigaciones y aplicó sus principios teóricos a diversas áreas como las artes y la religión. Retomó las tres dimensiones de la semiótica propuesta por Peirce: gramática, lógica y retórica, y las redefinió con los nombres de: sintaxis, semántica y pragmática, respectivamente; donde la sintaxis estudia las relaciones de coherencia entre los vehículos del signo; la semántica estudia las relaciones de correspondencia entre los vehículos del signo; y finalmente, la retórica se encarga del estudio de las relaciones de uso entre los vehículos del signo y los usuarios o hablantes, ya que esto determina y modifica la relación de los signos con sus significados. Habló, además, sobre dos tipos de semiótica: la semiótica pura, que se encarga del estudio de la teoría de la significación, es decir, del proceso de semiosis, y la semiótica aplicada a diversos ámbitos y áreas del conocimiento.¹⁰

Mientras tanto, en Europa se encontraba el lingüista suizo Ferdinand de Saussure, quien sentó las bases del estructuralismo y planteó una ciencia general del signo. En su *Curso de Lingüística general*¹¹, destacó la necesidad de una “ciencia que estudie la vida de los signos en el seno de la vida social, (y que determine) en qué consisten los signos, cuáles son las leyes que los gobiernan”¹², la denominó “Semiología” y colocó a dicha disciplina en un lugar dentro del estudio

¹⁰ Beuchot, Mauricio, *op. cit.*, p. 32.

¹¹ Publicado post-mortem, en 1916.

¹² Saussure, Ferdinand de, *Curso de Lingüística general*, México, Fontamara, 2ª edición, 2010.

de la Psicología Social. Una de las grandes aportaciones del lingüista fue el estudio de la relación diádica entre significado y significante.¹³ A pesar de que sus estudios se enfocaron en el signo lingüístico, sus investigaciones -aún ahora- muestran una amplia perspectiva sobre el tema del signo, de allí su importancia dentro de la Semiología moderna.

Por otro lado, el filósofo y ensayista francés, Roland Barthes (1915-1980) desarrolló una semiología de tipo estructuralista, la sistematiza, y además, construye, una semiología literaria. En sus obras, Barthes define de manera precisa a la semiología como la ciencia del signo en general, una ciencia que no es exclusiva de la lingüística, sino que también es aplicable a otro tipo de elementos y áreas, como las imágenes, los sonidos, los gestos, y desarrolla la semiología en estudios sobre la moda y la comida.¹⁴ Así como también, Barthes ahonda sobre la relación del significado-significante; señala que es a través de estos aspectos que el signo puede ejercer su proceso de significación, y aclara que esta relación no es siempre de carácter arbitrario.

Posteriormente, encontramos al filósofo y ensayista italiano Umberto Eco (1932-2016), famoso por su *Tratado de Semiótica General* en el que, a partir de la teoría de Peirce, y de las investigaciones de otros importantes autores, definió a la semiótica como una ciencia, su objetivo de estudio, su finalidad, sus límites, su terminología y conceptos relacionados de manera explícita y detallada. En esta obra, propuso, además, una teoría de la producción de signos, y habló acerca de la clasificación de los signos, donde intenta 'eliminar' al ícono como una clase de signo. A su vez, planteó el tema del individuo como actor dentro de la semiótica.¹⁵

Recientemente, tenemos a teóricos que estudian y responden a las propuestas de Eco, tales como: el filósofo mexicano Mauricio Beuchot (1950-), los españoles María del Carmen Bobes Naves (1930-) y Sebastia Serrano (1940-); y en lo que a materia teatral se refiere, encontramos a Anne Ubersfeld (1918-2010), Erika Fischer-Lichte (1943-), Patrice Pavis (1947), Fernando del Toro (1950-) y Ana Goutman (), entre otros.

¹³ Pavis, Patrice, *El análisis de los espectáculos: teatro, mimo, danza, cine*, México, Paidós, 2000, p. 440.

¹⁴ Beuchot, Mauricio, *op. cit.*, p. 35

¹⁵ *Íbid*, p. 39.

1.1.1. Semiótica y la semiología

En las páginas precedentes se ha hablado de 'semiótica' y 'semiología' de manera indistinta, por lo que corresponde hacer una aclaración pertinente respecto a ambos vocablos.

Hoy en día podemos encontrar los términos 'semiótica' y 'semiología' en diferentes estudios referentes a la ciencia de los signos. La diferencia entre dichos vocablos radica en su origen: por un lado, tenemos a Ferdinand de Saussure, francófono y por el otro a Charles Peirce, anglófono. El primero utiliza el término 'semiología' a partir de los vocablos griegos *semeion* que quiere decir 'signo' y *logos*, 'descripción', 'estudio'; y emplea dicho término para fundamentar sus estudios sobre la lingüística. Mientras que Peirce retoma el concepto *semiotiké* propuesto por Locke, y funda así, una ciencia dedicada al estudio del signo, no sólo lingüístico, sino general, a la que denomina 'semiotics / semiótica' (del griego *semeion*, 'signo', y utilizando el sufijo *-tikos* que quiere decir 'relativo a'), y la asocia de manera estrecha con la lógica, la filosofía y la psicología.¹⁶

En las notas a la Introducción de *A theory of semiotics*, Umberto Eco habla acerca de los términos empleados por Saussure y Peirce, semiología y semiótica, respectivamente, para referirse al estudio de los signos, y recomienda a los estudiosos de esta área, que no necesariamente abarquen a la lingüística, usar el término 'semiótica'. De la misma manera, Eco opta por utilizar esta palabra sin dar especial atención a las acepciones lingüísticas y metodológicas del término, y sí con base en el acuerdo tomado por la International Association for Semiotic Studies en París, en enero de 1969, para denominar a la ciencia general de los signos.¹⁷

Debido a ello, en el presente estudio opto por emplear el término semiótica para referirme a la ciencia de los signos, y sólo en casos específicos utilizaré el término "semiología" y citaré a su respectivo teórico.

En este primer apartado, podemos ver como desde principios del S. XVII surge un fuerte interés por descubrir la manera en que se da la comunicación mediante el

¹⁶ *Ibid*, p. 30.

¹⁷ Eco, Umberto, *A theory of semiotics*, Bloomington, Indiana University Press, 1976, p. 30.

uso de los signos dentro de la vida cotidiana, así como también la manera en que los signos se articulan y las formas en que éstos funcionan, principalmente dentro del lenguaje.

Este breve recuento nos ayuda a conocer cómo fue que se sentaron las bases de la semiótica que, posteriormente, han sido tomadas por diversos teóricos para aplicar a diferentes áreas del conocimiento. Como podemos ver, la semiótica es una ciencia compleja que se encuentra en constante redefinición y delimitación. Su aplicación en diversas áreas del conocimiento ha hecho posible una mejor comprensión de los ámbitos estudiados, mientras que, a su vez, facilita la comunicación efectiva en la sociedad.

Después de haber realizado un resumen acerca de la historia de la semiótica a partir de su auge en los inicios de la Época Moderna, y de algunos de los personajes más importantes que han contribuido a su estudio, podemos hablar de la semiótica como la ciencia que se encarga del estudio del signo en general, todos aquellos signos que conformen lenguajes o sistemas, los elementos que componen al signo, la manera en que funcionan como elemento cargado de significado, las normas que los rigen y sus procesos de emisión y recepción. Como se dijo anteriormente, la semiótica no se limita a un solo campo de estudio, ya que tiene un alcance que abarca prácticamente cualquier ámbito en el que se utilice el signo como medio de comunicación.

Podemos concluir que, sea cual sea el objeto de estudio al que se aplique, el objetivo de la semiótica es comprender y mejorar las formas en que se emplean los signos y los mensajes como objetos cargados de significado, de un trasfondo que pretende comunicar algo más de lo que aparenta, ser descifrable. A su vez, mediante este breve apunte, es posible conocer los diferentes componentes del signo que pueden ser identificados en el objeto de estudio, con el fin de comprender en su mayor parte dicho objeto.

Por otro lado, para entrar en materia teatral, si tomamos en cuenta las concepciones de Pierce, el signo guarda un vínculo estrecho con el fenómeno escénico, primeramente, en cuanto a que ambos representan algo para alguien, premisa que se ahondará en el apartado posterior.

La semiología va más allá del estudio del signo como una mera transmisión y recepción de información, ya que trata de conocer todos los elementos que intervienen dentro del proceso de comunicación, así como también, la manera en que pueden ser explotados y exponenciados los recursos sígnicos para lograr una mayor y mejor comunicación; y, a su vez, en lo que a artes escénicas compete, brindar un mayor goce estético y artístico que no carezca de sentido.

1.2 Semiótica teatral

Los teóricos de la semiótica teatral coinciden en que estos estudios tienen su origen en Europa, especialmente en Polonia y Checoslovaquia, durante el periodo entre guerras, como resultado de la convergencia de diversas culturas y ciencias, principalmente la fenomenología alemana y el estructuralismo praguense. Dicha coyuntura marca el auge cultural de esa época, caracterizada por nutrirse y a la vez competir con las vanguardias rusa, francesa y alemana. Posteriormente, se integran a estos ámbitos, estudios sobre la Estética de la recepción y las Teorías de la Comunicación, entre otros.¹⁸

Dentro de este ámbito de innovación cultural, se destacan las aportaciones del Círculo Lingüístico de Praga, cuya labor en el área de la lingüística se extiende de manera ágil dentro del campo de los fenómenos culturales: la literatura, las artes plásticas, el folclor, la arquitectura, el cine y las artes plásticas. Sin embargo, tras el Pacto de Munich en 1938, la cesión de territorios estratégicos, la ocupación Nazi, y en general, debido a la tensa vida política del país, el Círculo se dispersa. Algunos de sus miembros mueren, otros salen del país, y quienes permanecen en él, ven limitada su actividad pública e intelectual. Más tarde, durante el periodo de postguerra, el Círculo participa en la reconstrucción de algunas importantes instituciones de altos estudios.

El Círculo Praguense mantiene un estrecho vínculo con el estudio de la lingüística, sobre todo en el ámbito de la literatura; sin embargo, sus intereses se desplazan también hacia el ámbito antropológico, filosófico y al quehacer artístico.

¹⁸ Bobes Naves, María del Carmen, "Teatro y Semiología", *Arbor*, CLXXVII, 699-700 (Marzo-Abril, 2004), p. 497.

Es en este punto donde surgen tres líneas de investigación: la estética (estudiada desde el punto de vista kantiano y en su reformulación antropológica de tipo fenomenológico), el estructuralismo funcional y la semiótica, que tendrá un particular interés sobre el arte teatral. Dentro de esta última vertiente, el fenomenólogo Otakar Zich se coloca como el precursor de una escuela de grandes investigadores que, al mismo tiempo, serán los creadores de un teatro de vanguardia.¹⁹

María del Carmen Bobes Naves, considera que la Semiología teatral aparece -de manera moderna- en el momento en que comienzan a tomarse en cuenta los diversos sistemas de signos (tanto los verbales como los no verbales) que intervienen en la representación y que dotan de sentido a la obra dramática durante su proceso de comunicación. Es decir, la Semiología teatral surge hasta que se hace consiente el proceso de semiosis y la importancia de los signos dentro de la puesta en escena, lo cual ocurre de manera sistemática hasta la aparición de las obras *Estética del arte dramático*, del antes mencionado, Otakar Zich, y *Análisis estructural del fenómeno del actor*, de Jan Mukarovsky, su discípulo. Ambas obras son publicadas en 1931.

Emil Volék describe a Otakar Zich como la “figura fundamental de la teatrología praguense” debido al impacto de su obra. El interés de Zich por la teoría de las artes lo lleva a realizar estudios sobre el teatro de títeres y sobre la estética de la ópera. La importancia de Zich en el teatro se debe a la aplicación de sus conocimientos sobre fenomenología y estructuralismo al ámbito de las artes escénicas con el objetivo de realizar un mejor estudio y análisis de las mismas, para así, llegar a comprender la manera en que se llevan a cabo dichos fenómenos artísticos. Su preocupación radicaba en descubrir o encontrar las leyes del arte contemporáneo para, posteriormente, poder influir, en la medida de lo posible, en la praxis artística. Por otro lado, Zich se muestra interesado por el fenómeno de la recepción del espectáculo con el objetivo de establecer significados “reproductibles, repetibles y discernibles” en la conciencia del espectador. Dentro de sus estudios, Zich no se limita a la mera descripción del fenómeno artístico y sus elementos, sino que ahonda

¹⁹ Jandová, Jamila; Volek, Emil (edición y traducción); Bogatyrev, Petr, et. al., *Teoría teatral de la Escuela de Praga: de la fenomenología a la semiología performativa*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 2013, p. 18-19.

también sobre el aspecto de la 'significación'. Es decir, los elementos son analizados desde el aspecto de la funcionalidad y en relación con el efecto dramático que se desea producir. Habla, además, del hecho escénico como un evento más complejo que una simple transferencia de mensajes.²⁰

Encontramos también a Jan Mukarovsky, quien fue uno de los primeros teóricos en considerar al arte como un hecho semiológico, y afirma que "la obra de arte es al mismo tiempo signo, estructura y valor".²¹ Mukarovsky toma la obra de Zich para estudiar los recursos del actor en su proceso de creación y realiza un análisis de la cinta *Luces en la ciudad*, de Chaplin. En este ensayo, Mukarovsky propone una forma de análisis actoral a partir de los componentes vocales empleados por el actor, los gestos y posturas que adopta durante su labor, así como de los movimientos que ejecuta a través del espacio escénico, y estudia cada uno de estos signos en relación a la acción dramática general de la obra. Dicha investigación revelaría también aspectos importantes aplicables en el quehacer teatral.²² Sin embargo, a pesar del interés manifestado por Mukarovsky por el descuido del ámbito semiológico dentro del estudio teatral, no propone modelo de análisis como tal.

Por otro lado, encontramos a Petr Bogatyrev, quien se convertirá en un personaje importante dentro de la semiótica teatral debido a su estudio sobre el teatro de títeres checo y por su investigación acerca de la ambivalencia del traje típico: como signo y como objeto.²³

Más tarde, el estudio de Karel Bursak sobre los signos presentes en el teatro chino abrirán el panorama para la concepción de un teatro repleto de elementos significantes y que, a partir de múltiples convenciones, es capaz de crear un lenguaje teatral tan basto, que hace parecer superflua la necesidad de numerosos elementos escenográficos para efectuar la comunicación.

²⁰ Jandová Jarmila y Volek, Emil, *op. cit.*, p. 28-35.

²¹ Kowzan, Tadeusz, "El signo en el teatro. Introducción a la semiología del arte del espectáculo" en Theodor W. Adorno, et. al., *El teatro y su crisis actual*, Caracas, Monte Ávila, 1992, p. 26-27.

²² Jandová Jarmila y Volek, Emil, *op. cit.*, p. 78-79.

²³ *Íbid*, p. 80.

Otro de los estudiosos del Círculo de Praga que incurre en el ámbito de la teoría teatral es Jindrich Honzl, quien teoriza acerca del escenario como un lugar cuyas dimensiones van más allá que las de un mero espacio arquitectónico. Habla también acerca de los sonidos en escena como signos que pueden denotar situaciones o lugares, y del trabajo actor como factor determinante del carácter sígnico de los objetos y materiales dispuestos en la escena.

Los trabajos de esta primera oleada de investigadores de la semiótica teatral fungirán como un sólido punto de partida para los teóricos del teatro de la década de los setenta, entre los que destacarán: Patrice Pavis y Tadeusz Kowzan, entre otros.

Hace aproximadamente un par de décadas, encontramos los estudios de Ana Goutman, quien dentro de su ensayo titulado "Estudios para una semiótica"²⁴, aborda diferentes modelos de análisis semióticos para estudiar el fenómeno de la puesta en escena. El primero de ellos propone la interculturalidad como modelo de análisis teatral. Y menciona que el análisis semiótico del teatro ha de dejar de lado el texto o la idea de la representación como traducción 'material' de la obra dramática escrita, para centrarse en el hecho escénico como elemento significativo para el contexto social e histórico del espectador y que, en palabras de Patrice Pavis, tenga cierta posibilidad de resolver problemas prácticos dentro de la misma. Otro tipo de análisis del que se habla en este ensayo es un modelo que propone quitar el privilegio al carácter verbal de la puesta en escena y en cambio, prestar mayor atención a los hechos visuales, y, en este caso, un modelo que evite explicar o describir, sino más bien, teorizar en función de que el espectador pueda descubrir el sentido.

Goutman menciona que el hecho de aplicar un modelo de análisis al espectáculo es una manera poco efectiva de conocerlo y propone una idea de análisis que se basa en la relación del espectáculo con el espectador, a nivel sociológico, psicológico y de comunicación. Dicha perspectiva toma en cuenta la condición 'influyente' de la obra en un espectador dispuesto a dejarse envolver por

²⁴ Goutman, Ana, "Estudios para una semiótica", *Estudios para una semiótica del espectáculo*, México, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 1995, p. 32-57.

la ficción, la cual el espectador vive como suya durante el tiempo de la representación.

“Lo que sucede en el espacio escénico entre la representación y los espectadores, crea una circularidad de emociones, tensiones y conocimiento cuyo decorado es su propia historia. Si esto sucede, se produce el espectáculo; puede no llevarse a cabo y entonces todos los elementos demuestran estar separados, extraños a la creación.”²⁵

Y finaliza con una síntesis del objetivo del análisis aplicado a la puesta en escena:

“No se trata de invocar orígenes culturales, ni sociales, ni etnológicos, ni fisiológicos solo de una estancia en el mundo del espectáculo que invita a descifrar el sentido que cada uno llega a inteligir. Mientras conozca un sentido, o varios, el espectáculo cumplió su función.”²⁶

Por otro lado, los trabajos de Anne Ubersfeld, semióloga de origen francés, han sido de gran importancia en el ámbito teatral, pues sus estudios sobre el hecho escénico no se limitan a una perspectiva, sino a varias, tales como el texto dramático llevado a escena, el lenguaje, la semiótica y el psicoanálisis. En *El habla solitaria*²⁷, uno de los últimos artículos publicados por Ubersfeld, se aborda el tema de los nuevos usos de la palabra en escena, la cual ya no se limita a establecer un diálogo entre los personajes de la obra, sino que se presenta a dichos personajes como entes capaces de emitir mensajes, palabras, frases, signos, que o bien no son recibidos, o no existe réplica o respuesta alguna por parte de la otra persona, mostrando así la incapacidad de comunicación del ser humano en determinados momentos. En este ensayo se plantea la premisa del uso del lenguaje como un signo de incomunicación o como una forma de comunicación distinta y que, mediante diversos recursos dramáticos (el soliloquio, el monólogo, el cuasi-monólogo) busca objetivos diferentes a la comunicación.

Podríamos ir más lejos (...), mostrar la yuxtaposición de las réplicas en la que los locutores no tienen nada que decirse, y simplemente hablan en el mismo espacio. Estado máximo de la incomunicación, en el que se

²⁵ *Íbid*, p. 56.

²⁶ *Íbid*, p. 57.

²⁷ Ubersfeld, Anne, “El habla solitaria”, traducido por Jaime Moreno Villarreal, en: Revista ‘Acta Poética’, No. 23, 2003, págs. 9-26.

plantea al espectador la presencia en común de unos seres cuyo lenguaje manifiesta cierto estado, y que le 'hablan' exclusivamente a través de esa presencia en común. Ahí lo esencial del trabajo será confiado a la puesta en escena y al desempeño de los actores.²⁸

A lo largo de este artículo, Ubersfeld toma los textos de varios autores dramáticos franceses para mostrar las diversas formas en que el habla muestra un significado que va más allá del contenido de la palabra.

Finalmente, encontramos los minuciosos trabajos de Erika Fischer-Lichte, teatróloga de origen alemán que se ha dado a la tarea de investigar el hecho teatral y el fenómeno performativo como eventos complejos en los que convergen una gran cantidad de sistemas de signos, y a su vez, donde el público–espectador desempeña un papel importante en el proceso de significación de los mismos. En su ponencia “La ciencia teatral en la actualidad. El giro performativo en las ciencias de la cultura”²⁹, Fischer-Lichte apunta que todos los aspectos presentes durante la puesta en escena (luces, sonidos, gestos, desplazamientos de los actores, etc.) han de ser tomados en cuenta como elementos cargados de significado, con el fin de obtener una visión completa del objeto de análisis. A su vez, menciona las cualidades que ha de tener un pertinente análisis del hecho teatral desde el punto de vista de la semiótica, así como también las herramientas de las que sugiere ha de hacer uso el investigador que pretenda ahondar en dicho evento.

En este apartado podemos conocer un poco acerca del surgimiento de la semiótica aplicada al teatro, así como también se observan los diferentes aspectos a partir de los cuales se ha estudiado el fenómeno teatral, y que van desde el trabajo del actor, hasta el espacio escénico, el recinto teatral, el vestuario, la recepción de la puesta por parte del espectador, etc. Este breve apunte nos ayuda a corroborar la idea de que todo lo que se presenta dentro de una representación teatral, es signo, y como tal, comunica algo a la persona que observa el hecho. Por lo tanto, podemos ahora comprender mejor que todos los elementos presentes en un montaje teatral

²⁸ *Íbid*, p. 14.

²⁹ Fisher-Lichte, Erika, “Volver a leer: La ciencia teatral en la actualidad. El giro performativo de las ciencias de la cultura”, *Indagación*, 20, 2006.

tienen el poder de privilegiar, reforzar, favorecer, o en su defecto, desvirtuar el sentido o el mensaje que pretende mostrar la puesta en escena.

Así como también, encontramos que el hecho teatral es una forma de comunicación, y que el estudio semiótico del teatro tiene como objetivo encontrar y descubrir factores que se puedan 'mejorar' o 'perfeccionar' sobre la puesta en escena, para hacer llegar un mensaje más claro y preciso y que pueda hacer sentido al espectador.

En estos párrafos se mencionaron algunos de los teóricos, cuyos estudios serán retomados en la sección posterior con el fin de complementar cada uno de los sistemas de signos presentes en el teatro propuestos por Tadeusz Kowzan, y a su vez, se utilizarán durante el análisis de la puesta en escena.

1.3 Tadeusz Kowzan y los trece sistemas de signos en el teatro

Ya hemos hablado del surgimiento de la semiótica como ciencia de estudio, así como también de la importancia que adquiere durante los siglos XIX y XX, sobre todo en el ámbito de la lingüística. En la sección posterior se habló acerca de los orígenes del estudio teatral desde el punto de vista semiótico, así como también se mencionaron algunos teóricos importantes en la época moderna.

En este apartado se hablará acerca del ensayo titulado "El signo en el teatro. Introducción a la semiología del arte del espectáculo" escrito por Tadeusz Kowzan, y que se encuentra dentro de una compilación de textos sobre teatro titulada *El teatro y su crisis actual*, publicada por primera vez en 1969.

De todas las artes, Kowzan considera que es, quizá, en el arte del espectáculo, donde el signo puede manifestarse con mayor riqueza y diversidad, pues la dicotomía entre forma de expresión y contenido llena de complejidad al signo teatral.

Durante la representación teatral todo es signo³⁰, y éstos se presentan de las formas más diversas dentro de todos los sistemas posibles. Sin embargo, es importante hacer notar que, según concuerdan algunos de los teóricos del teatro

³⁰ En su ensayo "Estudios para una semiótica", Goutman menciona respecto a la premisa mencionada: "Esa aparente simplicidad según la cual todo lo que existe es signo, convierte a la creación dramática en una fuente incesante de sentidos".

más reconocidos, no existe *un sólo* signo teatral, sino como una serie de signos que crean diversos códigos que se encuentran en constante cambio y que varían dependiendo del hecho escénico en el que se desarrollen. El signo empleado en el teatro surge de signos tomados de la realidad, de la vida cotidiana, de diferentes lugares y, a su vez, de todos los terrenos del arte. Dichos signos son transformados y llevados a escena, y su interpretación depende del contexto y cultura del espectador.³¹ Hay tipos de espectáculos donde es necesario el conocimiento de ciertos códigos especiales; la danza kathakali o el kabuki, por ejemplo.

De igual manera, dentro de su obra *Semiología teatral*, Anne Ubersfeld cuestiona la posibilidad de la existencia de signos propiamente teatrales, y, mediante algunos ejemplos, explica su postura: no existen signos exclusivos del teatro, ya que los signos en la práctica teatral no se dan de manera aislada y exclusiva (como los signos lingüísticos, por ejemplo). Dicha postura, además concuerda con la que desarrolla Patrice Pavis en el apartado perteneciente a los códigos teatrales de su Diccionario del teatro. Sin embargo, cabe destacar que, en efecto, la representación teatral cuenta con un conjunto de signos y sistemas de signos de diversas naturalezas que se encuentran -exclusivamente- en función de la puesta en escena.

De tal manera, se puede decir que, en el teatro, el signo no se presenta de manera 'pura' o 'individual', sino que éstos existen y se presentan al espectador de manera simultánea, se refuerzan entre sí, se precisan o en su defecto, se contradicen. Lo cual genera complicaciones en el momento de realizar el análisis de los signos en el teatro. Y es natural preguntarse ¿cómo ha de separarse un signo para ser estudiado?, ¿existe una unidad de tiempo o de acción mínima en que se pueda dividir el espectáculo para su estudio?

En otra parte de su ensayo, Kowzan habla de su propuesta de unidad mínima significativa para el pertinente análisis del espectáculo, que, desde su perspectiva, es imposible hallar en la división del texto o en un fragmento determinado e invariable de tiempo, y sí en un 'corte' dentro de la puesta en escena que contenga todos los signos emitidos simultáneamente. Y agrega que la duración de dicho 'corte'

³¹ Kowzan, Tadeusz, "El signo en el teatro...", *op. cit.*, p. 31.

será igual a la del signo que dure menos.³² También Ubersfeld apunta la noción de 'signo teatral' como algo complejo de determinar debido no sólo a la posibilidad de coexistencia de dichos signos, sino también a la superposición de los mismos, ya sea dentro del mismo o de diferentes sistemas de signos.

Casi al comienzo de su ensayo, Kowzan apunta tres aspectos importantes que rigen su trabajo, y algunos de los cuales serán tomados en cuenta en partes específicas a lo largo de la presente investigación:

1. Utiliza únicamente el término 'signo' para referirse a los elementos presentados en el teatro; es decir, no ahonda en la clasificación de estos, y por lo tanto se abstiene de emplear vocablos como 'ícono', 'índice' o 'indicio'.

2. Utiliza el modelo de Saussure en que el signo se compone de dos elementos: significado (contenido) y significante (forma de expresión).

3. Emplea solamente la clasificación de los signos propuesta por Andre Lalande en *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*:

“signos naturales: aquellos cuya relación con la cosa significada solo es resultado de las leyes de la naturaleza, por ejemplo: el humo es signo de fuego; y signos artificiales: aquellos cuya relación con la cosa significada se basa en una decisión voluntaria y más frecuentemente, colectiva.”³³

Respecto al último punto mencionado, podemos decir que es la voluntad o la intencionalidad por parte del emisor del signo lo que determina si éste puede ser considerado como signo natural o artificial. Por lo tanto, asociamos a éstos últimos con la voluntad de la persona de comunicar algo. Los signos presentes en el fenómeno teatral, en primera instancia, son considerados como signos artificiales, pues se entiende que la puesta en escena se presenta como resultado de un proceso de ensayos en los que se ha cuidado (o se pretende cuidar) cada signo (emitido voluntariamente) que aparece dentro del todo, y que, a su vez, tiene una razón de estar en escena y un objetivo determinado. Por otro lado, es conveniente saber que, como todo acontecimiento vivo, se encuentra latente la posibilidad de hechos imprevistos.

³² *Íbid*, p. 56.

³³ *Íbid*, p. 23.

También es importante tomar en cuenta que no solamente los ‘errores’ físicos de un actor o las acciones imprevistas en escena pueden llegar a confundir la naturaleza de un signo. Kowzan menciona que la forma de hablar del actor, de responder a ciertos estímulos son acciones involuntarias o no conscientes, que, durante la representación, se mezclan con los signos intencionales del actor para su personaje.

Por otro lado, encontramos la intencionalidad del director sobre la escena durante el proceso de selección del elenco para sus personajes al tomar en cuenta su respectivo aspecto físico: complexión, timbre de voz, forma de hablar, la nacionalidad, la edad y las características fisionómicas, entre otras. Lo que convierte a dicho evento en un acto semántico.

En la representación teatral hay o puede haber signos (sea cual sea el sistema al que pertenezcan) deliberadamente móviles y polifuncionales, susceptibles a interpretaciones diversas, como signos con doble sentido, confusos o equívocos, signos que pueden pasar de una significación a otra.³⁴

Después de estudiar a profundidad los elementos que integran el fenómeno teatral, Kowzan propone la clasificación de éstos en trece sistemas de signos presentes durante la representación, convenientes de estudiar tanto para fines teóricos como para fines de producción de la puesta en escena, con lo que pretende “servir a una investigación semiológica más profunda y al mismo tiempo para proporcionar una herramienta provisional para el científico del espectáculo teatral.”³⁵

A continuación, se enuncian los trece sistemas de signos presentes en el teatro propuestos por Kowzan. A su vez, se retoman algunos de los trabajos de Zich, Mukarovsky y Bogatyrev, entre otros, recopilados en el libro *Teoría teatral de la Escuela de Praga: de la fenomenología a la semiología performativa*, así como también otros artículos y ensayos de Ubersfeld, Goutman y Fischer-Lichte con el fin profundizar un poco más sobre cada sistema mencionado por Kowzan.

³⁴ *Íbid*, p. 54.

³⁵ *Íbid*, p. 36.

1. La palabra

El primer sistema de signos del que habla Kowzan es el que se refiere al pronunciado por los actores durante la representación teatral: la palabra.³⁶

Las palabras pronunciadas por los actores en escena pueden estudiarse a partir de varios planos: el semántico, en el sentido propiamente lingüístico, que se enfoca únicamente en el significado del signo, es decir, en la forma; el sintáctico, que estudia la relación que tiene una palabra con otras dentro de un enunciado; y el pragmático, en el cual se estudia a los signos de la palabra dentro del contexto en que se emplean. Mientras que, por otro lado, tenemos aspectos como: el fonológico y el prosódico³⁷, entre otros. Éstos últimos puntos respectan al sistema de signos que se aborda de manera posterior.

En este apartado, se estudian las palabras, frases y diálogos en su estructura sintáctica, gramatical, prosódica en relación tanto con su función semántica con la obra y en cuanto al personaje que pronuncia dichas palabras; lo cual nos dejará ver carácter de personaje, procedencia, características particulares, etc.

Por otro lado, un aspecto importante a considerar radica en las situaciones y las diversas formas y recursos mediante los cuales los personajes pronuncian la palabra, es decir: ¿se trata de un monólogo como la exteriorización de un pensamiento?, ¿se está hablando directamente al público?, ¿se trata de la aparición de un narrador?

En este punto podemos retomar el ensayo anteriormente mencionado “El habla solitaria” de Anne Ubersfeld, en el que se hace un breve, pero exhaustivo estudio sobre la palabra dentro de la dramaturgia francesa contemporánea, a la vez que se plantea su funcionamiento sobre la puesta en escena. Ubersfeld menciona que en las prácticas teatrales en la actualidad se exploran nuevas formas de uso de la palabra, en las cuales el carácter estético o comunicativo de la palabra queda en desuso, o pasa a segundo plano, y el diálogo parece casi o completamente nulo.

³⁶ En la presente investigación se omitirá el análisis del texto dramático, así como su comparación con la puesta en escena.

³⁷ El aspecto fonológico hace referencia al sonido o a la decodificación de sonidos necesarios para comprender las palabras. Mientras que el aspecto prosódico se refiere a la forma de acentuación, la entonación y la pronunciación de las mismas.

En cambio, el uso de la palabra viene a mostrar la incapacidad de los personajes para comunicarse, la situación de un personaje al que nadie escucha, las maneras en que la palabra puede utilizarse para expresar (sin comunicar) o incluso mostrar únicamente la relación de fuerzas entre los personajes.³⁸

Por lo tanto, podemos notar que el estudio de la palabra en el ámbito teatral va más allá de lo que -literalmente- se dice durante la representación. Es un aspecto que comunica en cuanto al contenido, a la forma en que se expresa (gramatical, verso, prosa, rima,) y a su vez, mediante el recurso escénico con el que se presenta (soliloquio, monólogo, repetición, yuxtaposición de ideas, fuera o dentro de escena, etc.).

El uso de la palabra en escena puede variar. Y desde luego, las puestas en escena suelen privilegiar o no a este sistema de signos. Podemos observar que, en algunos montajes, la palabra lleva el hilo conductor de la obra, es decir, a partir de este sistema se nos presenta de manera clara la fábula, por ejemplo, en *El amor de las Luciérnagas*. Así como también, en obras de teatro del absurdo, por ejemplo, podemos llegar a notar que el aspecto fuerte de la obra radica en la repetición de ciertas frases, palabras o escenas.

2. El tono

El tono se encuentra íntimamente ligado a la emisión de la palabra, pues abarca aspectos como la entonación, el ritmo, la velocidad y la modulación. En cuanto a la relación entre la palabra y el tono, Kowzan explica

la palabra no es sólo el signo lingüístico. La forma en que se pronuncia le otorga un valor semiológico suplementario. La dicción del actor puede hacer que una palabra aparentemente neutra e indiferente produzca los efectos más variados e inesperados.³⁹

Considero conveniente mencionar, dentro de este sistema, la postura de Pavis respecto a la palabra emitida en escena:

Una vez que se ha enunciado en escena, el texto dramático adquiere una colaboración específica, un nuevo estatuto. Se trata de saber aquello que

³⁸ Ubersfeld, Anne, "El habla solitaria", *op. cit.*, págs. 9-26.

³⁹ Kowzan, Tadeusz, "El signo en el teatro...", *op. cit.*, p. 38.

la enunciación escénica le confiere como sentido, cómo es tratado o maltratado fónicamente, qué relación de jerarquía o de subordinación mantiene con los sistemas escénicos extralingüísticos.⁴⁰

Dentro de este sistema de signos encontramos también 'el acento', a través del cual podemos distinguir características del personaje como: procedencia, edad, nivel social, etc. Kowzan apunta que las variaciones en la pronunciación de las palabras, pueden llegar a tener un valor puramente estético, o pueden también, de manera independiente, construir nuevos signos.

El habla de un actor en escena constituye un sistema de signos muy complejo, pues no sólo manifiesta el estado de ánimo o los deseos de un personaje, sino también es signo de su cultura, de su nivel socioeconómico, de su edad, su nacionalidad, su origen étnico, y particularmente, puede mostrar rasgos importantes sobre su carácter. A través de los acentos empleados, las entonaciones, el volumen, y, en general, de las cualidades del habla, podemos percibir o descubrir algunos rasgos de la identidad y del carácter del personaje.

Por ejemplo, en la puesta en escena *Fractales*, el cambio de tono de voz de las actrices, así como también la diferente entonación que ellas dan a las palabras de una escena a otra, nos ayuda a comprender cuando se hace el cambio del personaje de Ana, que suele hablar de manera clara y contundente, con algunos altibajos en el tono, a Jesús, el novio, que habla arrastrando las palabras y con cierto tono de despreocupación y desfachatez.

Respecto a este tema, Petr Bogatyrev menciona que un actor puede seleccionar solo algunos rasgos característicos del lenguaje de alguna región geográfica para construir a un personaje de determinada zona, e incluso puede llegar a mezclar rasgos de varios dialectos. Y aunque esto caiga en una contradicción respecto al lenguaje real usado en la región a la que se hace referencia, en escena se crea una convención que logra dar a entender la procedencia del personaje.⁴¹

⁴⁰ Pavis, Patrice, "Estudios teatrales", *Teoría Literaria*, traducción de Isabel Vericat Nuñez, México, Siglo XXI, 1993.

⁴¹ Bogatyrev, Petr, "Los signos en el teatro", en Jandová Jarmila y Volek, Emil (edición y traducción), *op. cit.*, p. 108.

Para finalizar este apartado, considero pertinente retomar la ponencia “La ciencia teatral en la actualidad”, presentada por Ericka Fischer-Lichte, donde apunta que, aquellos actos en los que el volumen, el ritmo y (como ella describe) ‘la energía con que se lanzan’ las palabras en escena, son, de cierta manera, difíciles de analizar desde el punto de vista de la semiótica, pues, en dichas situaciones, la función performativa de la acción prevalece sobre la referencial, y por lo tanto, se diluye así, su carácter sígnico. Sin embargo, desde mi perspectiva, no se trata sino de una relación importante -y de pertinente estudio- entre la forma y contenido del signo. El 93% de la comunicación es de carácter no verbal, por lo tanto, es importante saber que no se comunica tanto con lo que se dice, sino que lo que comunica realmente (o en mayor medida) es el *cómo*, la manera en que se dicen las palabras, el tono de voz que se utiliza, el volumen, etc. Entonces, si la forma en que se pronuncia una palabra cambia el significado producido, cambiará, a su vez el mensaje recibido por el personaje y, desde luego, por el espectador. Lo cual nos habla del carácter polisémico del signo y, por lo tanto, de una mayor complejidad en el mismo.⁴²

3. La mímica del rostro / El gesto facial

Durante el proceso del habla, los músculos del rostro emiten una gran cantidad de gestos de manera natural, por lo que surge el dilema de distinción entre signos voluntarios e involuntarios. Sin embargo, para efectuar el análisis procuraremos tener en consideración solo aquellos signos cuya expresión es trascendente o significativa para la acción dramática. Por ejemplo, una sonrisa en algún personaje, un gesto de sorpresa, de enfado, etc..., que nos ayude a comprender el contexto de la escena, el sentir del personaje, o bien, que refuerce la situación en la que se encuentra, entre otras posibilidades.

Kowzan menciona que algunos gestos faciales llegan a ser tan expresivos que reemplazan -y con éxito- a la palabra.⁴³ Yo preferiría decir que ciertos gestos

⁴² En su ensayo *Los signos en el teatro*, Bogatyrev menciona que, en algunos casos, la función dominante de los parlamentos no es el contenido, sino ciertos rasgos o características dentro de la expresión del hablante.

⁴³ Kowzan, Tadeusz, “El signo en el teatro...”, *op. cit.*, p. 38.

faciales expresan y significan tantas cosas y de manera tan clara que, incluso en ocasiones, hasta llegan a ser signos más eficaces que las palabras.

Debido a que suelen ser signos difíciles de identificar o de describir, los gestos faciales son elementos complejos de estudiar. La cualidad de estos varía dependiendo de la técnica actoral/gestual del emisor, así como también del concepto de dirección, el cual determina el estilo o el tono de la puesta en escénica.

Cabe mencionar que este sistema de signos se encuentra relacionado de manera estrecha con el del maquillaje teatral.

4. El gesto

Para diferenciar al gesto de otro sistema de signos kinésicos, Kowzan apunta: “lo consideramos como movimiento o actitud de la mano, del brazo, de la pierna, de la cabeza, del cuerpo entero, para crear o comunicar signos”⁴⁴. Y añade que existe un gran número de gestos posibles a realizar tan solo con la mano y el brazo.

Kowzan menciona varios tipos de gestos posibles, los cuales resumo en tres apartados:

- Los que acompañan o sustituyen a la palabra (como un movimiento con la mano por parte de un personaje que le indique a otro que pase de una parte del escenario a otra.)

- Los que ‘reemplazan’ a un elemento del decorado (un movimiento de la mano que da a entender que se utiliza un objeto ausente, por ejemplo: una puerta, una ventana), un elemento de vestuario (una chamarra), un accesorio (una caña de pescar)

- Los que expresan un sentimiento o una emoción (un apretón de manos, un abrazo, un beso)

Un ejemplo que cabe destacar dentro de este apartado es el uso de los gestos dentro del teatro chino como signos particulares, que, como recién se menciona, ayudan en gran parte a ‘construir’ el espacio escénico e informar al espectador sobre objetos imaginarios o ausentes en la escena. Los gestos de los actores en el teatro chino parten de acciones cotidianas, sin embargo, al llevarse a escena,

⁴⁴ Kowzan, Tadeusz, “El signo en el teatro...”, *op. cit.*, p.40.

buscan alejar dichos gestos del plano de lo común mediante su transformación a algo más simple, pero que, a la vez, será dotado de una carga significativa mayor.⁴⁵

5. El movimiento escénico del actor

Este apartado comprende tanto las posiciones y actitudes que adopta el actor en escena, como su ubicación en el espacio, desplazamientos dentro de éste y su relación con el resto de los actores y los elementos escenográficos.

En su ensayo “Las características fundamentales de la escena teatral”, Otakar Zich menciona respecto a los movimientos del actor en escena:

Las obras plásticas -estatuas y retratos de personas (y ni siquiera todas)- ilustran sólo un momento, mientras que la actuación presenta todo el transcurso temporal de cierto afecto o acto; en este desarrollo, en este cambio, reside el valor fundamental del trabajo del actor. Una postura momentánea del personaje dramático no posee ningún valor en sí misma, sino sólo como punto de paso entre lo que procedió y lo que sigue (...) Solo en la totalidad de ese transcurso se basa el sentido y el valor de la postura y es evidente un valor dramático.⁴⁶

Quizá pueden existir puestas en escena en que el trabajo corporal recree figuras o muestre imágenes estáticas cargadas de significado, lo cual habría que identificar para poder realizar un análisis apropiado.

Kowzan anota cuatro puntos a considerar en esta categoría:

- Los lugares ocupados por el actor en relación a los demás actores, la escenografía, la utilería y los espectadores.

- Las diversas formas de desplazarse: velocidad: lenta, rápida; cualidad: con saltos, tambaleándose, vacilante, etc.

- Entradas y salidas del personaje a escena: ¿por dónde se entra y se sale a escena?⁴⁷

⁴⁵ Bursak, Karel, “Los signos en el teatro chino” en Jandová Jarmila y Volek, Emil, *op. cit.*, p. 130.

⁴⁶ Zich, Otakar, “Las características fundamentales de la escena teatral” en Jandová Jarmila y Volek, Emil, *op. cit.*, p. 40.

⁴⁷ En esta categoría será conveniente mencionar que, en la tragedia antigua, existía un signo que marcaba la diferencia entre el personaje principal de los secundarios. Este signo se refiere al lugar por el cual los personajes hacían su aparición en escena, el lado del escenario por el cual entraba el actor. Por otro lado, en el teatro chino incluso existe un significado para las entradas y salidas de los personajes: la cortina de fondo tiene dos aperturas, la derecha (con respecto al actor) significa entrada, la izquierda significa salida.

- Movimientos colectivos: Un mismo movimiento realizado por un gran número de personas, puede adquirir un valor diferente al que se genera a partir de lo que se puede realizar de manera individual, y puede incluso servir como refuerzo para otro signo.

6. El maquillaje

Según Otakar Zich, el actor como vehículo de expresión del personaje, ha de buscar, de cierta manera, ajustarse a las características físicas de éste. Nos referimos al uso del maquillaje como una especie de 'máscara', un recurso artificial que permite al actor acercarse a la 'apariencia exigida por el personaje dramático'⁴⁸, recurso mediante el cual, además, se exponen datos importantes acerca del personaje que lo usa, así como también nos puede informar sobre el tono o el estilo de la puesta en escena.

Este sistema de signos comprende diversas técnicas y elementos como afeites, lápices de maquillaje, polvos, tinturas, barnices, postizos, etc., materiales que ayudan a crear signos relativos a la edad, raza y estado de salud, entre muchos otros.⁴⁹ Su función radica en resaltar gestos o rasgos del personaje para dar más información sobre el mismo y lograr en él una mayor expresividad. Es por ello que el maquillaje se encuentra íntimamente relacionado con otros sistemas de signos, principalmente los gestos faciales del actor, su peinado e incluso el vestuario. Estos sistemas suelen complementarse o reforzarse entre sí para crear signos de manera conjunta; como menciona Zich en un ensayo: el maquillaje forma "solo una parte estable de su apariencia cambiante".⁵⁰

Cabe mencionar que la aplicación de maquillaje no se limita al rostro del actor, sino que puede ir sobre cualquier parte del cuerpo y pueden ser de distintos tipos: marcas, cicatrices, tatuajes, etc. Los signos creados por el maquillaje pueden definir o mostrar el carácter del personaje (por ejemplo, la aplicación de maquillaje estilo 'gótico'), pueden ayudar a mostrar un evento significativo para el personaje (tatuajes,

⁴⁸ *Íbid*, p. 39.

⁴⁹ Kowzan, Tadeusz, "El signo en el teatro...", *op. cit.*, p. 42.

⁵⁰ Zich, Otakar, "Las características fundamentales de la escena teatral" en Jandová Jarmila y Volek, Emil, *op. cit.*, p. 40.

cicatrices, moretones), puede también ser una gran herramienta en el proceso de caracterización de algún personaje histórico o contemporáneo, o de ficción e incluso puede llegar a ser un elemento de gran ayuda para resaltar el tono o el estilo general de la puesta en escena (clown, expresionista, simbolista).

Kowzan clasifica a la máscara dentro del sistema de signos que compete al maquillaje.

7. El peinado

A menudo, el peinado es un elemento que suele estar a cargo del área del maquillaje, en otras ocasiones, del área de vestuario, y en casos particulares surge como una propuesta actoral o de dirección. En el aspecto semiótico, el peinado configura un sistema de signos independiente con una carga sígnica importante, no sólo en obras de época, por mencionar un ejemplo, sino que también el peinado puede hablarnos de ciertos rasgos de carácter, geográficos o sociales de un personaje o conjunto de personajes.⁵¹ Puede también marcar un cambio o evento importante dentro de la historia del personaje.

8. El traje / El vestuario

Para Petr Bogatyrev el traje es a la vez cosa y signo, o dicho de manera más precisa, el traje es portador de una compleja estructura de signos. La indumentaria de una persona posee varias funciones: práctica, estética, y a su vez, puede también contener una carga erótica y mágica. Bogatyrev habla del traje típico como un signo que, además de su objetivo funcional, práctico, revela información importante acerca de su portador, principio que puede aplicarse de la misma manera al análisis del vestuario como signo teatral.⁵² Es decir, menciona que el traje dentro de la vida cotidiana es un signo, mismo que al ser puesto sobre la escena teatral se convierte en un signo de signo.

Para Kowzan, en el teatro, el hábito hace al monje. El vestuario es un elemento determinante en un personaje, ya que su gran carga semiótica define en gran parte

⁵¹ Kowzan, Tadeusz, "El signo en el teatro...", *op. cit.*, p. 43.

⁵² Petr Bogatyrev, "Los signos en el teatro", en Jandová Jarmila y Volek, Emil, *op. cit.*, p. 105.

al personaje, y nos puede ayudar a mostrar aspectos como su procedencia geográfica, profesión, edad, estatus social y hasta sus gustos personales.⁵³ Por ejemplo, en el teatro chino, los colores empleados en el maquillaje y el vestuario tienen un significado importante, pues determina el tipo de personaje que se presenta: un fantasma, un enfermo, un bufón, etc. Algo similar ocurre en el teatro occidental, sin embargo, las convenciones respecto a los colores utilizados son distintas.⁵⁴

En otras ocasiones, la vestimenta del personaje puede servir para ocultar detalles importantes sobre el mismo, por ejemplo, algún rasgo distintivo, la identidad, o incluso el género del personaje⁵⁵; en cuyo caso también convierte a este signo en una pieza clave dentro de la acción dramática.

Por otro lado, el vestuario también puede otorgar información importante respecto a la situación 'física' de la escena, por ejemplo, unas ropas de dormir que indiquen la hora del día, el uso de una gabardina o una camisa de manga corta puede indicar el clima, además las cualidades de los elementos de vestuario pueden también ser indicadores de contexto histórico, social, etc.

El vestuario es uno de los elementos más característicos y de fácil ubicación por el público teatral.

9. El accesorio / La utilería

Kowzan utiliza el término 'accesorio' para referirse a lo que comúnmente llamamos 'utilería', que es el conjunto de elementos que aparecen en escena. En ocasiones puede llegar a confundirse la utilería con el vestuario (por ejemplo, en el caso de un bastón), e incluso con el decorado (un automóvil), y en otros casos, puede fungir como escenografía, y posteriormente, al ser manipulado por el actor, el significado del objeto/signo, puede cambiar y transformarse en un elemento de utilería.⁵⁶ Lo

⁵³ Kowzan, Tadeusz, "El signo en el teatro...", *op. cit.*, p. 44.

⁵⁴ Bursak, Karel, "Los signos en el teatro chino" en Jandová Jarmila y Volek, Emil, *op. cit.*, p. 126.

⁵⁵ Como el personaje de Viola, en la obra *Noche de epifanía*, de William Shakespeare. Dicho personaje se vale de elementos del vestuario para ocultar su identidad y a su vez, mostrarse como un hombre y no como mujer.

⁵⁶ Kowzan, Tadeusz, "El signo en el teatro...", *op. cit.*, p. 45.

cual nos habla de las posibilidades de presenciar un signo mutable en escena.⁵⁷ Es decir, sin inconveniente alguno, un signo puede dotarse de diferentes usos y significados en función de la acción dramática o de un requerimiento técnico.

En su ensayo, Bogatyrev retoma la visión con la que habla Zich acerca de los objetos en escena. Menciona que para él, los objetos en el teatro tienen dos tareas primordiales: “primero, la de ‘caracterizar’, o sea de determinar eficazmente a los personajes y el lugar de la acción; segundo, la tarea ‘funcional’, la de participar en la acción dramática.”⁵⁸ Por otro lado, Bogatyrev menciona que los objetos se vuelven signos teatrales al estar sobre la escena, signos que durante la representación adquieren rasgos, propiedades y atributos especiales que no tienen en su uso cotidiano (fuera de la ficción). “Las cosas en el teatro se transfiguran (...), una cosa empleada por el actor en su actuación puede adquirir funciones nuevas que le han sido ajenas.”⁵⁹

Por otro lado, Karel Bursak habla sobre los objetos dentro del teatro chino y menciona que el uso de estos accesorios, relacionados con el vestuario, muestran ciertas características sobre el personaje, como si se trata de un anciano o si está enfermo, sin la necesidad de mencionar tal situación durante el diálogo.⁶⁰

10. El decorado / La escenografía

Lo que Kowzan toma como ‘decorado’ es el equivalente al concepto conocido como ‘escenografía’, que se refiere al aparato escénico que determina el lugar donde ocurre la acción.

Como apunta Otakar Zich en su ensayo “Las características fundamentales de la escena teatral”, una escena puede ser bien representada en un espacio teatral

⁵⁷ En este apartado, Kowzan habla de los signos de primer y segundo grado. Los signos de primer grado son aquellos que se muestran en escena tal y como son, es decir, sin afán de pretender significar algo distinto o algo más allá de ello (y menciona el ejemplo de la gaviota embalsamada de la pieza de Chejov, que es signo de una paloma muerta). Sin embargo, éste se convierte en un signo de segundo grado cuando significa algo más de lo que se presenta (el ansia frustrada de libertad del personaje). Y menciona que la combinación o conjunción de varios signos de primer grado pueden crear un signo de segundo grado.

⁵⁸ Petr Bogatyrev, cita de Otakar Zich en “Los signos en el teatro”, en Jandová Jarmila y Volek, Emil, *op. cit.*, p. 107.

⁵⁹ Petr Bogatyrev, “Los signos en el teatro”, en Jandová Jarmila y Volek, Emil, *op. cit.* 107.

⁶⁰ Bursak, Karel, “Los signos en el teatro chino” en Jandová Jarmila y Volek, Emil, *op. cit.*, p. 127-128.

‘neutro’. Sin embargo, en ocasiones, el uso de elementos como bastidores, telones de fondo o incluso mobiliario dentro de la escena, pueden ayudar a que el espacio escénico se presente de una manera más precisa y concreta, ya que muestran al espectador, de manera evidente, el espacio dramático. Por otro lado, cabe mencionar que el espacio escenográfico, como tal, carece de movimiento, permanece ‘estable’ en su configuración, sin embargo, pueden existir cambios a lo largo de la obra.⁶¹

Y en efecto, para Kowzan la función primordial de la escenografía consiste en construir e informar al espectador sobre el lugar donde ocurre la acción dramática. Por lo tanto, se puede decir que el uso de todos estos elementos, tienen (o suelen tener, en ciertas puestas en escena) principalmente, un sentido lógico y funcional, y también un sentido estético, que, a su vez, ayudan a generar ambientes.⁶²

El lugar propuesto por medio de los recursos escenográficos puede ser geográfico (mar, montaña, etc.), puede ser un lugar social (una plaza pública, interior de una casa, restaurante, etc.) o ambos al mismo tiempo (interior con vista al mar, por ejemplo). A su vez, los elementos escenográficos pueden aludir a una época temporal específica (un templo romano, muebles del S. XVII) o a una época del año (hojas secas, árboles en flor, nieve).⁶³

Cabe mencionar que las puestas en escena contemporáneas pueden llegar a probar otras funciones de la escenografía en que no se presentan espacios convencionales, sino que se muestran conceptos ambiguos o ideas de lugares abstractos o simbólicos.

Debido a su complejidad, dentro de este sistema de signos se pueden utilizar elementos tan diversos como se tengan al alcance, dependiendo de las condiciones y la disposición del lugar donde se presenta la puesta en escena, las modas o las corrientes artísticas en turno, el contexto, la creatividad, los referentes y los gustos personales de los creativos, aspectos que en toda circunstancia tendrán una carga

⁶¹ Zich, Otakar, “Las características fundamentales de la escena teatral” en Jandová Jarmila y Volek, Emil, *op. cit.*, p. 40.

⁶² *Ibid*, p. 43.

⁶³ Kowzan, Tadeusz, “El signo en el teatro...”, *op. cit.*, p. 45-46.

sígnica particular.⁶⁴ Respecto a la construcción del aparato escenográfico, dice Bogatyrev:

(...) El vestuario teatral, la casa-decorado o los gestos de los actores no tienen tantos signos constitutivos como una casa o un traje verdaderos. Por lo común, en la escena, el vestuario y los decorados se limitan a uno, dos o tres signos. El teatro solo utiliza aquellos signos del vestuario y de la construcción que se necesitan para la situación dramática dada.⁶⁵

Es importante mencionar que el valor semiótico del aparato escenográfico no se limita a la presencia de éste como tal, sino que también, la manera en que se colocan dichos elementos, la forma en que se mueve el dispositivo escénico y la relación de éste con los actores, y viceversa. Los elementos escenográficos pueden llegar a ser signos valiosos, y, además, crear nuevos signos, ya sean autónomos o complementarios. Por lo tanto, Kowzan apunta: “En los casos en que el decorado teatral se limita a un solo elemento, a un solo signo, éste se convierte automáticamente en un signo de segundo grado (y hasta de tercero).”⁶⁶

Por otro lado, cuando un espectáculo prescinde totalmente de elementos escenográficos, la función de delimitar el espacio y el tiempo recae en otros sistemas, como los gestos del actor, los sonidos, el vestuario y en ocasiones, en la iluminación.

Quizá convenga mencionar que el aparato escenográfico puede variar de montaje a montaje, y cada propuesta de sus elementos suele mantener o no una estrecha relación con el tono o el estilo general de la obra. Por ejemplo, el aparato escenográfico de una pieza de Tennessee Williams, dependiendo del director, puede buscar apearse lo más posible a las anotaciones detalladas que el dramaturgo propone en el texto dramático, o bien, podría prescindir de muchos de estos recursos o quizá, hacer uso de objetos o materiales sencillos que representen elementos más complejos.

⁶⁴ *Ibid*, p. 46.

⁶⁵ Petr Bogatyrev, cita de Otakar Zich en “Los signos en el teatro”, en Jandová Jarmila y Volek, Emil, *op. cit.*, p. 105.

⁶⁶ Kowzan, Tadeusz, “El signo en el teatro...”, *op. cit.*, p. 46.

11. La iluminación

La iluminación teatral es un recurso, hasta cierto punto reciente, en comparación con el resto de sistemas de signos, ya que, mientras éstos han formado parte de las representaciones desde el inicio histórico de las mismas, la iluminación como tal comienza a utilizarse hasta el S.XVII por medio del uso de velas y antorchas, cuando las representaciones pasan de ocupar lugares abiertos, a espacios cerrados. Y es hasta finales del siglo XIX y principios del siglo XX que, con el invento de la bombilla incandescente, comienza a utilizarse la luz eléctrica dentro del ámbito teatral, cuyo uso se ha visto enriquecido tanto, en cuanto a carácter semiótico se refiere, que hoy en día podemos encontrar puestas en escena en las que se llega a crear un lenguaje bastante complejo a partir de este sistema. Tal es el caso de los montajes de Bob Wilson, por ejemplo, para quien la luz es más que un recurso técnico que ayuda a ver lo que ocurre en el escenario, sino que puede también, dotar de vida a la escena, pero no sólo eso, sino que, además, influye totalmente en la manera en que será visto lo que acontezca.

La iluminación de una puesta en escena tiene lugar tanto en recintos cerrados como en espacios abiertos, así como también dentro y fuera del escenario. La función primera de la iluminación teatral es delimitar el espacio escénico, es decir: dirigir y centrar la atención del espectador en el lugar donde ocurre la acción.

Las luces especiales pueden también aislar a un actor o resaltar alguna acción en particular.

“(La iluminación) se convierte entonces en signo de la importancia, momentánea o absoluta, del personaje o el objeto iluminado. Una función importante de la iluminación consiste en la posibilidad de ampliar o modificar el valor del gesto, el movimiento, el decorado, y hasta de agregar un valor semiológico nuevo.”⁶⁷

Por lo tanto, en estos casos, los diversos sistemas de signos presentes pueden relacionarse y reforzarse el uno al otro.

Como menciona Otakar Zich en su ensayo sobre las características fundamentales de la puesta en escena:

⁶⁷ *Íbid*, p. 47.

“La luz teatral transcribe a su lenguaje óptico las cualidades tanto líricas como dramáticas de la obra (a la vez que) proporciona a la escena no sólo valores estáticos de ambiente, líricos, sino que es capaz de seguir el ritmo de la acción, participar en su transcurso temporal, su cadencia, su clímax, sus cambios lentos o bruscos, y así crea también valores dinámicos de la escena.”⁶⁸

Los recursos lumínicos, por su parte, generan ambientes, atmósferas, sensaciones que cobijan y refuerzan la acción dramática, y a su vez ayudan a delimitar el espacio escénico y la cualidad de éste. El uso de la iluminación teatral es un recurso que podría considerarse estático y dinámico a la vez.

El color empleado en la iluminación también tiene un valor semiótico importante. Nos puede indicar si la escena transcurre en un interior o exterior, puede ayudar a dibujar mejor el paisaje donde ocurre la obra, puede indicarnos la hora del día, el transcurso del tiempo e incluso la visión subjetiva de un personaje o el sentir de éste.

Por otro lado, y debido a su naturaleza, Kowzan considera dentro de este sistema de signos a las proyecciones usadas en teatro, sin embargo, acota que han de estudiarse dentro del cuadro de la semiología del cine.⁶⁹

12. La música

La música, por sí sola, es un terreno de estudio muy amplio, y que, debido a su complejidad, exige un tratamiento de análisis especial que permita descubrir los valores semióticos que presenta.

Para Kowzan, un método de análisis válido parte de la investigación semiológica de las estructuras fundamentales de la música: el ritmo, la melodía y la armonía, y a su vez, las relaciones de estos elementos con las intensidades, los timbres de los sonidos y las duraciones. Y anota que el papel de la música dentro

⁶⁸ Zich, Otakar, “Las características fundamentales de la escena teatral” en Jandová Jarmila y Volek, Emil, *op. cit.*, p. 44.

⁶⁹ En el caso de representaciones teatrales en que se utilizan proyecciones al mismo tiempo que los actores ejecutan su interpretación, resulta complejo seguir la acción en ambos planos, a menos de que ambos sistemas se complementen y la escena luzca como un todo y no como canales o ideas separados. Desde una opinión personal, creo que sería quizá de mayor importancia el análisis de las proyecciones como elemento perteneciente al hecho escénico; es decir, su relación con los actores, el lugar que ocupa en el espacio, si reemplaza, sustituye o complementa algún elemento escenográfico o personaje de la escena, si su importancia radica en el efecto a producir en el público, etc.

de un espectáculo teatral consiste en “subrayar, ampliar, desarrollar, a veces contradecir los signos de los demás sistemas o reemplazarlos.”⁷⁰

Por otro lado, tanto la cualidad de la música como el instrumento empleado puede ayudar a delimitar la época y el lugar donde ocurre la acción, ayudar a reforzar el tono de la obra, así como también puede evocar atmósferas y producir sensaciones específicas.

Las funciones de la música en escena son muy diversas, pueden acentuar el pensamiento o emoción de un personaje, acompañar sus entradas y salidas (*leitmotiv*), o pueden servir como refuerzos para acciones concretas de importancia.

Por otro lado, Kowzan clasifica la música vocal dentro de este apartado y acota que es un recurso ligado de manera estrecha otros sistemas de signos como la palabra (¿qué es lo que se canta?, ¿qué es lo que se dice?), el tono (¿cómo se ejecuta?), los gestos y movimientos del actor, entre otros.

13. El sonido

Finalmente, Kowzan aborda al sistema de sonidos como todos aquellos efectos sonoros (ruidos) que no son palabras ni música, dentro de los cuales, distingue dos tipos:

- Los signos naturales surgidos en escena; es decir, aquellos que surgen de pasos, roces de la ropa, choque de los elementos de utilería al ser usados y demás. En otras palabras, son aquellos sonidos que se producen sin voluntad ni intención alguna de significar.

- Aquellos sonidos que son re-construidos de manera artificial, para fines del espectáculo.⁷¹

Son éstos últimos a los que prestaremos atención durante el análisis.

En su ensayo titulado “La movilidad del signo teatral”, Jindrich Honzl habla de los elementos de sonido como signos de lugares y de personajes, y los llama “bastidores sonoros”.⁷² Los ruidos en el teatro pueden dar una gran cantidad de información de diversas índoles. Pueden indicar la situación del clima (viento, lluvia),

⁷⁰ Kowzan, Tadeusz, “El signo en el teatro...”, *op. cit.*, p. 48.

⁷¹ Kowzan, Tadeusz, “El signo en el teatro...”, *op. cit.*, p.49.

⁷² Honzl, Jindrich, “La movilidad del signo teatral” en Jandová Jarmila y Volek, Emil, *op. cit.*, p. 148.

pueden acotar el lugar (ciudad, campo), e incluso pueden ser signos de personajes, objetos o animales ausentes -físicamente- de la escena.⁷³ Un buen ejemplo podría ser el tecleo constante de máquina de escribir, que puede ser signo del espacio escénico: una oficina.

Las maneras de producción de este tipo de signos pueden ser muy variadas, van desde grabaciones, uso de la voz, hasta efectos mecánicos.

Como podemos ver, los dos primeros sistemas de signos conciernen al texto pronunciado en escena; el tercero, cuarto y quinto corresponden al trabajo actoral, el sexto, séptimo y octavo a la apariencia externa del actor; el noveno, décimo y onceavo corresponden al espacio escénico, y finalmente los sistemas doce y trece respectan a los efectos sonoros. Como podemos observar los primeros ocho sistemas de signos conciernen al actor en escena, los cinco restantes corresponden al espacio escénico y recursos teatrales. (Ver imagen 1)

Kowzan menciona otras formas de clasificar los sistemas de signos mencionados, como: según los sujetos que, voluntariamente, emiten los signos: el autor dramático, el director de escena, el actor, el escenógrafo, el vestuarista, el maquillista, el iluminador y el musicalizador.

A su vez, comenta la posibilidad de que surja la intercambiabilidad de signos entre diferentes sistemas, es decir, que un gesto reemplace una palabra, que un signo de un sistema sea capaz de sustituir a otro de otro sistema.⁷⁴

Respecto al fenómeno de la recepción del hecho escénico, Kowzan afirma que

(...) el número y el valor de los signos percibidos con relación al número y al valor de los signos emitidos, varía según la cultura general del espectador, su conocimiento de los medios y las costumbres representadas, el grado de fatiga, el grado en que le interese lo que ocurre en escena, su capacidad de concentración, la cantidad de signos emitidos simultáneamente....⁷⁵

Incluso el lugar ocupado por los espectadores dentro de la sala son factores que influyen en la capacidad y cualidad de recepción del fenómeno teatral.

⁷³ Kowzan, Tadeusz, "El signo en el teatro...", *op. cit.*, p. 49.

⁷⁴ *Íbid*, p. 53.

⁷⁵ *Íbid*, p. 55.

Antes de que comience la representación teatral, como tal, hay signos que el espectador puede contemplar (desde ese momento), tales como los elementos de escenografía que revelan un poco de información sobre el lugar en que ocurrirá la acción; y otros como la música que brindan al espectador atmósferas y sensaciones específicas, que, además, puede dar datos sobre el estilo o el tono de la obra.

Al final de su ensayo, Kowzan menciona, a manera de conclusión, algunos casos de manifestaciones especiales del signo:

1. Cuando un signo (con un significante) posee tres significados superpuestos (y éstos dejan ver el grado del signo mostrado)

2. Varios signos (pueden ser de diferentes sistemas) con el mismo significado (por ejemplo: lluvia)

3. Dos signos provenientes de diferentes sistemas, producen un significado compuesto (diferentes significantes + diferentes significados = significado compuesto). Por ejemplo: actor gesticulando + voz en altoparlante = Monólogo interior (complejidad del signo).

A partir de esta investigación acerca de los trece sistemas de signos presentes en el teatro propuestos por Tadeusz Kowzan, podemos conocer y aprender el valor del signo en escena como factor influyente o determinante dentro del proceso de comunicación en el teatro. Así como también pudimos identificar los diferentes tipos de signos presentes en la puesta en escena, de lo cual se recalca el hecho de que la fuerza de un montaje teatral no radica en las cualidades de un área en específico (las actuaciones), sino en la calidad y la cualidad de los signos que produzca cada una de las áreas que integra a la puesta en escena, así como también, la manera en que éstos se relacionan entre sí.

Por otro lado, considero importante conocer los diversos tipos de signos que se mencionan en este apartado, ya que, de tal manera podemos comprender la forma en que funciona -o no- un signo en escena, qué es lo que éste pretende comunicar o el sentido de su uso específico, con relación al discurso general de la obra.

Capítulo 2. Alejandro Ricaño

En el presente capítulo se muestra una breve reseña de los trabajos teatrales más importantes de Alejandro Ricaño, especialmente dentro del ámbito dramático. Posteriormente se resaltan características de los textos dramáticos del autor con el fin de encontrar similitudes, características que permitan arrojar datos sobre elementos sígnicos relevantes, los cuales servirán como punto de partida para el análisis de los trece sistemas de signos propuestos por Kowzan aplicados al montaje de *Más pequeños que el Guggenheim*, que se estrenó el 19 de julio de 2009 bajo la dirección de Alejandro Ricaño, durante la VI Muestra Nacional de la Joven Dramaturgia. Dicho análisis se llevará a cabo en el capítulo posterior.

Debido a que la mayor parte de la bibliografía sobre el teatro mexicano contemporáneo muestra información o aborda estudios del teatro del siglo pasado (S. XX), he tomado información de reseñas periodísticas, así como también notas en recursos electrónicos para obtener información acerca del trabajo de Alejandro Ricaño y la forma en que su desempeño como dramaturgo y director se ha recibido en las salas teatrales actuales.

2.1 Biografía

Alejandro Ricaño Rodríguez nació el 13 de junio de 1983 en Xalapa, Veracruz. Es Licenciado en Teatro con perfil en Dramaturgia, egresado de la Universidad Veracruzana. Fue alumno de Emilio Carballido y Martín Zapata. Posteriormente, dentro de esta universidad, estudió la Maestría en Literatura Mexicana en el Centro de Investigaciones Lingüístico-Literarias.

Como actor, participó en las obras *Fin de Partida*, bajo la dirección de Manuel Montor, que se presentó durante el Festival del Centenario del nacimiento de Samuel Becket, y a la que se le otorgó el premio a Teatro de Provincia otorgado por la Asociación Mexicana de Críticos de Teatro Rafael Solana; *El insólito caso del señor Morton*, bajo la dirección de Martín Zapata, obra que se presentó durante la XXV Muestra Nacional de Teatro y *El cerco de Numancia*, con la dirección de

Fernando Yralda, que tuvo lugar en el Festival Internacional de Siglo de Oro del Chamizal en El Paso, Texas.

Su trabajo como dramaturgo lo llevó a colocarse como finalista dentro del Premio Nacional de Dramaturgia Joven Gerardo Mancebo del Castillo en 2005 por la obra *Un torso, mierda y el secreto del carnicero* y más tarde, en 2008 por el texto dramático *Riñón de cerdo para el desconsuelo*. En ese mismo año obtuvo el Premio Nacional de Dramaturgia Emilio Carballido, que otorga la Universidad Autónoma de Nuevo León, por el texto de *Más pequeños que el Guggenheim*. Posteriormente, en 2009 recibe una Mención honorífica del Premio Nacional de Dramaturgia INBA, por la obra *Timboctou*.

En 2011 obtuvo el Premio Bellas Artes Mexicali de Dramaturgia, por el texto *El amor de las luciérnagas*, y el Premio Nacional de Dramaturgia Víctor Hugo Rascón Banda por *Fractales*.

Publicó la *Antología Nuevos Dramaturgos de Veracruz* en el Fondo Editorial Tierra Adentro. Cuenta con más de quince textos publicados, entre los cuales, además de obras teatrales, se encuentran ensayos y artículos en revistas especializadas.

Sus obras se han presentado en el interior de la República Mexicana y en países como España, Hungría, Bélgica, Estados Unidos, Perú y Argentina.

Actualmente imparte talleres de creación dramática y es director de la compañía de teatro "Los Guggenheim".

2.2 Principales obras

En el año 2003, se publica la obra *La constante sospecha de un hombre*. En esta historia se presenta la vida de un matrimonio joven: Jorge es un hombre al que todo parece salirle mal: tiene un trabajo que le parece odioso, le roban la televisión de su casa, pronto se queda sin empleo y sospecha que su mujer lo engaña con todos sus conocidos: vecinos, amigos, el muchacho del agua, el anciano que vive en el departamento doce del edificio donde viven, etc.

Por otro lado, Mara, es una mujer que ama mucho a su marido y jura que jamás ha pensado siquiera en otro hombre. Sin embargo, Jorge se da a la tarea de desenmascarar a su mujer; comienza a cuestionar todo lo que ella hace, a seguirla cada que sale de casa, y a sospechar de las razones por las que ella siempre le pide a él que haga algo y busque trabajo. Su paranoia es tanta que un día, llama por teléfono a todos sus conocidos para preguntarles si se acuestan con Mara, y tras una riña después de inculpar fervientemente a don Anselmo, el vecino del departamento doce, Jorge cada vez se convence y decepciona más de ver que su mujer dice la verdad.

Jorge llega a sentirse tan tonto al no hallar la infidelidad de Mara, que un día decide dejar un ticket de un motel en el sillón de su casa para inculparla. Estupefacta ante tal situación, Mara le dice a su marido que no tiene ningún amante y que él ha sido y será el único hombre en su vida. Luego cuenta al público un secreto: Su madre había abandonado a su padre para irse con un policía, y su padre, ante tal hecho se colgó de una viga, por lo que jamás le provocaría un sufrimiento similar a su esposo.

Posteriormente Jorge revela ante el público su secreto: el ticket del motel que escondió en su sillón era suyo: había llevado a la maestra de inglés de la escuela donde trabaja a ese motel. Le había sido infiel a su esposa, pero en vez de confesar su pequeño desliz, decide inculpar a Mara para descubrir 'su infidelidad', pero no lo logra. Finalmente, Mara habla con el público, y cuenta que, don Anselmo, el anciano vecino del edificio doce, es su amante. Un mes después, don Anselmo muere y confiesa que guardará su secreto para siempre, para no ocasionar nunca a Jorge un dolor como el que su madre le hizo pasar a su padre.

Dos años más tarde, en 2005, se publica el texto dramático *Un torso, mierda y el secreto del carnicero*, con el título alterno o subtítulo *Los vecinos del violinista*. Esta historia ocurre en Francia, en el año 1896. Narra la transtornada vida de Marcel, un joven escritor frustrado por no poder escribir una obra y Felicia, una prostituta cuya madre es asesinada, desmembrada y arrojada al río, a excepción del torso.

Una noche, Marcel, ansioso por escuchar comentarios sobre su obra inconclusa, acude a un burdel, donde le pide a Josephine, una prostituta golpeada

y vieja, que lea su obra. Ella le confiesa que no sabe leer, pero le pregunta de qué trata la historia. Marcel se queda sin palabras ante dicha cuestión, y llega a sentirse tan humillado ante la pregunta y sobre todo, al no poder dar una respuesta, que no hace sino enfurecer y matar a la prostituta, decapitarla, desmembrarla y arrojarla al río, a excepción del torso, que lleva arrastrando hasta ocultarlo en un baúl en su casa. Eufórico por la hazaña, Marcel escribe todo lo ocurrido, convencido de que la amarga experiencia le proporcionará un fantástico material para su obra.

Más tarde, su amigo el Carnicero, un personaje a quien vuelve loco la sangre y que tiene una colección de partes de cuerpos, regala a Marcel una entrada para el teatro, donde éste conoce a Felicia, la hija de la prostituta a la que asesinó. Marcel queda impresionado por la majestuosa obra de un joven llamado Alfred Jarry, lo que hace crecer su frustración, vergüenza e impotencia por no poder escribir nada tan bueno como lo que acaba de presenciar. Es entonces que planea cometer otro asesinato que lo provea de buen material para su obra, y piensa en Felicia como su próxima víctima. Pero antes de matarla, la lleva a su casa con el argumento de que el hecho de contemplar la desgraciada vida de ella, su miseria e inmundicia, lo harán sentir menos miserable.

Al llegar a casa, Marcel cuenta a Felicia la historia de su vecino Emile, un violinista que toca para su mujer, a quien una vez él llenó de insultos, consecuencia de la rabia y la vergüenza contenidas al descubrirse insignificante frente al talento de otro violista. Dichas palabras, llevaron a su mujer al suicidio. En consecuencia, el marido se cortó la lengua y desde entonces, sube al tejado a tocar el violín mientras espera la muerte.

Posteriormente, al contemplar a Felicia dormir, Marcel confiesa que no puede matarla, así que va a buscar a Joseph, un conocido, para ofrecerle dinero a cambio de que abuse de Felicia, mientras tanto él se escondería para ver los hechos y escribirlos, entonces tendría material bueno y suficiente para su obra maestra. Joseph confiesa a Felicia el trato que ha hecho con Marcel, y ella, en sacrificio para que su desgracia hiciera a Marcel sentirse menos miserable, accede a ser violada y golpeada. Más tarde ambos discuten y Felicia se va a vivir con Joseph.

Tras un par de meses en soledad, y sin poder escribir palabra alguna para su obra de teatro, Marcel regresa por Felicia y al saber que ella espera un hijo de Joseph, la lleva con su amigo, el Carnicero para que le practique un aborto a cambio de la cabeza de Josephine. Marcel intenta escribir sobre la desgarradora escena del aborto de Felicia, pero no puede más que escribir una línea que contiene las palabras de ella.

Marcel pasa mucho tiempo escribiendo su obra de teatro, luego intenta conseguir al equipo que la representaría, pero nadie entiende logra entenderla. Marcel estrena la obra y resulta ser un completo fracaso. Mientras tanto, Felicia lee el relato del asesinato de su madre encerrado en el baúl. Posteriormente, el carnicero confiesa que ha dejado el torso del bebé de Felicia pudriéndose dentro de ella. Tras llegar al punto más hondo de la miseria de ambos, Felicia cuenta a Marcel un sueño en el que él llega a ser un escritor exitoso y aclamado, y le confiesa que los restos de su hijo se pudren en su interior, que tiene presente la imagen de su madre escupiéndola a cada momento y que se siente tan atormentada que la muerte le resultaría un alivio. Marcel le confiesa un sueño en él que es exitoso y la ama mucho. Sin embargo, ambos miran de nuevo a su realidad y deciden aceptarla, abrazarse y esperar juntos el momento en que llegue una muerte menos miserable que sus vidas.

En 2009 se da a conocer la obra *Riñón de cerdo para el desconsuelo*, en la cual podemos ver que la acción dramática transcurre en París, en momentos varios del S. XX. En esta historia se narra la historia de Gustave, un escritor fracasado, que vive obsesionado con su vecino Samuel, un escritor irlandés que tiene mucho éxito, y Marie, quien hace compañía a Gustave y busca constantemente su cariño.

Gustave se siente frustrado pues participa en un concurso de poesía que gana Samuel, su vecino, por quien comienza a sentir celos y posteriormente una gran envidia, pues no sólo tiene el éxito que él tanto desea, sino, que también es querido por la mujer que Gustave ama: Lucía. Él pronto desespera ante tan absurda situación: Marie está enamorada de Gustave, él, de Lucía, y ella de Samuel. Es entonces cuando le dice a Marie, de manera cruda y sin vergüenza alguna, que ella le parece una persona estúpida y que en la vida de él no es más que una especie

de puta de consuelo. Totalmente acomplejado debido a que sus poemas no son espectaculares, Gustave decide escribir teatro, y tras un momento de desesperación, corre de su casa a Marie. Ella le ruega intensamente, le ofrece disculpas, pero éste al final, termina por echarla. Días más tarde, Gustave acude a buscar a Marie y le suplica fervientemente que regrese con él. Y ella, a pesar de que ahora se encuentra en una mejor situación, accede a regresar.

Luego, Gustave roba una copia de los poemas de Samuel, y se ve constantemente atormentado al comparar sus poemas con los suyos, por lo que decide irrumpir en casa de su vecino, mientras él no está, para matarlo en cuanto regrese. Sin embargo, descubre en el escritorio de éste, una obra de teatro que está escribiendo. Al leerla, queda estupefacto ante la belleza de la obra y regresa a casa apabullado. Es entonces que, en vez de matarlo, opta por entrar todas las noches a escondidas, a casa de su vecino a hacer pequeñas modificaciones o 'correcciones' a 'Godot', la obra que escribe Samuel. Después de un ataque armado en el que le perforan el pulmón a Samuel, Gustave y Marie comienzan a espiarlo y a procurarlo, a distancia, sin tener contacto alguno con él, por lo que éste, no sabe de la existencia de sus dos cuidadores, quienes se mudan al mismo edificio para ordenar y limpiar la casa de Samuel mientras éste no se encuentra.

Pronto estalla la guerra, y un día Gustave y Marie encuentran a Samuel y a su mujer a media noche, despojados de todo recurso sentados en la banca de un parque. Gustave siente una inmensa pena ante su desgracia y piensa ayudarlos, así que Marie prepara riñón de cerdo y pan para que él se los ofrezca a los vecinos que parecen encontrarse en total miseria. Sin embargo, Gustave se sienta frente a ellos a disfrutar de la comida y el calor del abrigo de Marie mientras los observa desvalidos. Entonces decide que finalmente ha de 'perdonar' a Samuel.

Refugiados en Burdeos, y aún con la guerra latente, Gustave y Marie siguen a Samuel y a su mujer, y durante tres años, él realiza arreglos a la obra de su vecino noche tras noche. La guerra termina y todos regresan a sus antiguas casas en Francia. Entonces Gustave, paranoico da muerte a un soldado americano que rondaba la casa de Samuel, pero al final resulta no ser más que el amante de la enfermera del escritor.

Más tarde, Gustave atormentado por la culpa, decide entregarse a la policía y, a pesar de la falta de pruebas, lo encierran en prisión. Más tarde lo sentencian a la pena de muerte. Aún condenado desde prisión, Gustave decide seguir realizando modificaciones a la obra de Samuel, hasta que no quedan cambios por hacer. Entonces, y para animarlo, Marie inventa que Samuel está por montar su obra. Marie se ocupa de que el montaje se lleve a cabo, mientras platica los pormenores de los ensayos a Gustave en sus visitas a prisión, y éste le da indicaciones a ella para que ocurran en escena.

Un día antes de la fecha de muerte de Gustave, Marie le comenta que ha entendido por fin la obra del vecino, y le dice que quizá ellos, al igual que los personajes de esa obra, se necesitan el uno al otro para seguir adelante ante una vida tan absurda e incierta. Finalmente, en un último intento de tener esperanza, Marie comienza a fantasear el momento de dicha que tendrán ella y Gustave felicitando al escritor irlandés por su estreno, si no se llegase a concretar la sentencia de muerte.

En este mismo año, Alejandro Ricaño escribe la obra *Timboctou*, donde se narra la historia de Dany y Chucho, dos gemelos originarios de Totutla, que iban a ser modelos, sin embargo, sus características físicas no les permitieron entrar a ese mundo. Posteriormente, reciben una oferta de trabajo que aceptan inmediatamente. Durante su última labor, ambos llevan los cuerpos destazados de tres militares y un abogado en la cajuela de un coche en el que dejarán una nota para un conocido de su jefe.

Por otro lado, está la historia de Moncada, un exprofesor que de manera fraudulenta y sin experiencia alguna en el ámbito, llega al cargo de Secretario de Seguridad Pública, y al que se le da la misión de encontrar a los narcotraficantes infiltrados entre su gente, pero al fallar torpemente y revelar ante varias agencias su plan para hallar a los traficantes, se comunica con él, Soto, su jefe, quien le ordena el asesinato de tres militares y un abogado. Completamente asustado ante la situación en la que se ve involucrado, Moncada únicamente desea poder dormir tranquilamente, soñar y descansar como no lo ha hecho en mucho tiempo.

Además de llevar los cuerpos destazados en su auto, los gemelos emprenden un viaje a Guadalajara para vender cocaína. Durante el viaje, Chucho recuerda a su padre, quien antes de morir, con su último aliento, les dijo a él y a su hermano “no importa que estén en Timboctou, no dejen de llamar a su madre”. A partir de ello, Chucho comienza a pensar en Timboctou como el lugar más lejano del mundo, por más absurdo que eso sonara. En el camino, dan aventón a un español que, dolido por el abandono de su novia, decide viajar a México para encontrarla, pero ella no hace más que ignorarlo de nuevo. Al llegar a su destino, los gemelos y el español entran a un antro para vender la droga, pero al español, ya muy drogado, lo echan del lugar y camina por la playa recordando a su novia, donde lo encuentran dos hombres que, muy borrachos, le dan una paliza hasta que muere. A la mañana siguiente los gemelos encuentran el cadáver en su departamento y deciden realizar los trámites necesarios, aunque con mucha corrupción de por medio, para enviar las cenizas del hombre al que asesinaron, a su país de origen.

Finalmente, Boris, un tipo que conoce a don Miguel, el jefe de los gemelos, le ofrece cinco mil a Guate, un hombre que quiere cruzar al otro lado de indocumentado, por matar a Dany, uno de los gemelos. La razón es simple: le debe mil pesos. Boris confiesa que es una deuda que estaba dispuesta a dejar pasar para evitar meterse en peleas, como siempre; sin embargo, el gemelo lo provoca de tal manera que decide mandarlo matar, y le da a Guate la orden de encontrar a los gemelos en su coche y, para evitar confusiones, le dice que ha de matar al que no esté manejando, pues conoce de antemano que Dany nunca maneja. Sin embargo, Guate los encuentra y dispara, sin saber que aquel día Dany se encuentra al volante.

Posteriormente en 2010, Ricaño escribe *Idiotas contemplando la nieve*, obra que consta de tres partes, la primera de ellas, narra cuatro acontecimientos desafortunados y como, más adelante, todos estos eventos, así como los personajes involucrados en ellos, se unen por un fenómeno particular: la caída de la nieve. El primer evento es el accidente de Johnny un artista circense que intenta hacer un espectáculo nuevo sobre la cuerda floja, pero falla, cae y muere. Ramona, su madre, se encuentra desconsolada, por lo que pide a su hermana que viaje a Tijuana para verse, pero ella no puede viajar pues ni ella ni su hijo Ramsés tienen

dinero. Él, por otro lado, le platica a su amigo Benito que casi lo atropellan al cruzar la calle. Así que decide seguir al conductor de aquel coche para golpearlo o rayarle el coche, pero al descubrir que éste entra en un hospital, siente lástima y en vez de eso, opta por dejar una nota en su coche con una amenaza. Ramsés está seguro de que con ello ha logrado robar la tranquilidad de aquel hombre para siempre.

El segundo evento concierne a Elvis Rosendo, un conserje de escuela que pronto pierde su empleo acusado de haber robado siete teléfonos celulares. Por lo que se ve en la necesidad de conseguir otro trabajo, esta vez como conductor de un autobús. Su jefa le aconseja que, si por alguna razón en algún momento llega a atropellar a algún peatón, debe atropellarlo bien, es decir, matarlo, pues así recibirá una multa considerable o algunos años en prisión, de lo contrario, el accidente le saldrá mucho más caro.

El tercer evento es de Bernardita, una mujer que desea intensamente una máquina para hacer capuccinos, y su media hermana Adriana (Nana), que es diputada. Bernardita pide fervientemente a Nana que la ayude a sacar un crédito pues muere por comprar esa máquina, y para convencerla, le recuerda cómo, de manera fraudulenta logro llegar a ser diputada y cómo es que gana de forma ilegal 75 mil pesos mensuales y compra un montón de cosas que no necesita, como una enorme camioneta y un axolote que tiene en una pecera.

El cuarto evento narra cómo Josefina, impresionada al conocer el lujoso baño de una vecina, pide a Minervo, su esposo, que le construya un baño nuevo de lujo, para poder presumir a las vecinas. Tras la primera negativa de su marido, Josefina lo maldice y le desea que muera cagando en el baño. Luego Minervo roba los celulares de los alumnos a los que da clase y los empeña para conseguir el dinero para construir el baño a su mujer. Al terminar, usa una sierra para arreglar un detalle y se corta un pedazo de pierna.

A Minervo le da un infarto mientras se encuentra en el baño y muere de manera ridícula. Josefina queda temerosa del hecho de que alguien pudiera morir defecando hasta que, más tarde, el forense le informa que la muerte de su esposo se debió a una negligencia por parte del médico que lo operó de la rodilla. Mientras tanto, Bernardita, endeudada por la compra de la cafetera, decide acudir con Virgilio, su

hermano sacerdote para pedirle dinero con la excusa de que tiene cáncer, pero resulta que no tiene nada debido a que él mantiene los costosos gustos de un adolescente del que está perdidamente enamorado. Así que deciden secuestrar al axolote de su hermana Nana y pedir rescate por él.

En la tercera y última parte, cae la nieve. La mamá de Ramsés contempla la caída de la nieve a mitad de la calle, y es atropellada por Elvis; Josefina encuentra a Esquerra, el médico que provocó la muerte de su marido, que resulta ser el conductor al que antes Benito dejara la nota amenazadora, y ella le apunta con un revolver. Josefina contempla la caída de la nieve por la ventana de la casa del médico y sin querer, le dispara en una mano. Mientras tanto, Virgilio y Bernardita están en la calle, a punto de recoger el dinero del rescate del axolote cuando comienza a nevar. El axolote se congela y muere. Nana descubre a los secuestradores de su mascota y enfurecida, los golpea.

Finalmente, tras la inmensa tensión, los personajes encuentran en la nieve una pausa en sus vidas que los hace pensar en que quizá necesiten hacer pequeños cambios en un mundo al que no logran adaptarse y esperan, que, al derretirse la nieve, las cosas, de alguna manera, se encuentren mejor.

En 2011 el dramaturgo veracruzano escribe *Fractales*, donde se da a conocer la vida de Ana, una actriz fascinada con la idea de los fractales, que ve su profesión de extra como una pieza clave en las películas, como si se tratase de una de esas figuras pequeñas en el interior de una figura mayor, que se repiten una y otra vez hasta el infinito.

La historia comienza con el recuerdo que viene a la cabeza de Ana antes de entrar a la sala donde realizará un casting para ser extra de una importante película de Iñárritu: *Biutiful*. La escena que revive describe cuando se peleó con Cecilia, su mejor amiga de la infancia frente a un árbol en la secundaria, el primer momento en que recuerda haber sentido miedo.

Ana cuenta su historia con su primer novio, Jesús, un contador al que no le parece correcto que su novia sea actriz, ya que la profesión, según él, implica desnudarse y tener que acostarse con los directores de casting. Por lo que Ana

promete a Jesús no volver a hacer un casting. Ana se siente frustrada ante tal hecho y explica que su madre murió antes de enseñarle como romper una promesa.

Posteriormente, narra el momento en que Cecilia es abusada sexualmente por el Jova, uno de los amigos de su amiga, la manera en que ella lucía ida, como si se hubiese roto algo irreparable. Años después, Ana encuentra a su amiga en la calle, al otro lado de la acera, embarazada, caminando de la mano del Jova.

Ana platica su situación amorosa: todos sus novios se han llamado Jesús, y eso le parece desconcertante. Narra la historia que tuvo con el primero de ellos, a los dieciocho años: un gordo fanfarrón que parecía ser irresistible para ella y su mejor amiga, Yesica, y por el que pelean hasta que Jesús finge dramáticamente ser víctima de un cáncer terminal y, ambas, por amor a él, acceden a ser sus novias. Tras muchos líos en la relación, infidelidades, chantajes, y después de varios años tormentosos, Jesús decide romper con Ana inmediatamente después de acostarse con ella por última vez.

Otro recuerdo llega a la mente de Ana: el momento en que tiene una pelea verbal desenfadada con un burócrata que le dará una cita con un diputado para pedirle que financie una obra de teatro. El burócrata la regaña emotivamente dándole a Ana una clara dimensión del diminuto lugar que ocupan los artistas – específicamente, los teatreros- en un mundo en el que las relaciones y el poder parecen serlo todo, y ella sólo se queda ahí, contemplando la escena mientras sus réplicas se vuelven simplemente palabras atoradas en su garganta.

Después del casting fallido, Ana va de regreso a México, toma un taxi y llega al aeropuerto. Luego narra otra desventura amorosa: detesta que Jesús, su novio, envuelto todo el día en mares y mares de trabajo, no le haga el amor. Hasta que un día, se viste sensualmente para recibirlo, y provocativamente, lucha por acostarse con él a toda costa. Lo logra, pero el acto sucede mientras Jesús continúa trabajando desde su computadora colocada en la espalda de Ana.

Ana y Jesús terminan. Es entonces que ella puede romper su promesa de no asistir a ningún casting y viajar hasta España para audicionar para Biutiful. Frustrada por estar bloqueada emocionalmente, atribuye la razón al impactante acontecimiento que vivió a los cinco años: la muerte de sus padres. En el entierro,

no les permitieron llorar, ni a ella ni a José, su hermano, pues no había razón para hacerlo, argumentaron los familiares, ya que ahora, sus padres se encontraban en el cielo.

Así que un día, desesperado por hablar con sus padres, el hermano de Ana sube a la azotea, tratando de que sus padres puedan escucharlo, pero todos piensan que el niño se va a suicidar. Después, los tíos le explican al pequeño que la vida se trata de soltar... Es entonces cuando Ana confiesa que no logra mantenerse unida a nada y espera que otras oportunidades pasen, pues de eso, para ella, trata la vida: de momentos, como fractales repitiéndose hasta el infinito.

En 2012 se publica la obra *El amor de las luciérnagas*. La obra narra la historia de María, una dramaturga que, tras sufrir otra decepción amorosa con Rómulo, su novio de toda la vida, llama a su mejor amiga, Lola, para contarle que ha decidido hacer un viaje a Noruega para olvidarse del asunto. Durante el viaje, María comienza a recordar a Rómulo, con quien desde los quince años prometió ahorrar para comprar una casa en el Caribe, para ambos.

María relata un pasaje de su infancia: tras el impacto que causa en su papá el asesinato de Colosio durante su visita a Tijuana, su familia decide dejar ese lugar y mudarse de Veracruz. Incapaz de adaptarse al cambio, María mantiene contacto con Lola, quien a los pocos meses se muda también para allá. En su primer día de clases, María narra el momento en que Rómulo, el niño que la molestaba, se le declara, y cómo ella, ilusionada, le corresponde. Una vez en Oslo, María visita un mercado de pulgas donde compra una vieja máquina de escribir que, se rumora, está maldita. En la habitación donde se hospeda en Bergen, María se emborracha tanto, que comienza a escribir una obra de teatro sobre ella misma, que se encuentra con un duplicado suyo, una mujer exactamente igual a ella, a quien le pide se haga cargo de su vida pues ella ya no puede más. Con los estragos de la borrachera de la noche anterior, María decide hacer un viaje en funicular, donde inesperadamente se encuentra con una mujer exactamente igual a ella, que, al percibirla, huye de la escena. María asoma su cabeza por la ventana del funicular, pero no logra ver a la mujer y en cambio, se golpea la cabeza y cae inconsciente.

Pronto regresa a la cabaña donde se hospeda y contempla la máquina de escribir con lo que escribió por la noche. Asustada por ver que lo escrito comienza a hacerse realidad, arroja la máquina contra la pared y sale corriendo hacia el aeropuerto para regresar a México. Al llegar, la sobrecarga le dice que ya ha recogido su pase de abordar y que ella ya se encuentra en el avión, por lo que no puede darle acceso. María compra otro boleto para el siguiente vuelo para México. Mientras espera que éste salga, llama a Lola pedirle que la recoja al llegar.

Al encontrarse, María le platica a Lola sobre la mujer idéntica a ella que, al parecer parece más virtuosa que la original, y sospechan que esa doble comienza a adueñarse de su vida. Posteriormente, María visita a su mamá, quien, tras la muerte de su esposo, se encuentra todo el tiempo ausente y despistada. La mamá le hace saber a María que la otra María ya ha estado allí con ella para despedirse e informarle que se irá con Rómulo a Guatemala. Por lo que María y Lola deciden viajar a Guatemala para encontrarla, sin saber qué harán cuando la encuentren.

Para realizar el viaje, María va al banco por dinero, pero se da cuenta de que la otra María sacó todos sus ahorros. Así que deciden pedir aventón para llegar hasta Guatemala. En el camino, conocen a Ramón, un nativo que decide llevarlas hacia el sur. Entre María y Ramón parecen surgir una fuerte conexión y pasan la noche juntos bajo el pretexto de que se ha hecho muy tarde. Al día siguiente, Ramón le pide a María que se quede con él, pero ella y Lola deciden continuar su viaje para encontrar a la doble que se está apoderando de la vida de María.

Tras varios infortunios, logran llegar a Guatemala y encontrar a la doble de María, con Rómulo, quien parece encontrarse más pleno que nunca. Al contemplar esa escena María decide dejar a su doble con el que había sido el amor de su vida, y tras pensar en la vida como un montón de experiencias que se deben 'dejar ir', María regresa a Tlacotalpan, para encontrarse de nuevo con Ramón, consciente de que, en algún momento, todo lo maravilloso pueda terminarse de nuevo y se convierta en una experiencia más que deba, simplemente, dejar ir.

Dos años más tarde, en 2014, Alejandro Ricano escribe, en co-autoría con Sara Pinet, *Lo que queda de nosotros*. La obra narra la historia de Nata, una joven que de pequeña vio morir a su madre, quien antes de partir, le pide fervientemente

no encariñarse con ella, ni con nadie de salud endeble, pues es consciente de su inevitable y cercano final y pretende no hacer sufrir a su hija. La niña, confusa, pero convencida de hacer lo correcto, toma el consejo de su madre, lo que más tarde le impide establecer cualquier relación o vínculo con cualquier persona, excepto su padre, a quien ella ve como un ser fuerte, invencible, y al igual que ella, inmortal.

Más tarde, el psicoanalista de Nata le aconseja tener una mascota para que pueda aprender a generar y mantener vínculos, y le regala un perro a quien decide nombrar de la misma manera que el perro de su vecino: Toto.

Nata narra los episodios más significativos de su vida, mediante los cuales explica la razón de su carácter frío y serio. Mientras, por otro lado, Toto, narra la espléndida rutina que vive con su dueña, a quien ama profundamente a pesar de hacer cosas que para él no tienen sentido.

Tras la muerte del padre de Nata a causa de una enfermedad, ella, desolada por la tristeza y el vacío de perder al único ser que amaba, decide llevarse a Toto a un parque lejano y desconocido para abandonarlo. Toto, desorientado, busca la manera de encontrar a su dueña. En su incansable búsqueda por encontrar el camino a casa, Toto es arrollado por un coche y tras el accidente, pierde una pata. A pesar de su nueva condición, Toto continúa su búsqueda, hasta que lo llevan a la perrera y debido a su condición física, pronto deciden sacrificarlo.

Nata, arrepentida de haber abandonado a su perro regresa al parque donde lo dejó y posteriormente se dirige a la perrera más cercana para encontrarlo. Mientras tanto, Toto se encuentra en la perrera a punto de recibir una descarga eléctrica, para ser sacrificado, cuando de pronto, a causa de un corto circuito, la ciudad entera se queda sin luz. Asustado y en medio de la oscuridad, Toto logra escapar de la perrera.

Finalmente, Nata, recorre la ciudad en su coche, desesperada por llegar a otra perrera y buscar a su perro, por fin encuentra a Toto frente a su auto y le pide disculpas por haberlo abandonado. Él, en cambio, solo puede sentir una inmensa felicidad por encontrar a su dueña y regresar a la vieja rutina, que ahora, para ambos, luce mucho mejor que antes.

2.3 Características de los personajes

Dentro de la dramaturgia de Alejandro Ricaño, un aspecto que, a mi parecer, conviene tocar dentro de un apartado especial, es el de los personajes que dan vida a las obras.

Sus personajes suelen ser seres sencillos, con objetivos o deseos personales intensos, que los llevan a moverse de un lado a otro, en situaciones que no son precisamente las que desearían. Son personajes caracterizados por la carencia de un sentido de pertenencia al lugar donde viven o donde se encuentran, personajes con más temores que otra cosa, y quizá con más defectos o peculiaridades en su carácter, que virtudes, aparentemente.

Son, además, personajes que, probablemente, debido a la sociedad en que se desenvuelven, que no permite o que reprime de cierta manera actos como expresar de manera abierta los sentimientos, ya sea de angustia, cariño o fracaso, parecen estar “incapacitados para sentir”. Por ejemplo: Ana, en *Fractales*; Sunday, en *Más pequeños que el Guggenheim*, Lola en *El amor de las luciérnagas*.

En sus primeras obras, como *Un torso, mierda...*, Ricaño muestra un grupo de personajes miserables, desamparados, que se sienten insignificantes ante la vida. Personajes humillados, viscerales, lastimados, desolados, aislados, que no ‘encajan’ o no tienen un sentido de pertenencia a la sociedad en que se desenvuelven, sienten lástima de sí mismos. Algunos de ellos no tienen aspiraciones, parecen moverse por mera inercia, y en cambio, otros cuando intentan salir de la miseria y del fracaso en que se encuentran, fallan, todo les sale mal, por lo que no pueden escapar o huir del modo de vida que ya tienen. Entonces se resignan. En la obra *Un torso...*, la única salida que los personajes encuentran ante la desolación y el dolor que los aqueja es la muerte. En contraste con esta perspectiva, en *Más pequeños...*, se muestra un panorama positivo. Después de atravesar eventos desoladores, al final de la obra los personajes ven en el futuro una posibilidad de mejoría, una esperanza que los anima a continuar andando con una manera más amable de ver la vida.

En general, en las obras de Alejandro Ricaño, el mayor problema de los personajes parece radicar en el sentimiento de inferioridad y fracaso ante la sociedad que tienen constante e irremediabilmente. En *Un torso...* y *Riñón de cerdo...* se presentan dos personajes, en ambos casos masculinos, que intentan apaciguar su angustia ante la miseria en que se encuentran, al contemplar a un personaje 'más miserable' que ellos, pero ninguno logra encontrar consuelo. En ambas obras, los dos personajes principales, descubren que no pueden salir de la miseria e infelicidad en que se encuentran y deciden esperar, al lado de ese ser que consideran 'inferior', la muerte. En esta última obra, se muestran dos personajes que esperan o buscan algo que no va a llegar, cuando aceptan su realidad, sólo les queda esperar el paso del tiempo. Ambos se muestran como fracasados ante todo lo que intentan, son personajes que se encuentran a las sombras de una sociedad a la que sienten que no pertenecen.

En la mayoría de los personajes de Ricaño, los personajes se sienten infelices, fracasados. Quieren algo que, por más que lo intentan, no pueden alcanzar. Después de varias peripecias y eventos desafortunados, se dan cuenta de que se encuentran solos, aislados del mundo que los rodea, sin esperanza ante algo mejor, y que hallan en la espera de la muerte, la única salida a su problema. Tal es el caso de las dos obras mencionadas anteriormente.

En sus obras, además de este fuerte sentimiento de angustia ante el fracaso, sus personajes suelen encontrar en otra persona, ya sea la pareja, como en el caso de *Riñón de cerdo...* o en los amigos, como es el caso de *Más pequeños...* el apoyo para enfrentar una cruel realidad: la desesperanza ante la vida. Son personajes que, a pesar de todo, se necesitan el uno al otro para no estar solos, para sobrellevar su desafortunada vida.

Mientras tanto, en *Idiotas contemplando la nieve*, se muestra a un cúmulo de personajes que no saben exactamente lo que quieren, y sin embargo tienen carencias profundas que intentan satisfacer por medio de objetos materiales o una mascota. Los personajes se muestran torpes, irónicos, cómicos e incluso en algunas ocasiones, algo ingenuos. Son personajes inadaptados, no tienen un sentido de

pertenencia a algún lugar específico, parecen no encajar o estar apartados de la sociedad que los rodea.

Por otro lado, en *Timboctou*, los personajes principales: los gemelos, parecen funcionar como un dúo cómico, personajes que están en constante discusión, pero las condiciones y las formas en que desarrollan su 'conflicto', les da un tono gracioso. A pesar de que estos personajes asesinan a cuatro personas, no se les atribuye la etiqueta de personajes "malos", "malvados" o "villanos". A lo largo de la historia se conoce más sobre la vida de los personajes y las preocupaciones de ambos, lo que puede llevar al público a generar empatía con ellos, pues, hasta cierto punto son agradables.

Los personajes pasan por varias peripecias entretenidas e interesantes y también por un gran número de eventos desafortunados, para finalmente, darse cuenta de su realidad y enfrentarla: son miserables y se encuentran solos, no pueden tener lo que desean, solo tienen a su lado al otro personaje, en las mismas condiciones para acompañarse en su miseria.

Sin embargo, en general, los personajes de Ricaño no son buenos ni malos, tienen defectos, así como también virtudes. No existen, en su dramaturgia, los héroes, las víctimas o los villanos. Se muestran personajes de diferentes tipos en situaciones diversas, con reacciones netamente humanas, es decir, con temores, con deseos, con fallas, y accionan ante las circunstancias y eventos dados.

2.4 Características de la Dramaturgia

En su Introducción a *Dramaturgos de Tierra Adentro II*, Ricardo Pérez Quitt comenta que él percibe a los dramaturgos jóvenes (en cuyos textos recopilados se encuentra *La constante sospecha de un hombre*) como jóvenes "que conciben el teatro como un hecho que anuncia conductas humanas que entran en conflicto ante una sociedad globalizada." Y observa en estos textos, entre los cuales figuran las primeras obras de Alejandro Ricaño, una gran diversidad de temas, y habla de ellos como textos de dolor, de sueños, de esperanza. Por otro lado, se encuentra también la concepción de Socorro Merlín, quien expone que los problemas sociales y

globales del S. XXI han dado como resultado una dramaturgia mexicana que tiende a los temas como la soledad y la desesperanza.⁷⁶

Cabe destacar que el interés de este autor por escribir teatro surgió del gusto por contar historias, y, además, de la intención de no ‘reciclar’ textos viejos, sino de apoyar y promover la dramaturgia nacional. Aunque su trabajo como dramaturgo ha cambiado a lo largo de los años, los textos de Alejandro Ricaño cuentan ya con un sello que los caracteriza.

A continuación, se mencionan algunos de los aspectos más representativos de su dramaturgia, elementos que comparten diversas obras suyas y ciertas similitudes y diferencias que podemos encontrar en ellas.

Temática

Los temas que Alejandro Ricaño aborda en sus textos son variados, y van desde los celos (*La constante sospecha de un hombre*) hasta la amistad (*Más pequeños que el Guggenheim*), la desesperanza (*Un torso, mierda y el secreto del carnicero*) y el narcotráfico (*Timboctou*). En una entrevista para el periódico *Universo* en 2003, el dramaturgo comenta que sus obras hablan de temas personales, eventos que ha vivido y que se encarga de llenar de ficción para crear una historia nueva:

“Te ocurre algo y en el texto lo escribes como te hubiera gustado que ocurriera, lo que tú no te atreviste a hacer, en el texto tu personaje sí se atreve, lo que pudo haberte pasado y milagrosamente no pasó, en el texto sí ocurre, se crea un enredo”.⁷⁷

Con respecto a esta ‘ficcionalización’ de temas o situaciones cotidianas, Fernando de Ita, en un artículo electrónico sobre la dramaturgia de Ricaño, comenta:

(...) Ricaño funde la ficción con la realidad, la historia real con la historia imaginada. El teatro de la vida se convierte en la vida del teatro, o viceversa. Creo que aquí nació Alejandro Ricaño para el teatro. En el atrevimiento de reescribir la obra que marca un antes y un después en el

⁷⁶ Merlín, Socorro, “Otra faceta del teatro joven de México: *El amor de las luciérnagas* de Alejandro Ricaño” en *América Latina y Europa: espacios compartidos en el teatro contemporáneo*, Madrid, Visor, 2015.

⁷⁷ Sotelo, Gina, entrevista con Alejandro Ricaño en “La constante sospecha de un hombre. Selecciona la UNAM obra teatral de la UV”, en *Universo, el periódico de los universitarios*, Xalapa, Veracruz, México, Año 3, No. 122, noviembre 3 de 2003. Disponible en: <https://www.uv.mx/universo/122/arte/arte11.htm>

teatro del siglo XX. Sólo en el arrojó pudo Ricaño hallar la inspiración necesaria para tal hazaña. Sólo con la detenida lectura de Godot y el puntual seguimiento de la vida de Samuel Beckett se puede, “intervenir”, ese particular momento de la historia cultural de nuestro tiempo para crear una ficción que no desmerezca ante los hechos.⁷⁸

Mencionemos un antecedente: la dramaturgia mexicana de la segunda mitad del S.XX mostró el interés de enfocarse en temas de la sociedad mexicana contemporánea. Temas de peso mayor como el tráfico de drogas y los sectores sociales marginados. Más tarde, y al igual que los dramaturgos anteriores a él (en la década de los 90), Alejandro Ricaño mostró dentro de sus obras, cierta tendencia a la crítica social y a los comentarios críticos sobre temas de corrupción dentro de los trabajadores del gobierno y a la forma de pensar y sentir del mexicano promedio o común.

En *Timbuctou*, por ejemplo, la manera en que se presentan los asuntos policíacos o de carácter burocrático tiene un tinte absurdo, y sirven como medio para expresar una mofa de la situación burocrática/gubernamental mexicana. Se presenta a los personajes que son funcionarios públicos como seres tontos o torpes, que accionan de manera ridícula ante situaciones serias. Se muestra, además, la manera absurda en que se cometen crímenes de manera aleatoria, despiadada y despreocupada dentro del ámbito gubernamental, bajo la justificación del “mantenimiento de un orden natural” de las cosas. El autor describe esta obra como un “(...) estudio sociológico de la violencia en México, que toca, inevitablemente, el tema del narcotráfico (...)”.⁷⁹

En *Fractales* hay una crítica implícita de las estructuras sociales o normas de convivencia que no permiten expresar los sentimientos libremente. *Fractales* toca las fibras sensibles de los espectadores al centrar su mirada en el desconocimiento de nosotros mismos, y sobre todo, lo hace con gracia, dinamismo y un sentido del humor con el cual es más llevadero el trago amargo del abismo psicológico que a veces nos separa de nosotros mismos.⁸⁰

⁷⁸ de Ita, Fernando, “Lo que queda de Ricaño”, 17 junio 2016. Disponible en: <http://teatromexicano.com.mx/5513/lo-que-queda-de-ricano/>

⁷⁹ Eyring Bixler, Jacqueline y Morris, Shana, “Del humor negro al discurso esperanzador: Entrevista con Alejandro Ricaño”, en *Latin American Theatre Review*, Primavera, 2011, p. 149.

⁸⁰ Lemis, Salvador, “Fractales, de Alejandro Ricaño”, en *Ciudad ocio*, diciembre 2016. Disponible en: <http://www.ciudadocio.com.mx/cultura/resena.php?id=358>

A pesar de la diversidad de temas dentro de sus obras, parece ser que, en el trabajo de Alejandro Ricaño como dramaturgo, atiende de manera especial el tema de las relaciones personales e interpersonales, que podríamos decir, es el factor que hace avanzar la acción dramática de la mayor parte de sus textos.

Un tema recurrente en algunas de las obras de Alejandro Ricaño es el viaje que emprenden sus personajes como una metáfora de la búsqueda y el encuentro consigo mismos. Un viaje que los conduce a adentrarse y perderse en un mundo desconocido y que los lleva a darse cuenta del lugar que ocupan en el mundo, a descubrir la concepción que tienen de sí mismos y que los ayuda a encontrar una motivación y la manera en que accionarán en la vida a partir de esa visión a la que han llegado. En sus diversos estudios, Carl Jung apuntaba la figura del héroe como un ser que suele ser un viajero, ya que se encuentra en el viaje un símbolo de renovación, de búsqueda de un personaje que desea encontrarse a sí mismo y superarse.⁸¹

En el caso de *Más pequeños* encontramos el viaje de dos amigos, mexicanos, que van a España con la esperanza de lograr sus sueños en ese territorio; en *El amor de las luciérnagas*, María sale de México hacia Noruega con la intención de escapar, de alguna manera, del mundo que la ahoga; en *Fractales*, Ana viaja de México a España para buscar una oportunidad laboral importante que le ayudará a realizarse.

En el primer ejemplo, los dos amigos llegan a Europa y descubren que ellos mismos no son aquello en lo que esperaban convertirse y que no están en el lugar que ellos desean. María, en cambio, descubre que la solución al problema que la aqueja no es escapar o huir, sino enfrentarse a directamente a éste. Finalmente, tras realizar el viaje, Ana se da cuenta del problema emocional que ha intentado evadir toda su vida. En los tres casos, los personajes salen del país solo para descubrir y enfrentar el problema al que le han dado la espalda durante mucho tiempo, e, irónicamente, todos regresan al lugar del que querían escapar, pero ahora con una nueva visión de sí mismos y del mundo que los rodea.

⁸¹ Merlín, Socorro, *op. cit.*, p. 466.

Público

Las obras de teatro de Alejandro Ricaño no van dirigidas a un público específico que cuente con un grado elevado de cultura, sino que escribe sobre eventos sencillos, con los que la gente puede familiarizarse e identificarse fácilmente.

Según comenta el autor en una entrevista para la revista *Latinamerican Theater*, la diversidad de los temas y conflictos presentados en sus obras, hacen que un público de diversos rangos de edad se identifique con las historias contadas y los personajes que se encuentran en ellas. Además, comenta el autor, sus obras no suelen ser pensadas para públicos específicos, y sin embargo, personas de diversos perfiles que van desde adolescentes, hasta adultos de más de cincuenta años, logran identificarse con los personajes y las situaciones representadas en escena.

El joven dramaturgo Alejandro Ricaño (Xalapa, 1983) ha logrado llevar a los escenarios del teatro mexicano exitosas obras que apuestan a que el público se reconozca en ellas, a través de la exposición de la idiosincrasia de su país.⁸²

Estilo

Las influencias del teatro de Alejandro Ricaño van desde los textos de Samuel Beckett, Bertolt Brecht, y Molière, la literatura de Albert Camus y Paul Auster, hasta llegar al ámbito cinematográfico, con las películas de Wes Anderson y Paul Thomas Anderson, y a su vez, sus textos se nutren fuertemente del contexto económico y político, pero, sobre todo, social, del México actual.

Como podemos ver, las obras de Alejandro Ricaño muestran una amplia variedad de temas. Sin embargo, una característica que comparten la mayoría de sus obras, es que se basan en un acontecimiento de la realidad que se ve influido por un cúmulo de eventos ficticiales. Dicha mezcla de acciones e historias dan a sus obras cierta sensación de 'Realismo mágico', ya sea en la historia de una pareja obsesionada con la obra cumbre de Samuel Beckett, o en la angustia de un dramaturgo eclipsado ante el éxito de Alfred Jarry y su *Ubú Rey*.

⁸² Corona, Sonia, "Alejandro Ricaño: Shakespeare no escribía sobre Iztapalapa", en *El país*, 6 de marzo de 2014. http://cultura.elpais.com/cultura/2014/03/01/actualidad/1393632523_693925.html

La primera parte de su dramaturgia, más específicamente, obras como *La constante sospecha de un hombre*, cuentan con un estilo dramático que tiñe constantemente de humor la acción dramática. Las acotaciones indican aspectos técnicos para la representación, tales como la disposición y los cambios del espacio escénico, cambios de luces, la descripción de los elementos escenográficos y de la música que ha de aparecer en escena. En esta obra hay descripciones del decorado y la música, las cuales denotan la decadencia de la situación, lo ridículo y lo 'absurdo' de la relación de los personajes.

En sus obras posteriores, las acotaciones, que son mínimas, se limitan a indicar el lugar y la época en que transcurre la acción, indican pausas en los diálogos del personaje y acciones específicas. Casi no hay acotaciones de entrada o salida de personajes a escena. Estas acciones se ven dictadas en el propio diálogo de los personajes.

Por otro lado, en las obras *Idiotas contemplando la nieve* y *Timboctou*, se podría decir que las acotaciones son de carácter casi cinematográfico, debido a las amplias descripciones de las situaciones que resumen sucesos de la historia general, así como también muestran de manera detallada los pensamientos internos de los personajes, a tal grado que las acotaciones parecen estar escritas para ser interpretadas en escena por un agente externo a la obra, una especie de narrador dramático o de personaje omnipresente.

Otra característica de las obras dramáticas de Ricaño son las tiradas largas de textos o el uso del recurso del monólogo. En la obra *La constante sospecha...* se muestran un par de ellos, en los que los personajes hablan acerca de sí mismos, de su historia, y de la posición que adoptan en la situación en que se encuentran. Sin embargo, es a partir de obras como *Un torso...* que comienzan a vislumbrarse un tipo de monólogo diferente dentro de la dramaturgia de Ricaño, chispazos de lo que Luis Enrique Gutiérrez Ortiz Monasterio⁸³ denomina como teatro narrado.

La narraturgia⁸⁴ o el teatro narrado es recurso dramático que, permite explorar una gama muy diversa de posibilidades teatrales que el teatro dialogado no permite

⁸³ También conocido por sus siglas como LEGOM.

⁸⁴ Término acuñado por el dramaturgo español José Sanchis Sinisterra, que hace referencia a la fusión de dos elementos: la acción dramática y la fábula, lo cual también se podría enunciar, de cierta manera, como diálogo

de la misma manera. En contraste, el teatro narrado brinda la posibilidad de poner sobre la escena un sinfín de personajes, permite hacer tantos cambios de tiempo y de espacio como se deseen. Todo esto facilita las posibilidades de uso de convenciones y 're-convenciones' escénicas.⁸⁵ Tal es el caso de *Un torso, mierda....*, obra donde, por medio de la narración detallada de algunos eventos, se generan en el espectador o el lector imágenes crueles, grotescas, sangrientas sin necesidad de tener que mostrarlas de manera explícita sobre la escena.

Acerca de los retos que implica el teatro narrado, Fernando de Ita, en su artículo electrónico 'Lo que queda de Ricaño', habla del trabajo de este autor como director de sus propias obras:

(...) con *Fractales* y *El amor de las luciérnagas*, Ricaño se mostró como un director de escena capaz de traducir en acciones e imágenes su narración dramática. Si consideramos que uno de los problemas de la narratología fue hallar los directores y actores que le dieran pleno sentido escénico a los textos, debemos poner a Ricaño como alguien que lo logró con la misma soltura y gracia del dramaturgo. (...).⁸⁶

Por ejemplo, en *El amor de las luciérnagas* los monólogos y escenas narradas describen las situaciones en que se encuentra el personaje, de una manera detallada, vemos los detalles del momento: las sensaciones, los pensamientos del personaje y la manera en que percibe el mundo:

El Atlántico, a treinta mil pies de nuestros pies.
El carrito con las bebidas en el pasillo del avión.
Tintinean las botellas.⁸⁷

En casos similares, además, el recurso del teatro narrado maximiza, por medio de amplias y detalladas descripciones, pequeños momentos que pudieran parecer muy cortos. Es decir, parece prolongar sucesos efímeros.

dramático y narrativa. En materia teatral, se habla de este recurso en el momento en el que un personaje que dialoga con otro, deja de lado o concluye esta acción para dar paso a una narración. Dicha narración puede expresar ya sea la manera en que este personaje percibe el mundo a su alrededor, puede hablar acerca de su sentir propio (especie de introspección), o bien, puede ser un relato del personaje como ser omnipresente de la historia o de un momento en específico.

⁸⁵ Ricaño, Alejandro, *El amor de las luciérnagas / Más pequeños que el Guggenheim*, México, Libros de Godot: Instituto Nacional de Bellas Artes, 2012, p. 6.

⁸⁶ de Ita, Fernando, "Lo que queda de Ricaño", *op. cit.*

⁸⁷ Ricaño, Alejandro, *op. cit.*, p. 16.

El lago se rompía bajo nosotros.
La lancha saltaba de cuando en cuando.
Con las pequeñas ondas que se hacían en el agua.
Y había que sujetarnos fuerte de los bordes.
La adrenalina se comía mi estómago.
Pensaba en Rómulo.
Y me picaba todo el maldito cuerpo.
La lancha humeaba y se desquebrajaba a cada salto.
El crujir de la madera.
El agua filtrándose por cada grieta.
La gasolina goteando del tanque partido.⁸⁸

En una entrevista realizada por Sonia Corona, Alejandro Ricaño comenta:

Apelo mucho a la narración frontal, a coreografiar, a estar moviendo la composición escénica conforme va a pasando. Voy encontrando la forma de contar contextos que no son convencionales, que no son del todo narrados, ni del todo dialogados,⁸⁹

Así mismo, encontramos otra variante recurrente en la dramaturgia de este autor: la exposición del lenguaje sumamente coloquial que manejan todos los personajes en sus obras, sin importar el lugar o la época en que se desarrollan.

Otro recurso presente en varias de sus obras es que la historia general es narrada por medio de algunas elipsis o saltos de tiempo, es decir, la narración se ve alternada entre el pasado y el presente continuo de los personajes. Por ejemplo, en *Más pequeños...* vemos a los personajes dentro de su proceso de montaje de una obra de teatro, a la par que, durante ciertos momentos de la obra, exponen el problema que tuvieron en el pasado dos de esos personajes, que provocó que se distanciaran.

Otro ejemplo que podemos mencionar es la obra *Riñón de cerdo...*, la cual empieza con una escena fechada en 1953, y la escena inmediata posterior está ubicada en un año anterior a éste. Conforme se desarrolla la obra, se pasa por el punto o la escena con la que dio inicio la obra y la acción continúa con el curso de tiempo.

⁸⁸ *Íbid*, p. 72-73.

⁸⁹ Corona, Sonia, "Alejandro Ricaño: Shakespeare no escribía sobre Iztapalapa", *op.cit.*

Empleo mucho el flash back, que yo llamaría más bien una analepsis narrativa. Mis personajes casi siempre narran y eso implica dar saltos al pasado. Pero nada tiene que ver con la estructura.⁹⁰

Por otro lado, algunas de las obras de este autor, tales como *Un torso...* y *Más pequeños...* cuentan con partes de carácter meta-teatral, es decir, teatro dentro del teatro: pequeños fragmentos de representaciones de obras de teatro que se muestran dentro de la obra general. Por ejemplo, en la primer obra menciona, hay una escena en que los personajes asisten al teatro y presencian la representación de *Ubú Rey*; mientras que en la segunda, los personajes representan en escena su propia obra de teatro.

Finalmente, cabe mencionar que Alejandro Ricaño parece aplicar el recurso de la intertextualidad entre sus diversas obras. Es decir, los personajes de una obra, llegan a ser personajes recurrentes o mencionados en otra obra. Esto, como un guiño para las personas que conocen su trabajo.

El humor negro

Dentro de la dramaturgia de este autor, podemos identificar como una característica constante, el tinte de humor negro a través del cual se presentan las historias que cuenta.

Pero, ¿qué es el humor negro? El humor negro es un tipo de humor que se ejerce sobre temas delicados, dolorosos, controversiales o polémicos que se abordan mediante la sátira y el sarcasmo; temas que, vistos desde otra perspectiva, no generarían gracia o comicidad sino lástima, tristeza, terror o reacciones similares. Los temas recurrentes dentro de esta clase de humor suelen ser la muerte, la pobreza, el suicidio, las enfermedades, las normas sociales, la religión y la política, entre otros. Estos temas están íntimamente ligados con la moral de una sociedad, y al ser abordados por medio del humor negro, se logra producir una crítica a los valores tradicionales.

En el trabajo de investigación titulado *Alejandro Ricaño's Idiots Contemplating the Snow: The Challenges of Translating Mexican Theater*, realizado por Shana

⁹⁰ Eyring Bixler, Jacqueline y Morris, Shana, *op.cit.*, p. 152.

Michelle y presentado como su tesis de maestría en Artes, se pone especial atención en el recurso del humor ácido o humor negro como una herramienta para presentar ante el público, situaciones que muestran una realidad incómoda para el público, situaciones que es posible afrontar si se muestran de manera cómica o chusca.

En este estudio, Shana Michelle retoma los trabajos de Stuart Day, en su obra *Staging Politics in Mexico*, en la cual el autor habla del teatro mexicano contemporáneo como un vehículo para el cambio social, y menciona que algunas obras proponen situaciones en las cuales la resolución del conflicto dista mucho de lo obvio, así como también se muestra el uso del humor como herramienta para realizar la crítica social y, a la vez, relajar el ambiente de tensión que se llega a generar en la puesta en escena a partir de los temas abordados por medio de la risa del espectador.⁹¹

Dentro de las obras de Ricaño encontramos escenas de carácter cómico, que se ven diluidas por diversos momentos de tensión dramática. Tensión que se rompe casi inmediatamente con la introducción del recurso en escena del humor negro, y que logra producir una sensación de relajación y alivio de las situaciones críticas.

El humor es utilizado para suavizar la desalentadora representación de la realidad al mostrar las consecuencias necias de cualquier intento de evitar resistirse al destino. El humor se combina con la representación de los intentos fallidos de los personajes por mejorar su triste realidad (...).⁹²

A través del humor, Ricaño busca que sus personajes ‘descansen’ un poco - de cierta manera- durante los momentos de tensión, ya sea por medio de algún juego de palabras o la realización de acciones cómicas de manera espontánea, lo que hace que el espectador haga una revisión de los temas y las situaciones que se muestran con respecto a su propia persona.

Los personajes y la presentación de situaciones comunes logran ser un espejo en el que el espectador puede identificarse fácilmente.

⁹¹ McDaniel Morris, Shana Michelle, “Alejandro Ricaño’s Idiots Contemplating the Snow: The Challenges of Translating Mexican Theater”, Tesis de Maestría del Instituto Politécnico y Universidad Estatal de Virginia, 2011, p. 3.

⁹² *Íbid*, p. 6-7.

Agregar humor a la presentación de esas realidades incómodas suaviza la reacción del espectador y hace que las situaciones desconcertantes en escena sean aceptadas más fácilmente por el público. El constante recurso de Ricaño de agregar humor negro a los comentarios de crítica social no demerita el mensaje. Por el contrario, la sátira complementa la crítica y la hace más aceptable para la audiencia.⁹³

En la dramaturgia de Ricaño, encontramos escenas cómicas, graciosas y absurdas, a pesar de lo crudo de las circunstancias que se presentan, lo que da lugar al humor ácido, un humor negro que permea en toda la obra. Situaciones irónicas se presentan en momentos que, aparentemente tendrían un tinte dramático. Al final, este se disuelve y dan un tono ácido a la escena. Por ejemplo, en *Riñón de cerdo...*, la dramaturgia resalta algunos de los aspectos irónicos de la vida con un tono de humor negro:

GUSTAVE:- Es ridículo, Marie. Todo este... asunto. Tú me amas, yo amo a Lucía, Lucía al vulgar irlandés y el vulgar irlandés tiene el corazón atascado en el culo. Debemos habituarnos a lo que nos toca. Tú, por ejemplo, Marie, eres como mi puta de consuelo. ¿Te gusta el título?

MARIE:- ...

GUSTAVE:- Es mejor que el desprecio. Muestra un poco de gratitud.⁹⁴

Mientras tanto, en la obra *Fractales*, los sentimientos del personaje principal son narrados y descritos de manera precisa, con analogías graciosas o 'chuscas' que exaltan un momento ridículo o dramático. La manera cómica o ligera en que son abordadas algunas de las situaciones que vive el personaje principal, nos muestra lo gracioso o absurdo de algunos momentos de tensión.

Para concluir este apartado, me parece importante mencionar el tema de los finales en las obras de Alejandro Ricaño. Estos suelen variar de texto en texto, sin embargo, encontramos solo dos vertientes: Finales esperanzadores y finales desoladores. No encontramos en las obras de este autor finales totalmente resolutivos. Los personajes suelen resignarse y aceptar hundirse en su desolación ante la vida, o se resignan ante las situaciones desafortunadas que han vivido para aceptar las cosas de manera optimista y animarse a seguir andando.

⁹³ *Íbid*, p. 7-8.

⁹⁴ Ricaño, Alejandro, *Riñón de cerdo para el desconsuelo*, en Portal electrónico de CELCIT Argentina, Dramática Latinoamericana. Consultado el 31 de mayo de 2018. Disponible para descarga en: <https://www.celcit.org.ar/publicaciones/dla/numero/pagina1/buscar/alejandro%20rica%C3%B1o---/>

3. Más pequeños que el Guggenheim

Hasta ahora, se ha realizado un breve resumen sobre la historia de la semiótica y su aplicación dentro de las artes escénicas. Este panorama nos muestra los diferentes puntos de vista desde los cuales se puede realizar un análisis semiótico del fenómeno teatral. A partir de lo cual, podemos decir que el análisis del espectáculo ha de ser una herramienta pertinente no sólo para los teóricos sino también para practicantes del hecho teatral, y quizá también, para aquellos espectadores asiduos al teatro que deseen profundizar en el hecho escénico desde una perspectiva teórica. De tal manera, el espectador probablemente pueda, no sólo captar los mensajes expuestos en escena y codificarlos de forma automática, sino también, conocer el sentido de los mismos y de la puesta en escena en general, es decir, como un todo.⁹⁵ Desde luego, sin que esto implique un obstáculo en la experiencia teatral, sino por el contrario, pueda nutrir dicho momento y elevar, quizá, el goce estético.

A través del análisis semiótico de la puesta en escena se logra poner de manifiesto la importancia del signo en la obra, así como también, la manera en que éstos se desarrollan.

En el presente capítulo se realizará un análisis de la puesta en escena *Más pequeños que el Guggenheim*, bajo la dirección de Alejandro Ricaño y con el elenco de actores: Adrián Vázquez, Austin Morgan, Hamlet Ramírez y Miguel Corral⁹⁶, a partir de los trece sistemas de signos presentes en la representación, propuestos a finales de la década de 1960 por Tadeusz Kowzan. Cabe mencionar que para llevar a cabo el análisis he tenido diferentes acercamientos con el objeto a estudiar. Primeramente, tuve la oportunidad de conocer el texto dramático en el año 2014, para este momento la puesta en escena dirigida por Ricaño llevaba ya cinco años de representaciones en diferentes teatros de México y en el extranjero. Más tarde,

⁹⁵ Goutman, Ana, *Estudios para una semiótica*, p. 49

⁹⁶ El elenco original de la obra incluía a Rodrigo Hernández en el personaje de Al, sin embargo, posteriormente se integró como alternante Miguel Corral. El análisis de la puesta en escena se ejecutó a partir de la experiencia del espectáculo en vivo, así como también de la grabación en video, con la interpretación de Miguel Corral en el personaje de Al.

tuve la oportunidad de ver la puesta en escena a mediados de ese mismo año, en el Teatro Helénico; posteriormente, en el Teatro Milán; y finalmente a mediados del 2017, pude ver la representación número 500 en el Foro Shakespeare.

Además de la experiencia propia al ver en diferentes ocasiones dicha puesta en escena, me apoyaré de fotografías de algunas representaciones y aquellas que se han realizado con fines de publicidad del montaje; y desde luego también acudo al video de la grabación de una función completa (que data de algunos años) de la puesta en escena.⁹⁷

Así como también, se pretende utilizar herramientas que permitan realizar una observación detallada y lo más objetiva posible de los diferentes signos presentes en el montaje mencionado, como serán: comparaciones, cuantificación de gestos y movimientos, entre otras.

Con el fin de realizar el análisis de manera organizada, se hará una descripción general de los elementos más destacados -en función de la trama y de la escena, y con relación a la obra como un todo- de los diversos signos dentro de cada sistema.

Se describirán los signos de la escena y se estudiarán en función de sus características y de lo que cada signo comunica y significa. Se abordará a partir de la información que cada signo nos pueda revelar acerca de la escena, del personaje, de la estética general de la obra, o del discurso, si ayuda a la progresión de la acción dramática, si ayuda a contar la anécdota, etc.

A lo largo del análisis de cada sistema de signos se realizarán algunas preguntas clave: ¿de qué nos sirve conocer este signo?, ¿qué nos dice este signo sobre la obra en general?, ¿es este signo indispensable para entender la obra?, ¿qué pasaría si se prescindiera de este signo?, ¿cambiaría el sentido de la obra?, entre otras.

2.1 Sinopsis

La obra nos cuenta la historia de Gorka y Sunday, dos amigos que deciden dejar México para buscar el éxito y la fortuna en el continente europeo. Después de

⁹⁷ Facilitado por Austin Morgan.

alejarse de su país de origen con la plena seguridad de que jamás regresarán, llegan a España. Bastan sólo tres meses para que regresen a México desilusionados y sin saber qué hacer con sus vidas. No se vuelven a ver en un largo tiempo.

Tras la separación de estos personajes, cada uno vive una vida deprimente: Gorka, dramaturgo, trabaja como encargado de una pequeña sección de libros en un supermercado, mientras Sunday, director de teatro, administra un café-teatro que pronto se va a la quiebra.

Más tarde, Sunday intenta suicidarse, pero no lo logra. Gorka, a quien no había visto en diez años, acude a visitarlo. Ambos deciden hacer una obra de teatro para dar ánimo a sus vidas. Una obra basada en ellos mismos: dos amigos que viajan a España para encontrar el éxito y tras algunos meses regresan a México con las manos vacías.

La falta de recursos económicos los impulsa a buscar dinero de maneras ilícitas; mientras que el odio de Sunday hacia los actores lo llevan a contratar a Al, un albino bizco cuya familia ha muerto, y a Jam, el ex cajero en un Oxxo a quien su novia acaba de dejar, para participar en el montaje. Los cuatro personajes tienen vidas deprimentes, pero con la convivencia durante y fuera de los ensayos de la obra que escribe Gorka y dirige Sunday, los cuatro se conocen y sin darse cuenta, llegan a ser amigos.

Tras una serie de eventos desastrosos durante los ensayos y a la par que se narra la desafortunada historia de Gorka y Sunday en Europa, logran estrenar la obra de teatro que no tiene final, y, en plena función y desesperado por “improvisar” un cierre a la obra, Sunday le reclama a Gorka por no escribir la razón por la que, en la historia “ficticia”, los amigos regresan a México. Gorka explica por fin que, al contemplar su reflejo frente al Museo Guggenheim tuvo una clara visión de su persona frente a la magnitud del museo: una metáfora que le mostraba lo insignificante de su ser frente a un mundo al que pretendían entrar.

Posteriormente, Gorka, Jam y Al reciben la llamada de la vecina de Sunday, que les explica que del departamento de él sale agua teñida de rojo y que parece ser sangre. Los tres van en busca de Sunday y, al encontrarlo desangrándose en la

bañera, lo llevan al hospital. Al día siguiente regresan al hospital y Sunday explica que el intento de suicidio se debió a que simplemente estaba aburrido y no tenía una razón para seguir adelante; pero al no funcionar su plan, solamente se resignó. Gorka se da cuenta de que sin Sunday su vida tampoco tendría sentido, pues, de igual manera, él no se encuentra donde imaginó. Jam y Al también reconocen no tener la vida que desearían. Sin embargo, a pesar de las dificultades de la vida y tras, aparentemente, haberlo perdido todo, los cuatro encuentran en ellos mismos, y en su creciente amistad, una razón para levantarse cada mañana.

3.2 Análisis de la puesta en escena a partir de los trece sistemas de signos de Kowzan

1. La palabra

En la obra encontramos dos tipos de textos, en cuanto a la forma técnica se refiere: tenemos los diálogos que van dirigidos a los otros personajes en escena y aquellos que se dirigen al público presente, como una especie de aparte o rompimiento de cuarta pared. Los primeros hacen referencia a las palabras mediante las cuales los personajes se comunican y relacionan entre sí. Mientras que los textos que son dirigidos al público le informan a éste, de manera explícita, lo que ocurre sobre la escena o incluso fuera de ella, así como cosas intangibles, por ejemplo, los pensamientos y sentimientos de un personaje.⁹⁸

Estos 'apartes' toman lugar en diferentes puntos de la obra, y funcionan como una exteriorización de los sentimientos y/o pensamientos del personaje, y van dirigidos hacia el público. También, pueden ser una aclaración acerca de una situación específica o pueden tomar lugar como una descripción acerca de una acción que no ocurre sobre el escenario, pero que es parte de la historia dentro de la puesta en escena, como si de pronto ocurriese la aparición de un narrador en la obra.

Esto también nos deja ver una característica concreta del uso de la palabra en escena: hay partes de teatro narrado, en los que uno o varios de los personajes no

⁹⁸ Fragmentos de lo que José Sanchis llama narraturgia o, como lo llamaría LEGOM, teatro narrado.

dialogan entre sí (por así decirlo), sino que relatan, como si de un cuento se tratase, partes o acontecimientos de la obra que no aparecen de manera explícita sobre el escenario, ya sea por su complejidad visual o porque se habla de conceptos y situaciones abstractas, como las sensaciones o pensamientos de un tercer personaje. Por lo que, por medio de esta narración (que puede llegar a ser muy detallada), se informa al público de una situación compleja que ocurre dentro de la historia.

Gracias al uso de este recurso dramático dentro de la obra, las palabras de los personajes brindan al espectador ideas concretas, como: situaciones específicas,

AL: A la mañana siguiente volvimos al hospital. Encontramos a Sunday sentado en un pasillo. Al lado tenía un tubo con rueditas que sostenía una bolsa de plástico con sangre. Llevaba puesta una batita que le ajustaba de la panza y le quedaba larga de las piernas. No pudo voltear a vernos.^{99 100}

personajes y objetos que no aparecen en escena,

GORKA: Luego de rascarse los huevos detrás de su escritorio, el agente del ministerio público mordió una torta. (...)
GORKA: El agente del emepe revisó la base de datos en un monitor amarillento. Luego sonrió y le dio otra mordida a su torta.¹⁰¹

sensaciones, aromas, y atmósferas del lugar sobre el que se habla,

SUNDAY: Los putos perros rumiando huesos de pollo en las banquetas.
GORKA: El olor a fruta podrida y flores marchitas.
SUNDAY: Los enjambres de moscas.
GORKA: Y nosotros con el hígado hecho mierda, los riñones inflamados y la boca pastosa.¹⁰²

el paso del tiempo y recuerdos.

AL: Durante nueve de esos diez años, nos contaría Gorka más tarde, Sunday había trabajado para poner un café-teatro, y había depositado en ese café-teatro sus últimas esperanzas.¹⁰³

⁹⁹ Se toman estas citas desde la obra publicada. Cabe mencionar que, en escena, estos diálogos y cada palabra de ellos en esta escena se dice tal cual aparece en el texto dramático.

¹⁰⁰ Ricaño, Alejandro, *El amor de las luciérnagas...*, op. cit., p. 142-143.

¹⁰¹ *Íbid.*, p. 97.

¹⁰² *Íbid.*, p. 98.

¹⁰³ *Íbid.*, p. 82.

Otro aspecto técnico que podemos encontrar es la fragmentación de las oraciones que componen una idea que se dice dentro de la obra. Es decir, en algunas escenas sucede que un personaje comienza la narración de una anécdota o idea, y otro se encarga de completar dicha idea.

JAM: No pasarían más de seis meses para que el café-teatro cerrara.
AL: Y otros seis meses para que Sunday, haciendo tambalear una silla, intentara colgarse del techo viejo y desquebrajado de su departamento.¹⁰⁴

También observamos, dentro del uso del recurso del teatro narrado, que los personajes narran no solo anécdotas, sino también, algunas escenas en tiempo presente, y citan y describen las palabras de otro personaje, en vez de que éste las diga de manera propia. En este caso, la palabra también logra generar cierto dinamismo en la representación y construir, de manera clara y eficaz, elementos ausentes en el escenario.

JAM: ¿Alberto? Preguntó la enfermera.
SUNDAY: Albino, dijo Gorka muy dignamente.¹⁰⁵

Por otro lado, observamos en la forma de hablar de todos los personajes, un uso informal de la palabra. Durante la obra, en general, se utiliza un lenguaje coloquial, popular, que incluye desde palabras y expresiones altisonantes hasta regionalismos y modismos, propios del contexto social mexicano (podría incluso decirse, de clase media).

SUNDAY: ¡A chingar a su madre, puto país de mierda! (...)
SUNDAY: Nico está cuidando un lote de autos desmadrados. (...)
GORKA: ¿Estás seguro que es un vocho? (...)
SUNDAY: ¡Estoy en el bote, wey!¹⁰⁶

En lo que respecta a la palabra como rasgo característico de cada personaje, se puede notar que un uso distinto de este sistema de signos en cada uno de ellos. El actor Adrián Vázquez, dentro de su trabajo para el personaje de Sunday, se expresa muy frecuentemente con groserías e insultos como 'verga', 'puto' y se dirige

¹⁰⁴ *Íbid.*, p. 82-83.

¹⁰⁵ *Íbid.*, p. 104.

¹⁰⁶ *Íbid.*, p. 81, 84, 85, 97.

constantemente al resto de los personajes con palabras de índole similar y comentarios sarcásticos y de humor negro. También podemos notar en este personaje, expresiones rudas y agresivas la mayor parte del tiempo, lo que nos deja ver que éste es un personaje de carácter fuerte y, hasta cierto punto, explosivo, y de temperamento enérgico, impulsivo, visceral, que incluso llega a ser colérico. La manera de relacionarse de este personaje con sus compañeros y el mundo que lo rodean es tosca, abrupta, agresiva. Por medio de lo que otros personajes dicen acerca de Sunday, descubrimos que este personaje llega incluso a ser intolerante, burlón, hace chistes y comentarios racistas.

Mientras tanto, en escena podemos notar que el lenguaje empleado por el actor Austin Morgan, en su trabajo para dar vida al personaje de Gorka, parece ser el más elevado y crítico de los cuatro personajes (aunque no se emplea de manera exhaustiva o muy evidente). Así como también, se puede notar en él, un uso mucho menor de palabras altisonantes. Estas características nos indican que probablemente, Gorka es el personaje de mayor edad de los cuatro amigos, el más letrado, centrado y el más serio también. Gracias a lo que el resto de los personajes (en especial Sunday) dicen sobre Gorka, podemos conocer un poco acerca de su historia de vida: es padre de familia, su esposa lo engañó y su hija adoptiva tiene leucemia. Por otro lado, considero importante destacar que podemos conocer relativamente poco a este personaje por lo que él dice de sí mismo; se podría decir que es un tanto reservado en lo que a su persona respecta.

En el lenguaje del personaje de Jam podemos percibir un uso ocasional de groserías y expresiones altisonantes, aunque cabe destacar que, a diferencia de Sunday, no las llega a utilizar como insultos hacia otros personajes o en la manera de dirigirse a ellos, sino simplemente son expresiones ante ciertos acontecimientos o sentimientos. Podemos notar en sus diálogos muchas preguntas sobre cosas que este personaje desconoce, lo cual deja ver cierta falta de cultura en él, y expresiones con las que indica que no comprende del todo algunas situaciones que ocurren a su alrededor. En comparación con los dos personajes mencionados anteriormente, encontramos que Jam si habla acerca de sí mismo, de la historia que lo aqueja en el presente: que su novia lo abandonó para irse con otro, y un poco sobre la historia

de su nombre, así como también detalles sobre sus gustos personales: conoce a una de las bailarinas de un *tabledance*, es aficionado al fútbol y tiene bastantes revistas sobre el tema, y, posteriormente, se interesa por leer sobre teoría teatral. Lo que los otros personajes dicen sobre Jam nos permite notar que sus compañeros lo perciben como alguien tonto, inculto e ingenuo.

Finalmente, encontramos en el lenguaje del personaje de Al, muchas menos palabras altisonantes que en el resto. Al igual que Jam, Al cuenta a los demás que, uno tras otro, sus hermanos han muerto y sus padres se han suicidado. Lo que nos habla de un personaje honesto que no evade las preguntas sobre su persona. Por otro lado, encontramos en las expresiones de este personaje cierta inocencia, no busca hacer preguntas rebuscadas. Por otro lado, no habla de emociones o sentimientos, pero sí de sus sensaciones y uno que otro pensamiento suyo.

El uso de la palabra a lo largo de la obra, nos permite conocer los diversos lugares en que se encuentran los personajes: el café-teatro, un mercado, la cárcel, un consultorio médico, etc. Así como también, la palabra usada por los personajes ayuda a presentar la fábula en tres diferentes tiempos dentro de la obra: se encuentra el tiempo patente, aquel que se representa en escena¹⁰⁷, el tiempo latente, que son las narraciones de los personajes que no podemos ver de manera explícita en la obra¹⁰⁸ y el tiempo ausente, que hace alusión a narraciones de eventos pasados.¹⁰⁹

En resumen, el amplio uso de este sistema de signos nos permite no solamente conocer la fábula y el argumento de la historia, sino también, identificar el carácter de los personajes, ahondar en sus gustos y antecedentes, conocer la manera en que éstos perciben al mundo y a sí mismos, y descubrir los sentimientos y pensamientos que experimentan, y que en algunos casos no externan de manera amplia al resto de los personajes. Por otro lado, la palabra también nos ayuda a

¹⁰⁷ Como la discusión que tienen (en escena) los personajes Gorka y Sunday acerca de las maneras en las que podrían conseguir dinero para hacer una obra de teatro.

¹⁰⁸ Como la narración de los personajes de Sunday y Gorka en el mercado. *Vid supra*, p. 69.

¹⁰⁹ Por ejemplo, el fragmento en el que Gorka narra la anécdota en que Sunday durante su examen final de dirección, le dispara con una pistola a uno de sus actores.

situarnos en diferentes tiempos y lugares (exteriores, interiores, lugares públicos, países).

2. El tono (de la palabra)

El tono con que habla cada uno de los personajes es muy distinto entre ellos y característico de cada uno.

El tono de voz de Adrián Vazquez, para la creación de su personaje de Sunday es, en general, golpeado, violento, estridente en algunos momentos. En algunas ocasiones, sus expresiones llegan a tener un tono sarcástico y burlón; la mayoría del tiempo levanta la voz, grita (como cuando pelea con Gorka, o le grita a Al). Su timbre de voz, en comparación con del resto de los personajes, es grave, fuerte. Sin embargo, en otros momentos, su tono de voz se suaviza, y deja ver la parte sensible y vulnerable del personaje (como el momento en que se reencuentra con Gorka tras intentar suicidarse, o como cuando finalmente, acepta su homosexualidad). Este contraste nos deja ver que el personaje de Sunday no es un personaje 'tipo' que se encuentra enfadado la mayor parte del tiempo, sino que posee un carácter complejo, y que, tras esa fachada de tipo rudo que se esfuerza por presentar ante sus compañeros, se encuentra una parte de él que es más sensible.

Por otro lado, el tono de voz de Gorka la mayor parte de la obra tiende hacia los agudos, especialmente en algunas de las partes en que se exalta. Ocasionalmente se notan ciertos tartamudeos -ligeros- y la extensión de los sonidos de algunas vocales, que dejan ver que el personaje es un poco nervioso. El timbre de voz de Gorka es, en general, suave. Hay momentos en que su tono de voz suena 'apagado' y a momentos, irritado; como cuando intenta evadir un tema, en otras partes, como en aquellas donde hay tensión y por la forma de hablar, pareciera como si llegase a faltar un poco el aire al personaje. En general, estos rasgos en el tono de voz de Gorka, permiten ver que este personaje es algo tímido y nervioso. Solamente en un par de ocasiones podemos percibir el tono de voz del personaje eufórico y enojado.

El personaje de Jam parece tener un tono de voz más fluido, que tiende también, en algunos momentos, a los agudos. Su tono suena alegre, ligero y

espontáneo. Al hablar de algunos temas, no puede evitar dejar ver sus sentimientos o pensamientos al respecto, por medio de pequeñas risas o cambios evidentes en el tono de voz. Se podría decir que es el personaje con más matices en el tono de voz. Su timbre de voz es suave y claro. A este personaje, a diferencia de los dos anteriores, casi no se le ve gritar en escena, salvo el momento en que se muestra desconsolado por encontrar a su ex novia con otro hombre.

En el personaje de Al encontramos una voz nasal, su tono de voz es un poco monótono y, hasta cierto punto, frío. Habla con una velocidad ligeramente rápida, en comparación con el resto de los personajes, la cual se mantiene constante durante la mayor parte de la obra y que llega a ser más evidente en las partes narradas. En la forma de hablar de Al, las pausas son muy pequeñas, expresa sus ideas de manera 'corrida'. Solo en los momentos en que existe un cambio de idea o un signo de puntuación marcado en el texto, el personaje expresa las pausas, pero de manera muy breve, y cortada. En la voz de Al, vemos muy pocos matices, que sólo llegan a expresar, durante una escena, un ligero enfado; en otra, un buen ánimo/emoción; y durante la escena en que narra, junto con Gorka y Jam, que Sunday ha intentado suicidarse, el personaje habla a una velocidad mayor y el tono de su voz expresa angustia y desesperación. Por otro lado, a pesar de que el personaje de Al relata acontecimientos personales muy dolorosos, como la muerte de sus hermanos y los suicidios de su madre y luego de su padre, el tono de voz del personaje no llega a alterarse durante estos momentos, sino que permanece monótono y 'mecánico'. Este rasgo nos permite notar que el personaje aparentemente no siente dolor acerca de lo que platica o que el personaje se encuentra de cierta manera distanciado de sus emociones. Las características de voz tan puntuales y peculiares en Al, nos dejan ver que es un personaje muy poco emotivo; por medio de su tono podemos conocer muy poco acerca de sus emociones, sin embargo, sí se llega a notar cierta tensión en su voz u automatismo, como si voz dejara ver a un personaje inocente que ha llegado a desarrollar una resistencia o bloqueo grande hacia las emociones, especialmente al dolor.

De manera general, se puede decir que el tono de voz de los personajes nos ayuda, primeramente, a distinguirlos entre sí; posteriormente podemos notar

importantes rasgos de carácter. Así como también los matices en la voz nos permiten notar y conocer los cambios de actitud y temperamento de cada uno de los personajes.

A lo largo de la obra, se puede observar que el tono de voz de cada personaje es muy variado y diverso, en cuanto a matices se refiere. Notamos en el trabajo actoral y de dirección un especial cuidado en esta área, pues en todo momento los tonos de voz se perciben cuidados, precisos y en congruencia con el texto, con los movimientos de los actores y con la situación en que los personajes se encuentran.

3. El gesto facial

A lo largo de la obra, el gesto facial de los personajes, reforzado, sobre todo con el texto, llega a ser un signo clave para puntualizar eventos cómicos, y que generan risas entre los espectadores. Así como también, este sistema de signos ayuda a dar a conocer aspectos importantes acerca del carácter de cada uno de los personajes en escena. (Ver imagen 2)

En el personaje de Sunday se percibe que, una parte considerable del tiempo de la puesta en escena, mantiene un gesto duro, el entrecejo fruncido y una mirada potente y cargada de energía. Lo cual nos habla de un personaje de carácter fuerte y sobrio. Sin embargo, también en ciertas situaciones, los gestos de Sunday se modifican, para expresar el sentir de tristeza del personaje. Por ejemplo, cuando intenta suicidarse y llega Gorka a rescatarlo. Sunday llora amarga y ampliamente y deja ver un gesto desconsolado, con las cejas fruncidas hacia arriba, los ojos casi entrecerrados y la boca ligeramente hacia abajo. Lo cual muestra una faceta diferente del personaje: éste pasa de ser un hombre rudo a una persona considerablemente dramática.

En la gran mayoría de las situaciones, los gestos de Sunday suelen ser fuertes y bastante marcados. Sin embargo, también hay situaciones en las que el personaje relaja su gesto y deja ver cierta vulnerabilidad en su carácter; como en la escena en que Gorka le hace ver un error y Sunday, al caer en cuenta, intenta evadirlo creyendo, ingenuamente, que puede lograrlo. En general, los gestos faciales de Sunday son muy expresivos y claros, y por medio de éstos podemos ver las

diferentes emociones y estados de ánimo por las que pasa el personaje: enojo, tristeza, debilidad física y -luego- emocional, sorpresa, entre otros. Y algunos otros de sus gestos del rostro pretenden ocultar el sentir del personaje. Lo que nos deja ver que la mayoría de los gestos duros y de enfado del personaje son una especie de máscara para ocultar ciertos aspectos de su persona, como su sensibilidad emocional y su homosexualidad.

Mientras tanto, el personaje de Gorka suele tener un gesto facial diferente, que tiende siempre a mostrar una expresión de angustia o preocupación: las cejas hacia arriba, los ojos bien abiertos y las comisuras de la boca ligeramente hacia abajo, también, pequeños tics o repeticiones de la boca, de movimientos con la lengua para mojarse los labios mientras esconde éstos. La mirada del personaje luce nerviosa la mayor parte del tiempo, y con cierto aire de tristeza o nostalgia. En la obra, hay un punto fuerte en los que se puede ver la expresión facial del personaje totalmente modificada, cuando Gorka habla de la escena que escribió, en la que describe la situación por la que pasa: al dramaturgo se le muere su hija porque no le puede donar su médula. En ese momento, Gorka está arrodillado en el suelo y su rostro permanece agachado y por momentos, cubierto por sus manos. Sin embargo, en ciertos instantes, se puede ver su rostro fruncido y totalmente alterado ante el evento, y expresa una fuerte angustia, dolor y enojo.

El personaje de Jam, por otro lado, tiene una expresión facial más relajada, quizá la más flexible de los cuatro personajes. Su rostro es muy expresivo y se pueden notar claramente las diferentes emociones y estados de ánimo por los que pasa el personaje, así como también los pensamientos de éste y las dudas que se generan en él ante los temas que no logra entender. Sus expresiones van desde la tristeza, cuando narra que su mujer lo ha abandonado, hasta la alegría y el goce en los momentos musicales, en la coreografía y en el *tabledance*. El rostro de este personaje luce fresco y risueño y también, en general, muy ingenuo e inocente. Todo esto nos permite ver a un personaje transparente, que inevitablemente deja ver, a través de su rostro, sus sentimientos.

Durante la escena en que los personajes están realizando la representación de su obra, se puede ver una expresión facial de Jam relajada, sonriente y expresiva,

muy propia del personaje y el carácter de Jam, a pesar de que se encuentra actuando el personaje de Gorka, lo cual refuerza la idea de que Jam no es actor de formación.

En contraste con el resto de los personajes, que son expresivos en mayor o menor manera, en cuanto al gesto facial se refiere, encontramos al personaje de Al, cuya expresión del rostro es casi neutra la mayor parte del tiempo. Además de que su rostro se encuentra un tanto cubierto por el gorro que trae, el mechón de cabello sobre su frente y los anteojos que utiliza, que parecen estar algo rayados. A pesar de ello, podemos notar que la mayoría de las expresiones faciales de Al son pequeñas, una especie de micro-gestos que parecen casi imperceptibles y dan la idea de dar 'intenciones' con el rostro más que cambios emotivos drásticos en él.

Estas micro-expresiones se apoyan mucho de los movimientos de cabeza del personaje, es decir, aunque el gesto facial sea pequeño, ésta acción se refuerza con la velocidad con que se realizan los movimientos de la cabeza y del resto del cuerpo; lo que llega a generar situaciones de reacciones cómicas en escena. Los únicos momentos en que se aprecian cambios evidentes en el gesto facial del personaje de Al, es cuando los amigos van al *tabledance* y se embriagan, aunque Al se nota tranquilo, parece que también ha bebido mucho debido a su mirada divagante; cuando al realizar la representación de la obra de teatro, Sunday lo persigue para golpearlo, se le nota asustado podemos notar la emoción del personaje en el momento en que éste tensa la mayor parte de los músculos de su cara; y, cuando narra el momento en que se sintió insultado por la mujer que lo felicitó al terminar la obra de teatro, se observa un ligero gesto de molestia y enfado. Durante el resto de la obra, la expresión facial de Al parece cambiar solo de maneras muy sutiles, lo que nos habla de un personaje muy introvertido, que no se permite expresar lo que siente o piensa, o que quizá, por la historia de vida que tiene, ha perdido sensibilidad ante las cosas.

Por otro lado, en la escena en que los cuatro personajes se encuentran borrachos, en un *tabledance*, podemos ver por medio del gesto que se encuentran en estado alcohólico. Sus gestos alentados y ligeramente torpes, sus miradas divagantes y un poco soñolientas y sus labios flojos y balbuceantes nos dejan ver

la condición de cada uno en mayor o menor grado. Por ejemplo, en Al, cuyo gesto es casi siempre inexpresivo, vemos una mirada confundida y soñolienta, que nos permite notar, dentro de lo hierático del personaje, que éste se encuentra en un estado distinto al habitual.

Se puede notar que el gesto facial es un aspecto importante en el montaje general, ya que brinda gran información acerca de cada uno de los personajes (de manera individual); así como también, ayuda a reforzar en ciertas ocasiones, el sistema de signos de la palabra. Es decir, ayuda a contar la obra y la historia de los personajes de manera más dinámica. Las gesticulaciones de los personajes se producen de manera natural, espontánea y congruente con la situación. Nos permiten conocer los rasgos y gustos particulares de cada personaje, así como también, permiten captar cuando el personaje miente, cuando intenta ocultar algo, o, por el contrario, cuando el personaje es transparente con sus sentimientos.

4. El gesto

Como ya se mencionó en el Capítulo 1 de este trabajo, el gesto es cualquier movimiento de alguna extremidad o del cuerpo completo que sea capaz de crear signos, y comunicar.

Durante la mayor parte de la obra, los gestos de Sunday son enérgicos, veloces, fuertes, retadores en ciertos momentos, rápidos, puntuales, y muy específicos. Los gestos que realiza Sunday con las manos ejemplifican, de manera clara, lo que el personaje narra en ese momento; y, por otro lado, cuando se trata de diálogos con otro personaje, sus gestos (movimientos) se dirigen hacia su interlocutor para apuntar lo que dice y expresar su sentir al respecto. Es decir, los gestos de las manos refuerzan al sistema de signos de la palabra.

Por otro lado, hay ciertos gestos que conforman la postura y actitudes de los personajes. En Sunday, por ejemplo: el gesto de llevar una mano a la cintura y dejar la otra relajada, a la par que inclina su torso hacia adelante, construye una postura firme y concreta del personaje que, junto con la expresión ruda en su rostro, nos indica el carácter fuerte y determinante de éste. Los brazos cruzados, pegados (con cierta fuerza) al pecho, nos habla de un personaje serio, y de cierta manera,

imponente. Este tipo de gestos y posturas contrastan puntualmente con otro tipo de gestos en los que la cualidad del movimiento cambia de manera evidente, y da lugar a movimientos con una cadencia y velocidad controlada, menor, más fluida, suave y ligera; como, por ejemplo, los momentos en los que Sunday es descubierto en alguna mentira o cuando alguno de sus planes falla. Este contraste nos permite ver dos aspectos importantes del personaje: mientras una parte de él se empeña en ser fuerte, rígida e implacable, hay otra que se muestra un tanto vulnerable, transparente, y, por lo tanto, más suave e ingenua. Aunado a esto, a lo largo de la obra hay gestos que dejan ver pequeños destellos que hacen dudar de la 'hombría' que aparenta de manera exacerbada, tener el personaje, como el hecho de que en varios momentos intenta tocar el trasero de Jam y Al.

El personaje de Gorka realiza gestos más sutiles, en comparación con los de Sunday. Movimientos que lucen livianos, menos enérgicos. Algunos de los gestos de las manos en este personaje lucen titubeantes o titilantes, y maneja algunos gestos que dejan ver su carácter nervioso. En repetidas ocasiones, el personaje guarda una o ambas manos en sus bolsillos, lo cual, aunado al gesto facial de preocupación, nos permite apreciar su carácter introvertido.

Ocasionalmente, también podemos percibir ciertos tics nerviosos del personaje, como golpecitos repetitivos con el pie, además de movimientos 'flojos'. Sin embargo, en las ocasiones que el personaje se altera, sus gestos se modifican radicalmente, desde su postura encorvada y desganaada, hasta la energía de sus movimientos, que pasan de tener un carácter nervioso, a tener una fuerza notable, dejan de ser titubeantes y se hacen muy claros y puntuales, limpios.

A su vez, cabe mencionar que este personaje, al igual que Sunday, también 'habla mucho con las manos', es decir, por medio de movimientos con las manos, expresa de manera clara lo que éste habla. Otro gesto característico de Gorka, es el de acomodarse los lentes, sobre todo en los momentos en los que el personaje se exalta o se mueve un poco más de lo normal. Un aspecto a tener en cuenta es el movimiento de cabeza de Gorka al hablar, sobre todo en las partes narradas, en las que mueve de manera constante la cabeza de un lado a otro, como signo

también de su carácter introvertido y nerviosismo; esto lo hace ver un personaje un poco endeble y sensible.

Por otra parte, Jam se percibe, desde su postura, como un personaje más relajado, en comparación con el resto de sus compañeros. Sus gestos con las manos y los brazos son suaves, fluidos, abiertos y tienen cierto toque espontáneo. Constantemente se arregla la camisa para fajarla y el pantalón, así como también, en varias ocasiones, se frota las manos sobre la camisa/el pecho y sobre el pantalón en las piernas, como signo de ligero nerviosismo del personaje ante una situación determinada. Mientras que en otros momentos se llega a frotar las manos entre sí, a la altura del pecho y muy cercano a éste, lo que también expresa no que el personaje sea ansioso o tímido, sino su estado de ánimo nervioso en un momento específico.

Aunque este personaje también llega a colocar sus manos en su cintura en algunos momentos, como Sunday, la actitud y la postura de Jam son mucho más relajadas, lo cual apunta diferencias importantes en los temperamentos y caracteres de ambos personajes. A lo largo de la obra también podemos observar algunas ocasiones en que Jam realiza pequeños movimientos con los pies, como si estuviera 'jugando' un poco con ellos, lo cual nos deja ver un poco de la ingenuidad y ternura del personaje. Durante la obra, podemos observar diversas cualidades de movimientos en los gestos de Jam, que van desde aquellos con los que el personaje expresa cierto temor, otros en los que se muestra inseguro o indeciso, decepción, y otros en los que se muestra su tristeza. Por lo cual, podemos decir, que este personaje experimenta una gran cantidad de sentimientos, emociones y sensaciones a lo largo de la historia que, debido a sus gestos y expresión corporal deja ver de manera clara. Un aspecto muy importante es que, en todo momento, sus movimientos lucen espontáneos y verdaderos, lo cual nos revela, en cierta manera, que el personaje no tiene problema en expresar lo que siente, incluso pareciera como si expresara sus emociones de manera instantánea por medio de los gestos de su cuerpo. Al igual que los personajes anteriormente mencionados, Jam también realiza muchos gestos con las manos con los que refuerza las palabras que emite en el momento.

Finalmente, la cantidad de gestos de Al es notablemente menor a la del resto de los personajes; ya que este personaje suele tener la mayor parte del tiempo, una postura un tanto rígida en todo su cuerpo. Durante la mayor parte de la obra, sus brazos permanecen pegados (casi en su totalidad) a su cuerpo, inmóviles, en muchos casos. En otras ocasiones, los movimientos del personaje, por ejemplo, cuando se faja el suéter, son gestos muy pequeños, lentos, discretos, casi imperceptibles. Lo que nos puede decir que el personaje es tímido, retraído, introvertido. Cuando el personaje se encuentra sentado frente a la mesa, sus manos se encuentran encima de ésta de manera casi estática, por otro lado, cuando se encuentra sentado en la banca, sus brazos permanecen sobre sus piernas en casi todo momento. Los gestos que el personaje realiza con la cabeza parecen ser los más expresivos, pues, a pesar de que no implican movimientos grandes o complejos, tienen un manejo notable de energía, con lo que son capaces de dirigir la atención del espectador de un punto a otro de manera clara y efectiva. En ocasiones, Al se encoge de hombros como signo de timidez y en otros momentos, de desconocimiento sobre una situación, y éste llega a ser un gesto característico del personaje.

En cuanto a la forma de caminar del personaje, sus pasos parecen estar bien medidos con respecto al lugar al que se dirige, además de que en algunos momentos parece que se realizan de manera 'tiesa'. Cuando Al corre, sus pasos llegan a muy pequeñitos y se realizan de manera rápida, produce un efecto cómico en el personaje y hacen que éste se vea tierno. Aunque de manera general, los gestos del personaje de Al llegan a ser un tanto rígidos, hay movimientos que realiza con el torso, principalmente, (y consecuentemente con el resto de su cuerpo, aunque en menor medida) que llegan a ser muy expresivos en cuanto a la intención que propone; es decir, cuando el personaje parece tener una atención especial en algún personaje o cuando está a la expectativa de lo que alguien le dirá, su torso (recto) está inclinado hacia su interlocutor, y su cabeza se encuentra dirigida hacia adelante; en otras ocasiones, cuando el personaje está desconcertado, el personaje lleva todo su torso hacia atrás, gesto seguido y apoyado por una ligera inclinación de la cabeza en correspondencia con el torso.

Cabe destacar que Al es el único personaje que no refuerza sus ideas o lo que habla con movimientos de las manos, como el resto. Sin embargo, durante la escena en que Al les cuenta a los demás la historia de su familia que ha muerto, Jam se encarga de describir el evento de manera muy resumida, mientras Al efectúa tan solo unos cuantos movimientos con las manos y la cabeza, muy sutiles, para explicar o ejemplificar que se encuentra narrando la historia.

Por último, dentro de este apartado, considero importante mencionar que una de las características que anota Kowzan respecto al gesto es su capacidad de acompañar o sustituir a la palabra y de reemplazar algún elemento escenográfico o de utilería. En el primer caso, detecto que muchos de los gestos que realizan en escena los personajes, sirven para acompañar lo que se menciona. Es decir, el gesto ayuda a reforzar la palabra. Mientras que, en el segundo caso, puedo detectar algunos momentos a lo largo de la obra en los que el gesto de los personajes ayuda a dibujar elementos que no se encuentran de manera física presentes en la obra. Por ejemplo, la coreografía en que Sunday, mediante la posición de sus manos frente a él, da a entender que se encuentra manejando una motocicleta, mientras el resto de los personajes da pequeños saltos en el asiento, simulando el trayecto en dicho vehículo. (Ver imagen 3)

5. El movimiento escénico del actor

En este apartado analizaremos los movimientos escénicos de los actores en las cuatro vertientes que menciona Kowzan.

Primeramente, se abordan los lugares ocupados por los actores en escena. De manera general, se puede decir que, a lo largo de la obra, los personajes ocupan casi todos los lugares del espacio en distintos momentos. Es decir, ninguno de los personajes se encuentra totalmente aislado de la escena. Ninguno posee un lugar (dentro del escenario) propio, único o especial que lo caracterice. Los personajes transitan por todo el escenario y dependiendo de la situación, se encuentran 'delimitados' en ciertos puntos. Por ejemplo, durante el segundo cuadro, Gorka y Sunday narran la forma en que, debido al intento de suicidio de Sunday, se reencuentran. En ese momento, ambos personajes actúan pequeños fragmentos

del momento que relatan, y se encuentran del lado derecho del escenario¹¹⁰, frente a la banca de madera. Mientras tanto, Al y Jam se encuentran en el lado izquierdo del escenario, sentados en la silla y en la mesa, respectivamente; observan la historia de los otros personajes con atención y, ocasionalmente, narran algunos datos también.

Esta distribución del espacio, nos deja ver que Gorka y Sunday son los personajes forman parte de la historia, y Al y Jam, por su lado sólo fungen como narradores externos y espectadores, se encuentran fuera del área de representación de dichos momentos. Posteriormente, los personajes cambian de posición e invierten sus lugares en el escenario. Al y Jam se trasladan hacia el otro extremo del escenario para sentarse en la banca de madera donde se encontraban Gorka y Sunday, mientras ellos, se desplazan hacia el área de la mesa y las sillas. Este pequeño cambio nos avisa un cambio de situación, así como también de un cambio de lugar físico: los personajes pasan de estar en el departamento de Sunday, a encontrarse en un momento posterior en un lugar distinto, que parece ser un estudio. Durante esta escena, otro desplazamiento de Gorka y Sunday nos indica otro cambio de lugar. Ambos se encuentran frente a la mesa, el uno junto al otro, en posición de tres cuartos, y junto a su cambio de actitud, nos indican que ahora están en el lote de autos de su amigo Nico. (Ver imagen 4)

En otro de los cuadros de la obra, cuando Sunday está en la cárcel, se dibujan dos lugares dentro del escenario: la celda en que se encuentra Sunday (que se encuentra a la izquierda del escenario), el despacho frente a la celda donde se encuentra el agente del Ministerio Público sentado frente a su escritorio (del lado derecho, cerca del centro-centro del escenario) y la casa de Gorka (a la derecha del escenario). La ubicación de los actores en puntos específicos del escenario, así como también el uso de la iluminación, nos ayuda a dibujar los tres diferentes lugares mencionados.

En otro cuadro, la entrada del personaje de Jam al escenario por la parte de atrás, le permite al personaje hacer una intervención fuera de convención, lo cual nos deja ver que este personaje no se encontraba en la escena en dicho momento,

¹¹⁰ Visto desde la perspectiva del público.

sino que realiza comentarios aislados de la escena, mientras escucha que los otros personajes cuentan y actúan la historia. Se realiza entonces una especie de rompimiento de cuarta pared.

Los desplazamientos de los personajes en estas dos zonas del escenario, en conjunto con las descripciones del texto, los cambios de luz y el uso de los elementos escenográficos, nos ayudan a crear diferentes ambientes y diversos lugares físicos, como el café-teatro donde ensayan, un *tabledance*. un mercado, el Ministerio Público, una celda en prisión, un consultorio médico, la sala de espera de un hospital, la banca de un parque en Bilbao, el vagón de un tren, un bar, un velatorio, un funeral, la sala de un cine y el escenario de un teatro.

Por otro lado, hay algunos momentos en que uno de los personajes se coloca en proscenio, mientras el resto se encuentra en un plano más lejano, lo cual, con ayuda de la luz, nos muestra ya sea que los personajes se encuentran en lugares distintos o que se realizan pequeños 'apartes' del personaje que se encuentra más cercano al público.

En otros momentos, las disposiciones de los personajes en el escenario ayudan a centrar el foco de atención sobre uno de los personajes. El hecho de que uno se encuentre en un plano más lejano con respecto al otro, hace que la atención del espectador pueda dirigirse aquel que se encuentra más cercano al público.

Durante la primera coreografía, los cuatro personajes se encuentran en primer plano y hacen un par de transiciones para ocupar todo el escenario, pero la mayor parte del tiempo se encuentran cercanos al público y al centro del escenario. En pocas escenas permanecen en un solo sitio, los personajes transitan por la zona en la que se encuentran de manera fluida, natural.

En segundo lugar, tenemos las diversas formas de desplazarse de un lugar a otro. Como ya lo mencionamos en apartados anteriores, cada personaje tiene una manera particular de accionar, de realizar gestos para expresar su sentir, y la forma de transitar por el espacio escénico, no es la excepción.

Sunday, por ejemplo, camina de una forma que podríamos denotar como 'pesada', su actitud corporal firme e intimidante hace que sus desplazamientos tengan, también, cierta fuerza que va en sintonía con esta presencia. La cadencia

de sus pasos firmes se acopla con los movimientos de sus manos con los puños cerrados al transitar. En los momentos en que el personaje corre, también lo hace de manera fuerte, imponente, ruda, enérgica, y sus pasos llegan a ser algo estruendosos.

Sin embargo, en las ocasiones en que el personaje presenta destellos de sensibilidad y vulnerabilidad, y sus gestos llegan a ser suaves y delicados, su forma de desplazarse se vuelve suave también. Por ejemplo, en la coreografía del inicio, su forma de desplazarse del fondo al proscenio del escenario luce fina, y sus movimientos algo felinos. Así como también, en otros momentos, el personaje llega desplazarse con pequeños saltitos, como signo de diversión (en la escena en que hace chistes a Al) y de emoción (cuando descubre que hay mucha gente esperando para ver su obra); estos saltos son ágiles y no son ruidosos.

El personaje de Gorka, en cambio, se desplaza con pasos largos (acordes a su estatura), no tan enérgicos como los de Sunday. Sus tránsitos por el escenario llegan a lucir un poco endebles, ligeramente titubeantes. Su postura es ligeramente encorvada y los constantes cambios de peso de un pie a otro, mientras el personaje se encuentra en un punto del escenario, van en sintonía con la naturaleza de sus desplazamientos. Estas características en el andar del personaje, refuerzan lo ya mencionado acerca de su carácter: Gorka es un poco nervioso e introvertido.

Jam, por otro lado, tiene un andar más fluido, la cualidad de sus pasos es ligera y un poco ágil. En algunas ocasiones, el andar de este personaje parece tener cierto ritmo, como si estuviera 'bailando' muy ligeramente, de manera casi imperceptible. En general, los pasos de este personaje, son pequeños, y, al igual que sus cambios de peso, se observan bastante gráciles. La posición de sus pies suele ser: talones juntos y puntas muy separadas, lo cual da al personaje cierto rasgo de comicidad. Las ocasiones en las que Jam corre, sus pasos son amplios y ágiles.

En el personaje de Al, encontramos un andar rígido y con pasos de pequeños a medianos, la mayor parte del tiempo, y la velocidad de éstos se percibe un poco rápida. Sus pasos lucen un tanto mecánicos y parecen estar medidos y exactos, por decirlo de alguna manera, con respecto al lugar donde se encuentra y el lugar al que se dirige el personaje. Por otro lado, en este personaje, que, como ya se

mencionó en los apartados anteriores, parece ser un tanto inexpresivo, podemos percibir, por su manera de andar ciertos rasgos sobre su estado de ánimo. Por ejemplo, cuando Sunday le dice que no puede tener un libreto y lo manda por café, el andar de Al se vuelve lento y, en conjunto con su corporalidad ligeramente encorvada y encogida de hombros, podemos percibir cierta tristeza y nostalgia en el personaje. Inmediatamente después, Al recibe un grito por parte de Sunday, el personaje de Al se sorprende y es ahuyentado, y en ese momento, Al da un pequeño salto y sale de escena con pasos cortos pero acelerados.

En general, la manera de correr de este personaje es muy particular, pasos rápidos y pequeños, codos pegados al cuerpo y antebrazos agitándose. Este contraste entre ambas formas de transitar por el escenario, le dan cierto toque cómico a la escena, a la par que hacen ver al personaje gracioso también. Cabe mencionar que, de los cuatro personajes, éste parece ser el que menos desplazamientos tiene a lo largo de la obra. Cuando Al se encuentra en el escenario, es el personaje que menos trayectos realiza y se limita, mayormente, a cambios de posición: tres cuartos, de frente, etc.

Las entradas y salidas de personaje parecen ser, principalmente, de carácter funcional¹¹¹, es decir, los personajes salen del escenario para dar paso a escenas exclusivas de otros personajes. La mayoría de las veces, el texto da información que ayuda a comprender hacia donde se dirigen los actores al salir del escenario. Por ejemplo, cuando Gorka le dice a Al que vaya a comprar el diario y unos cigarros.

Finalmente, tenemos el apartado de los movimientos colectivos, donde podemos encontrar únicamente dos momentos en los que los cuatro personajes realizan los mismos movimientos en escena: la coreografía del inicio y la coreografía en la motocicleta. No estoy segura de si esto podría considerarse un movimiento colectivo como tal, pues son pocas personas las que lo realizan, sin embargo, algo que podemos destacar en este apartado, es la cualidad de movimiento de cada

¹¹¹ Es decir, las entradas y salidas de personaje no tienen tanto que ver con tareas escénicas de los mismos, o con objetivos particulares de personaje, sino que, la mayor parte de las veces, en cuanto a salidas de escena se refiere, podemos decir cumplen una función clara: ha terminado su participación en la escena, y por lo tanto, su misión (escénica) ha concluido de momento, y da paso a la participación de otro compañero. Mientras que en las ocasiones en que los personajes entran al escenario, no lo hacen sólo para “vestir” la escena de manera física, sino que entran a realizar acciones específicas, y a ejecutar participaciones activas.

personaje al realizar un mismo gesto, lo cual deja ver, más allá de la fuerza de un signo, rasgos distintivos de los personajes.

Coreografías

Un aspecto importante a destacar acerca de la puesta en escena, es que, dentro de ésta, hay dos momentos musicales que se ven acompañados por la realización de dos coreografías por parte de los cuatro actores. Después de una ardua reflexión acerca del apartado en el que sería más indicado mencionar este aspecto, si dentro del sistema de signos que comprende al gesto o en el que se refiere al movimiento escénico del actor, opté por colocar este fragmento del análisis dentro del movimiento escénico del actor. Si bien, considero que los movimientos ejecutados por los actores podrían estudiarse como “gestos”, también considero que, al ser idéntica la base coreográfica, podemos leer dichos gestos como movimientos colectivos. A pesar de que, en esencia los cuatro actores ejecutan prácticamente los mismos movimientos, cabe destacar, que, al tratarse de personajes con caracteres muy distintos entre sí, varía mucho la cualidad de los movimientos que realiza cada uno. (Ver imagen 5)

Dentro de este apartado, considero conveniente mencionar la coreografía que realizan los personajes al finalizar la primera escena. Esta pequeña sección dancística funge como una especie de presentación musical en la que los personajes, por medio de la cualidad de sus movimientos, dejan ver al público ciertos rasgos distintivos del carácter de cada uno. Por lo tanto, me parece importante efectuar una breve descripción de los gestos de los personajes en esta sección.

Los movimientos de Al son, en todo momento, mecánicos, rígidos, parecen faltos de ritmo. Sus brazos se encuentran la mayor parte del tiempo, pegados a los costados de su cuerpo. Su cadera parece no moverse al bailar. La postura del personaje luce retraída, encogida. En cambio, los movimientos de Sunday son finos, delicados, muy articulados. Se nota en este personaje una gran soltura y energía al bailar, y también un gran gusto por ello. Por otro lado, los movimientos de Gorka lucen fluidos, aunque debido a la gran estatura del actor, se causa cierto efecto

cómico, en contraste con la baja estatura de Sunday, que se encuentra a su lado. Mientras que los movimientos de Jam son muy fluidos, van a ritmo, son suaves, tiene un movimiento de cadera muy articulado, y la expresión facial contenta y risueña del personaje nos indican que disfruta mucho bailar.

Los gestos de los personajes nos revelan muchos aspectos determinantes en su personalidad: Sunday es un personaje que se empeña en aparentar fuerza y hombría, y que se empeña en mantener su homosexualidad y sensibilidad en secreto.

Como podemos observar en las descripciones realizadas, se puede decir de manera general, que la mayor parte de los gestos de los personajes hacen énfasis en los textos pronunciados en el momento; es decir, el gesto refuerza al sistema de signos de la palabra. En otras ocasiones, éste sistema es reemplazado por un gesto facial o de otra parte del cuerpo del personaje. En segundo lugar, tenemos a los gestos que expresan sentimientos: como encogerse de hombros como signo de miedo, abrazarse a sí mismo y cubrirse los ojos con la mano como signo de llanto, agachar la cabeza a la par que se encogen los hombros en señal de tristeza, llevar el torso hacia atrás como signo de escepticismo, encontrarse en el suelo, hincado, agazapado, con la cabeza éntrelas manos como signo de la desesperación y la tristeza de Gorka, otros. Con este tipo de gestos, se puede, además, percibir de manera muy clara el estado de ánimo y emocional de los personajes, así como la transición que realizan de ellas los personajes a través de las diferentes situaciones en las que se desenvuelven.

Finalmente, tenemos a los gestos que reemplazan algún elemento del decorado, por ejemplo, sentados en la banca, Sunday da pequeños saltitos y coloca sus manos al frente con los puños cerrados, se trata de un viaje en motocicleta en el que éste personaje se encuentra conduciendo; la mano de Gorka y Sunday colocada de manera horizontal frente a ellos construye, en la ficción, la barra de un bar en que se encuentran bebiendo unos tragos. Así como también los gestos de estos personajes, dirigidos hacia un lugar en común a un interlocutor físicamente inexistente, nos ayuda a construir a un personaje incidental. Solamente en una ocasión en que se manifiesta un gesto que sustituye a un elemento de utilería: el

momento en que Gorka tiene un ataque hipoglucémico, y Sunday, por medio de un gesto con la mano, sostiene una jeringa (inexistente), que luego toma Gorka y, posteriormente, avienta al piso.

Desde mi perspectiva, el hecho de que los personajes hablen mucho con las manos, además de revelar rasgos importantes sobre sí mismos, ayuda a hacer de la obra, en general, un evento dinámico y cargado de energía. Otro aspecto importante de analizar, es la escena en que los personajes se encuentran actuando su obra de teatro, pues en este momento, los personajes están al servicio de la obra que representan, lo cual implica, un cambio en su personalidad (dentro de su carácter de personaje) y, por lo tanto, en la cualidad de sus gestos. Sin embargo, durante el tiempo que dura esta representación los personajes mantienen ciertos rasgos que dejan ver que, a pesar de la circunstancia, siguen siendo ellos mismos. Por otro lado, sus movimientos ilustran de manera evidente y sobre-explicita casi todo lo que se dice en escena, por ejemplo: Sunday habla de un auto, y al mismo tiempo, da pequeños saltitos y hace señas como si estuviera manejando, Jam menciona que su madre le dijo que se abrigara, y luego, él, para ilustrar la acción, se cierra el saco. Además, la intención de otros de sus movimientos se hace de manera exagerada, como cuando Jam interpreta el ataque hipoglucémico de Gorka, y exagera los movimientos a tal grado que éstos se ven bastante forzados y antinaturales, pero debido a la gracia con que el personaje ejecuta estos movimientos, la situación se torna bastante cómica.

Como se puede observar, el apartado de este sistema de signos es vasto y complejo. Incluye una gran cantidad de movimientos y acciones. Dentro de este montaje, considero que el sistema de signos que respecta al gesto del actor, tiene un peso importante, ya que permite ver la riqueza del carácter de personaje, la relación de éstos entre sí, dentro de la escena, y la forma en que se vinculan con su espacio y los objetos presentes. Lo cual permite al espectador conocer de manera más o menos profunda a los personajes, y, por lo tanto, es más fácil que exista un sentimiento de empatía con ellos. Se podría decir que los gestos/movimientos de los actores, son, además, un aspecto que se explota de

manera adecuada dentro del montaje, ya que brindan al espectador un carácter visual atractivo y dinámico de la puesta en escena.

6. El maquillaje

Como ya se mencionó en el capítulo anterior, la mayoría de las ocasiones, el maquillaje teatral funge como una especie de máscara que puede mostrar rasgos físicos característicos del personaje o como una herramienta para reforzar otro sistema de signos, como el gesto facial, por ejemplo.

Dentro de esta puesta en escena, el actor que parece hacer menor uso del maquillaje es Austin Morgan, para el personaje de Gorka. Probablemente sólo utilice un poco de base de maquillaje para proteger su rostro de la intensidad de las luces y/o unificar su color de piel para que se vea de manera más clara su rostro.

Adrián Vázquez y Hamlet Ramírez también parecen no hacer uso del maquillaje (o acaso solo un poco de base también) para sus personajes: Sunday y Ham, respectivamente. Sin embargo, ambos utilizan bigote postizo para sus personajes en la puesta en escena. El uso de postizos sobre el rostro, en este caso no funcionan como un signo particular con vistas en la anécdota de la obra o el estilo de la misma, sino que simplemente permite conocer alguna información acerca de la personalidad de ambos.

Por ejemplo, el bigote de Sunday en conjunto con sus gestos enérgicos y fuertes, su tono de voz grave y su gesto facial duro, nos anuncia que es un personaje fuerte, varonil, viril, de carácter estricto, rudo, imponente. Sin embargo, posteriormente y conforme el personaje deja ver por medio de estos diversos sistemas de signos que su personalidad es más sensible y afeminada de lo que aparenta, el bigote deja de ser un signo de hombría, para convertirse en un signo que utiliza de manera voluntaria el personaje con el objetivo de dar una impresión diferente de lo que en realidad es su carácter, para así, aparentar la hombría y virilidad que no tiene, y ocultar ciertos rasos de su persona, en este caso: su homosexualidad.

En cambio, en el caso de Jam, el bigote, menos tupido que el de Sunday, y en conjunto con el acento del personaje, nos lleva a pensar que quizá el personaje

procede de un lugar donde se acostumbra llevar bigote. Por otro lado, la personalidad ingenua e inocente de Jam hace un contrapunto singular con el significado particular del bigote, que comúnmente suele ser signo característico de hombría. Un signo de carácter tan fuerte como es el uso del bigote (sin barba) en contraste con el carácter blando y liviano de Jam, producen un efecto cómico y que da al personaje cierta ternura, pues da la impresión de que se trata de un niño quien usa el bigote.

Por otro lado, Miguel Corral, quien da vida a Al, es quien más utiliza la herramienta del maquillaje para la construcción de su personaje. El actor es de piel morena, mientras que su personaje es un albino, a quien, en escena, el resto de los personajes hacen constante alusión a su falta de pigmento. Por lo tanto, es necesario el uso de un maquillaje blanco/pálido tanto en la cara como en el cuello y las manos, que permita al actor tener las características físicas de su personaje. (Ver imagen 6)

Es importante mencionar que no se presentan cambios correspondientes a este sistema de signos a lo largo de la obra. A grandes rasgos, el maquillaje dentro de esta puesta en escena, ayuda principalmente a la construcción física del personaje teatral.

7. El peinado

Dentro de esta puesta en escena, el peinado de cada personaje es único, es un signo de carácter individual que más allá de marcar una estética o época determinada dentro de la obra, son aspectos físicos que ayudan a la construcción de cada personaje.

El peinado de Gorka es simple: su cabello parece no estar peinado y, por el contrario, luce desordenado, sin ningún tipo de fijador o producto. Lo cual nos indica, con ayuda de los signos del vestuario, los movimientos y los gestos faciales, que el personaje no tiene gran cuidado en su aspecto físico. En cambio, luce despreocupado y bastante 'desfachatado' en lo que corresponde a esta área.

Sunday, en cambio, tiene un corte de cabello característico: recortado por los lados y la parte de atrás, mientras que la parte frontal luce su cabello ondulado y

abultado, parece no utilizar productos para peinar, quizá simplemente un poco de fijador. El peinado de este personaje refuerza signos mencionados con anterioridad como: los movimientos enérgicos del personaje, su tono de voz grave y sus gestos duros y apáticos y el bigote como signo de su virilidad. Por lo que, en conjunto, podemos ver que cada detalle dentro de la construcción de este personaje está sumamente cuidado, para poder proyectar un carácter duro que va en congruencia con la apariencia física de éste, y que, además, posteriormente y una vez que el personaje comienza a mostrar su carácter afeminado y sensible, no 'desentona', sino que, por el contrario, cobra cierto sentido el cuidado que el personaje tiene con el peinado elaborado (hasta cierto punto) que utiliza.

A su vez, el personaje de Jam parece tener también ciertos cuidados en su aspecto físico. Su cabello luce peinado con cierta meticulosidad o cuidado, parece utilizar gel para peinarlo y utiliza su cabello peinado hacia el lado izquierdo. Más que por un simple rasgo de metrosexualidad¹¹², da la impresión que el peinado de este personaje tiende más a ser producto de la costumbre proveniente del contexto social en que se ha desenvuelto.

El personaje de Al no tiene un peinado como tal, debido a que, durante toda la obra, la cabeza del actor está cubierta por un gorro 'de cubeta', y, por lo tanto, sólo se alcanzan a ver pequeños mechones de cabello rubio que salen del gorro sobre la frente y a los lados. El cabello refuerza la idea de que se trata de un personaje Albino.¹¹³

De manera general, se puede decir que el sistema de signos que respecta al peinado, se encuentra íntimamente relacionado con otros como: el vestuario, el tono de voz, los movimientos, los gestos faciales y el maquillaje, y que, todos estos, en conjunto ayudan a la construcción de cada uno de los personajes.

Cabe mencionar que durante la parte de la obra en que los personajes realizan la representación de su obra de teatro, se añade un elemento al peinado de uno de los personajes: para interpretar el papel de Gorka, Jam aparece en escena con una peluca de cabello lacio despeinado. El uso de este elemento podría pasar

¹¹² Cuidado y preocupación constante por la imagen personal y apariencia física.

¹¹³ El cabello es parte del personaje, sin embargo, el actor utiliza peluca.

desapercibido, sin embargo, considero que es un ejemplo sencillo y claro de que cada objeto que se emplea en escena, por mínimo que parezca, ha de tener una función específica. En este caso, es quitar un aspecto distintivo del personaje de Jam (su cabello ondulado y peinado) para hacer referencia al cabello desaliñado y descuidado de Gorka; así como también, se añade un toque cómico a la escena, pues la peluca luce tiesa y es evidente que se trata de un artículo añadido.

Otro elemento que se podría mencionar dentro de este apartado, es el uso de otro postizo en uno de los personajes: un bigote falso encima del bigote de Sunday, que el personaje utiliza como un elemento figurativo para dar a entender al público que el personaje de Sunday utiliza bigote. Y se añade otro efecto cómico-absurdo a la escena: el personaje no tendría por qué ponerse un bigote falso si él mismo ya tiene bigote, sin embargo, para seguir la convención o la idea de 'revestirse' para dar lugar a otro personaje (diferente de sí mismo), o simplemente para generar una convención que evidencie el momento teatral, el personaje utiliza un bigote falso sobre su bigote. (Ver imagen 7)

8. El vestuario

Dentro de esta puesta en escena, el vestuario de los personajes dista mucho uno de otro, por lo cual no se podría decir que sigue una línea estética determinada, se trata, más bien, de un elemento distintivo de cada personaje. (Ver imagen 8)

Gorka viste camisa de vestir blanca, le queda ligeramente grande (quizá por la altura del personaje y su complexión delgada); pantalón de vestir color caqui/crema, planchado, cinturón de vestir y zapatos color negro. No utiliza corbata. Lleva el último botón de la camisa desabrochado y las mangas se encuentran dobladas hasta debajo del codo. En una parte de la obra utiliza también saco color caqui/crema, que muestra el traje completo. En general, el vestuario de Gorka luce viejo, desgastado, como si a diario utilizara esas ropas. La vestimenta de este personaje podría remitir a una persona seria, cuyo trabajo o escolaridad implica el uso del traje como rasgo distintivo. Sin embargo, el aspecto desaliñado con el que el personaje lo porta y el aspecto descuidado de este traje, nos podrían decir que

quizá el trabajo de Gorka no es tan serio para requerir un cuidado especial en su apariencia física.

Sunday utiliza una camiseta de tirantes negra, ceñida, sobre la que usa un blazer de cuero en color rojo, con cierre metálico; usa pantalón de mezclilla color azul claro, corte recto; cinturón grueso color negro y su calzado son un par de tenis *Converse* en color hueso. Se podría decir que la vestimenta de Sunday se encuentra en relación estrecha con los signos de los gestos, la palabra, el tono de la voz y el peinado del personaje, pues luce su aspecto rudo, áspero, agresivo. Sin embargo, en un par de escenas, el manejo que tiene Sunday con su vestuario, deja ver lo ceñido de su camiseta lo cual cobra sentido con el descubrimiento de su homosexualidad. Sin el blazer rojo, el aspecto físico de Sunday remite un poco al de Freddie Mercury, por lo se podría decir que el blazer sirve para disimular algo en el vestuario del personaje que, a su vez, oculta algo en cuanto a su carácter.

Jam viste una camiseta de tirantes, blanca, que parece ser de algodón, como aquellas que suelen utilizarse debajo de una camisa. Sobre ésta prenda, utiliza una camisa de manga corta, color naranja, con estampado de flores amarillas. Usa la camisa abierta. Viste pantalón de vestir color café oscuro-medio. Le queda ligeramente chico de lo largo, lo cual permite ver que el personaje utiliza calcetines blancos. Su calzado consta de un par de tenis negros con las agujetas largas, de aspecto viejo, descuidado. Durante la escena de la coreografía, el personaje de Jam se baja los pantalones y deja ver sus calzoncillos de algodón y de color blanco. Lo que el vestuario del personaje nos dice sobre éste es que se trata de un hombre despreocupado, que no tiene especial atención en su vestimenta. Los colores llamativos y el estampado vivo de la camisa nos indican que se trata de un personaje carismático, de carácter afable, alegre, tranquilo, despreocupado. A su vez, el estampado y el corte de la camisa, puede hacer pensar que el personaje procede de algún lugar costero, caluroso. Por otro lado, el hecho de que su vestimenta luzca deslavada y vieja, y que no parezcan ser prendas de marcas con renombre, nos remite a cierta clase social del personaje: media o media-baja. Este hecho se confirma cuando el personaje revela al público que ha pasado seis años trabajando

como cajero en una tienda de conveniencia, lo cual nos indica que goza de un sueldo modesto.

El vestuario de Al parece ser el más elaborado, ya que consta de un mayor número de piezas. Al viste una camisa a cuadros en tonos de azul marino y azul claro y beige, utiliza esta prenda abrochada hasta los botones del cuello, al igual que los botones de las mangas. Usa un chaleco de tela delgada, color azul cielo; pantalón como de pana, color entre caqui y verde militar. Su calzado son zapatos de vestir (casuales) color caqui. Utiliza, además, un gorro 'de cubeta', grueso, color mostaza. El singular vestuario de este personaje nos puede revelar información importante acerca del carácter del personaje, por ejemplo, el tipo de ropa que utiliza nos dice que quizá el personaje es muy serio, correcto, educado; por otro lado, la manera en que parece cubrir la mayor parte de su cuerpo con la ropa (camisa de manga larga abrochada hasta el cuello) nos habla quizá de un personaje sumamente introvertido. El hecho de que éste cubra su cabeza con un gorro que salta a la vista del resto del vestuario del personaje, nos indica que quizá el personaje, así como es, cohibido, tímido, introvertido, intenta ocultar su evidente situación: es albino, e intenta pasar desapercibido.

Durante la representación de la obra de teatro que realizan los personajes, hay en el vestuario un par de cambios a destacar. Para interpretar al personaje de Gorka, Jam modifica parte de su vestuario: viste camisa blanca y un saco color café claro, como el que utiliza Gorka en una parte de la obra. Sin embargo, Jam continúa utilizando el mismo pantalón y calzado que utiliza a lo largo de la obra. Este pequeño cambio de vestuario nos indica dos cosas: se hace una referencia clara a la manera de vestir del personaje de Gorka, y es bastante acertada, y, por otro lado, se podría decir que el hecho de que el personaje no modifique todo su vestuario, quizá tiene algo que ver con el poco presupuesto que los personajes tienen para llevar a cabo su obra de teatro.

Para la representación de la obra, el personaje de Al no modifica su vestuario, pero si agrega un elemento: un 'disfraz' de árbol que parece estar hecho de hule espuma pintado de varios tonos de café. Se presenta, entonces, otro punto cómico

dentro del traje del personaje, quien, además, no se quita el gorro ni para subir a escena.

Considero un aspecto importante a destacar el hecho de que Sunday no tiene cambios en su vestuario para efectuar la representación, pues es evidente que no los necesita ya que el personaje se está interpretando a sí mismo, y, sin embargo, si opta por utilizar otro elemento que resalte el carácter teatral de la situación, o, dicho de otra manera, que se haga notorio que hay que transformar ciertas cosas para dejar claro que el fenómeno teatral es un hecho extra-cotidiano. Me refiero al elemento del bigote falso que utiliza el personaje encima de su propio bigote.

9. La utilería

Al principio de la obra, hay en escena, solo un par de objetos de utilería colocados sobre la mesa que se encuentra en el escenario: Unos lentes tipo aviador encima de algunos elementos de papelería: una tabla de madera con clip que sujeta unas hojas blancas y sobre el que tiene un bolígrafo con tapa azul.

Durante el segundo cuadro, Sunday hace uso de los lentes para dar paso de un lugar físico a otro: del café teatro al lote de autos viejos de su amigo. El uso de este elemento, además de ser un accesorio particular en el personaje de Sunday, se podría leer como un objeto que sirve para ocultar en cierta manera el rostro del personaje en esa situación determinada. Al terminar esta pequeña escena, Sunday se quita los lentes y los coloca de nuevo sobre la mesa, hasta la parte en que los cuatro personajes suben a la motocicleta para ir a un *tabledance*. Durante la coreografía que los personajes realizan en el viaje en moto, el personaje de Sunday lleva los lentes puestos, lo cual, aunado a rostro un tanto rudo, pero ligeramente inexpresivo, resalta el carácter imponente del personaje.

Hay otros dos personajes que utilizan lentes en la obra: Al y Gorka. Sin embargo, se puede decir que estos objetos no son solamente 'accesorio' o un elemento sin importancia en escena como tal, sino que son objetos propios de estos personajes, que los ayudan a su caracterización física y que, además son útiles para reforzar otro sistema de signos que ayuda a la construcción general del carácter de los personajes. Durante la coreografía del viaje en moto, se agrega unas

micas oscuras a los lentes de Al, que se coloca al comenzar el viaje. Parece un elemento bastante sencillo, sin embargo, da cierto tono cómico al momento, pues surge un pequeño contraste entre la personalidad seria, inexpresiva, rígida del personaje de Al y el aspecto 'rudo' que le da utilizar esas micas oscuras. Este pequeño elemento de utilería no solamente agrega a la escena un momento gracioso, sino también da una visión de Al como un personaje tierno que poco a poco va saliendo de su cotidianidad, la cual anteriormente se nos había informado, era bastante triste y solitaria.

En otra escena, Sunday saca del estuche que trae en el cinturón, unos lentes redondos para poder leer lo que dice en el periódico. Esta acción marca (muy probablemente) una necesidad genuina del personaje: poder leer bien. Sin embargo, el carácter antiguo de los lentes que utiliza hacen un contrapunto con el aspecto duro y agresivo que se estaba dando a conocer sobre el personaje. Lo cual genera, a su vez, otro pequeño momento cómico.

En el segundo cuadro, Sunday introduce a escena otros elementos: un folleto que da a Gorka para informarlo sobre una convocatoria para una beca, y un folder tamaño carta color manila con un engargolado con pasta negra y varias fotografías en su interior. Estos elementos se utilizan en escena como se hace en la vida cotidiana. (Ver imagen 9) Gorka ojea tanto el folleto como el engargolado para conocer la información que contienen. Desde el lugar del público no se logra ver de manera clara de qué es el folleto o el contenido del engargolado o las fotografías, sin embargo, se da una convención sencilla: los personajes, por medio de la palabra, indican qué son los objetos e información general acerca del contenido. Con la palabra como refuerzo sobre los signos que se presentan, se entiende el motivo del uso de estos elementos en escena.

Tras haber utilizado los objetos mencionados, Sunday guarda el sobre con las fotos y el engargolado en la tabla de madera con clip que se encuentra sobre la mesa. Entonces hay un cambio de situación que se apoya con el uso de los objetos de la mesa: Sunday se encuentra anotando algo en las hojas sobre la tabla de madera, posteriormente entra Jam a escena y Sunday lo observa detenidamente: Estas acciones nos ayudan a situarnos dentro de otro momento de la historia: Se

está llevando a cabo la audición para seleccionar a los actores que participarán en la obra de teatro. Sunday apunta los datos del aspirante en las hojas. Es decir, estos elementos ayudan a cambiar de situación y contexto. Sin embargo, no se crea convención especial alguna con estos objetos, es decir, éstos se utilizan de manera funcional, tal como ocurre en la vida cotidiana.

En algunas ocasiones, aparece un periódico en escena. En la primera de ellas, Gorka y Sunday utilizan el periódico de manera cotidiana para buscar en él, los resultados de la convocatoria para la beca a la que aplicaron. Tras haber terminado de utilizarlo, Gorka lo dobla y lo deja sobre la mesa. En otro momento, el personaje de Al saca del bolsillo de su pantalón una hoja de periódico que desdobra y coloca en frente de sí, a la altura del pecho para leerlo y dar lugar a la interpretación del personaje del Agente del Ministerio Público que da información a Gorka acerca del delito de su amigo Sunday. En esta ocasión, el elemento del periódico como utilizaría, nos ayuda a dibujar un poco la figura del personaje que interpreta Al: un funcionario gordo y perezoso que no es capaz de apartar la vista de su periódico para hacer su trabajo. Durante esta misma escena, Jam hace un par de apariciones para hacer algunos comentarios sobre la historia que está narrando Gorka y que, a la vez, interpretan él y el resto de los personajes.

Las intervenciones de Jam funcionan como simples comentarios dentro de una conversación/narración lineal, como si los personajes le estuvieran solamente platicando los hechos ocurridos. Durante estas intervenciones, Jam lee un periódico, que no tiene mayor uso en escena, sino hasta su siguiente intervención, cuando enrolla el periódico y lo utiliza para señalar a Sunday mientras se burla de él. No hay mayor relevancia sobre este objeto que se utiliza de manera cotidiana sobre la escena, y solamente para mostrar quizá, una costumbre o gusto personal de Jam: leer el periódico.

Otros objetos que aparecen en escena son un par de teléfonos celulares, pertenecientes a Sunday y Gorka, que utilizan únicamente una vez y los cuales son utilizados de manera simultánea en escena por los personajes mencionados para simular una llamada telefónica. Al finalizar la conversación, Sunday voltea a ver a Gorka y dirige el teléfono celular hacia Gorka que se encuentra en el otro extremo

del escenario para dar fin a este pequeño momento antes de que los personajes se encuentren en escena y hacer la transición de un momento a otro dentro de la anécdota. Es decir, el uso de estos objetos nos marca una convención que indica que los personajes, a pesar de encontrarse ambos dentro del mismo escenario y espacio, están en lugares físicos diferentes, dentro de la ficción.

En otro momento de la obra, y tras un breve oscuro, aparece sobre la mesa una máquina de escribir color café claro con una hoja insertada en el rollo, como si alguien la hubiera usado con anterioridad. Posteriormente, Gorka se sienta frente a la máquina de escribir y comienza a utilizarla: está escribiendo la obra de teatro que van a montar. La máquina falla y constantemente se le traban las teclas. El texto hace una breve referencia hacia este estado en la máquina de escribir. Se podría decir que el uso de este objeto en escena, es meramente funcional, es decir, se utiliza dentro de la ficción de la misma forma que en la vida cotidiana. No hay convención alguna sobre este objeto en la obra. Después de algunas escenas, Gorka toma la máquina, junto con los otros objetos ve papelería y sale de escena con ellos. Se intuye que Gorka intenta evadir la conversación en la que Sunday les cuenta a los otros dos personajes cómo fue el viaje de ambos amigos por Europa, así que toma las cosas y sale para continuar escribiendo la obra en otro lugar.

Hay otros objetos que tienen lugar en escena, que utiliza un personaje en específico, como lo es el lápiz y la libreta de mano que trae Jam en el bolsillo trasero de su pantalón; así como también, el periódico que, en algunas ocasiones, trae enrollado en el bolsillo derecho de su pantalón. La libreta que lleva consigo el personaje, la utiliza en un par de ocasiones para realizar anotaciones importantes acerca del personaje que interpretará en la obra de teatro. Este recurso de utilidad se emplea un par de veces a lo largo de la obra, y su uso es el mismo que tendría fuera de escena, es decir, no tiene un valor agregado dentro de la ficción. Por otro lado, el hecho de que Jam tome notas acerca de temas teatrales y aspectos personales de Gorka (su personaje a interpretar), habla un poco acerca de la dedicación del personaje para con su trabajo actoral.

El periódico que lleva en el bolsillo lo utiliza algunas veces para señalar a otros personajes, como objeto para ejemplificar la parte en que narra la historia de la

madre de Al, y hace un gesto con el periódico para hacer alusión al gancho que la señora se mete entre las piernas para provocarse un aborto. El uso de este objeto en esa parte de la obra ayuda a contar el evento sin que el actor tenga que contarlo de manera explícita.

Un elemento de utilería propio del personaje de Gorka es una caja de cigarrillos que le pide a Al comprar, y que, posteriormente guarda en la bolsa de su camisa y que saca de manera ansiosa después de la discusión que tiene con Sunday durante la representación de su obra de teatro. El uso de este objeto nos indica un vicio del personaje: Gorka fuma en momentos de ansiedad y estrés. Lo cual nos ayuda a conocer un poco más sobre el carácter del personaje, y a reforzar lo que ya observamos con anterioridad acerca de su temperamento nervioso. Otro objeto personal de Gorka que aparece en escena es una fotografía en la que, según el diálogo del personaje, salen él y Sunday en un reflejo frente al museo Guggenheim, en Bilbao. Este objeto, a pesar de no tener un significado o un valor diferente al que tendría normalmente fuera de la escena, se convierte en un objeto significativo tanto para el personaje de Gorka, como para Sunday. La carga afectiva de este objeto es grande, ya que Gorka explica la razón por la que los amigos regresan de Bilbao: al ver su reflejo frente al museo Guggenheim se dio cuenta de que se sentía insignificante, frente a un mundo demasiado grande y complejo al que ambos pretendían entrar. Entonces, Gorka toma una fotografía del momento para evitar reprocharse ese regreso en un futuro. El personaje también comenta que ve la fotografía constantemente, y es tan grande para él el valor de ésta, que el personaje parece llevarla consigo siempre. Durante la pelea que tiene con Sunday en escena, Gorka saca la foto de su cartera y se la muestra a Sunday. Éste la toma y la observa. Tras la discusión, Sunday sale, desarmado, y le avienta en el pecho la fotografía a Gorka. La fotografía cae al suelo y Jam la levanta, la observa y se la devuelve discretamente a Gorka.

Otro elemento que aparece en escena es el auricular de un teléfono con el cable colgando. Lo utiliza Al una sola vez cuando Sunday le llama. Este objeto no tiene mayor relevancia en la obra pues no se hace un uso extraordinario de este, en cambio funge como un elemento vistoso para la escena.

Ya hemos hablado acerca del uso de los objetos en escena y la manera en que éstos ayudan a contar la historia. Sin embargo, también es importante atender que la utilería, además de utilizarse en función de la anécdota, es decir, para ‘vestir’ de cierta manera a la escena y de propiciar acciones que dan dinamismo a la escena, nos ofrecen pequeños detalles acerca del carácter de los personajes. La manera en que cada uno de ellos se relaciona con los objetos nos dice mucho acerca de forma de relacionarse con su exterior, de manera general. Por ejemplo, Sunday suele manipular los objetos de manera descuidada, brusca, sobre todo en los momentos en que el personaje se exalta o se enfada. Entonces avienta los objetos y su comportamiento hacia éstos es más violenta de lo normal. En los momentos en que Gorka llega a sentirse más nervioso o ansioso que de costumbre, su trato hacia los objetos es más torpe, los palpa y los toma con un mayor temblor en las manos. Mientras que el personaje de Jam suele manipular los objetos como jugando con ellos en los momentos en que se siente nervioso o cuando parece que no sabe qué hacer. La forma en que Al se relaciona con los objetos se podría decir que es más seca, rígida, lo cual refuerza lo que ya hemos notado acerca de su carácter de personaje en puntos anteriores. Parece no establecer relación especial con los objetos, y los utiliza sólo cuando le es necesario.

Cabe destacar que, conforme avanzan la escena y la historia, la mesa que se encuentra en el escenario se llena con parte de la utilería que usan los personajes. Poco a poco se llena el espacio con objetos de todos, es decir, el espacio se habita de manera sutil, lo cual cobra sentido cuando los personajes, tras un momento de crisis, dicen que acuden a ese sitio como si fuera el único lugar registrado en su memoria. Es decir, se ha convertido en un lugar especial para los cuatro. Desde mi punto de vista el uso de éstos objetos ayuda a crear una relación de los personajes con el espacio.

En otro momento de la obra, cuando los personajes se encuentran representando la obra de teatro que Gorka escribe, aparece súbitamente en escena, una motocicleta de pequeñas dimensiones, motorizada y de color amarillo, que recordaría a un juguete. Es preciso anotar que la aparición de este objeto está planeada dentro de la obra de teatro que los personajes van a representar, sin

embargo, aparece en el momento equivocado y atraviesa el escenario de manera inesperada. (Ver imagen 10)

Aunque pareciera una aparición absurda e innecesaria de la cual se podría prescindir sin problema alguno, la función de este objeto en escena es la de enfatizar lo desastroso de la representación que realizan los personajes, a tal grado, que sirve como uno de los detonantes para que el personaje de Sunday decida cortar la ficción de la escena y dar paso a una discusión con Gorka.

Además de la función dramática del objeto, es conveniente mencionar que, al ser un objeto inesperado en escena, provoca en una gran parte del público un efecto cómico-absurdo, que produce risas notables.

10. La escenografía

La escenografía de la puesta en escena se compone de dos partes: a la derecha¹¹⁴ encontramos una banca de madera color natural, colocada en posición inclinada; del lado izquierdo hay una mesa cuadrada, colocada también en posición inclinada (en espejo a la banca), y un par de sillas plegables, ambas en madera. Una de las sillas se ubica detrás de la mesa (en la parte que da hacia el fondo del escenario), y la otra está del lado izquierdo del escenario, cercana a la salida de éste, ligeramente volteada a público. Sobre la mesa cuelga una lámpara metálica de tipo industrial, color rojo. Entre la mesa y la banca hay un espacio 'vacío'¹¹⁵, donde posteriormente se tendrá gran parte de la acción dramática. (Ver imagen 11)

Durante la mayor parte de la obra, en que la escenografía permanece en una posición fija (como al inicio), podemos observar que la manera en que los personajes se relacionan con esos elementos, aunado al texto que se pronuncia, nos ayudan a identificar el espacio en que se está desarrollando la historia. Por ejemplo: Cuando Gorka cuenta que fue a ver a Sunday a su departamento y se sienta a su lado; Gorka se sienta en la banca y automáticamente, nos da a entender que esa banca es, en ese momento, quizá un sillón o una silla o algún tipo de mueble dentro del departamento de Sunday; o como cuando Sunday se encuentra sentado

¹¹⁴ Del espectador.

¹¹⁵ La mesa y la banca se encuentran separadas.

frente a la mesa haciendo el casting para conseguir a los actores que trabajarán en su obra, el uso de los objetos (hojas y bolígrafo) sobre la mesa, así como la situación que nos plantea el texto, nos sitúan en el interior del teatro, salón de ensayos o estudio, donde comenzarán a trabajar los personajes.

Como ya se mencionó anteriormente, el espacio escénico se encuentra dividido en dos partes gracias a los elementos escenográficos. A lo largo de la obra podemos notar que sólo en un par de ocasiones ambos elementos se utilizan a la par por los actores. Es decir, no siempre hay algún personaje sentado frente a la mesa mientras otro se encuentra sentado en la banca. Esto ocurre únicamente en el segundo cuadro, cuando los cuatro personajes cuentan la historia del reencuentro entre Gorka y Sunday; y, mientras éstos dos actúan la escena y por medio de gestos y el uso del mobiliario, esbozan el lugar en el que se encuentran (dentro de la ficción), Jam y Al se encuentran en la otra parte del escenario mientras ayudan a narrar la historia, como una especie narradores ubicados en un lugar indefinido.

Por lo tanto, cabe mencionar que los muebles de las sillas y la mesa, junto con la lámpara que cuelga sobre ésta, nos sitúan en el interior del lugar donde los personajes se reúnen para ensayar su obra de teatro. Cuando se hace uso de este mobiliario, la banca de madera queda inhabilitada. Es decir, los personajes no la utilizan, solamente llegan a transitar o colocarse frente a ella, pero no interactúan con ella. Mientras que, durante las escenas en que se hace uso de la banca, no se hace uso de la mesa y las sillas, aunque si haya trazos de los actores en esta área.

Aunque estas dos áreas del escenario parecen ocuparse de manera equilibrada, es importante destacar que, durante toda la obra, el mobiliario de la mesa y las sillas da lugar a dos espacios dentro de la ficción: el interior del teatro donde ensayan y el consultorio médico donde le explican a Gorka la situación de la enfermedad de su hija. Mientras que, por medio de convenciones generadas a partir de la relación de los personajes con la banca, de sus movimientos y gestos, así como también, con la ayuda de la iluminación y del texto, ésta llega a convertirse en una motocicleta, los asientos en un striptease, la silla en una oficina en el Ministerio Público, una banca de un puesto en un mercado, la sala de espera en un hospital,

una banca en una estación de trenes en Bilbao, los asientos de una sala de cine y una banca en una celda en prisión.

Como podemos ver, el texto dramático sugiere muchos lugares en los que se desarrolla la obra, los cuales sería muy difícil llevar a la escena por medio de elementos escenográficos que tendrían que cambiar constantemente, lo cual podría no sólo estorbar o ensuciar la escena plástica, sino también entorpecer los movimientos por parte de los actores. Por lo que, la economía en la cantidad de mobiliario escénico se vuelve un factor que da gran oportunidad de dinamismo a la obra y, además, por medio de los recursos mínimos, se logran sugerir diversos juegos (convenciones) que logran mantener la atención del espectador en escena.

Por otro lado, tenemos la escena en que los personajes representan su obra de teatro. Para dar lugar a este momento, el personaje de Jam toma las sillas del mobiliario para sacarlas de escena y despejar el lugar/escenario. Este es un cambio en el aparato escenográfico que ocurre a simple vista, sin embargo, toma lugar dentro de la convención de que los personajes ensayan en el lugar donde se ha de llevar a cabo su representación, es por eso que el movimiento de la escenografía no rompe ficción alguna, por el contrario, ayuda a reforzar la idea que ya se ha expuesto dentro del texto. Tras un oscuro, la luz se enciende y la representación de los personajes comienza. La banca está colocada en el centro del escenario y automáticamente forma parte del mobiliario de la obra de teatro que representan los personajes.

Sin embargo, se tiene la presencia de un elemento que podríamos llamar 'intruso': la mesa donde trabajan los personajes durante la obra y que no forma parte de la escenografía de la obra que representarán. Al notar este elemento, Sunday la saca de escena y entonces, el escenario, con la única presencia de la banca, se transforma en el lugar de representación de la obra *Los insignificantes*.

En un punto de vista general, considero que el aspecto minimalista de la escenografía puede tener una relación estrecha con la decadente condición económica de los personajes de la obra. Creo que podría cambiar totalmente el sentido de la obra si el aparato escenográfico fuera detallista y muy elaborado y si éste contara con grandes recursos de producción.

11. La iluminación

Como ya se mencionó en el Capítulo I de este trabajo, la iluminación teatral es un aspecto que ha cobrado mucha importancia dentro del fenómeno teatral. Es un recurso que no sólo nos permite ver lo que ocurre en escena, sino que, además, es capaz de crear ambientes, sugerir lugares, puntos de vista de determinado personaje sobre la escena y, además, crear diversas sensaciones en el espectador.

La iluminación en esta obra tiene un carácter mayormente funcional, es decir, más que generar ambientes o sugerir sensaciones, el uso de las luces, con ayuda de la escenografía y el texto, se enfoca en delimitar y definir los lugares de la acción.

Antes del inicio de la obra; mientras el público entra a la sala, el escenario se encuentra iluminado con luces generales neutras, color ámbar natural. El afoque da especial atención a los elementos escenográficos, y no se encuentra ninguno de los actores en escenario. Cuando va a dar inicio la obra, se hace un breve oscuro, se da tercera llamada, los actores entran a escena y se ilumina el escenario completo. Hay luces frontales, cruzadas y backs. La iluminación general del escenario permite que los cuatro personajes en escena estén completamente visibles.

Durante este primer cuadro, las luces permanecen sin cambios. Posteriormente, comienza una parte musical de la obra, algunas de las luces frontales se van a oscuro y los actores se preparan para realiza una coreografía. En cuanto ésta inicia, las luces generales permanecen encendidas, mientras que otras luces (las especiales) parpadean de manera alternada durante toda la canción y el baile de los personajes. La intermitencia de las luces da una sensación de dinamismo a la escena, además de que genera un efecto llamativo, acentúa el carácter cómico de los pasos de los personajes, y es un elemento que refuerza el sistema de signos de la música para dar un efecto visual atractivo.

El efecto se detiene en el momento en que los personajes saltan en un acento de la música y se lastiman al caer. Lo cual sugiere una pequeña ruptura del número musical en el que los personajes lucen cómodos y confiados al bailar en un ambiente de 'ensueño' (por decirlo de alguna manera), para dar paso a una situación patética de todos. Luego retoman la coreografía y las luces vuelven al

efecto intermitente. La coreografía termina y la escena se va a oscuro. Las luces generales se encienden de nuevo para dar paso a otra escena.

Aunque hay escenas que ocurren de manera continua y sin cambios de iluminación, hay ocasiones en que se realizan oscuros para acentuar el final de una escena y generar la transición entre una situación y otra.

Por otro lado, las luces especiales (aquellas que se dirigen solo a un lugar determinado y dejan el resto del escenario en oscuro) sirven para delimitar una zona específica y centrar la atención del espectador en ese punto. Estas luces especiales tienen varias apariciones a lo largo de la obra; por ejemplo: cuando los personajes viajan en motocicleta, el escenario se queda oscuro y sólo hay una luz encendida que se encuentra alumbrando la banca; lo cual ayuda a crear un ambiente donde no tienen lugar otros elementos escenográficos que puedan contradecir la convención que se genera en ese momento.¹¹⁶

El cambio de iluminación nos ayuda a crear la escena en la que los amigos entran en un *tabledance*: la luz especial, de color neutro, se va a oscuro de manera gradual, al mismo tiempo que entra una luz roja direccionada al mismo sitio: la banca en la que se encuentran los personajes. Considero conveniente destacar que este efecto de *crossfade* en las luces ayuda a generar la transición de un lugar a otro de manera sutil: se pasa de un exterior, la calle, al interior del *tabledance*. Esta transición se genera gracias al cambio de actitud de los personajes en conjunto con el cambio de luces: se pasa de una cotidianeidad (dentro de la ficción) a un estado en que todos se encuentran alcoholizados. Dentro de esta escena existe otro elemento, además del color, que ayuda a generar un ambiente propio del lugar donde se encuentran los personajes: una bola disco que, al ser iluminada con una luz ámbar neutra refleja destellos en todo el espacio. (Ver imagen 12) Al terminar la escena, la iluminación general regresa para el siguiente cuadro.

En una escena posterior, Sunday y Gorka se dirigen de nuevo a la banca, esta vez bajo la convención de estar en un mercado. La luz ámbar neutra especial dirigida a la banca regresa. El mobiliario de la parte izquierda del escenario

¹¹⁶ Si hubiera luces generales en esta escena, no se podría generar la convención de que los personajes se encuentran en movimiento, pues el mobiliario estático de la parte izquierda del escenario nos impediría imaginar el tránsito que los actores, con sus movimientos nos invitan a creer que están realizando.

desaparece de la vista del público, y, entonces podemos entrar de nuevo en la convención del cambio de lugar. A mi parecer, la luz neutra de esta escena, además de centrar la atención de los espectadores en los personajes, crea cierto ambiente ligeramente solemne en el que los personajes hablan acerca de un tema serio, en medio de algo de tensión entre los personajes: la homosexualidad de Sunday y un intento de reflexión acerca de un dicho popular que parece tener algún tipo de carácter filosófico.

Las luces se van a un oscuro breve. Luego, la iluminación general regresa para dar paso a una nueva escena, que además, nos marca el paso de un lapso de tiempo.¹¹⁷

Después de un par de escenas, se hace un oscuro súbito en un momento de tensión: cuando Gorka se da cuenta de que Al se desmaya por haberse asoleado. La función de este oscuro, que al parecer no tiene significado o valor especial, es la de cortar de manera abrupta la escena, que ya ha colocado al público en un punto considerable de impresión y tensión dramática. Tras unos segundos, se vuelve a iluminar el escenario solamente con la luz especial de la banca. Los personajes cuentan como llevan a Al al hospital, y durante esta parte, la luz neutra, delimitada en un área de acción específica, da cierto dramatismo y seriedad a la situación. Más tarde, aparece otra luz especial en cuadrado, en la parte izquierda del proscenio, donde aparece Al, de frente al público. Los otros tres personajes se dirigen hacia Al mientras éste, da sus textos a público. En ese momento, el escenario se divide en dos secciones: la de Al y la de los otros tres personajes. Por medio de la narración del texto sobre la situación y del dialogo que establecen los personajes entre sí, nos damos cuenta de que los cuatro se encuentran en el mismo lugar físico: el cuarto de hospital donde está internado Al; sin embargo, el recurso lumínico los separa, lo cual nos permite observar a cada personaje de manera más detallada en la escena, como si se mostraran en una especie de *close up* o por medio de cortes de toma dentro de un ámbito cinematográfico o televisivo.

¹¹⁷ No muy prolongado, quizá sólo pasa un día entre una escena y otro.

Las luces generales regresan y eso basta para visualizar de nuevo los elementos de escenografía y transportarnos una vez más al lugar donde los personajes ensayan.

Otro momento en que la iluminación juega un papel importante es la pequeña escena en que Gorka va al médico a que le informen sobre la situación de salud de su hija. El escenario se oscurece y sólo queda una luz especial neutra sobre la mesa en el lado izquierdo del escenario. Lo cual nos lleva automáticamente a otro lugar: un sobrio consultorio médico, en el que Jam toma el papel del médico que habla con Gorka. Jam se sienta frente a Gorka y queda en una posición cerrada hacia al público, lo cual, con luz cerrada que llega de manera frontal a la mesa, nos impide ver claramente el rostro de Jam. La posición de la luz genera un ambiente frío, tenso y dramático, y, además, ayuda a la creación de un personaje nuevo: el médico. Una vez terminada esta breve escena, la iluminación general regresa al escenario, y, por lo tanto, el personaje de Jam recupera su actitud habitual.

Una de las funciones específicas de la luz dentro de la obra es la de aislar a los personajes del resto de la escena por medio de luces especiales sobre uno de los personajes durante alguna intervención o 'aparte' de éste. Como cuando Jam, en medio de una plática con Sunday y Gorka, da un paso hacia adelante, el escenario se oscurece y cae una luz que lo ilumina únicamente a él. Ésta luz permanece mientras el personaje exterioriza su pensamiento y emoción del momento y genera la convención de que los otros personajes no pueden escuchar la información que en ese momento se comparte de manera especial al público.

Cabe mencionar que, durante una de las escenas dramáticas dentro de la obra, que es el momento donde Sunday y Gorka narran su regreso a México, hay en el escenario una iluminación general sin el apoyo de las luces frontales¹¹⁸, lo cual oscurece un poco la escena y el rostro de los personajes. Este cambio en la iluminación, en conjunto con el texto, la música, la actitud corporal de los personajes y sus movimientos, crea un ambiente triste y ligeramente sombrío.

Otro recurso de iluminación a destacar toma lugar en la escena en que los cuatro amigos se encuentran en el cine viendo una película. La escena se oscurece

¹¹⁸ Que sí se encuentran presentes en el resto de las escenas con luces generales.

y únicamente se encuentra presente la luz especial de la banca. Sin embargo, ésta luz presenta un efecto especial, disminuye y aumenta de intensidad durante toda la escena. Lo cual nos esboza el ambiente del lugar donde se encuentran: una sala de cine con la proyección en proceso.

Por otro lado, en el momento en que va a empezar la obra de teatro que los personajes representan, se hace un oscuro prolongado en el cual sólo podemos escuchar las voces de Al y Gorka. Este oscuro, en conjunto con las voces de los personajes, invita al público a entrar en una nueva convención: los espectadores forman parte de la obra que está por comenzar, dentro de la historia general. La obra *Los insignificantes* comienza en el momento en que aparece una luz frontal que deja ver a Sunday preparándose para actuar. Esta sola luz se mantiene durante la pequeña representación de los personajes y luego, una vez que éstos rompen la ficción dentro de su obra, durante la discusión de Sunday y Gorka. Al no haber cambio de luz, se mantiene la convención de que los personajes interrumpen su representación para discutir en el escenario en el que la gente continúa observándolos. Este único halo de luz que ilumina la escena nos sugiere otro aspecto importante: que quizá el teatro en el que los personajes dan función cuenta con un equipo sencillo de iluminación, y, por lo tanto, se puede deducir que se trata de un teatro pequeño y modesto.

Durante el oscuro que da fin a esta escena, los personajes continúan hablando, ambos elementos ayudan a generar una transición entre un lugar físico y otro. Posteriormente, los personajes narran que todos se encuentran en una celda en prisión, y una luz especial con un *gobo* de rejas, dirigida a la banca que se encuentra al centro del escenario, ayuda a reforzar lo que ya se informó al público con la palabra. Este efecto, además, ayuda a crear un ambiente sobrio.

En la escena final, hay una luz tenue que alumbra principalmente la parte de atrás del escenario, y una luz especial al centro del escenario que ilumina la banca en la que se encuentran sentados los Sunday, Al y Jam. La escena avanza y Gorka se sienta en la banca también. Entonces desaparece la luz general tenue y queda únicamente la luz especial de banca en la que se encuentran los cuatro. La atención del espectador queda centrada en ese punto, y al terminar la escena, la luz deja ver

las expresiones esperanzadoras de los personajes, mientras lentamente se hace un oscuro para dar fin a la obra.

12. La música

La música es un elemento de particular importancia en la puesta en escena. La obra comienza con las narraciones simultáneas de los cuatro personajes, ambientadas por una suave música de ritmo medio, la canción *Waltz #2*, en la que podemos identificar, primeramente, el sonido suave de una guitarra y, posteriormente, de un piano. Esta melodía cobija de una manera muy sutil los textos de los personajes, hasta que éstos comienzan a hablar del vacío que sienten, entonces, la música desaparece en *fade out* de manera rápida y en un beat específico de la canción por lo que la escena pasa de tener un tono suave y ligero y con cierto aire de añoranza, a un tono nostálgico.

Posteriormente, encontramos dos momentos musicales en los que los personajes realizan una pequeña coreografía. La primera de ellas tiene como tema la canción *Sunshine of your love* y la realizan los personajes de frente al público, mayormente, en el proscenio del escenario. Mientras que la segunda coreografía tiene como tema la canción *Get up offa that thing*, y toma lugar en la banca de madera en la que todos van sentados durante su viaje en motocicleta. En estas pequeñas escenas insertadas, cobra especial importancia la música, pues se vuelve la parte central del momento, y tanto los movimientos, actitud corporal y gestos de los actores, e incluso aspectos como la iluminación, se encuentran al servicio de la canción. Por un lado, los actores realizan movimientos específicos y de mayor energía durante los acentos de la canción, mientras las luces se combinan con el ritmo de la música y se genera un ambiente nuevo en la escena.

Cada una de estas escenas musicales, brinda al espectador un momento de relajación, esparcimiento y comicidad dentro de la obra, en las que, además, se tiene la oportunidad de apreciar diversos rasgos de carácter de cada uno de los personajes.

Otro momento en el que la música toma lugar dentro de la obra, es durante la escena en que los cuatro amigos entran a un *tabledance*. Suena entonces *Perfume*

de *Gardenias* mientras el cambio de iluminación da parte a un ambiente rojo. Considero de especial importancia subrayar el hecho de que tanto el cambio en luces como la aparición de la música se realizan de manera simultánea; lo que ayuda a generar una transición clara entre un lugar físico (dentro de la ficción) y otro. Es decir, el digno de la música, en conjunto con el de la iluminación, anuncian al espectador que los personajes pasan de un exterior (la calle), al interior de un centro nocturno.

Esta pieza musical se mantiene durante todo el tiempo en que los personajes se encuentran dentro del *tabledance* y nos sugiere un tipo de lugar específico. Por otro lado, al igual que en los dos momentos musicales anteriores, esta pieza nos deja ver las diversas formas en que los personajes reaccionan ante esa melodía: cada uno percibe la música de manera especial, y, por lo tanto, bailan de formas diferentes.

Hasta este momento, se han mencionado dos momentos en que la música es el elemento predominante de las escenas. En el tercer caso que se describe, la música es protagonista de la escena en dos momentos. Mientras tanto, en otras escenas, la música funge, en menor medida, como un ambiente que ayuda a dar cierta vida o dinamismo a la acción. Sirve como un elemento de ambiente complementario a la escena que se desarrolla y acentúa el carácter de la situación. Por ejemplo, cuando Gorka y Sunday cuentan sus aventuras durante el viaje a Bilbao, suena una música ágil, de aspecto jocoso, que va muy acorde a los momentos cómicos que narran los dos amigos. Mientras que en la escena en que ambos personajes cuentan su desilusión durante la decisión de regresar a México, la música que aparece es suave, lenta, y, en conjunto con las luces tenues, que dejan poco iluminados los rostros de los personajes, ayuda a crear un ambiente melancólico, triste, serio, en comparación con el resto de los momentos musicales de la obra.

En una de las escenas cercanas al final, cuando los amigos narran su travesía para llegar al departamento de Sunday e impedir que se suicide, aparece una canción suave, melancólica, cuyo instrumento principal, la guitarra, sugiere cierta tristeza. Cabe mencionar que, durante la escena, los personajes pasan por varios

estados de ánimo: desde la desesperación, hasta la tristeza. Durante los momentos álgidos y de desesperación de los personajes, la canción llega a pasar ligeramente desapercibida, y se queda en un ambiente presente en la escena. Sin embargo, especialmente en los momentos tristes y donde se generan silencios por parte de los actores, la música adquiere una mayor posición en la escena: se escucha de manera más clara y acompaña el sentimiento de los personajes. La música termina en el momento en que los personajes se encuentran más desolados.

Para la escena final, suena de nuevo la canción *Waltz #2*, que sonó al inicio de la obra también, pero en esta ocasión, la música va *in crescendo* mientras los personajes terminan de hablar y, posteriormente, desaparecen en un oscuro lento. El efecto que se produce a partir de la combinación entre los elementos de texto, música, iluminación da un cierre contundente a la puesta en escena, así como también, ayuda a generar un final esperanzador para la obra.

Durante el inicio de la obra, los personajes cuentan sus historias de tristeza y narran el momento de desolación por el que atraviesan y aparece una melodía, que, a pesar de no tener un tono triste, ayuda a desarrollar este sentimiento en los personajes. Sin embargo, considero que el hecho de utilizar de nuevo esta canción para dar cierre a la obra, donde los personajes se encuentran esperanzados, con un sentimiento de alivio y alegría, y en general, en una situación muy distinta a la del inicio, resignifica la canción, el sentido cambia totalmente, y se produce un efecto notablemente diferente al del inicio. Con ayuda de la música, el final de la obra se envuelve en un tono ligero y entrañable.

Así como también, podemos notar que la canción aparece y desaparece de formas diferentes en ambos casos, lo cual sugiere sensaciones distintas en el espectador: al inicio, al cortarse de manera casi súbita, sugiere nostalgia, mientras que, al final, al aumentar de manera gradual el volumen mientras la luz desaparece, sugiere un final esperanzador.

En general, durante toda obra, no se haya momento alguno en el que la música sirva como un signo de contrapunto u oposición con algún otro sistema de signos. Por el contrario, la música ayuda a subrayar y acentuar los estados de ánimo de los

personajes en diferentes tipos de situaciones, así como también, sirve para desarrollar de manera atractiva la anécdota de la obra.

Cabe mencionar que una parte importante de la música, aquella cuya función no es la de situar el lugar físico en que se encuentran los personajes, además de ir *ad hoc* con el *mood* o carácter dramático de la escena, pareciera reflejar, de cierta manera, los gustos musicales de los dos personajes principales; ya que, al inicio de la obra, mencionan algunos artistas cuyo auge musical se dio en la década de los 60, al igual que dos de las piezas que musicalizan la obra.

A continuación, se presenta el listado de canciones utilizadas dentro de la puesta en escena, su intérprete y el año de aparición de la canción.

Soundtrack de la obra

Elliott Smith – *Waltz #2* (1998)

Cream – *Sunshine of your love* (1967)

James Brown – *Get up offa that thing* (1976)

La Sonora Santanera – *Perfume de gardenias* (2003)

Paolo Nutini – *White Lies* (2006)

13. El sonido

El sistema de signos de los sonidos parece tener una presencia tenue a lo largo de esta puesta en escena. Como ya se mencionó en el Capítulo I de este trabajo de investigación, para el análisis del fenómeno teatral, Kowzan clasifica los sonidos en dos tipos: aquellos que se presentan de manera natural como consecuencia de acciones por parte de los actores en escena, y aquellos que se producen de manera voluntaria con miras en objetivos o efectos específicos dentro de la representación.

A lo largo de la obra se puede observar que la mayoría de los sonidos producidos pertenecen a la primera clasificación que anota Kowzan. Sin embargo, se manifiestan también, aunque en menor parte, sonidos puntuales que colaboran en la construcción de la obra.

Basta señalar que es un efecto de sonido el que da inicio a la obra, como tal: la puesta en escena comienza cuando, tras un oscuro, se escucha el sonido de las

teclas de una máquina de escribir en uso, para después, dar paso a la iluminación general y el primer texto de Jam. Desde mi punto de vista, este sonido, que parecería muy discreto y que incluso podría pasar desapercibido, es de carácter funcional dentro de la puesta en escena: sirve como un aviso para el público, que anuncia el inicio de la obra. Así como también, hace referencia al objeto de utilería que aparece en escena aproximadamente a la mitad de la obra: una máquina de escribir en la que el personaje de Gorka escribe la obra de teatro, y que, al utilizarse, hace un sonido muy similar al que aparece al inicio de la obra.¹¹⁹

Por otro lado, existen algunos sonidos característicos de uno de los personajes. En un par de momentos, cuando Sunday se exalta, suele marcar más los pasos que da. Por lo tanto, podemos decir que el estruendo de los pasos de Sunday son un signo que deja ver el enojo del personaje.

En general, se puede decir que el sonido es el sistema de signos que aparece con menor frecuencia a lo largo de la obra. Sin embargo, parece no ser un detalle que entorpezca o deje en desventaja al montaje, ya que podríamos decir que las funciones de la música cubren o visten el aspecto auditivo de la obra. Si no hubiese música en la obra, quizá entonces, podrían tomar lugar una nueva propuesta de sonidos, ya sea creados por los actores o en grabación, que pueda ambientar las escenas de forma similar.

¹¹⁹ A riesgo de hacer una lectura rebuscada, se podría tomar en cuenta el aspecto anteriormente mencionado, para pensar que quizá con este sonido se hace alusión a que alguien está escribiendo la puesta en escena que el público observa, como si se tratara de una visualización tangible / real del texto que está construyendo algún escritor / dramaturgo.

Conclusiones

Durante esta investigación se llevó a cabo una breve revisión de la semiótica moderna, dentro de la cual surge un apartado de peso en materia artística: la semiótica teatral. Este pequeño repaso histórico ayuda a enriquecer el tema del que se desprende la base de este trabajo: los trece sistemas de signos de Tadeusz Kowzan. Posteriormente, se realizó una revisión general sobre el trabajo de Alejandro Ricaño como autor dramático, para, finalmente, atender el análisis de su puesta en escena *Más pequeños que el Guggenheim*.

Como se menciona en la primera parte de este trabajo, a lo largo de la historia han existido muchos teóricos cuyas investigaciones y ensayos nos han invitado a percibir al teatro como un fenómeno social y artístico, de carácter dinámico, y que se encuentra en constante cambio. Así como también, las diversas investigaciones nos sugieren diferentes formas de estudiar un mismo hecho escénico.

Uno de los aspectos más importantes a considerar dentro de la materia es el hecho de que cada elemento que compone el fenómeno teatral se convierte en signo por el simple hecho de estar en escena. Es decir, al encontrarse fuera de su entorno cotidiano, en un contexto extra-ordinario (el escenario teatral), el signo adquiere características y usos nuevos, así como también puede despojarse de ciertos rasgos que posee de manera cotidiana. Por lo tanto, el significado de los elementos se modifica en función de la puesta en escena, en algunos casos de manera radical, lo que da paso a las llamadas 'convenciones' y juegos teatrales.

En la segunda parte del presente trabajo, se atiende la dramaturgia de Alejandro Ricaño, las características más frecuentes en sus textos dramáticos y los rasgos distintivos de sus personajes principales. Lo cual más adelante nos permite atender de manera más clara la puesta en escena de nuestro interés. En los textos de Alejandro Ricaño, se encuentran partes importantes de teatro narrado, descripciones que invitan al director de teatro a recurrir a la economía de recursos escenográficos y a atender propuestas que fomentan un trabajo actoral completo, y que, más allá de la exigencia física, invitan a poner especial atención en la creación de personaje.

Finalmente, en el tercer apartado, por medio de una observación detallada a la grabación de la puesta en escena, se realizó una descripción general de los signos presentes dentro de cada uno de los trece sistemas que propone Kowzan. Esta observación permitió fragmentar el hecho escénico y efectuar el análisis, que partió de lo particular, para, posteriormente, observar su comportamiento de manera general en la obra.

El análisis se llevó a cabo de la siguiente manera: se ubicaron los elementos básicos de cada sistema, los signos con mayor carga dentro de la puesta, la manera en que se relacionan entre ellos para dar lugar a nuevos signos y la presencia de éstos dentro del todo, que es la puesta en escena completa. Observé que todos los sistemas de signos están atendidos, por parte del área de dirección, de manera oportuna, lo cual se ve reflejado en una puesta en escena clara y de fácil recepción en el espectador. Es decir, a pesar de que hay algunos sistemas de signos con mayor presencia que otros dentro de la obra, se puede decir que no hay elementos que estorben o que falten en el transcurso de la historia que se cuenta.

¿Cómo podemos darnos cuenta de la importancia que tienen los diferentes sistemas de signos en la obra? A lo largo del análisis de cada uno de los sistemas presentes en esta puesta en escena, llegué a la elaboración de algunas preguntas clave que me permitieran identificar el peso que tiene cada sistema de signos dentro de ella. Una de las preguntas que considero esencial es: ¿qué pasaría si se prescindiera de un sistema de signos en particular? Y, por lo tanto: ¿se entendería la obra?, ¿se lograría transmitir la idea o concepto de manera clara?, y, ¿qué efecto produciría la ausencia o disminución de este sistema?

Con base en estas sencillas preguntas, se podría decir que el texto dramático es el elemento con mayor presencia en la obra. Es decir, la palabra es el sistema de signos con mayor presencia en la puesta en escena *Más pequeños que el Guggenheim*. Y éste, es un texto principalmente anecdótico. No se encuentran figuras alegóricas, simbólicas o cacofonías relevantes dentro de él. Aunque parecería un dato fácil de obviar, me parece pertinente mencionarlo, ya que estos aspectos nos hablan de la importancia de la anécdota, es decir de la historia, dentro de este fenómeno escénico, y, de igual manera, de un teatro aristotélico. Es decir,

estamos frente a un tipo de teatro que parte de la palabra/el texto dramático para la creación y la práctica escénica, lo cual nos deja claro que no se trata de una puesta de teatro posmoderno, teatro físico, escenas de performance, o cualquier otro tipo de actividad teatral.

Además de ser el sistema de signos con mayor presencia en la obra, puedo considerar que es también el factor más esencial. Después de realizado el análisis, me doy cuenta de que el texto dramático es el esqueleto de la obra, quizá en igual nivel, o por lo menos en un grado muy similar al de los personajes como signo dentro de la escena, del cual se hablará en posteriormente. A partir del texto es que la trama avanza, que se develan los secretos de los personajes y aspectos importantes que les afectan a cada uno, por separado y en conjunto, como grupo y aspectos que los hacen avanzar, moverse, relacionarse; presenta un conflicto claro y la resolución del mismo. El texto lleva un mensaje claro de esperanza, sin llegar a ser moralizante o alguna especie de moraleja. Simplemente se presenta una historia circular (completa, con inicio, medio y fin) con un final resolutivo.

En esta puesta en escena encontramos también partes musicales y coreográficas, momentos que, cabe mencionar, no se encuentran acotados dentro del texto. Aunque dentro de la obra, dichas escenas son puntos fáciles de identificar por su carácter enérgico y -sobre todo- cómico, podemos notar que, por sí solos, estos momentos llegan a ser meros 'videoclips' o momentos lúdicos (aunque no menos atractivos) que, acaso brindan alguna información respecto a los diferentes caracteres de los personajes en escena. A pesar de que estos breves episodios no ayudan -ni tampoco estorban o entorpecen- a la progresión de la obra o a la detonación del conflicto, son momentos cuya importancia radica en su parte práctica, dentro de la puesta: ayudan a realizar transiciones amenas, ligeras y llamativas entre una escena y otra. Son momentos que ayudan a mantener despierto al espectador, atento y que lo invitan a mantenerse a la expectativa de la obra.

En cuanto a los sistemas de signos que dependen del actor, encontramos al tono de la palabra que pronuncia, el gesto facial, el gesto (o movimiento corporal) y el movimiento escénico. Con respecto a estos aspectos, he de decir que si bien, de manera individual, no son la parte (más) esencial de la obra, al contemplarse de

manera conjunta en escena, sí son recursos que enriquecen en gran manera a la escenificación, que ilustran el carácter teatral de la representación y que ayudan a distinguir el género y/o el tono de la puesta en escena. Es decir, gracias a los gestos y movimientos de los actores, podemos darnos cuenta de que la obra es de carácter ligero, cómico. Así como también hace que los personajes, y la obra en general, evite ser estática y pesada, y en cambio, luzca dinámica, ágil y liviana. Mientras tanto, la energía de los actores y sus abundantes (pero no excesivas) acciones en escena, permiten ver su buena disposición en escena, lo cual, además de ser un aspecto vistoso y llamativo para el público, ayudan a dibujar al personaje de manera más específica y concreta. Esto llena de acción y movimiento el escenario en todo momento, o en las situaciones requeridas.

La falta de acciones o movimientos que se llegan a presentar en escena generan un contraste en la obra que lleva al espectador a situaciones diferentes a las que se manejan mayormente. Esta reducción de gestos y movimientos conduce al espectador hacia un estado de ánimo solemne y triste, en ciertas ocasiones.

Todo esto que se menciona en cuanto al desempeño actoral en escena, se refiere al aspecto técnico del trabajo del actor con relación a la puesta en escena. Sin embargo, considero de gran importancia mencionar que este trabajo llega a ser tan claro, definido y abundante, que logra dibujar de una manera muy basta a cada uno de los personajes de la obra. Es decir, se presentan personajes completos y complejos, en los que cada detalle de acciones, gestos, reacciones, pensamientos, etc., se encuentra cuidado y comprendido por parte del actor y del director. Lo cual permite ver en escena a personajes que van más allá de lo caricaturesco¹²⁰, se muestran personajes con pensamientos propios, deseos, anhelos, obstáculos, conflictos internos, sentimientos, emociones que, en ocasiones, cambian de manera álgida en pocos segundos. Se logra crear un universo de cada personaje en escena, pues, a partir de este trabajo actoral se puede generar un vínculo con el espectador, y, por consiguiente, se generan también sentimientos fuertes de empatía con el mismo.

¹²⁰ Lo cual podría percibirse sólo en una primera lectura superficial.

Tenemos también los sistemas de signos que porta el actor, pero que no se encuentran a cargo de éste, como lo son: el peinado, el maquillaje y el vestuario. El primero de estos sistemas tiene una sutil, pero importante, presencia dentro de la obra. El peinado de cada personaje ayuda a la construcción de los mismos, nos ayuda a percibir la manera en que cada uno atiende su aspecto personal y se vuelve un rasgo característico de cada uno de ellos.

Aunque no tiene una presencia fuerte dentro de la obra, el maquillaje ayuda a uno de los actores a construir de manera física a su personaje. Es decir, le permite acercarse a los rasgos que marca la dramaturgia y que se vuelven un aspecto primordial del personaje, y que, se encuentra presente en toda la obra.

El vestuario, al igual que los dos sistemas mencionados, ayuda a la construcción física de los personajes. Nos permite identificar sus gustos personales, la manera en que se conciben a ellos mismos y los aspectos físicos y de carácter que intentan ocultar. Así como también, visualmente, permite al espectador distinguir a cada uno de los personajes de manera rápida y clara. El vestuario funge como un elemento que ayuda a mostrar las diferencias entre las personalidades de cada uno de los personajes.

Los factores que no dependen del trabajo actoral, pero que sí recaen sobre el actor, como los tres sistemas de signos que ya se han mencionado, se encuentran en una estrecha relación entre sí. Y, además de dar un carácter vistoso y de mostrar una estética determinada dentro de la puesta en escena, ayudan a la construcción completa de los personajes. Es decir, nos encontramos ante personajes que no sólo por medio de sus palabras, gestos y gesticulaciones nos permiten ver quiénes son, sino que también, por medio del aspecto físico nos refuerzan su carácter, sus diferentes formas de pensar, de percibir al mundo y de relacionarse con éste.

Pasemos ahora a los aspectos técnicos de la puesta en escena. El aparato escenográfico es el lugar donde los personajes habitan, donde se desenvuelven y conviven. Es un espacio con el cual los personajes se relacionan de diferentes maneras. Dentro de este montaje nos encontramos con un dispositivo escenográfico sencillo, de pocos elementos que, con ayuda de la palabra, el trabajo actoral, la iluminación y la música, permite generar un gran número de lugares

físicos. ¿Qué importancia tiene la escenografía dentro de la obra? Desde mi punto de vista: la justa. Considero que gracias a los elementos presentes en el escenario se pueden realizar diversas convenciones que ayudan a que la obra se desarrolle.

Se podría decir que, si no se contara con la presencia de estos elementos escenográficos, la obra podría llevarse a cabo de manera óptima. La historia se entendería de igual manera y no habría obstáculo alguno para que se presentaran en escena los diversos lugares que se mencionan, debido a que justo, el texto se encargaría de contextualizar estos lugares. Sin embargo, la escena luciría vacía y los personajes no podrían encontrar apoyo físico y material para desempeñar sus acciones. Dicho lo cual, podemos percatarnos de que la importancia de la escenografía dentro de esta puesta en escena radica en el apoyo que brinda a los actores para accionar, en el soporte físico que da a la escena para dibujar por medio de convenciones, diferentes lugares. Si no se tuviera el aspecto escenográfico en la obra, las tareas técnicas de contextualizar geográfica y espacialmente recaerían en sistemas como el texto y los gestos, y desaparecería gran parte de las convenciones y juegos teatrales realizados.

De igual manera, se puede notar que la importancia de la utilería dentro de esta puesta en escena radica en ser un complemento que ayuda a los personajes a desarrollar sus acciones en escena. Sirven como elemento visual atractivo en el que, sobre todo, destaca su carácter funcional.

Por otro lado, la iluminación teatral en esta puesta se encuentra en estrecha relación con el anteriormente mencionado. La escenografía y en conjunto con el diseño lumínico, permite la creación de espacios diferentes de manera ágil, evidente y clara. En sólo un par de escenas, la iluminación también ayuda a mostrar el sentimiento que predomina durante la situación que se expone o el sentir de los personajes. Sin embargo, la iluminación, más que apelar a las sensaciones que puede sugerir o fomentar en el espectador, se desempeña en un plano más funcional, en el que, por medio de esta herramienta, se dirige la atención del espectador de un punto a otro, del fin de una escena a otra nueva.

Si se prescindiera del elemento lumínico en la puesta en escena, se podría llevar a cabo la obra y de igual manera se lograría entender la anécdota. Sin

embargo, se perdería la oportunidad de crear algunas convenciones teatrales, o no llegarían a concretarse de manera óptima, así como también, probablemente algunas partes (o quizá todo) el aparato escenográfico llegaría a estorbar en algunas escenas, o simplemente sería un punto de distracción para el espectador y, sin duda, se llegaría a perder un momento cómico en el que uno de los personajes es sorprendido por las luces.

El aspecto musical de la puesta en escena juega un papel considerable dentro de la obra, en cuanto a apoyo auditivo se refiere. Aunque la música no forma parte esencial en la puesta, es decir, no lleva el hilo conductor de la anécdota ni revela información relevante para la historia, sirve como un complemento que enriquece la obra en el aspecto auditivo. La presencia de la música da lugar a dos momentos coreográficos bastante llamativos, tanto a nivel visual como a nivel auditivo. Así como también nos brinda, en una escena, información acerca del lugar donde se encuentran los personajes.

En ese momento, la música tiene una tarea funcional práctica. En otras ocasiones sirve como acompañamiento para la escena, como una música de fondo que va acorde y es congruente con la situación que viven los personajes en esos momentos. La aparición de la música en escena no es vital para el desarrollo de la historia, sin embargo, es un elemento bastante atractivo que ayuda a cobijar la historia, a acentuar en algunos momentos los estados de ánimo de los personajes y a complementar la puesta en escena.

Finalmente, el sistema de signos que respecta a los sonidos tiene una aparición mínima y, por lo tanto, de menor trascendencia en la escena. Más allá de los sonidos producidos de manera natural por los actores al interactuar con el mobiliario, al desplazarse por el escenario y al accionar, casi no hay sonidos voluntarios en escena. Por lo tanto, no hay alguna información de peso que sea revelado en los sonidos.

Después de realizar este análisis, puedo observar que el sistema de signos tanto de mayor presencia como de mayor importancia en la obra es la palabra, es decir, el texto dramático. Se podría decir que, a la par, se encuentran sistemas de signos que comparten una importancia notable. Me refiero a los gestos, los gestos

faciales y el movimiento escénico del actor, los cuales, en conjunto y con el apoyo de signos -con cierto peso menor- como el vestuario, y posteriormente en menor grado, el maquillaje y el peinado, ayudan a la construcción de personajes completos en escena. Lo cual da lugar a un nuevo signo en la obra: el personaje, el cual llega a ser, al igual que el texto, un aspecto fundamental en la obra. Por su parte, el sistema de signos menos fuerte en la puesta en escena, es aquel que concierne a los sonidos.

Dichos resultados me ayudaron a descubrir la importancia del estudio del fenómeno teatral desde la perspectiva de la semiótica. Se pudo describir cómo funcionan los diferentes sistemas de signos, la forma en que operan (u operarían, en caso de poder aislarlos) de forma individual, la manera en que se refuerzan unos con otros y la importancia que cada uno de ellos tiene en el todo, que es la escena.

A manera de conclusión, puedo decir que el análisis de los diversos signos presentes en una puesta en escena sirve para descubrir en qué aspectos se encuentran los puntos más fuertes de la obra, en cuanto a significado/contenido, y también en cuanto a cuáles son más endebles, cuáles se encuentran de manera 'decorativa' o con algún objetivo estético, de cuáles se puede prescindir y también, de qué manera se pueden relacionar y reforzar unos con otros para hacer una puesta en escena de mayor complejidad y calidad; así como también, para descubrir en qué se diferencia una obra con otra, y la importancia o pertinencia de tal o cual puesta en escena en el contexto actual. Por otro lado, como practicantes de teatro, nos es posible reconocer las áreas de la puesta en escena en las que podemos intervenir, y de qué manera se han de trabajar para llegar el objetivo que se tenga planeado alcanzar con la puesta en escena, ya sea mostrar un espectáculo donde el elemento lumínico tenga el papel protagónico, o, efectuar la comunicación no-literal de las palabras en escena, por mencionar algunos ejemplos.

De manera personal, puedo decir que el proceso de investigación, que se llevó a cabo, aproximadamente, en 1 año y medio, trajo para mí un aprendizaje significativo como estudiosa del hecho escénico, a la par que como practicante. Antes de definir por completo el tema de la tesis, pasé por un primer boceto de tema, en el que, debido a que mi formación dentro de la Licenciatura se enfocó en

asignaturas relacionadas con el Perfil en Actuación, tenía la idea de que el análisis de un personaje se limitaba al aspecto caracterológico (personalidad, texto) y de vestuario, y pasaba por alto el resto de los sistemas de signos que están presentes en el personaje que son también aspectos importantes tanto para la construcción del mismo, como para el todo que es la puesta en escena.

Ahora, tras haber realizado una investigación en materia de semiótica teatral, encuentro el proceso de análisis como un factor importante para conocer de manera más completa a la puesta en escena. Así como también considero al análisis un punto clave que puede ayudar a los creadores a elevar el nivel de calidad del montaje que se realiza, y, de igual manera, lograr sus objetivos en cuanto a comunicación (para con el espectador) y de estándares estéticos se refiere.

Bibliografía

Adorno, Theodor W., et. al., *El teatro y su crisis actual*, traducción de María Raquel Bengolea, Caracas, Monte Ávila, 1979.

Angenot, Marc, et. al., *Teoría Literaria*, traducción de Isabel Vericat Nuñez, México, Siglo XXI, 1993.

Aracil, Beatriz; Ferris, José Luis; Ruiz, Mónica (editores), *América Latina y Europa: espacios compartidos en el teatro contemporáneo*, Madrid, Visor, 2015.

Beuchot, Mauricio, *Teoría semiótica*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, Facultad de Filosofía y Letras, 2015.

Bobes Naves, María del Carmen, *La semiología*, Madrid, Síntesis, 1997.

Bogatyrev, Petr, et. al., *Teoría teatral de la Escuela de Praga: de la fenomenología a la semiología performativa*, traducción de Jandová, Jamila; Volek, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, Emil, 2013.

Eco, Umberto, *A theory of semiotics*, Bloomington, Indiana University Press, 1976.

Goutman, Ana, *Estudios para una semiótica del espectáculo*, México, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 1995.

Pavis, Patrice, *Diccionario del teatro*, traducción de Jaundre Melendres, México, Paidós, 1998.

Pavis, Patrice, *El análisis de los espectáculos: teatro, mimo, danza, cine*, traducción de Enrique Folch González, México, Paidós, 2000.

Kowzan, Tadeusz, "El signo en el teatro. Introducción a la semiología del arte del espectáculo" en Theodor W. Adorno, et. al., *El teatro y su crisis actual*, Caracas, Monte Ávila, 1992.

Kowzan, Tadeusz, *El signo y el teatro*, traducción de María del Carmen Bobes Naves y Jesús Maestro, Madrid, Arco Libros, 1997.

Pérez Quitt, Ricardo (compilador), *Dramaturgos de Tierra Adentro II*, México, Fondo Editorial Tierra Adentro, 2003.

Ricaño, Alejandro, *Timboctou*, México, Fondo Editorial Tierra Adentro, 2012.

Ricaño, Alejandro, *El amor de las luciérnagas / Más pequeños que el Guggenheim*, México, Libros de Godot: Instituto Nacional de Bellas Artes, 2012.

Serrano, Sebastián, *La semiótica: Una introducción a la teoría de los signos*, Barcelona, Montesinos, 1981.

Ubersfeld, Anne, *Semiótica Teatral*, traducción de Francisco Torres Monreal, Madrid, Cátedra, 1989.

Tesis

McDaniel Morris, Shana Michelle, "Alejandro Ricaño's Idiots Contemplating the Snow: The Challenges of Translating Mexican Theater", Tesis de Maestría. Instituto Politécnico, Universidad Estatal de Virginia, 2011.

Publicaciones en Revistas

Bobes Naves, María del Carmen, "Teatro y Semiología", *Arbor*, CLXXVII, 699-700, Marzo-Abril, 2004, págs. 497-508.

Eyring Bixler, Jacqueline y Morris, Shana, "Del humor negro al discurso esperanzador: Entrevista con Alejandro Ricaño", *Latin American Theatre Review*, Primavera, 2011, págs. 147-154.

Goutman, Ana, "Semiología del teatro actual mexicano", *Acta Poética*, Vol. 14, 1993, págs. 277-294.

Fisher-Lichte, Erika, "Volver a leer: La ciencia teatral en la actualidad. El giro performativo de las ciencias de la cultura", *Indagación*, 20, 2006.

Ubersfeld, Anne, "El habla solitaria", traducción de Jaime Moreno Villarreal, *Acta Poética*, Vol. 24, 2003, págs. 9-26.

José Sanchis Sinesterra, "Narraturgia", *Las puertas del drama*, S. XXI, Número 26, Primavera 2006, págs. 19-25.

Publicaciones en periódicos

Sotelo, Gina, "La constante sospecha de un hombre. Selecciona la UNAM obra teatral de la UV", en *Universo, el periódico de los universitarios*, Xalapa, Veracruz, México, Año 3, No. 122, noviembre 3 de 2003. Consultado 31 de mayo de 2018. Disponible en: <https://www.uv.mx/universo/122/arte/arte11.htm>

Corona, Sonia, "Alejandro Ricaño: Shakespeare no escribía sobre Iztapalapa", en *El país*, 6 de marzo de 2014. Consultado 31 de mayo de 2018. Disponible en: http://cultura.elpais.com/cultura/2014/03/01/actualidad/1393632523_693925.html

Recursos electrónicos

Ita, Fernando de, "Lo que queda de Ricaño", 17 junio 2016. Consultado en septiembre de 2017. Disponible en: <http://teatromexicano.com.mx/5513/lo-que-queda-de-ricano/>

Lemis, Salvador, "Fractales, de Alejandro Ricaño", en Ciudad ocio, diciembre 2016. Consultado en septiembre de 2017. Disponible en: <http://www.ciudadocio.com.mx/cultura/resena.php?id=358>

Ricaño, Alejandro, *Fractales*, en Portal electrónico de CELCIT Argentina, Dramática Latinoamericana. Consultado en septiembre de 2017. Disponible para descarga en: <https://www.celcit.org.ar/publicaciones/dla/numero/pagina1/buscar/alejandro%20rica%C3%B1o---/>

Ricaño, Alejandro, *Los vecinos del violinista*, en Portal electrónico de CELCIT Argentina, Dramática Latinoamericana. Consultado en septiembre de 2017. Disponible para descarga en: <https://www.celcit.org.ar/publicaciones/dla/numero/pagina1/buscar/alejandro%20rica%C3%B1o---/>

Ricaño, Alejandro, *Rinón de cerdo para el desconsuelo*, en Portal electrónico de CELCIT Argentina, Dramática Latinoamericana. Consultado el 31 de mayo de 2018. Disponible para descarga en: <https://www.celcit.org.ar/publicaciones/dla/numero/pagina1/buscar/alejandro%20rica%C3%B1o---/>

Página oficial de Facebook de la puesta en escena Más pequeños que el Guggenheim, dirigida por Alejandro Ricaño. Consultada el 1 de junio de 2018. Disponible en: <https://www.facebook.com/M%C3%A1s-peque%C3%B1os-que-el-Guggenheim-132262391706/>

Recursos multimedia

Más pequeños que el Guggenheim, Dir. Alejandro Ricaño, Act. Adrián Vázquez, Austin Morgan, Hamlet Ramírez y Miguel Corral. Grabación de una función de la puesta en escena. Video facilitado por Austin Morgan.

Espectáculo en vivo

Más pequeños que el Guggenheim, Dir. Alejandro Ricaño, Act. Adrián Vázquez, Austin Morgan, Hamlet Ramírez y Miguel Corral. Puesta en escena. Teatro Helénico en 2014. Teatro Milán 2014. Teatro Shakespeare en 2014 y 2017.

Anexo

Imagen 1¹

Tabla de clasificación de los sistemas de signos propuestos por Kowzan

1. Palabra 2. Tono	Texto Pronunciado	Actor	Signos Auditivos	Tiempo	Signos Auditivos (Actor)
3. Mímica 4. Gesto 5. Movimiento	Expresión Corporal		Signos Visuales	Tiempo y espacio	Signos Visuales (Actor)
6. Maquillaje 7. Peinado 8. Traje	Apariencia exterior del actor			Espacio	
9. Accesorio 10. Decoración 11. Iluminación	Aspecto del Espacio Escénico	Fuera Del Actor	Signos auditivos	Tiempo y espacio	Signos Visuales (Fuera del Actor)
12. Música 13. Sonido	Efectos sonoros no articulados			Tiempo	Signos auditivos (Fuera del actor)

(Kowzan, T., 1.986)

En esta tabla se presentan los trece sistemas de signos que Kowzan identifica se encuentran presentes en la puesta en escena. A su vez se pueden observar clasificaciones de éstos en cuanto a aquellos que manifiesta el actor con su cuerpo, los que se encuentran como elemento externo, pero sobre su persona y aquellos que se encuentran fuera de él; así como también los sistemas que se perciben mediante el sentido del oído y los que se perciben mediante la vista.

¹ Tabla presente en el ensayo de Tadeus Kowzan titulado "El signo en el teatro. Introducción a la semiología del arte del espectáculo" publicado en *El teatro y su crisis actual*. Consultada en internet el 1 de junio de 2018. Disponible en: <http://ciberestetica.blogspot.com/2017/06/el-metodo-de-kowzan-para-un-estudio.html>

Imagen 2²

Foto promocional de la puesta en escena



En esta imagen promocional de la obra se pueden percibir, a grandes rasgos, características específicas en el gesto facial de cada uno de los actores, y por lo tanto de los personajes. Así como también, es posible notar el contraste de cuatro personalidades diferentes entre sí.

Mientras el personaje de Sunday, interpretado por Adrián Vázquez (primer cuadro a la izquierda, fondo verde), luce una expresión seria y fuerte, el rostro relajado del personaje de Gorka, interpretado por Austin Morgan (segundo cuadro, fondo naranja), luce un poco melancólico y desesperanzado. Por otro lado, la actitud relajada y sonriente del personaje de Jam, interpretado por Hamlet Ramírez (tercer cuadro, fondo azul), contrasta con el gesto facial aturdido y desganado del personaje de Al, interpretado (en esta fotografía) por Rodrigo Hernández³ (cuarto cuadro, fondo verde).

² Fotografía de la puesta en escena dirigida por Alejandro Ricaño, publicada en la página oficial de Facebook de Más pequeños que el Guggenheim. Consultada el 1 de junio de 2018. Disponible en: <https://www.facebook.com/132262391706/photos/a.139506521706.121127.132262391706/10153484723541707/?type=3>

³ El elenco original de la obra incluía a Rodrigo Hernández en el personaje de Al, sin embargo, posteriormente se integró como alternante Miguel Corral. El análisis de la puesta en escena se ejecutó a partir de la experiencia del espectáculo en vivo, así como también de la grabación en video, con la interpretación de Miguel Corral en el personaje de Al.

Imagen 3⁴



En estas fotografías se puede notar como los gestos de los personajes ayudan a sugerir un escenario que no se tiene de manera física en escena: un trayecto en motocicleta.

⁴ Fotografía publicada en el blog de Ernesto Cortés. Consultada el 1 de junio de 2018. Disponible en: <http://ernestocortes.blogspot.com/2009/11/el-vuelo-del-colibri-mas-pequenos-que.html>

Imagen 4⁵



En esta imagen se aprecia como los actores sugieren, mediante el uso de su posición en el escenario, así como también mediante el texto, dos lugares distintos dentro de la ficción que se narra.

⁵ Captura de pantalla del video de la puesta en escena. Consultado el 1 de junio de 2018.

Imagen 5⁶



Fotografía de la primera coreografía que se presenta en la puesta en escena, en la que podemos ver prácticamente el mismo movimiento ejecutado por los actores de manera particular acorde al carácter de cada personaje.

⁶ Fotografía de la puesta en escena dirigida por Alejandro Ricaño, publicada en la página oficial de Facebook de Más pequeños que el Guggenheim. Consultada el 1 de junio de 2018. Disponible en: <https://www.facebook.com/132262391706/photos/a.139506521706.121127.132262391706/10151487552066707/?type=3>

Imagen 6⁷



En esta imagen se puede apreciar el maquillaje utilizado en el actor Miguel Corral para su caracterización del personaje de Al. En este caso, el maquillaje ayuda a indicar un rasgo particular en el personaje: es albino, detalle que, además, lo hace destacar entre el resto de los personajes.

⁷ Fotografía de la puesta en escena dirigida por Alejandro Ricaño, publicada en la página oficial de Facebook de Más pequeños que el Guggenheim. Consultada el 1 de junio de 2018. Disponible en: <https://www.facebook.com/132262391706/photos/a.10151694535811707.1073741826.132262391706/10155090841346707/?type=3>

Imagen 7⁸



En esta imagen tomada de una función, encontramos a los personajes de Sunday (izquierda) y Jam (acostado en la banca) durante la representación de la obra *Los insignificantes*, para la cual, ambos personajes se caracterizan para actuar en escena. Sunday se pone un bigote postizo encima de su bigote habitual, con lo cual, imagino, se pretende resaltar este rasgo del personaje. Por otro lado, Jam, que interpreta a Gorka, utiliza una peluca que oculta su peinado habitual y busca asemejarse al del personaje que interpreta.

⁸ Fotografía de la puesta en escena dirigida por Alejandro Ricaño, publicada en la página oficial de Facebook de Más pequeños que el Guggenheim. Consultada el 1 de junio de 2018. Disponible en: <https://www.facebook.com/132262391706/photos/a.139506521706.121127.132262391706/10152380549061707/?type=3>

Imagen 8⁹



En esta fotografía se puede apreciar el vestuario de los cuatro personajes de la puesta en escena. Cada uno logra resaltar rasgos particulares de cada uno de ellos,

⁹ Fotografía de la puesta en escena dirigida por Alejandro Ricaño, publicada en la página oficial de Facebook de Más pequeños que el Guggenheim. Consultada el 1 de junio de 2018. Disponible en: <https://www.facebook.com/132262391706/photos/a.10151694535811707.1073741826.132262391706/10155124396041707/?type=3>

así como también, los estampados y gama de colores utilizado indican aspectos significativos de ellos.

Imagen 9¹⁰



En esta fotografía se pueden observar algunos de los elementos de utilería que se manejan durante la puesta en escena: un engargolado, un sobre color manila con fotografías en el interior. Estos objetos son utilizados por los actores/personajes de manera habitual, es decir, no se resignifican de manera especial en escena. En cambio, sirven como un apoyo físico para contar la historia.

¹⁰ Fotografía de la puesta en escena dirigida por Alejandro Ricaño, tomada por Gabriel Ramos Santiago y publicada en su blog personal. Consultada el 1 de junio de 2018. Disponible en: <http://eltonque.blogspot.com/2012/09/mas-pequenos-que-el-guggenheim.html>

Imagen 10¹¹



Dentro del apartado de la utilería en esta puesta en escena, encontramos también la aparición de una motocicleta pequeña, de juguete, que los personajes planean utilizar dentro de la obra de teatro que realizarán, sin embargo, este objeto no logra introducirse en el momento planeado, por lo que aparece en un instante inesperado. Tanto la aparición de este elemento, como la reacción de los personajes ante éste, provocan cierto efecto cómico.

¹¹ Fotografía de la puesta en escena dirigida por Alejandro Ricaño, tomada por Gabriel Ramos Santiago y publicada en su blog personal. Consultada el 1 de junio de 2018. Disponible en: <http://eltonsque.blogspot.com/2012/09/mas-pequenos-que-el-guggenheim.html>

Imagen 11¹²



En esta captura de pantalla se puede apreciar la escenografía completa de la obra. La cual delimita dos espacios en el escenario, mismos que los actores, mediante sus movimientos y sus descripciones, ayudan a construir diferentes lugares físicos dentro de la ficción.

¹² Captura de pantalla del video de la puesta en escena. Consultado el 1 de junio de 2018.

Imagen 12¹³



En esta captura de pantalla se logra apreciar la iluminación especial delimitando un espacio particular en la escena (la banca que se encuentra al lado derecho), en tonalidad roja; de tal manera, la otra área del escenario (donde se encuentran la mesa y las sillas) queda oculta. Con la ayuda de la iluminación se logran crear convenciones que sugieren cambios físicos de espacio y ambientes de los mismos. Esta imagen corresponde a la escena en que los cuatro amigos se encuentran en un *tabledance*.

¹³ Captura de pantalla del video de la puesta en escena. Consultado el 1 de junio de 2018.