

Aproximación a la semiótica para estudiantes de la Licenciatura en Artes Escénicas

BENITO CAÑADA RANGEL

Universidad Autónoma de Querétaro (México)

Abstract

La semiótica teatral, a parte de ser un área de estudio relativamente nueva, es tan vasta que hace apasionante su estudio. Enseñarla como materia curricular a nivel licenciatura o maestría genera una complicación mayor: ¿Qué es lo importante a enseñar?, ¿cómo seleccionar o encontrar los signos adecuados?, ¿cómo hacer para que los alumnos comprendan la importancia de seleccionar los signos adecuados, que sean significantes para la dramaturgia escénica y que adquieran significado al momento de ser decodificados por el espectador? Partimos de diferentes signos y cada uno de ellos es posible representarlos de muchas maneras, por ejemplo: el texto dramático en sí ya implica un sin fin de códigos, los cuales son pertinentes en relación al estilo, género, época en la que se escribió, pero se re-significarán de acuerdo a los ojos del lector, y se re-re-codificarán en relación a la propuesta estética del director de escena y a los objetivos que tenga en su dramaturgia escénica. ¿Qué línea de investigación es la mejor? La realizada por Marco Marinis con Eugenio Barba y el acercamiento a la dramaturgia escénica para el espectador del siglo XXI, reforzada con los estudios en antropología teatral; considero que ésta línea es la más compleja del estudio semiótico, puesto que al tratarse del estudio del hombre en situación de representación amplía el horizonte por la misma complejidad que representa el ser humano. La de Tadeusz Kowzan donde propone un método que facilita el acercamiento a la semiótica, partiendo de áreas muy definidas: Texto pronunciado, Expresión Corporal, Apariencia exterior del actor, Aspecto del espacio escénico y Efectos sonoros no articulados. En mi propuesta existen dos grandes áreas de las cuales partiremos en nuestro estudio: lo que se ve y lo se escucha y las ramas que se desarrollan de cada una.

La semiótica teatral a parte de ser un área de estudio relativamente nueva, es tan vasta que es muy difícil estudiarla, ahora, al pretender enseñarla como una materia curricular a nivel licenciatura genera una complicación mayor, ¿qué es lo importante a enseñar?, ¿cómo hacer para que los alumnos de artes escénicas comprendan la importancia de seleccionar los signos apropiados, los cuales sean significantes para la dramaturgia escénica y que adquieran significado adecuado al momento de ser decodificados por el espectador?, ¿cómo y de dónde seleccionar los signos adecuados?; partimos de diferentes premisas y a cada una de ellas es posible atacarlas de muchas maneras, por ejemplo: el texto dramático, en sí, ya implica un sin fin de códigos planteados por el dramaturgo, los cuales son pertinentes con relación al estilo, género, época en la que lo escribió, época en la que se desarrolla la acción, el mensaje, el lenguaje, los personajes; todo es pertinente y adecuado en su momento histórico-social, pero si la temática es universal, se significarán o re-significarán de acuerdo a los ojos del lector, de su época, de su momento político y social, de su contexto, de su edad, de su religión, etc.

Si consideramos que el texto teatral no fue creado solo para ser leído sino representado, se potencian las posibilidades de re-codificación, de re-significación en relación a la propuesta estética del director de escena, de los objetivos, alcances y presupuestos que él tenga con su dramaturgia escénica.

Entramos al mundo de la polisemia que contiene cualquier mensaje que se desea transmitir, en cualquiera de sus tres niveles, tanto en lo explícito, lo implícito o lo latente, condicionados a la circunstancias del receptor, quien al final es el que decodifica el mensaje y lo asimila según su idiosincrasia, su particular estado anímico y del deseo que tenga por y para hacerlo.

En este proceso de comunicación consideraremos al Dramaturgo y su texto dramático, al Director y su texto espectacular y a los Docentes dentro de la Licenciatura en Artes Escénicas como los emisores, por lo tanto los responsables de transmitir sus ideas, sus mensajes, de la manera más clara posible, seleccionando los códigos y el canal o canales adecuados para lograrlo, para esto es necesario tener muy claro: el **qué** van a transmitir, el **cómo** lo van a transmitir, a **quién** lo van a transmitir, el **dónde** se va a transmitir, el **con qué medios** cuento para hacerlo —tanto humanos como materiales—; todo implica mucho estudio y la toma de decisiones en la espera de que siempre sean las adecuadas.

No profundizaremos en la dialéctica de que el director y el docente a su vez son receptores y decodificadores, puesto que nos desviaría del enfoque que se le pretende dar a esta investigación, ya que ellos son receptores expertos; nuestro público en general y los alumnos son gente en formación o susceptibles a ello, tanto en un proceso académico como empírico.

Para definir **el qué** se debe enseñar, y cada una de la premisas propuestas anteriormente tenemos la obligación de considerar el perfil de egreso, la formación de interpretes versátiles y veraces y, la de ingreso, teniendo en cuenta el nivel cultural, académico y sobre todo las habilidades expresivas de los futuros actores, creemos que se debe trabajar desde la capacidad sinestésica del individuo; por lo tanto la formación debe orientarse al desarrollo de las habilidades expresivas y cognitivas del alumno, para que él sea capaz de encontrar los signos adecuados para re-codificar al autor, al director y al docente, estructurando sus propios códigos, sus propios signos, los que significarán al espectador en el momento de vivir la puesta en escena, quien decodificará según su propia experiencia de vida y sus circunstancias dadas.

Antes de entrar de lleno a la propuesta que traemos es importante destacar líneas de investigación que ya se han desarrollado y nos han servido de apoyo y guía en nuestro camino, en lo personal veo dos grandes ramas; *primera*, la que nos plantea Tadeusz Kowzan, quien sigue un sistema muy cercano al nuestro en su estudios sobre: «*El signo en el teatro, introducción a la semiología del arte del espectáculo*»^[1] donde propone un método que facilita el acercamiento a la semiótica, partiendo de signos visuales y auditivos dentro y fuera del actor:

Signos auditivos del actor:

- **Texto pronunciado**
 - *La palabra.*, no solo en el plano semántico sino también en el fonológico, sintáctico y prosódico.
 - *El Tono*, la voz del actor es el instrumento que genera el sonido y comprende algunos elementos que nos dan el tono: la dicción, la entonación, el ritmo, el timbre, los acentos (regionalismos), todos estos manipulados por el actor para construir un signo.

Signos visuales del Actor:

- *Expresión Corporal*
 - *Mímica*, en general la capacidad de movimiento en cuerpo y rostro.
 - *Gesto*, apoya la expresión de los pensamientos y a crear la ficción escénica.
 - *Movimiento*, el transito escénico, los desplazamientos con sus formas, cualidades y calidades.
- *Apariencia exterior del actor*
 - *Maquillaje.*
 - *Peinado.*
 - *Traje o vestuario.*

Signos auditivos fuera del actor:

- *Efectos sonoros no articulados*
- *Música.*
- *Sonido*, efectos sonoros, los ruidos.

Signos visuales fuera del Actor:

- *Aspecto del espacio escénico*
 - *Accesorios.*
 - *Decorado.*
 - *Iluminación*, sobre todo desde el uso de la energía eléctrica y las posibilidades que dio al aplicar los avances técnicos.

[1] Kowzan, Tadeusz (1986): «*El signo en el teatro, introducción a la semiología del arte del espectáculo*», separata n° 3, Sub dirección general de Educación e Investigación Autísticas, Escuela de Arte Teatral, Biblioteca «Juan Ruiz de Alarcón», segunda edición. México D.F.

La segunda, el trabajo realizado por Marco Marinis «*En busca del actor y del espectador, Comprender el teatro II*»^[2] donde plantea un acercamiento a cómo debe ser el trabajo del director para lograr codificar la dramaturgia escénica y que el espectador del siglo XXI mantenga su atención en el espectáculo; se fundamenta en la teoría de la escuela del espectador donde lo importante en esta metodología es realizar la concepción estética desde el cómo va a ser percibido el espectáculo por el espectador, en lugar de partir de cómo plasmar la visión estética del director, puede ser sutil pero el re-enfoque genera un cambio de actitud y de método en el trabajo para con todos los sistemas que se involucran en la puesta en escena; lograr que el valor del signo y el significado, signifique de tal manera al espectador y lo mantenga atento al espectáculo, pero sobre todo que el significado sea el que le hemos querido transmitir; no es fácil lograrlo porque los mensajes a transmitir y los diferentes sistemas involucrados potencian la polisemia existente en las artes escénicas; Marinis refuerza la propuesta con los estudios en antropología teatral que ha desarrollado con Barba, partiendo desde el trabajo del actor (en su trabajo biomecánico) subordinado al trabajo con el director buscando que la acción extra-cotidiana sea la que genere ese contacto con el espectador, cautivándolo y generando ese extrañamiento que lo fascine y lo contenga del efecto zapping (pérdida de interés y cambio de su centro de atención), dicho de otra manera, mantenga al espectador sentado al filo de la butaca atento al desarrollo de la acción escénica.

A mi parecer, la línea antropológica es el punto más complejo del estudio semiótico en las Artes Escénicas, puesto que al tratarse del estudio del hombre en situación de representación, nos amplía el horizonte por la misma complejidad que representa el ser humano, el cual tiene de manera natural un sin fin de posibilidades expresivas, un sin fin de modos y maneras para comunicar y codificar los mensajes, un sin fin de maneras de accionar y re-accionar a los estímulos del su entorno; ahora, si vemos a este hombre como un ser que ha desarrollado sus habilidades expresivas, su capacidad de observación y de imitación a un grado tal que le permite accionar y re-accionar como si fuera verdad en situaciones ficcionales ‘ACTUAR’ nos puede aportar una cantidad de variables no cuantificables y muy subjetivas si no se hacen bajo un método y bajo un objetivo previamente fijado; estos súper objetivos nos son dados en diferente nivel de lectura por el dramaturgo en su texto dramático, por el director en su concepción para el texto espectacular y por el docente en su plan de trabajo para que el alumno desarrolle sus habilidades y modifique su conducta.

Ésta es la diferencia mayor que existe entre Kowzan y Marinis; el primero, aunque considera al actor como parte de lo que se ve y se escucha no puntualiza sobre las técnicas interpretativas o mejor dicho, sobre el actor ejecutando su trabajo en escena y la polisemia que genera dentro de todos los sistemas que intervienen en una dramaturgia escénica; por el contrario, el segundo, realiza sus reflexiones puntualizando el trabajo del actor en esta línea antropológica y de cómo es percibido por el espectador, siendo este el último receptor en nuestro sistema de comunicación teatral y por lo tanto quien tendrá que decodificar y gozar de la propuesta estética de la puesta en escena.

[2] De Marinis, M., 2005.

Hemos presentado estas dos líneas de investigación puesto que la suma de ellas es lo que nos ha permitido realizar una propuesta metodológica para introducir a los estudiantes de la Licenciatura en Artes Escénicas al mundo de la semiótica; impartirla como una materia única no nos brinda la oportunidad de formar a nuestros alumnos, son demasiados los sistemas que existen en un proceso de dramaturgia escénica en las cuales se desarrolla y hace su trabajo el actor; afortunadamente en un proceso académico podemos impartir en diferentes materias los contenidos que nos permiten darle al futuro actor la visión semiótica del teatro y la grandeza y el potencial que le brindará a su trabajo, sin importar la técnica interpretativa que maneje (vivencial o formal —biomecánica—), sin importar en cuál de los sistemas involucrados participe (actuación, dirección, iluminación, escenografía, vestuario, música, coros, coreografía, dramaturgia), siempre podrá enriquecer y aportar los códigos y los signos que transmitan el objetivo, el concepto, la temática deseada para el texto espectacular.

Hablando solo de la complejidad del trabajo del actor las variables son infinitas, como lo hemos visto con nuestros teóricos, afecta en todo lo que se ve y se oye, sin mencionar lo que se siente, ya sea de manera directa o indirecta el actor está subordinado a las lecturas que le preceden y a la capacidad que tenga para interpretarlo, ese es nuestro problema; debemos fortalecer la formación del actor con la semiótica y, la herramienta que le debemos ayudar a desarrollar es su cuerpo, lo más importante de todo es el entrenamiento, el training, que ellos desarrollen la capacidad de respuesta a los estímulos, de acción-reacción, encontrando el signo adecuado para atrapar al espectador como lo vimos con Marinis.

Para ello contamos con materias prácticas, teóricas y teórico-prácticas, tales como: interpretación, expresión corporal, danza, pantomima, gimnasia, técnica de clown, técnicas de combate, esgrima, kinesiología, voz, canto, verso, análisis del texto, historia del arte, historia del teatro, estética, metodología de la investigación, pedagogía del arte, metodología de la enseñanza, maquillaje, producción, entre otras, las cuales se imparten durante la carrera, con el fin de nutrir a nuestros alumnos con la información y las técnicas que les permitan interpretar de manera veraz cualquier rol.

Somos conscientes que cuatro años de estudios no son suficientes y que este tipo de formación y profesión obliga a una capacitación permanente, pero sí podemos dar las mejores herramientas, es por ello que la fortaleza y direccionalidad que brinda la semiótica está siendo incluida en casi todas las asignaturas; apostamos que con ella los resultados estéticos de las puestas en escena serán mejores por la contundencia que se logra en la búsqueda de signos y significantes adecuados, los cuales surjan de un estudio y de una conciencia preliminar de lo que se quiere transmitir y del cómo lograrlo, bajo la premisa planteada de encontrar los signos adecuados para modificar al espectador, no solo desde el proceso creativo de la concepción estética del director y de la experimentación escénica que se da en los ensayos a través de las improvisaciones, sino que bajo una metodología aplicada en la improvisación podemos encontrar los semas adecuados en cada uno de los sistemas que participan en la dramaturgia escénica y de esta manera lograr nuestro objetivo pese a la diversidad semántica que aporta el actor al ejecutar su trabajo en un espectáculo vivo y por lo tanto efímero, cambiante y modificable tantas veces como se repita la acción escénica.

El material que necesita el actor para ejercer su trabajo se encuentra en el texto dramático (dado por un dramaturgo o por creación colectiva), es por ello que requiere saber leerlo y anali-

zarlo de una manera óptima, más allá del análisis genérico, estructural y actancial —los cuales siempre hay que hacerlos y guardar la información que nos aportan—, nosotros les ofrecemos la herramienta para que apliquen un *análisis semiótico* y nos ejercitamos con praxis constante de todos los signos que nos brinda el texto, fortaleciendo o desarrollando las herramientas y habilidades expresivas:

En la semiología todo lo literario, como lo dramático, es una creación de lenguaje pero el texto dramático nos aporta diferentes signos, ya que está escrito para la representación formando parte de un proceso de comunicación, nos aporta más signos aparte del lenguaje, los cuales dividiremos en nuestras dos grandes áreas, integrando la aportación de Tadeusz Kowzan a nuestra metodología:

Lo que se escucha: Las palabras o lenguaje que utilizan los personajes, ‘signos verbales’, «*el diálogo escrito se realiza en la representación oralmente en simultaneidad con otros signos exigidos por el mismo diálogo (sistema paralingüístico, sistema gestual) o denotado por las acotaciones del texto escrito*»^[3]. Es decir los diálogos de los personajes son respaldados con todo lo que se ve, nos cuentan la historia.

Los sonidos de apoyo o ambientales, sean estos: música, efectos o ruidos, «*Los ruidos, las fórmulas de entrada y despedida de una conversación, están en el diálogo dramático como ‘ruidos’ por lo que se refiere a su unidad semántica; sin embargo pueden ser signos pragmáticos que remiten a usos y costumbres de determinadas clases sociales o de época y pueden interpretarse en ese marco como signos de la situación social de los personajes o de su forma de respeto a los demás, de su estado de ánimo, y además pueden ser signos demarcativos del texto*»^[4]. Todos estos sonidos de apoyo están dados de forma explícita en las didascalias o implícita en la trama de la obra.

Lo que se ve: Tenemos al actor, con todo su trabajo gestual y movimiento en escena: en el escenario; la escenografía; la iluminación; el vestuario y la utilería, en general todo lo que ve el público desde su llegada al teatro. Podemos tomar los puntos que maneja Kowzan:

La Mímica, los signos espaciales-temporales creados por las técnicas del cuerpo humano, signos que podríamos llamar kinésicos, kinestésicos o cinéticos^[5]; la mímica del rostro es el sistema de signos kinésicos más relacionados con la expresión verbal, tan fuertes que en ocasiones contradice o substituye a la palabra. Hay gran cantidad de signos mímicos que están relacionadas con las emociones, las sensaciones.

El Gesto, éste constituye el medio más rico y flexible de expresar los pensamientos, es decir, el sistema de signos más desarrollado; los gestos pueden tener varias categorías:

[3] Bobes. 1991, p. 62

[4] Bobes. 1991, p. 71

[5] *Diccionario de la lengua española*, R.A.E., Vigésima segunda edición, 2001. **Kinésica**.- Del Griego *kinesis*, movimiento. Sustantivo femenino. Parte de la ciencia de la comunicación que estudia los gestos y el movimiento del cuerpo como medios de expresión. **Cinestesia**.- formalmente se define como la percepción de estímulos internos que permiten el monitoreo de la sensaciones de posición de las extremidades con respecto a la posición del cuerpo.

Los que acompañan las palabra o la substituyen, los que reemplazan un elemento del decorado, los que reemplazan un elemento del vestuario, los que significan una emoción, un sentimiento y los de cortesía, de comodidad física.

El Movimiento, dentro del sistema kinésico comprende: los desplazamientos del actor y sus posiciones dentro del espacio escénico, los movimientos y su relación con los lugares ocupados y con los demás actores, los accesorios, los decorados, los espectadores. Las diferentes formas de desplazamiento: lento, rápido, precipitado, majestuoso, niveles altos y bajos, a pie, en carro, etc. Entradas y salidas. Movimientos colectivos.

Todos los movimientos ejecutados por el actor en escena contienen un gran valor semiótico por la gran cantidad de significados que contienen, un andar titubeante puede ser desde un estado de embriagues hasta una extrema fatiga; caminar hacia atrás puede ser producto de miedo, de asecho o de reverencia a otro personaje, etc.

El Maquillaje, su fin es el de resaltar algunos de los signos del personaje, como raza, edad, salud; también para crear personajes como son, vampiros, hechiceros, borrachos, etc., personajes históricos, máscaras de algún estilo o neutras.

El Peinado —donde se incluyen barbas y bigotes— también considerado parte del maquillaje o del vestuario, pero para el estudio semiológico representa un punto independiente, ya que puede significar y dar referentes sobre un personaje que sean fácilmente reconocidos por los espectadores, también nos dan época, estilo, escala social, edad, lugar geográfico, tendencias generacionales.

El Traje, es el elemento que permite al actor transformarse en su personaje, el vestuario pone de manifiesto una gran variedad de signos artificiales y es la manera más artificial de definir al individuo.

Del espacio escénico: Accesorios; Decorado, o aparato escénico o escenografía; Iluminación. *«La representación se confía a una lista de diferentes productores de sentido: el actor, el escenógrafo, el técnico de la luz, etc., y cada uno construye su texto, mientras que el director controla la unidad general. ... Los signos no codificados (como es el caso generalmente de la luz y del decorado, o los signos que emite desde su cuerpo el actor: gestos, movimientos, etc., se semantizan, por lo general, en relación a un conjunto que tiene un sentido, activando las posibilidades metonímicas, sinecdóticas o metafóricas^[6] que tienen. El texto totalizante que presenta un director en cada puesta en escena es el resultado de jerarquizar en una unidad coherente todos los ‘textos’ (o sistemas de signos, o signos circunstanciales) parciales»^[7].*

[6] *Diccionario de la lengua española*, R.A.E., Vigésima segunda edición, 2001. **Metonimia:** Trope que consiste en designar algo con el nombre de otra cosa tomando el efecto por la causa o viceversa, el autor por sus obras, el signo por la cosa significada, etc.; p. ej., las canas por la vejez; leer a Virgilio, por leer las obras de Virgilio; el laurel por la gloria. **Sinecdótica:** Trope que consiste en extender, restringir o alterar de algún modo la significación de las palabras, para designar un todo con el nombre de una de sus partes, o viceversa; un género con el de una especie, o al contrario; una cosa con el de la materia de que está formada. **Metafóricas:** Trope que consiste en trasladar el sentido recto de las voces a otro figurado, en virtud de una comparación tácita; p. ej., Las perlas del rocío. La primavera de la vida. Refrenar las pasiones.

[7] Bobes. 1991, p. 71, 72

El actor tendrá que ser consiente y tomar nota de todos los signos y elementos que están presentes en el texto dramático para después utilizarlos en la creación del personaje, en las acciones que ejecutará en escena y en las relaciones con los demás personajes, «*El personaje mantiene su individualidad, su modo de actuar, su manera propia de intervenir en el diálogo, pero se integra en el conjunto semiótico único de cada lectura o interpretación del texto dramático*»^[8].

¿Qué nos brinda el análisis del lenguaje?

Como se ha mencionado, la semiótica ve todo lo dramático como una creación del lenguaje; en este apartado sólo veremos lo que se refiere a las palabras pronunciadas por los personajes; éstas nos muestran una realidad, nos cuentan la historia y nos permiten entender a los personajes como individuos y las relaciones y actitudes que se dan entre ellos. También, hay que considerar otros signos sonoros que están en el texto y que no son las palabras de los personajes, como son: onomatopeyas, canciones y sonidos, que en general, refuerzan la historia; en especial, nos importan los que son emitidos por los personajes, ya que, si no son emitidos por éstos, quedan como apoyo externo y no están directamente en la competencia del actor, y sí en la del director, aunque los actores tendrán que utilizarlos, al igual que lo hacen con la iluminación, vestuario y demás elementos escénicos. La fuerza e importancia del lenguaje radica en que es el mecanismo por el cual se nos da la información del relato, primero en las palabras impresas en el texto dramático, contándonos la historia, y después con el teatro espectacular, estas palabras toman vida en los parlamentos, en los diálogos de los personajes que representan los actores^[9].

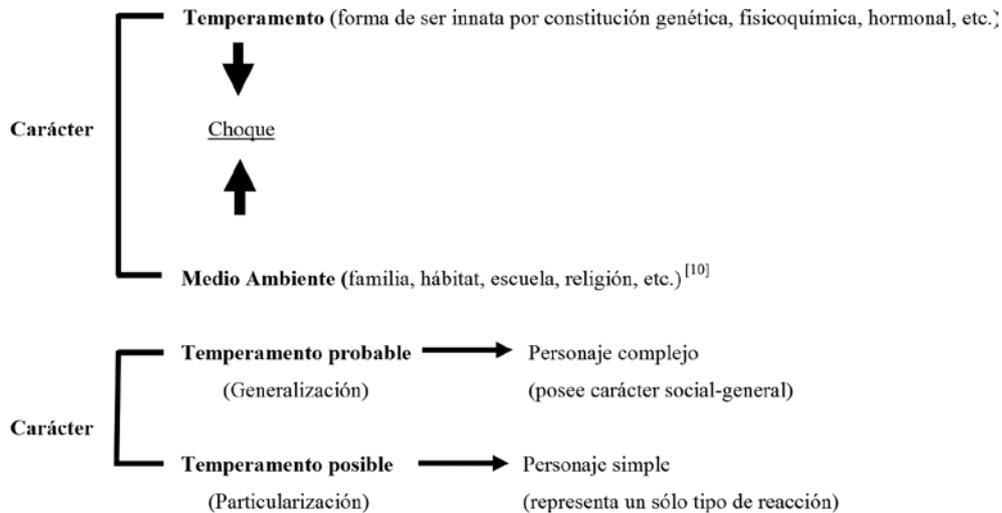
Las palabras que ponga el autor en los personajes nos revelarán:

- El estrato social.
- El medio ambiente en el que se desarrolla la historia.
- Su carácter.
- El nivel cultural.
- La edad.
- El sexo.
- Sus virtudes y vicios.
- Su temperamento.
- La interrelación entre los personajes para ayudarse o modificar la historia (lucha de intereses que promuevan el conflicto o lucha de fuerzas).
- La actitud existente y su postura con relación al tema de la obra, marcando el avance en el entramado de la historia.

[8] Bobes. 1991, p. 160

[9] El diálogo escrito se realiza en la representación oralmente en simultaneidad con otros signos exigidos por el mismo diálogo (sistema paralingüístico, sistema gestual) o denotado por las acotaciones del texto escrito...) la posibilidad de ofrecer en simultaneidad de la representación signos verbales y signos no verbales. Bobes. 1991, p. 62

Toda esta información nos permite construir el carácter del personaje, el cual está forjado por el «choque» que se da entre el temperamento y el medio ambiente.



Para pronunciar las palabras el actor tiene a su servicio su aparato fonador, su voz, a través de la cual por una parte transmitirá según la forma de emitir el sonido, la intimidad o no, que tengan con sus parlamentos en escena, y por otra, la intención con que los diga nos dará la psicología del personaje y el subtexto de los parlamentos en la obra; este subtexto lo transmite, el actor, según los matices que dé en su habla y nos permitirá conocer las emociones e intenciones del personaje.

Según el cuadro de códigos teatrales de T. Kowzan, en lo que se refiere al texto pronunciado por el actor, signos auditivos, éste cuenta con la palabra y el tono para transmitir todas las ideas, significados e ideología que el texto tiene al público, logrando así cumplir con lo que dice Grotowsky, «*Lo importante no son las palabras sino lo que hacemos con ellas*». «*Podemos, pues, afirmar que el diálogo dramático es un ejercicio intencional que consiste fundamentalmente en una cadena de acciones verbales y reacciones, también verbales, cuya referencia es el conjunto semiótico de la obra*»^[11].

¿Qué nos brinda el análisis de las Indicaciones escénicas (didascalias o acotaciones)?

Las didascalias o acotaciones son cada una de las notas que pone el dramaturgo en el texto dramático, «*el término 'indicación escénica', mucho más utilizado en la actualidad, parece más adecuado para describir el papel metalingüístico de este 'texto secundario'*»^[12]. Las indicaciones ofrecen información adicional importante, como es:

Las referencias del lugar (en donde se desarrolla la acción, describen el país, la habitación o entorno, si es ventilado o no, si tiene luz o no).

[10] Alatorre, C. 1999, p. 23 Consideremos probable aquello que tiende a pasar; y lo posible es aquello que tiende a lo in-posible.

[11] Bobes. 1991, p. 164

[12] Pavis. 1998, p. 130

El tiempo (época, año, hora.)

El clima, toda la información que nos permite reconocer el lugar en que se desarrolla la acción.

En las Didascalias, los autores nos dan también la idea del tono o el estilo en que visualizan su obra.

Sonidos, música y efectos sonoros; Con estas acotaciones obtenemos información relevante con relación al entorno en que se lleva a cabo la acción siendo de vital importancia, ya que algunos son detonadores de acción o generan cambios de la misma, pueden afectar directamente el estado de ánimo del personaje o presentarnos acciones que suceden fuera de escena, como ejemplo podemos tomar la obra «Un delicioso Jardín» de Jesús González Dávila, donde gran parte de los disparadores de la acción se dan dentro del armario o por todo lo que pasa en la calle y se escucha a través de la ventana.

Estado anímico del personaje, o acciones sugeridas por el dramaturgo, (desesperado, se levanta, en un susurro, escuchando tras la puerta, con la mano temblorosa.)

Dramatis personae, son las primeras didascalias que hay que considerar, es la forma en que se nos presenta a los personajes, si éstos *tienen o no nombre propio*; o como personajes tipo o arquetipo de la sociedad; digamos, no es *Juan*, es un *Don Juan*, donde ya se da como un mito, el conquistador^[13]; por una profesión u oficio como es *el Policía*; como *animales*, la intención del autor es hacer una crítica directa a un entorno específico o darle un carácter determinado al personaje, lo vemos en autores como Molière quien nos da títulos y personajes como *El Burgués gentilhomme o el Avaro*; el actor tiene que tomar muy en cuenta toda esta información a la hora de estudiar y crear su personaje.

Existen autores como, Valle-Inclán, que sus acotaciones son narraciones paralelas a la acción de la obra; la descripción de los espacios y de los personajes son tan desarrolladas que brindan detalles que tal vez no sean apreciados por el ojo del espectador en escena o no sean factibles a la hora de realizar el texto espectacular, de hecho hay quienes consideran estas didascalias como producto de una gran influencia del cine debido a que algunas parecen descripción para el manejo de cámara.

No podemos dejar de mencionar que la propia historia ha dejado huella en el arte teatral en su manera de verse y hacerse siempre presentando o criticando su momento histórico, como es el paso del **Naturalismo** (Andre Antoiné, 1858-1943 y Émile Zola, 1840-1902) al **Simbolismo** (Gordon Craig, 1872-1966, Adolphe Appia, 1862-1928 y Richard Wagner, 1813-1883), como todos los ismos y estilos que les siguieron: **Expresionista y Teatro Íntimo**, Strindberg, August Falk, José Luis Máñez, Adriá Gual y Queralt; **Superrealista**, Louis Aragon, André Bretón y

[13] Los nombres propios o comunes, se ofrecen con palabras vacías que se irán con notas que irán constituyendo su «etiqueta semántica». Las sucesivas predicaciones que aparecen en el texto referentes a cada uno de los nombres, irán dibujando un personaje, con unas notas propias y otras que se derivan de las oposiciones en las que se sitúa frente a los otros personajes (notas caracterizadoras / rasgos de oposición)... el personaje se constituye, pues, a lo largo del texto como un producto, más o menos complejo, que reúne bajo un término denotativo, inicialmente vacío, unas notas de ser y de conducta, que tienen en exclusiva o en un grado diferente a los otros personajes. Bobes. 1991, p. 210

Tristan Tzara; *Crueldad*, Artaud, hoy día con la estética de J. L. Barrault, R. Blin, Arrabal con su *Teatro Pánico*; *Absurdo*, Becket, Jarry, Ionesco, Pinter, Arrabal; *Político*, Piscator, Boal, J. G. Miller y *Épico*, Brecht, Claudel, Goethe, cada uno de ellos con características muy especiales y por lo tanto con códigos y signos que los caracterizan.

Todos y cada uno de los signos que pueda emplear el actor para significar su personaje y de los elementos o herramientas que utilice para lograrlo tendrán un doble valor semántico, puesto que el elemento en sí ya significa y la manera en que el actor lo utilice y del valor que le de potenciará el significado del elemento o lo transformará a manera de metáfora.

Con una metodología aplicada en la improvisación podemos encontrar los semas adecuados en cada uno de los sistemas que participan en la dramaturgia escénica y de esta manera lograr nuestro objetivo pese a ésta diversidad semántica que aporta el actor al ejecutar su trabajo en un espectáculo vivo y por lo tanto efímero, cambiante y modificable tantas veces como se repita la acción escénica.

BIBLIOGRAFÍA

- Alatorre, Claudia Cecilia (1999): *Análisis del Drama*. Escenología, A.C., México, D.F.
- Baldwin, Chris y Bicat, Tina (2002): *Teatro de creación proceso para un espectáculo*, Ñaque, Ciudad Real.
- Bobes Naves, M^a Del Carmen (1991): «Semiología Obra Dramática». *Humanidades / Teoría de la crítica literaria* 345. Taurus Humanidades, Madrid.
- (2001): *Semiótica de la escena*, Arco Libros, D. L., Madrid.
- Ceballos, Edgar (1999): *Principios de Dirección Escénica*. Escenología, A.C., México, D.F.
- Castagnino, Raúl H. (1974): *Semiótica, ideología y teatro hispanoamericano contemporáneo*, Nova, Buenos Aires.
- DICCIONARIO DE LA LENGUA ESPAÑOLA*. Real Academia Española (2001). Vigésima segunda edición, España.
- De Marinis, Marco (2005): *En busca del actor y del espectador. Comprender el teatro II*. Colección de teatrología, dirigida por Osvaldo Pellettieri. Editorial Galerna, Buenos Aires, Argentina.
- Ebersole, Alva V. (1988): *Sobre arquetipos, símbolos y metateatro*, Albatros, Hispanofilia, D.L., Valencia.
- Fischer-Lichte, Erika (1999): *Semiótica del teatro*, Arco Libros, D.L., Madrid.
- Grotowsky, Jerzy (1984): *Hacia un teatro pobre*. Siglo veintiuno editores, México.
- Gutiérrez, Fabián (1993): *Teoría y praxis de semiótica teatral*, Secretariado de Publicaciones, Universidad de Valladolid, Valladolid.
- Kowzan, Tadeusz (1986): «El signo en el teatro, introducción a la semiología del arte del espectáculo», separata n° 3, Sub dirección general de Educación e Investigación Autísticas, Escuela de Arte Teatral, Biblioteca «Juan Ruiz de Alarcón», segunda edición. México D.F.
- Lotman, Jurij M. (1979): *Semiótica de la cultura, introducción*, selección y notas de Jorge Lozano, traducción de Nieves Méndez, Cátedra, Madrid.

- Oliva, César y Torres Monreal, Francisco (1990): *Historia Básica del Arte Escénico*, Cátedra, Madrid, España.
- Pavis, Patrice (1998): *Diccionario del Teatro. Dramaturgia, Estética, Semiología*. Paidós Comunicación, Barcelona, España.
- Poveda, Lola (1996): *Texto Dramático, La palabra en acción*. Narcea Ediciones, Madrid.
- Serrano, Sebastià (1992): *La semiótica una introducción a la teoría de los signos*, 1ª ed., 4ª reimp. Montesinos, Barcelona.
- Sito Alba, Manuel (1987): *Análisis de la semiótica teatral*, U.N.E.D., Madrid.
- Ubersfeld, Anne (1993): *Semiótica teatral*, trad. y adap. Francisco Torres Monreal, 2ª Edición, Cátedra, Madrid.
- VV. AA. (2000): *La semiósfera IV: Semiótica del arte y la cultura*, Cátedra, Madrid.