

**Alfonso Cárdenas Páez\***

## **Discurso teatral y pedagogía del lenguaje**

**Resumen:** *Este artículo describe la naturaleza semiótica del teatro, desde la perspectiva de la complejidad; con tal fin, analiza los diferentes tipos de signos que la configuran y que intervienen en la producción del sentido durante la representación escénica. El objetivo es propiciar la toma de conciencia de la singular riqueza discursiva del lenguaje y definir algunos principios para orientar la lectura así como la puesta en escena de cualquier pieza dramática. Por último, formula algunos lineamientos pedagógicos para adelantar el proceso de enseñanza y aprendizaje del lenguaje y la literatura.*

**Palabras clave:** *semiótica, teatro, discurso teatral, semiótica del espectáculo, pedagogía del lenguaje.*

**Abstract:** *This paper describes the semiotic nature of theatre from a complex perspective; bearing this in mind the paper analyses the different kinds of theatrical signs and its role in conveying sense during scenic performance. Its goal is to raise awareness of the discursive value of language and to outline some principles in order to guide the reading process as well as the 'mise en scène' of any dramatic piece. Finally, it proposes some pedagogical guidelines to develop teaching and learning processes of language and literature.*

**Key words:** *semiotics, theatrical discourse, scenic performance, language pedagogy, literature didactic.*

Desde una visión semiótica, el teatro se caracteriza por ser un discurso que, amén su complejidad, implica una pluralidad de voces y de temas, cada uno de los cuales ofrece múltiples posibilidades de producción e interpretación del sentido.

En efecto, el teatro desarrolla diversos planos analógicos del sentido (imaginarios, simbolismos, valores e ideologías). De hecho, hace gala de una retórica que, sumada al ejercicio de la función expresiva del lenguaje, le confiere características que, por lo abundantes, no es posible abordar en este trabajo; por eso, no

haremos referencia, entonces, ni a los grandes sistemas ni a los teóricos teatrales. Sólo nos concentraremos en algunos elementos relevantes -signos y códigos - para establecer criterios orientados a la pedagogía del lenguaje y la literatura desde el teatro.

---

\* Alfonso Cárdenas Páez, profesor de tiempo completo e investigador del Departamento de Lenguas de la Universidad Pedagógica Nacional. Decano Facultad de Humanidades.

Los fundamentos teóricos y metodológicos de este artículo apuntan a la investigación *Un marco semi-discursivo y sociocognitivo para la enseñanza del español*<sup>1</sup>; en esa dirección, formula algunas recomendaciones didácticas con respecto a la lectura, la escritura y la interacción como procesos pedagógicos del lenguaje.

## 1. Naturaleza del código teatral

El teatro, como armazón de códigos que instituyen unidades y reglas en función semiótica, puede definirse como un discurso audio-visual. Sin embargo, tal apreciación no establece diferencia alguna frente a códigos como el cine y la televisión.

Hay quienes lo distancian del cine, con base en la configuración visual-gestual, no obstante la incorporación de elementos cinematográficos; entretanto, atribuyen al realismo cinematográfico las condiciones escénicas del teatro (Gimferrer, 1985). Para otros, la especificidad teatral no depende de los códigos. Para este autor, “El signo teatral nunca es la mezcla de diferentes códigos (en el sentido en que un color es la mezcla de dos colores de base). La única especificidad posible es el hecho de utilizar y de reunir, en un mismo espacio y tiempo, diferentes materiales escénicos. Pero esta técnica existe también en otras artes audiovisuales (ópera, cine)” (Pavis, 1983).

Así, mientras que el cine se concentra en el andamiaje técnico, *la teatralidad radica su éxito en la función hermenéutica de cada puesta en escena*, en la cual los códigos se abren a las variaciones del sentido. En efecto, donde de manera más clara los signos afectan la producción del sentido es en las artes del espectáculo; además de la palabra, en el texto teatral concurren diferentes códigos que enriquecen el sentido y contribuyen a darle variedad, densidad e intensidad y a configurar las formas de la representación.

La palabra, además de su capacidad para representar las ideas, los objetos, las acciones, los sentimientos y las emociones, se carga de códigos paralingüísticos —entonación, tono, timbre, acento, intensidad, etc- y se refuerza de manera kinésica y proxémica para aportar un sentido agregado que magnifica su fuerza pragmática. De este modo, cualquier enunciado puede cargarse de un sentido de pasión, ironía, humor, tragedia, mentira, indiferencia o, simplemente, lástima. Esto, sumado a la mímica, los movimientos, las posiciones y las distancias actorales, agrega variedad de matices e intensidades a la palabra que resulta siempre transformada en el contexto espectacular.

El teatro, ofrece, pues, una flexibilidad y una riqueza de códigos extraordinaria; como espectáculo inmediato y no diferido, espectáculo irrepetible y cada vez

---

<sup>1</sup> Cf. A. Cárdenas. *Un marco semi-discursivo y sociocognitivo para la enseñanza del español*, (Informe de investigación), DLE-033, UPN-CIUP, 2002, 245 páginas.

nuevo, es resultado de la convergencia hemenéutica entre el texto y la escena, según lo propone Ruffini (1986).

En conclusión, al carácter icónico y simbólico del signo estético, el teatro agrega la simultaneidad y heterogeneidad de los códigos y provee una saturación perceptiva excesiva frente a cualquier otro espectáculo con el fin de impactar la memoria del receptor debido al carácter inmediato, lineal y fugaz de la representación. Es, por tanto, un discurso inmediato y no diferido cuya polivalencia significativa no ha de perderse de vista en la comprensión de la puesta en escena, así como en la lectura e interpretación de la pieza teatral, desde la semiótica del espectáculo.

## 2. Los signos teatrales

En general, el signo es una *unidad plural* que convoca *señales, indicios, iconos, signos y símbolos*, que se transforman y cruzan entre sí, propiciando opciones interpretativas que afectan lo escénico de manera global, así como el reconocimiento de signos, su capacidad para identificar, establecer analogías, indicar acciones, mostrar objetos, establecer semejanzas como corresponde a la producción sónica (Eco, 1977). En consecuencia, el teatro es un plurisigno en el cual, además de la imitación, se indicia la situación de enunciación y se crea el símbolo de una realidad imaginaria, gracias a la recursividad semiótica particular a la actuación y el decorado de cada puesta en escena.

Ninguno de esos signos funciona en estado puro. Al actuar, el actor discurre verbalmente y, de manera simultánea, acude a gestos, señales, indicios, entonación, prosodia, trajes, sonidos, luces, movimientos, distancias, posiciones y objetos que obran entre sí, reforzando las significaciones, transformándolas, explicitándolas o contradiciéndolas de acuerdo con intenciones o condiciones de los enunciadores en escena.

En el plano escénico, existe una motivación profunda del signo que induce a pensar que, lejos de la arbitrariedad, en la representación teatral todas las unidades apuntalan la función poética con base en una retórica figurativa que desliza unos signos hacia otros, los sustituye, los conecta y transforma de diversas maneras, de modo que “Toda realidad percibida en el teatro adquiere valor de signo” (Pavis, 1983) o, se semiotiza como *señal, indicio, icono, signo o símbolo*.

Por otro lado, el teatro, al aprovechar la presencia simultánea de diferentes aparatos discursivos, multiplica los poderes del lenguaje, de manera que la ‘realidad’ adoptada a través de la ilusión se ve transfigurada por sus convenciones y procedimientos estéticos (sensibles, imaginarios, simbólicos, ideológicos o valorativos).

Así, por ejemplo, la ilusión del mundo representado, la escenografía, los personajes y la fábula en que opera el naturalismo escénico, el tipo de escenario abierto o cerrado, la secuencia lógica y/o temporal de los acontecimientos y la identidad de los personajes pueden verse afectados por el *antidiscursos* de un

teatro que, de manera metalingüística, denuncia sus procedimientos estéticos (por ejemplo, los cambios de decorado a la vista del público) o rompe con las convenciones como aquella de la cuarta pared, para crear a su manera una nueva serie de signos a través de los cuales la misma realización es cuestionada.

Teniendo en cuenta la exposición previa, podemos considerar, siguiendo de cerca a Kowsan (1969), los siguientes signos teatrales:

### **2.1 La palabra**

A pesar de ser un espectáculo basado en la *representación*, los elementos verbales no pierden importancia en el campo teatral. Gimferrer (1985) establece que el teatro occidental es un teatro de la palabra. Baste recordar que la palabra no solo opera con significados prefabricados tipo-diccionario; la palabra, entendiéndola por ella la palabra dialógica (Bajtin, 1986), es capaz de adoptar significados lógicos y analógicos, basados unos y otros respectivamente en el poder lógico-referencial (*identificación, denominación, referencia, ostensión o concepto*) y en su capacidad asociativa, analógica, simbólica.

Adicionalmente, la palabra escénica recubre el metalenguaje, capacidad que, en el campo teatral, ha recibido una denominación también teatral: *mise en abîme*; a través de ella, el teatro se cuestiona, se parodia, se relativiza, siendo su técnica más conocida la del teatro en el teatro.

La palabra, considerada por la lingüística como signo, incorpora otras unidades semióticas con lo cual adquiere valores sintomáticos referidos al ámbito cultural o educativo, época (caso de los arcaísmos), clase social o ideología (palabras gruñido o ronroneo como *cerdo, fascista, marihuanero, democracia, derechos humanos, justicia*, etc); significado peyorativo o meliorativo (*alborozo, célebre, corte, burdel, déspota*, etc.); tabúes (*gallo, gallinazo, derri~re, zanahorio*); eufemismos (*dar a luz, países en vía de desarrollo*), etc. Es obvio que los ejemplos se localizan en el campo léxico, pero su uso específico implica la atención al contexto. A estos tipos, se pueden sumar otros aspectos que comportan significaciones múltiples, como la hiponimia, la antonimia, la ironía, la metáfora, la metonimia, la presuposición, la implicación, los estereotipos, los arquetipos, etc. Todos ellos configuran un cuadro complejo y simultáneo donde el sentido prolifera con base en valores sígnicos, simbólicos, icónicos, indiciales y señalativos, así como en el metalenguaje.

A este propósito, vale la pena citar a Kowsan (1969):

*El orden arcaizante de las palabras es signo de época histórica lejana, o de personaje anacrónico, que vive al margen de los hábitos lingüísticos de sus contemporáneos. Las alternancias rítmicas, prosódicas o métricas pueden significar cambios de sentimientos o de humor. En tales casos, se trata de*

supersignos (*signos compuestos de segundo o tercer grado*), en los cuales las palabras, además de su función puramente semántica tienen una función semiológica suplementaria en el plano de la fonología, la sintaxis o la prosodia. (*El subrayado es nuestro*).

En conclusión, la palabra dialógica, como sistema semiótico de sistemas semióticos, esconde tras de sí una cultura, una sociedad y una historia; conlleva conocimientos, imaginarios, actitudes, ideologías y valores; tiene el poder de traducir los demás signos tanto en su función significante como en su significado, a lo cual suma su poder autorreflexivo. No en vano parte del teatro occidental, anejo a la Modernidad y diferente por muchas razones al teatro oriental ritualizado, es un teatro de la palabra.

## 2.2 El tono

El tono hace referencia a los paralenguajes orientados a todo aquello que tiene que ver con los efectos sonoros de la palabra: *entonación, ritmo, velocidad, impostación de la voz, acento, duración, etc.* Estas variables son objeto de la paralingüística, disciplina encargada de estudiar variantes vocales que pueden ser sistematizadas y explicadas por convención.

Algunos de los elementos que estudia la paralingüística pueden resumirse en cuatro categorías, a saber: a) Tipos de voz relacionados con la edad, el sexo, origen geográfico de la persona. Estos elementos asumen un valor sintomático que aunque natural, es creador de sentido. b) Cualidades vocales como la intensidad de los sonidos, pesadez o ligereza de la respiración, el control de la pronunciación (cállate), el hablar cansino o en ralenti, la impostación de la voz, la aceleración de la misma, etc. c) Las vocalizaciones que no constituyen propiamente voz articulada, tales como la risa, el llanto, el sollozo, el gemido, el bostezo, el carraspeo, la tos. d) Cualidades vocales o rasgos prosódicos tales como el tono, la entonación, el acento, la duración, la exclamación, etc.

Fuera de las consideraciones tradicionales sobre el acento y la entonación, merecen especial atención el ritmo, la melodía y la exclamación, acerca de las cuales haremos breves observaciones, importantes en la temática teatral.

Se sabe, por ejemplo, que los fonemas tienen una función distintiva, pero poco se habla de su pertinencia demarcativa y culminativa, las cuales establecen contrastes relativos al foco y al énfasis que intervienen en el sentido. Desde el punto de vista demarcativo, se puede comprender el papel del *calambur* ( “Es un ser//dotado de inteligencia” vs. “Es un ser do//tado de inteligencia” o “Lana//baja, lana sube” vs. “La/ ma baja, lana sube”) que altera los límites entre palabra y sintagma y da pie a juegos de palabras, o culminativamente se puede enfatizar o subrayar algún segmento del enunciado destacando su importancia ( “Dije IMposible, no me tergiversen, por favor”), caso en el cual el acento se desplaza de la raíz al prefijo para señalar su carácter negativo. Posición semejante se puede adoptar con respecto a la melodía o curva de entonación, la cual, más allá de su registro puramente sintáctico, afecta de diversas maneras el sentido al valerse de

mecanismos tales como la pausa y la altura musical. Una expresión como “Me rechazas, aunque sé que me quieres” puede dar lugar a variedades melódicas que, de manera consistente, ponen el énfasis en ‘rechazas’, ‘se’ o ‘quieres’, obviamente con sus respectivas variantes sintácticas. Los sentidos ya no serán los admitidos por convención sino otros como *agresividad, ironía, duda, incredulidad, desconfianza, sospecha, sorpresa*, etc.

Por último, la exclamación alude a todo aquello que relacionado con factores expresivos kinésicos se aleja de lo predicativo que, aunque sintácticamente exclamativo, no alude a la acepción que aquí se le da al asunto. Fácilmente, cabría incluir varias de las cualidades vocales y de las vocalizaciones arriba señaladas como también exclamaciones propiamente dichas cuyo sentido puede variar desde lo declarativo a lo interrogativo, de acuerdo con el contexto en que aparezcan.

Ejemplos de este tenor puede ser la exclamación “¡Carajo!”, cuyo sentido varía en expresiones como estas: “¡Carajo! Es un gran muchacho.”, “¡Carajo! ¿No te lo advertí?”, “¡Qué golazo, carajo!”. Se puede, entonces, colegir que “En el teatro, más aún que en el mensaje cotidiano, la materialidad de la voz jamás es totalmente anulada en beneficio del texto” (Pavis, 1983), argumento según el cual el signo lingüístico debe asumirse como una totalidad significativa que implica otras formas semióticas, más allá de la dicotomía forma-contenido.

En suma, la incidencia semántica de este factor en el campo del teatro y de la poesía —los efectos significativos de la materialidad sonora en la *rímo*, el ritmo, la *aliteración* y la *paronomasia* como los propios del contenido— obliga a modificar la visión del signo saussuriana, en aras de la didáctica del sentido, más que del significado. En esta dirección, el significante ya no puede reducirse a la imagen acústica ni el significado al concepto; la función semiótica incorpora los planos material, formal y de contenido del signo en aras de la significación.

### **2.3 La Kinésica**

La kinésica alude a una amplia gama de movimientos relativos a la mímica, la pantomima y los gestos que se ejecutan durante el parlamento teatral; cada uno puede asumir una configuración paralingüística o autónoma, o ser relativo a ciertas posturas corporales. Inclinationes de cabeza, del tronco, estilos de andar, de pararse (soldado), pasos de desfile, gestos de reprobación (codazo), de tacañería (golpear el codo con el puño cerrado), gestos de desalajo (golpe del pulgar con el dedo corazón), gestos de disparar, los guiños, fruncir el ceño, el beso, el abrazo, el estrechar o frotarse las manos, etc., son signos kinésicos portadores de sentido.

Según Pavis (1983), “En el teatro, la mímica es esencial en la representación naturalista y psicológica. Todo movimiento interior del personaje está codificado dentro de un conjunto de componentes faciales, asociados, en el espíritu del espectador, a ciertas emociones”. La mímica alude directamente a la expresión fa-

cial, la cual en función de *anclaje* o *relevo* (Barthes, 1976), puede restringirlo, precisarlo, crearle nuevos sentidos o comunicar uno nuevo por sí mismo.

Por eso, la mímica contrae una estrecha conexión con la máscara, uno de los mecanismos de la reteatralización del teatro que descubre sus convenciones y su juego de ficción en contra de la ilusión del teatro naturalista. La máscara, además de su efecto simbólico conectado con el doble, alude al carnaval como fiesta de la liberación, negación de las prohibiciones y profanación de todo lo sagrado y neutraliza la mímica, provocando la ampliación del gesto al deprimirse la expresividad psicológica del rostro que comunica informaciones muy valiosas al espectador. Aún más, la máscara contribuye al desarrollo proxémico del espacio lúdico, cuyo dinamismo se organiza en torno a los gestos (proximidad, alejamiento, confinamiento, fantasía) de los actores; de igual forma, contribuye a los efectos de distanciamiento y a la caricaturización del personaje, características pertenecientes al teatro no naturalista<sup>2</sup>.

En cuanto al gesto, es un “Movimiento Corporal, muy a menudo voluntario y controlado por el actor, orientado a una significación más o menos dependiente del texto expresado, o bien completamente autónoma” (Pavis, 1983). Las teorías del gesto apuntan a dos concepciones distintas: naturalista o productiva, ya porque el gesto es una mediación entre la conciencia y la actitud corporal o ya porque el gesto es el resultado de una búsqueda en la cual se interesa toda la actividad del actor. En consecuencia, el gesto natural no puede ser, según la concepción de Grotowski, la visualización de sentimientos, pues, más allá de las dicotomías espíritu-cuerpo, el hombre es una unidad en la que el gesto es siempre un descubrimiento irreducible a sentimientos o a gestos-pose.

En resumen, la kinésica interesa en cuanto a los sentidos individuales y culturales que conllevan los gestos y la expresión facial; o, a la cultura en la cual, junto a la mímica, se hallan codificados en función comunicativa (significativa e interactiva)<sup>3</sup>.

Por eso, los gestos se pueden clasificar según las funciones lógica y expresiva (Guiraud, 1986); los gestos lógicos pueden ser descriptivos, deícticos o modales: a) *Descriptivos*: tienen valor universal y su función es más bien lógica. Alto, bajo,

---

<sup>2</sup> Desde esta perspectiva, el mimo y la pantomima, aunque son ajenos al teatro, contraen estrecha relación con él pues conectan con la imitación directa de la kinésica corporal y con imitación gestual de un texto verbal respectivamente. Aunque la diferencia es estilística, el mimo, según lo propone Pavis, “se aprecia como un creador original e inspirado”, metido en la poesía, en tanto que la pantomima está destinada a divertir y tiene un carácter más bien denotativo.

<sup>3</sup> Pierre Guiraud (1986), siguiendo a Kleinpaul, distingue tres categorías de signos gestuales: los que comunican sin intención de comunicar, los que comunican con intención de comunicar pero sin intercambio de ideas y los que comunican con intención de comunicar pero con intercambio de ideas. Entre los primeros tenemos los gestos fisiognómicos, patognómicos y los síntomas médicos; entre los segundos encontramos los ruegos, burlas, rituales y protocolos y, entre los últimos, los gestos deícticos, descriptivos y códigos gestuales.

gordo pueden expresarse mediante gestos que todo el mundo entendería. No es raro, que muchas medidas se basen en el cuerpo humano: cuarta, pie, pulgada, braza, codo. b) *Deícticos*: como su nombre lo dice, señalan, indican o tienen función ostensiva (muestran); son deícticos los que apuntan a mostrar o indican direcciones o posiciones: *yo, tú, atrás, sigue, encima, izquierda, mañana* cuyos sentidos son expresables mediante gestos. c) *Modales*: estos gestos indican formas o modos de la enunciación: afirmación, negación, orden, petición, deseo; así, por ejemplo, podemos expresar mediante gestos: acérquese, retírese o sustituir las señales de tránsito con la mano o pedir, etc.

En cuanto a los gestos expresivos, sus sentidos tocan las afecciones, actitudes y sentimientos. Los brazos abiertos significan recibimiento, el índice sobre la sien reflexión, la punta de los dedos sobre las sienes significa sorpresa, la mano sobre el corazón sinceridad, los brazos cruzados rechazo o inactividad. Otros gestos tienen función puramente simbólica, son ampliamente convencionales y relativos a determinada cultura en donde adquieren un valor metafórico. Los saludos militares, estrecharse las manos, los gestos rituales (bendición, levantar ojos y manos al cielo), el tirón de orejas, la inclinación de cabeza, etc. son gestos simbólicos con respaldo, muchas veces, institucional.

Dicha complejidad, se hace más relevante en cuanto los signos kinésicos contraen relación estrecha con los verbales. La cara, los ojos, la boca, las orejas, las manos, el cuerpo en general, son objeto de diversas expresiones con sentido metafórico o metonímico, según el caso: *poner los pelos de punta, poner la cara, abrir el ojo, hacerle frente a algo, no prestar oídos, mirar con el rabillo del ojo, sacar la lengua, chuparse los dedos, comerse las uñas, enseñar los dientes, tener un nudo en la garganta, tener la mano tendida, tener el pulso firme, besar los pies, hacerse mala sangre, tener la sangre caliente*, etc.

Adicionalmente, muchas expresiones lingüísticas tienen que ver con emociones: *arder en deseos, temblar de miedo, hacer muecas de dolor, estar cabreado, saltar de alegría, echar chispas, respirar una atmósfera extraña*, etc. Estas expresiones revelan vínculos entre las actitudes y las palabras y sustentan el enfoque semiótico del lenguaje, con el fin de superar el logocentrismo y la falacia referencial así como el formalismo que tanto perturban la cabal comprensión del fenómeno, sobre todo en los dominios pedagógicos del lenguaje.

El teatro es, pues, un fenómeno semiótico total cuya comprensión puede coadyuvar a precisar el enfoque y los límites discursivos con miras a fundamentar la didáctica del lenguaje y la literatura.

## **2.4 La Proxémica**

Siguiendo a Hall (2001), la proxémica se refiere al manejo dinámico y significativo del espacio, del tiempo y del movimiento de acuerdo con el universo sensorial y los modos de percepción de la distancia comunicativa, característicos de una cultura. Por ejemplo, deportes de contacto requieren el manejo de espacios



estrechos, diferentes a los requeridos por otras actividades donde la relación se da a distancia y hay permanente desplazamiento como ocurre en el fútbol o en el ciclismo; igual cosa sucede con el manejo témporo-espacial y con los movimientos que intervienen en la interacción social, en la distribución social del espacio (i.e. ordenamiento del espacio doméstico o del espacio urbano) y del tiempo.

Una expresión como “~Ocupe su puesto!” no es consejo, reconvencción o una simple metáfora; es una semiotización del espacio, relacionada con actitudes, distancias, posiciones, movimientos, instituciones, valores y simbolismos que configuran su sentido. Según Guiraud (1986), “nuestras repulsiones y atracciones corresponden efectivamente, de acuerdo con la etimología de estas palabras, a movimientos de alejamiento o acercamiento que son la raíz de un simbolismo del espacio social que se organiza alrededor de nociones tales como arriba y abajo, adelante y atrás, derecha e izquierda, cerca y lejos, etc. que forman parte de un código de comunicación casi explícito...”

Para el mismo autor, la proxémica se distingue de los demás códigos por su arbitrariedad e inconsciencia; si, por un lado, presenta variación intercultural, por el otro, a pesar de que origina convenciones explícitas (i.e. el lugar ocupado por el jefe de hogar en la mesa), es en general espontánea pero, muchas veces, está reglamentada.

En consecuencia, con respecto al espacio, se reconocen dos niveles: el *territorial* y el *corporal*; el primero consiste en las maneras que adopta el hábitat del individuo. Cada cual tiene su espacio (alcoba, cocina, estudio, salón), su silla; existe la habitación de los padres, de los hijos, para los visitantes y el cuarto del servicio doméstico. El segundo incorpora las distancias y las posiciones. Las primeras organizan el ámbito de nuestra percepción sensorial; por ejemplo, en el beso y la caricia la distancia es mínima, se anula la mirada y juega papel importante el tacto con sus sensaciones cutáneas, térmicas y, a veces, gustativas. El espacio de lo táctil y lo gustativo es la inmediatez, pero la vista y el oído requieren espacios mediatos aunque variables pues ciertos sentidos organizados en tomo al guiño y al susurro implican cercanía.

Existen, pues, cuatro clases de distancia (Hall, 2001): a) *Intima*: es la distancia más próxima que va desde tomarse de la mano y abrazarse hasta llegar a la intimidad sexual; es una distancia de contacto que, a veces, puede resultar molesta. “Es la distancia de la protección y del consuelo, la del afecto y del amor, pero también la de la hostilidad y de la agresión”. b) *Personal*: es la distancia normal de protección en que tanto la mirada como la voz no sufren deformación alguna, se mantiene el espacio olfativo y se puede llegar a palpar a la otra persona, sin llegar a la intimidad. Es la distancia de la mayor información. c) *Social*: distancia protocolar y ceremonial que guarda cierto grado de formalidad en cuanto las sensaciones térmicas y olfativas desaparecen, la mirada comienza a hacerse borrosa y, por tanto, se hace atenta y se elude cualquier situación individual en que se vean involucrados afectos o sentimientos. El lenguaje verbal sufre cierto grado de desplazamiento y se marcan ciertas jerarquías que expresan el poder.

d) *Pública*: distancia que se da, por ejemplo, en una clase, en una conferencia, en un discurso; la voz se hace más intensa y aguda al igual que se destacan ciertos rasgos de formalidad y protocolo, en que el orador ocupa una posición dominante; en ella, cobran importancia códigos relacionados con los gestos y las posturas corporales.

Las posiciones, al igual que las distancias, son creadoras de sentido y, por tanto, vializadoras de intenciones y de relaciones sociales. *Permanecer sentado, arrodillarse, ir a la izquierda, ir detrás, caminar juntos*, etc., son posiciones comunes y corrientes que se mantienen en nuestra comunidad y que en el teatro, así como en la cultura, son significativas de rechazo, aceptación, mandato, compañía, jerarquía, etc.

De acuerdo con las distancias y las posiciones, se puede organizar el espacio teatral, incluidas las variantes que propone Pavis (1983), en *dramático, escénico, escenográfico* y *láctico*. En particular, son de interés el *espacio escénico*, significante espacial en el cual se desarrollan tanto la acción como los personajes o, en otros términos, el espacio de la enunciación teatral, y el *espacio láctico* o gestual que es el creado por el libre juego de relaciones de proximidad o alejamiento entre los actores, siendo este, como bien puede notarse, un espacio esencialmente proxémico.

Cada uno de ellos entra en complicidad con la palabra, la kinésica y los demás elementos que contribuyen al desenmascaramiento del personaje en su manera de ser-social, las posiciones frente al público, los niveles del escenario, los planos, las salidas y las entradas y los diferentes desplazamientos y maneras de hacerlo en el escenario. De nuevo, tropezamos con la relación entre varios tipos de signos kinésicos y proxémicos.

Aún más, el espacio escénico se convierte en signo tanto en el plano del significante como del significado; como significante es un lugar concreto que el espectador percibe como tal, llámese *burdel, celda, alcoba, salón*; como significado remite a un espacio simbólico sugerido por el significante: casa de prostitución, palacio, cárcel, calle, mansión. En ello, influyen la escenografía y los demás accesorios, así como de los personajes. Por un lado, depende del espacio dramático sugerido por el texto como por los parlamentos y, por el otro, del *espacio gestual* que es, quizás, el más dinámico de todos. De cualquier manera, la relación estrecha entre estos elementos significa que los que no reciben en su momento el mayor énfasis expresivo actúan a manera de indicios y/o comparsas de los demás. Su manifestación se da en el cuerpo del actor que, para el caso, sufre un proceso de codificación. Según Pavis (1983), "El cuerpo no significa como bloque, está siempre dividido y jerarquizado estrictamente, y cada estructuración corresponde a un estilo de actuación o una estética".

Tal es el caso del teatro callejero en el cual la escenografía, la indumentaria y todos los demás elementos escénicos se manifiestan pobres, dando lugar al juego entre implícitos e inferencias al punto de que el lenguaje vocal tiene que hacerse

cargo o cómplice de esos elementos para llegar a la creación del sentido, en la cual por derecho propio participa el espectador. Por ejemplo, aparecen dos personajes en sudadera, en el centro de cuatro cabos de escoba que simulan un parque (espacio escénico), un cabo más que simula un fusil, un casco y una banda de tela. Representan una obra en que uno y otro de los actores alternan los papeles del pueblo y del militar, con todas las secuelas del enfrentamiento entre ellos, a lo cual se suma

la participación del público (happening). Ocurre aquí un proceso de diégesis en que el lenguaje verbal sirve de contexto creador de la significación que los elementos visuales del código teatral no poseen. En esa instancia, la realidad se teatraliza de manera animista, pues el lenguaje cumple un papel fabulador más que representador ya que, en lugar de acompañar la acción, la crea y produce, permitiéndole, además, su flujo real. Es este un típico ejemplo del funcionamiento indicial de la escasez de la realidad escenográfica.

Lo anterior es evidencia de que en el teatro, los fenómenos semióticos son complementarios, ya sean *relevos* o *andajes* - según lo propone Barthes para el código vocal-, según amplíen o restrinjan el sentido tanto en función de la poética de la acción como de cierta retórica figurativa. De contera, el signo estético teatral se manifiesta siempre creativo porque posibilita ser reinventado continuamente, generando un proceso infinito de semiosis con proyecciones más allá de cada puesta en escena; por otro lado, sus significantes no son puros instrumentos sino verdaderos objetos de comunicación.

Por último, en relación con la proxémica del tiempo, Hall (2001) establece tres categorías:

*natural, social y técnico*. El primero de ellos es el que percibe de manera directa y toca con la cronología medida en espacios de tiempo: día, noche, estación, mes, año, tarde, mañana que, no obstante, varían de una cultura a otra. El tiempo social es el de las relaciones sociales sometidas a una evaluación temporal: tiempo de la espera, de la puntualidad, de la visita, de la cita, etc. El tiempo técnico es el que depende de la medición o de la observación objetiva. Por ejemplo, una caída en boxeo se cuenta hasta diez para que sea declarada knock-out, un lanzamiento espacial se mide retroactivamente en segundos, la lucha por la *pote position* en automovilismo se cuenta en centésimas de segundo.

El tiempo, como ya se anotó, también tiene su incidencia teatral; los chirridos, la música sepulcral, los ladridos de los perros, el croar de las ranas, el chillido de los grillos, etc., son siempre signos temporales. Una noche oscura y tenebrosa que llena de pavor, el ulular del viento en una noche tempestuosa son formas de medición del tiempo natural; o de tiempo social como el andar nervioso, rápido y repetido en una sala de espera o en un pasillo de hospital, en un aeropuerto, en una estación de bus, en una fila frente a una casilla bancaria. Ciertos movimientos (kinésica) de un lado a otro, el rascarse la cabeza, el mirar a intervalos el reloj, etc., son indicios de un tiempo específico. Aquí se verifica la hipótesis acerca de la modalización del lenguaje teatral.

En resumen, el manejo del espacio, del tiempo y de las posiciones, trabajados desde la proxémica, contribuye a echar luz sobre la importancia que tiene en la creación del sentido y del discurso teatral.

### **2.5 Apariencia exterior del Actor**

La apariencia exterior del actor puede describirse, siguiendo a Kowsan, como el conjunto de tres tipos de signos: maquillaje, peinado y traje.

El maquillaje es cómplice de la mímica en la configuración de la fisonomía del actor y su papel es resaltar características del rostro en condiciones específicas de iluminación. “El maquillaje puede crear signos relativos a la raza, la edad, el estado de salud, el temperamento” (Kowsan, 1969); sin embargo, dada la complicidad semiótica del personaje con la sociedad y la época, el maquillaje configura actores específicos, papeles o tipos como diversas manifestaciones de su ser: el borracho, el militar, el mendigo, el bufón, la bruja, el héroe histórico, el payaso, etc.

Asimismo, el maquillaje contrae relaciones inmediatas con otros signos; según Kowsan, “la máscara (como uno de sus elementos) pertenece al sistema de signos del maquillaje, aunque desde el punto de vista material pueda formar parte del vestuario, y desde el punto de vista funcional, de la mímica”, sin olvidar las relaciones con el gesto y con todo tipo de simbolismo como ocurre con el teatro oriental.

Igual cosa podría decirse del peinado que pueda pertenecer al vestuario (peluca) o al maquillaje; “El peinado puede ser signo de que el personaje pertenece a determinada área geográfica o cultural, a una época, una clase social, una generación que se opone a los hábitos de sus padres”. A idéntica conclusión puede llegarse en el caso del traje, solo que como la afirma el autor ya citado, “En el teatro, el hábito hace al monje”, pues siendo el medio más externo para caracterizar al personaje, esa “segunda piel del actor” (Pavis, 1983), al entrar en la escena se hace discurso que expande y condensa sentidos y puede leerse, en cuanto factor de dinamismo del personaje, como decorado, adorno integrado al gesto, a la mímica, al movimiento, a la interioridad y exterioridad del personaje. De este modo, el traje debe expresar la totalidad del personaje: sexo, edad, clase social, profesión, posición social, nacionalidad, religión, época, visión de mundo, etc.

Ninguno de estos sistemas de signos puede ser simplemente un indicio de los demás; a favor de la coexistencia o de la causalidad signílicas (indicio y metonimia), ellos deben asumir su dinámica y coherencia con los demás elementos escénicos, pues no hay que perder de vista que, desde la perspectiva semiótica, el vestido recorre la gama signílica, desde los indicios (pantalón-hombre) hasta los símbolos (uniformes y trajes ceremoniales). De aquí al disfraz no hay sino un solo paso.

## **2.6 Signos del espacio escénico**

Estos signos forman un conjunto integrado por los accesorios, el decorado y la iluminación. Los accesorios son diferentes objetos que pueden situarse entre el traje y el decorado, dependiendo de la relación escénica que contraigan con otros signos, en virtud de la capacidad para transformarse en otros. Un abanico puede ser parte del vestuario de una dama, pero si se encuentra colgado en la pared de una habitación puede — además de decorado - ser indicio o convertirse en símbolo; es decir, indicio de cierta cultura o símbolo -imagen reificada- de la dama o de su feminidad, recuerdo o regalo. En este caso, el regalo de lo que no se utiliza puede ser objeto de intercambio simbólico cuando no kitsch, dentro de una larga cadena de reenvíos signícos.

El decorado o escenografía contrae vínculos estrechos con la pintura, la escultura, la proxémica y la kinésica; además de su capacidad icónica para representar lugar geográfico, posee carácter indicial con respecto al espacio social o con el tiempo (por ejemplo, la habitación de un enfermo), cuando no con la dimensión simbólica. Individualmente, cada objeto del decorado tiene un valor de uso, presta una utilidad pues tal como lo afirma Kowsan “En un interior burgués sobrecargado, cada mueble y cada objeto (macizo, pintado o de cartón) es signo de primer grado de un mueble o un objeto real, pero la mayoría de ellos carece de significación individual de segundo grado; lo que constituye un signo de segundo grado, signo de un interior burgués, son las combinaciones de muchos signos de primer grado, y a veces su totalidad”.

La iluminación tiene la capacidad de asumir varias dimensiones: cromática, focal y lúdica; es, por tanto, un signo que individualiza otros signos. Sus funciones son variadas; puede servir para ocultar al personaje y proyectar solo su silueta, siendo un signo de enfoque; para resaltar algún gesto mediante la proyección de su sombra, acompañar la salida o entrada en escena, cuando no para destacar la mímica facial y aún el mismo maquillaje.

Estos papeles pueden multiplicarse aún más; la iluminación puede asociarse con el espacio para situar un cierto lugar de la acción, destacar posiciones y planos actorales, niveles en el escenario, etc. Por eso, la iluminación condensa o amplía el valor del gesto, movimiento, del decorado, maquillaje y puede generar un nuevo signo enfocando un fragmento o la totalidad de un elemento escenográfico. La iluminación es parte del modelaje estético teatral. Una de sus formas es la proyección usada en el teatro contemporáneo.

## **2.7 Efectos sonoros no articulados**

La música y los sonidos son dos elementos que se destacan en cuanto a los efectos sonoros no articulados; su papel es similar al de la iluminación. “En los casos en que se AGREGA (la música) al espectáculo, su papel consiste en subrayar, ampliar,

desarrollar, a veces contradecir los signos de los demás sistemas, o reemplazarlos” (Kowsan, 1969).

Los diferentes elementos que la integran: armonía y melodía, tono, timbre, cantidad, intensidad, ritmo, duración, instrumentos, tipos, espectáculo, etc. entran a manera de indicios o de símbolos en complicidad con o en contrasentido de otros. La comprensión de la manera como intervienen en el teatro requiere el desarrollo de la semiología musical, que aún está en ciernes.

El sonido perfila, matiza y destaca los efectos sonoros del espectáculo, los cuales también se conectan de manera diversa con otros signos; así, los efectos sonoros pueden referirse al movimiento, al acontecimiento, al tiempo, al ambiente, al lugar, etc. sin que puedan ser reducidos a la música.

### 3. Conclusiones didácticas

Como se ha mostrado, la semiótica es una *transdisciplina* que se encarga de los *fenómenos del sentido* desde un enfoque hermenéutico; su complejidad le permite abordar la comprensión del sentido desde una mirada no logocéntrica y la convierte en un valioso instrumento de lectura cultural.

Por tanto, desde un punto de vista pedagógico, la semiótica, antes que un conjunto de modelos aplicables a diferentes textos, ofrece múltiples mecanismos de lectura; estos mecanismos permiten superar dos dificultades: 1) El abandono en que se deja al estudiante, una vez que ha sido alfabetizado; a partir de este momento, la imposición de la tarea de leer se constituye en una práctica común y corriente que desliga al maestro de su obligación orientadora y responsabiliza de esa labor exclusivamente al estudiante. 2) La tendencia a leer literalmente el texto, a asumirlo como pretexto o a leerlo fragmentariamente. Precisamente, la concepción de texto abre la semiótica al mundo y al lenguaje como dimensiones orgánicas del sentido, profundamente ligadas a la naturaleza fenoménica del hombre, estructuradas y ordenadas según reglas que es preciso reconstruir para lograr, sobre esas dimensiones, mayor conciencia y dominio al servicio del ser humano.

En el caso que nos ocupa, la lectura semiótica permite asumir el teatro como un tipo de texto cuyo contenido implica valores cognitivos, éticos y estéticos que se pueden visualizar desde los campos de sentido: lógico y analógico, los cuales obligan a pensar su especificidad poética y sus relaciones con la estética y la creatividad, así como con la interpretación y la interacción que se realizan durante la puesta en escena.

Esta concepción, lejos de fijar límites absolutos o escindir, según la práctica tradicional, dichos campos en compartimentos estancos, contradictorios, enriquece las opciones y permite ver el *juego artístico* en que entran los diversos códigos del fenómeno teatral. Siendo el hombre unó como variados son su *conocimiento* y *comportamiento* y varias sus *racionalidades* y modos de *acción*, la

semiótica teatral abre las posibilidades pedagógicas de analizar estas relaciones múltiples a través de la puesta en escena, atendiendo a los modos de *sentir, pensar, imaginar y hacer* humanos; a los modos de conocimiento y a las formas de la racionalidad dialógica: cognoscitiva, ética y estética.

Desde la perspectiva de la investigación mencionada al principio, el teatro es una de las alternativas didácticas más sugerente por su capacidad para generar discurso y proveer elementos suficientes para la comprensión del lenguaje y del mundo, la interacción y la creatividad. En primer lugar, el teatro como interacción escénica crea el efecto ilusorio de la realidad a través de la representación en la cual intervienen infinidad de signos que, de manera heterogénea y simultánea, contribuyen a crear efectos de sentido heterogéneos. En segundo lugar, el teatro multiplica los efectos de producción signica, desde la *reproducción* hasta la *creación* lo que ofrece posibilidades de ruptura con el logocentrismo, concentrado en la 'representación' lógica, ajena o distante de lo analógico.

En esta dirección, el teatro puede contribuir al enriquecimiento semiótico del mundo del estudiante en sus dimensiones lógica e imaginaria, en la pluralidad de signos, en la diversidad del sentido, en el desarrollo de la interacción y la creatividad; de igual modo, abre espacios para la escritura de guiones, la lectura, la dirección y la interpretación dramáticas, así como la puesta en escena de piezas teatrales.

Asimismo, el teatro propicia estrategias de escritura dramática a partir de la narrativa, de la vida cotidiana, de la historia y de la imaginación. Al insertar al estudiante en la praxis del lenguaje a través de los procesos del sentido, lo compromete en el conocimiento del mundo y en el desarrollo de actitudes y valores hacia los demás. El mundo como escenario del hombre supone un programa de vida que puede extenderse en varias direcciones; ya hacia el conocimiento, hacia los factores de la convivencia y de la alteridad o hacia el cultivo del arte, en general, de la literatura y el teatro.

Si el hombre no puede reducirse a puras intuiciones, es preciso esculcar la mayoría de sus potencias y realizarlas. Para eso se requiere que los maestros vayan hacia el estudiante con mente abierta, no dogmática, dinámica y creativa, teniendo en cuenta que la escuela es una comunidad discursiva donde el hombre comienza a representar sus papeles sociales dentro de una dinámica de fuerzas que contribuyen al desarrollo humano. La semiótica teatral ofrece suficientes herramientas para que la labor didáctica sea más productiva.

De esta manera, es posible pensar en la formación integral de nuestros estudiantes.

## BIBLIOGRAFÍA

- ADORNO, Theodor. (1983) Teoría Estética. Barcelona: Orbis.
- BAJTIN, Mijaíl. (1986) Problemas Literarios y Estéticos. La Habana: Arte y Cultura.
- BARTHES, Roland. (1972) Análisis Estructural del Relato. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.
- BARTHES, Roland. (1976) "Retórica de la imagen". En La semiología. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.
- BERINSTAIN, H. (1982) Análisis estructural del relato literario. México: UNAM.
- CARDENAS, Alfonso. (2000) Principios de semiótica teatral (kinésica y proxémica).  
Bucaramanga: Universidad de Santo Tomás, 64 páginas.
- (2002) Un marco semiodiscursivo y sociocognitivo para la enseñanza del español. (Informe de investigación), DLE033, UPN-CIUP, 245 páginas.
- CARDENAS, A. y BELTRÁN, M. (1987) Introducción a la semiología. Bogotá: Universidad de Santo Tomas.
- DUCROT y TODOROV. (1974) Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje, México: Siglo XXI.
- ECO, Umberto. (1977) Tratado de semiótica. Barcelona: Lumen.
- \_\_\_\_\_ (1981) Lector in fábula. Barcelona: Lumen.
- GIMFERRER, Pere. (1985) Cine y literatura. Barcelona: Planeta.
- GUIRAUD, P. (1972) La semiología. México: Fondo de Cultura Económica.
- GUIRAUD, Pierre. (1986) El lenguaje del cuerpo. México: Fondo de Cultura Económica.
- HALL, Edward T. (1972/2001) La dimensión oculta. México: Siglo XXI Editores.
- HELBO, Andrés y otros. (1978) Semiología de la representación. Barcelona: Editorial Gustavo Gui.
- KOWSAN, Tadeusz. (1969) "El signo en el teatro". En El teatro y su crisis actual. Caracas: Monte Ávila, pp. 11-45.



LOZANO, J. y otros. (1986) *Análisis del discurso*. Madrid: Cátedra.

MARINIS, Marco de. (1986) "Hacia una pragmática de la comunicación teatral": *Quehacer teatral*, Nos. 3 y 4, Bogotá.

MORRIS, Ch. (1962). *Signos, lenguaje y conducta*. Buenos Aires: Editorial Losada.

PAVIS, Patrice. (1983) *Diccionario de teatro*. Barcelona: Ediciones Paidós.

RUFFINI, Franco. "Texto y escena: teatro y ciencias de los signos": *Quehacer Teatral*, Nos. 3-4, Bogotá, pp. 42-52.

SEBEEK, Th. (1996) *Signos: una introducción a la semiótica*. Barcelona: Paidós.

TALENS, Jenaro y otros. (1983) *Elementos para una semiótica del texto artístico*. Madrid: Editorial Cátedra, 5. A.

TORDERA S., Antonio. (1983) "Teoría y técnica del análisis teatral": *Elementos para una semiótica del texto artístico*. Madrid: Cátedra, pp. 168-199.

VILLIERS, André. (1972) *El arte del comediante*. Buenos Aires: Eudeba.

