



**UNIVERSIDAD DE CHILE  
FACULTAD DE ARTES  
DEPARTAMENTO DE TEATRO**

**Programa de Magíster en Artes  
con mención en Dirección Teatral**

# **DE LA PRAGMÁTICA LINGÜÍSTICA A LA PRAGMÁTICA TEATRAL**

**Un modelo para la puesta en escena**

**ANDRÉS ESTEBAN CARRASCO RODRÍGUEZ**

**Tesis para optar al grado de  
Magíster en Artes con mención en Dirección Teatral**

**Profesor Guía**

**Dr. José Luis Olivari Reyes**

**Santiago-Chile  
Octubre 2015**

## **Dedicatoria**

Como una forma de reconocer lo fundamental de quienes permiten vida en proyectos que trascienden lo estrictamente académico, quiero dedicar el resultado de esta investigación a mi familia. Especialmente, a mis padres, a mi esposa –y cómplice – Alejandra y a mis dos grandiosos hijos: Clemente Andrés y Emilio Andrés; vaya para todos ellos mi más profundo sentimiento de amor.

## **Agradecimientos**

Cuando la mirada se hace extensa y crítica, para recorrer el largo –y nada fácil- camino iniciado hace ya varios años, surge la necesidad natural, pero al mismo tiempo moralmente obligatoria, de agradecer a aquellos que sin pretender serlo, se transformaron en verdaderos maestros, pues supieron forjar y exigir en mí el temple necesario para alcanzar lo que a ratos se vio lejano y difícil, y supieron también ofrecer la mano pedagógica del que forma al estudiante.

Agradezco profundamente a todos los Profesores del Magíster en Artes mención en Dirección Teatral, por poner en mi camino la oportunidad de acceder a la discusión académica y artística, especialmente a Abel Carrizo-Muñoz, José Luis Olivari y Verónica Sentis.

## Tabla de Contenido

<b>Introducción.....</b>	<b>07</b>
<b>CAPÍTULO I</b>	
<b>Fundamentos de Semiótica Teatral y otros elementos básicos de la comunicación.....</b>	<b>23</b>
1.1. Comunicación y signo.....	23
1.2. Signo teatral.....	29
1.3. Ícono, índice y símbolo en el espectáculo teatral.....	38
1.4. De la comunicación lingüística a la comunicación teatral.....	48
1.5. Discurso teatral.....	53
1.6. Algunos aspectos centrales de la recepción teatral.....	66
<b>CAPÍTULO II</b>	
<b>II. Fundamentos de la Lingüística Pragmática.....</b>	<b>79</b>
2.1. La perspectiva Lingüístico-Pragmática.....	79
2.2. Producción intencional de significado.....	86
2.3. Lenguaje y performatividad.....	97
2.4. Principio de Cooperación.....	106
2.5. La información implícita de los enunciados. Las implicaturas.....	110
2.6. La cortesía en la comunicación.....	117

### **CAPÍTULO III**

<b>III. Propuesta de Modelo para la Puesta en Escena .....</b>	<b>129</b>
3.1. Producción de signo/significado en el discurso espectacular.....	130
3.2. Los actos de habla en el discurso teatral.....	138
3.3. Cortesía y P. de Cooperación en la elaboración de mensajes.....	142
3.4. Presuposiciones e implicaturas en el significado teatral.....	144
3.5. Elaboración de la matriz sónica (imbricación).....	146

### **CAPÍTULO IV**

<b>IV. Puesta en escena y aplicación del modelo (operacionalización).....</b>	<b>149</b>
4.1. Aspectos generales del proyecto teatral.....	151
4.1.1. Descripción general de la construcción escénica.....	151
4.1.2. Reseña de la obra.....	153
4.1.3. Objetivos.....	155
4.1.4. Algunos alcances sobre el proceso de investigación para la puesta en escena.....	156
4.1.5. Ficha técnica del montaje.....	157
4.2. Una semiótica teatral para la obra “De la tortura no se habla, mi amor o Pedro y el Capitán”.....	158
4.2.1. Los signos de la escenificación.....	161
4.3. Operacionalización del Modelo. La matriz sónica.....	171
4.3.1. Niveles del texto espectacular.....	171
4.3.2. Aplicación y uso en el ejercicio direccional (en la construcción de significados).....	172

<b>Conclusiones.....</b>	<b>209</b>
--------------------------	------------

<b>Bibliografía.....</b>	<b>221</b>
--------------------------	------------

## Resumen

La investigación realizada se ha planteado el desafío de diseñar un modelo que entregue herramientas al director teatral para la construcción de un discurso teatral que le permita una puesta en escena a partir de los postulados básicos de la Lingüística Pragmática, teniendo como eje articulador de significado el signo teatral. El objetivo final del modelo es disponer de elementos que otorguen mayor control al director respecto de lo que desea decir al espectador, minimizando las distancias entre aquello que se desea comunicar y lo que finalmente se comunica.

Para ello, se realiza una revisión de la literatura en dos grandes áreas: la significación en el discurso teatral a partir del signo, y los fundamentos de la L. Pragmática, en relación con el hecho comunicativo.

Para la comprobación del modelo propuesto, se analizan los resultados obtenidos de la escenificación de una adaptación de la obra “Pedro y el Capitán” (M. Benedetti).

## Introducción

El complejo fenómeno de la comunicación, y con ello, los signos, su naturaleza y configuración, han sido áreas de mucho interés para filósofos, lingüistas, sociólogos, y otros teóricos, vinculados al quehacer social y comunicativo del ser humano. Esto ha dado origen a numerosos estudios y teorías sobre el lenguaje y sobre las diferentes formas de comunicarse que existen, convirtiéndose algunos de ellos en verdaderos constructos de carácter científico.

En este plano, surge -por ejemplo- la **Semiología**, definida como “la ciencia que estudia los sistemas de signos: lenguas, códigos, señalizaciones, etc.”<sup>1</sup>, la cual ya había sido referida por Ferdinand de Saussure, como la posibilidad de una ciencia que “estudie la vida de los signos en el seno de la vida social (...) y que nos enseñará en qué consisten los signos y cuáles son las leyes que los gobiernan”<sup>2</sup>. Por su lado, y a diferencia de la función social otorgada por Saussure al signo, Charles Peirce alude más bien a su función lógica, en una teoría general de los signos denominada **Semiótica**<sup>3</sup>. Para Anne Hénault (1979, citada en Ubersfeld, p.30), la semiótica corresponde a todo intento que implique una “toma de conciencia que tienda a descubrir, nombrar,

---

<sup>1</sup> GUIRAUD, Pierre. *La Semiología*. México, Siglo XXI editores, 1999, p. 7.

<sup>2</sup> SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de Lingüística General*. Buenos Aires, Editorial Losada, 2003, p. 43.

<sup>3</sup> GUIRAUD, Pierre. Op.cit. p.8.

enumerar, jerarquizar de forma sistemática y objetiva, las unidades de significado y su organización en conjuntos de cualquier dimensión”<sup>4</sup>.

Ahora, más allá de las diferencias que emanan de los planteamientos propios de cada uno de estos teóricos, lo esencial está dado por la necesidad de concebir una teoría general de los signos, que se aboque al estudio de los sistemas de comunicación por medio de señales no necesariamente lingüísticas.

En el campo artístico, específicamente, en lo referido al teatro, surgen hacia fines de los '70, numerosos estudios que tratan sobre semiología teatral. Según Fernando de Toro, la “riqueza semiológica del objeto de teatro es inmensa”<sup>5</sup> y por ello es necesario sistematizar cada uno de los niveles que forman parte de él; además, posee una complejidad mayor -a diferencia de otras formas artísticas- por cuanto se concibe como práctica literaria y como práctica escénica: “no solo es texto dramático sino también texto espectacular (...), no se compone solamente por componentes lingüísticos sino también por componentes paralingüísticos”<sup>6</sup>. En este plano, podemos establecer como punto de partida que el teatro y su texto espectacular -concebido como forma de discurso- se constituye en un sistema (o forma) de comunicar, cuya

---

<sup>4</sup> UBERSFELD, Anne. *La Escuela del Espectador*. (Silvia Ramos, trad.). Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, s/f, p. 30.

<sup>5</sup> TORO, Fernando de. *Semiótica del Teatro*, Buenos Aires, Editorial Galerna, 1992. p.12.

<sup>6</sup> *Ibíd.*

esencialidad está dada por los signos que construye, con sus propias características y que se definen desde su propia naturaleza. Ubersfeld se centra en la idea de un conjunto ordenado de signos, al señalar que

el interés de la semiótica teatral es el de mostrar la actividad teatral como constituyente de sistemas de signos que solo tienen sentido en sus relaciones recíprocas. La tarea de una semiótica teatral no es tanto la de asilar los signos como la de construir con ellos conjuntos significantes y mostrar cómo se organizan<sup>7</sup>.

Desde estos principios e ideas fundamentales, que dicen relación con la comunicación teatral a través de signos, surge esta investigación, la que se enmarca, precisamente, en el campo de los signos teatrales, específicamente aquello que dice relación con la producción de estos, por cuanto se plantea la posibilidad de diseñar un modelo teatral, que proviene desde los principios de la **Semiótica Teatral**, en conjunción con los principios de la **Lingüística Pragmática**.

Con ello, nos situamos en el plano de algunas interrogantes básicas del proceso de comunicación, el cual constituye –a su vez- parte fundamental de la semiótica teatral, por cuanto parte de la base que esta se construye a partir de

---

<sup>7</sup> UBERSFELD, Anne. Op.cit. p.30-31.

la elaboración de signos que se proponen en un espectáculo teatral: ¿Qué comunico? ¿cómo comunico? ¿comunico lo que deseo comunicar? ¿hay una línea directa entre lo que pretendo comunicar y lo que el receptor percibe?

Frente al fenómeno de la comunicación, Roman Jakobson<sup>8</sup> propone un esquema, constituido por seis factores básicos: destinador, destinatario, referente, mensaje, contacto y código. Sin embargo, y a pesar de la aceptación y perdurabilidad de dicha teoría, esta resulta insuficiente. Así, por lo menos lo plantea Kerbrat-Orecchioni<sup>9</sup>, cuando critica la insuficiencia del modelo, por cuanto no habría considerado todos los elementos que dan cuenta de la complejidad del hecho comunicativo. Es, entonces, como incorpora los conceptos de *competencias<sup>10</sup> lingüísticas y paralingüísticas, ideológicas y culturales, determinaciones ideológicas*, tanto de destinador como de destinatario, entre otras.

En este mismo sentido, se acepta que los procesos de elaboración de signos y de interpretación (o asignación de valor semántico) de los mismos dependen de elementos más precisos, que aparecen en el acto mismo. Por ello,

---

<sup>8</sup>JAKOBSON, Roman. *Lingüística y Poética* en Ensayos de Lingüística General. Bs As, Planeta –De Agostini, 1986.

<sup>9</sup> KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine. *La Enunciación de la Subjetividad del Lenguaje*. Bs. As., Edicial, 1997, pp. 20ss.

<sup>10</sup> Para facilitar la comprensión cabal del modelo de Kerbrat-Orecchioni, entenderemos por competencia al conjunto de saberes que una persona, comunicador en este caso, posee sobre diversos temas y objetos y que –dado su carácter individual- implican diferencias en la adquisición de bienes simbólicos y culturales. A ello se puede agregar que la adquisición de competencias es permanente y variable.

podemos señalar –en cierto sentido- que los significados son múltiples y varían de acuerdo a quienes los emiten y quienes los reciben. Planteamiento fundamental del enfoque de la Lingüística Pragmática, y –por extensión- a aquello que conlleve una idea o información.

Si las interrogantes planteadas anteriormente son llevadas al campo del arte dramático, nos situamos básicamente en el área de la semiótica teatral.

María del Carmen Bobes precisa que:

si entendemos que la semiología estudia –o al menos lo intenta- todos los sistemas de signos que pueden dar sentido a una obra, se deduce inmediatamente que no puede limitarse a los signos lingüísticos (al texto, como la crítica tradicional), ni puede limitarse a los objetuales, proxémicos, cinésicos, etc, que solo aparecen en la escena. La obra de teatro es para la semiología un conjunto de signos actualizados en simultaneidad en escena. Y es muy interesante subrayar que los signos teatrales –y precisamente porque algunos de ellos no son lingüísticos- puedan actuar simultáneamente en la transmisión del lenguaje al espectador<sup>11</sup>.

Por esta razón, el estudio y análisis del teatro como hecho comunicativo, a partir de elaboración de signos -de cualquier índole- resulta mucho más complejo que el estudio de otras formas de comunicación humanas<sup>12</sup>. A ello,

---

<sup>11</sup> Citada por Erika Cortés Bazaes en *Revista Chilena de Semiótica*, nº1, 1996, versión electrónica. <http://rehue.csociales.uchile.cl> [mayo 2011]

<sup>12</sup> Considérese que hasta el momento se ha hablado de multiplicidad de signos sobre escena, postergando otros elementos que complejizan aún más este tema, como son la plurisignificación del signo, las

agreguemos la idea de que la dimensión comunicativa del teatro se condiciona también por el proceso creativo, esto es, que en el ejercicio comunicativo no solo se transmite (o transfiere) significación semántica: en muchos casos también se crea dicha significación, por lo tanto el signo teatral existe potencialmente, lo que hace aún más complejo su abordaje, más aún cuando el carácter *semántico* del signo debe ser cuestionado, dada la carencia de estabilidad que posee (al menos, desde la concepción de código).

Con todo, Kowzan señala, en este tema del signo teatral, que ellos pertenecen a la categoría de signos artificiales, ya que resultan de un proceso creativo voluntario:

El arte teatral hace uso de signos procedentes de todas las manifestaciones de la naturaleza y de todas las actividades humanas. Sin embargo, una vez utilizado en el teatro, cada uno de estos signos adquiere un valor significativo mucho más acusado que en su uso primitivo. El espectáculo transforma los signos naturales en signos artificiales, tiene el poder de *artificializar* los signos <sup>13</sup>.

---

posibilidades de virtualidad de significación (la connotación, por ejemplo) y las teorías de recepción, entre otras.

<sup>13</sup> KOWZAN, Tadeusz. *El Signo en el Teatro* en: Teoría del Teatro. Madrid, Arco/Libros, 1997, p.130.

Incluso, aquellos signos que en la realidad sean solamente actos reflejos, en el teatro se convierten en signos voluntarios, por el solo hecho de tener una intención comunicativa. Sobre esta premisa, Kowzan<sup>14</sup> propone una clasificación de trece sistemas de signos teatrales, que pueden servir como punto de partida para cualquier análisis semiótico: la palabra, el tono, la mímica del rostro, el gesto, el movimiento escénico del actor, el maquillaje, el peinado, el vestuario, los accesorios, el decorado, la iluminación, la música y los efectos sonoros. Sin embargo, también plantea que no es el único criterio de clasificación, por cuanto es posible clasificarlos, por ejemplo, en dos grandes grupos: los auditivos y los visuales.

Por su lado, la **Pragmática** se define como:

Una perspectiva lingüística que estudia cómo los seres hablantes interpretamos enunciados en contexto. (...) Estudia el lenguaje en función de la comunicación, lo que equivale a decir que se ocupa de la relación entre el lenguaje y el hablante, o por lo menos de algunos aspectos de esta relación <sup>15</sup>

M. V. Escandell explicita todavía más la dimensión “real” de la situación comunicativa, que es objeto de estudio, cuando señala que dicho contexto se constituye por elementos concretos, y cuyos participantes (hablante y destinatario) desempeñan un rol esencial:

---

<sup>14</sup> *Ibíd.* P.132.

<sup>15</sup> REYES, Graciela. *La Pragmática Lingüística.* El Estudio del Uso del Lenguaje. Barcelona, Montesinos, 1990, p. 17.

(la Pragmática es) el estudio de los principios que regulan el uso del lenguaje en la comunicación, las condiciones que determinan tanto el empleo de un enunciado concreto, por parte de un hablante concreto en una situación comunicativa concreta, como su interpretación por parte del destinatario<sup>16</sup>

Con ello, debemos entender que la significación semántica que se produce al usar el lenguaje es mucho más que el contenido de las proposiciones enunciadas<sup>17</sup>. Además, lo comunicado no solo afecta al destinatario, sino también al que comunica, porque moldea su propia realidad, reflexiona sobre su propia existencia. De esta forma, la Pragmática intenta abordar todos aquellos factores y/o elementos insertos en la comunicación, pero que no siempre han sido considerados dentro de lo lingüístico. Por esta razón, incluye a aquellos fenómenos psicológicos, biológicos y sociológicos que tienen lugar en el funcionamiento de los signos. Y más allá del intento de una definición de un campo conceptual- científico de la Pragmática, esta no es sino una perspectiva y no una disciplina, por cuanto puede aplicarse a cualquier aspecto de la estructura del lenguaje, pues cualquier aspecto tiene alguna función relacionada con la comunicación. En este sentido, la Pragmática pasa a convertirse en una Lingüística extendida.

---

<sup>16</sup> ESCANDELL, María Victoria. *Introducción a la Pragmática*. [PDF]. Barcelona, Ariel Lingüística, 2006, segunda edición, p. 16.

< [http://books.google.cl/books?id=p33Kdy\\_\\_MnYC&pg=PA27&source=gbs\\_toc\\_r&cad=4#v=onepage&q&f=false](http://books.google.cl/books?id=p33Kdy__MnYC&pg=PA27&source=gbs_toc_r&cad=4#v=onepage&q&f=false) > [nov, 15 de 2012]

<sup>17</sup> Piénsese, por ejemplo, en el aporte que pueden realizar al acto comunicativo elementos como los gestos, el tono de voz, una pausa, un silencio, entre otros, que, sin ser parte del enunciado propiamente tal, pueden constituir parte importante de la significación.

En términos más concretos, la Pragmática estudia cómo producimos significado intencional, pero que también posee el carácter de ocasional, y que al mismo tiempo es indirecto, lo que nos obliga a entrar al campo de aquella significación semántica que se infiere. Para la misma G. Reyes<sup>18</sup>, el significado intencional está referido al *cómo decimos lo que queremos decir y cómo lo comprendemos cuando nos lo dicen*; pues allí hay una intencionalidad de preservar el sentido del discurso, su coherencia, su efectividad.

Si analógicamente, llevamos este planteamiento al teatro, asumiendo que –tal como se ha planteado anteriormente- el espectáculo teatral es esencialmente un hecho comunicativo, hay un discurso que produce significados intencionales –comprensibles, unos, e interpretables, otros-, y que ese discurso se construye desde la elaboración e interrelación de diferentes signos o sistemas de signos (como propone Kowzan) que se ponen sobre escena, a partir de la intencionalidad comunicativa de un director, quien tácita o explícitamente se plantea las mismas interrogantes de cualquier enunciador: qué digo, cómo lo digo y cómo será comprendido (o interpretado) por el público destinatario. O planteado de otra manera: cabe preguntarse en qué medida aquello que un espectáculo teatral nos comunica está conscientemente preconcebido, y si existe una intención explícita, y por consiguiente, manejada por el Director teatral.

---

<sup>18</sup> REYES, Graciela. Op. cit., p. 19.

Así, podemos señalar que esta investigación se plantea en el plano de los significados puestos sobre el escenario, a través de un espectáculo teatral, donde el proceso de elaboración implica el manejo de elementos conscientemente concebidos, a partir de un modelo de pragmática teatral, que pudiere obtenerse desde la dimensión pragmática de la lingüística, desde donde se transfieren los principios que rigen la construcción de significados en el uso del lenguaje. Dicho de otra forma, la investigación se enfoca hacia el estudio de la posibilidad de aplicar los principios de la Pragmática Lingüística a la creación de espectáculos teatrales, construyendo un modelo de Pragmática Teatral, considerando como eje transversal el principio comunicativo, emanado desde la configuración de (sistemas) signos.

Con todo, hemos configurado este informe sobre la base de cuatro capítulos esenciales, que abordan –cada uno- un aspecto del problema investigado. A saber:

- **Capítulo I:** Parte exponiendo los conceptos básicos de comunicación y signo, para luego centrarse en –a propósito de este mismo tema- lo teatral, abordando aspectos relevantes de la semiótica teatral.

- **Capítulo II:** Desarrolla los temas propios de la lingüística pragmática, desde su concepción como forma de abordar el lenguaje hasta aquellos principios que sustentan dicha teoría.
- **Capítulo III:** Este capítulo esboza un modelo que pretende generar un cruce entre el discurso teatral, en el supuesto comunicativo y sígnico de este, y los principios de la lingüística pragmática. Dicho de otra manera, lleva –o al menos intenta– dicha teoría lingüística al mundo de la producción del espectáculo teatral, buscando la aplicabilidad de los fundamentos revisados en el capítulo dos para el diseño y creación teatral.
- **Capítulo IV:** Aquí se expone el proceso, análisis y resultados parciales obtenidos, producto de la aplicación concreta del modelo (matriz sígnica) en la escenificación de la obra escogida.

Luego, podemos señalar que, junto a la revisión de los planteamientos de la semiótica teatral respecto de la construcción de signos en la puesta en escena, por una parte, y la revisión de los fundamentos de la Lingüística Pragmática y estudiar su aplicabilidad en la construcción de sentido en el espectáculo teatral, el sentido final de esta investigación es Diseñar un modelo de Pragmática Teatral para la puesta en escena, que provea –según se ha explicado– de herramientas de aplicación práctica para el trabajo de elaboración de discurso y puesta en escena del Director.

No obstante la especificación del objeto de estudio, es preciso establecer claramente los límites de esta investigación, los que están determinados básicamente por los aspectos a investigar y por los objetivos planteados. Por una parte, tenemos el área de la Lingüística Pragmática, que implica recoger los fundamentos básicos de esta mirada sobre la comunicación: enunciación, Performatividad, Principios de cooperación, Cortesía comunicativa, Coherencia y cohesión discursivas, Presuposiciones e implicaturas, Actos de habla (locución, ilocución, perlocución), entre otros, y su potencial replicabilidad en el teatro. En segundo término tenemos la Semiótica teatral, donde se pretende recoger los principios básicos que aluden a los tipos y formas de significado(s) que ofrece el espectáculo teatral. En ningún caso, es interés de esta investigación hacer un estudio acabado de este tema, por cuanto la necesidad surge de establecer un soporte teórico, a partir de conceptos fundamentales, y que dicen relación con el signo teatral y su naturaleza discursiva (y siempre desde la elaboración, y no desde las teorías que abordan la recepción). Y finalmente, la Pragmática teatral, para enmarcar sobre el conocimiento que hoy existe de esta área. A partir de esta primera etapa, básicamente exploratoria, se establece la conexión entre ellas, buscando -como se ha señalado- la aplicabilidad de los fundamentos de la Lingüística Pragmática al teatro, generando un modelo que provea de herramientas prácticas para el Director, en el trabajo de la puesta en escena. Es preciso decir, no obstante, que, aunque los fundamentos de la Lingüística Pragmática son variados, el

propósito de esta investigación es tomar solo alguno(s) de ellos, para su aplicabilidad y contrastación empírica, considerando que la parte investigativa se completa finalmente con una práctica creativa de lo propuesto.

Respecto de la metodología investigativa, podemos afirmar que es fundamentalmente cualitativa, ya que el análisis parte de la observación y registro de ciertos elementos propios del objeto de estudio (signos teatrales puestos en escena a partir de ciertos fundamentos de la L. Pragmática). En lo referido al tipo de investigación teatral, recoge elementos tanto de la clásica, al definir una problemática, con una metodología que incluye recolección de datos, revisión de la literatura y el uso de una matriz para la interpretación de resultados, como de la investigación-creación, en tanto plantea como resultado final –como se señaló anteriormente- la puesta en escena de una obra que surge desde la aplicación de un modelo de creación basada en signos.

Este tipo de investigación se justifica por cuanto surge de la necesidad de proveer otras herramientas para el trabajo del Director teatral, quien podrá con ello: tomar mayor conciencia del proceso de elaboración de significados en la puesta en escena, y contar con nuevos elementos para la elaboración de los mismos.

De esta forma, el hecho comunicativo que se produce con la presentación de un espectáculo teatral podría responder mejor a las expectativas generadas por el director, procurando minimizar el riesgo de una posible brecha entre lo que se desea comunicar y lo que efectivamente se comunica.

En el marco del Programa de Magíster en Artes con mención en Dirección Teatral, se concibe como un aporte fundamentalmente en dos planos. Por una parte, está el hecho de abordar la problemática desde un área distinta, como es el de la Lingüística Pragmática, para acercarse al objeto de estudio -el espectáculo teatral- por otra entrada, la cual puede generar, sin duda, nuevos espacios para la discusión. En este sentido, justifica la incorporación de estudiantes de otras disciplinas al Programa, quienes tienen la posibilidad de proveer de nuevos elementos, lo que se traduce en definitiva en una extensión del estudio sobre el hecho teatral, ya no inmanente, sino ahora trascendente.

Por otra parte, retoma ciertas premisas planteadas por la Semiología Teatral, respecto de la construcción de significados sobre la escena. Y, tal como se mencionara anteriormente, la posibilidad de un modelo de Pragmática Teatral que pueda ofrecer un carácter más sistemático en ello, por cuanto “obliga” a un trabajo creativo que se sostiene en la necesidad de demandar mayor conciencia sobre lo que se dice, desde el lugar del Director, sobre todo

considerando que “la creación teatral contemporánea, que busca incesantemente nuevas lecturas del texto, está volviendo cada vez más complejo el “lenguaje” de la puesta en escena, y por lo tanto de su recepción”<sup>19</sup>. Por eso, se intenta – sin asumir una actitud pretenciosa- proveer de otras *herramientas* para el profesional que se forma en las aulas de la Universidad de Chile.

En resumen, la primera parte de esta investigación, de carácter eminentemente teórica, se construye sobre la base de la revisión de fuentes bibliográficas. En el campo de la teoría teatral, se abordan temas referentes a la comunicación, el discurso y el signo y la semiótica teatral. En el área de la Lingüística Pragmática, se abordan temas relativos a la perspectiva en que esta visión aborda el tema del lenguaje y la construcción de signos.

A partir de este material bibliográfico, se pretende construir un marco teórico, que provea del sustento conceptual necesario, tanto en el área de la comunicación y la Lingüística Pragmática, como en el campo de los signos teatrales. Así, se pasa a una siguiente etapa donde, desde la dimensión de la construcción de signos, en el marco de la puesta en escena por parte del Director Teatral, se diseña un modelo que recoja los planteamientos de la Pragmática y los inserte en el campo teatral, estableciendo -por supuesto- las

---

<sup>19</sup> CAÑIZARES BUNDORF, Nathalie (s/f). *Busca del Enigma Perdido*. En UBERSFELD, Anne. *La Escuela del Espectador* (p.9). Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España.

relaciones coherentes que demanda cualquier modelo. En esta segunda etapa hablamos, por cierto, de una investigación de carácter aplicada, donde nos planteamos frente a la problemática de resolver la creación escénica, a partir de la indagación realizada desde el modelo propuesto, situándonos con ello en un tipo de investigación que considera la *escritura escénica*, es decir:

(...)el proceso por medio del cual todos los elementos que interactúan en la puesta en escena son organizados como un lenguaje estético.<sup>20</sup>

Precisamente es la idea central del modelo, que particulariza aquellos “elementos” en signos, como partes de un lenguaje estético que se constituye – a su vez- en discurso teatral, en el sentido comunicativo.

---

<sup>20</sup> SOLÓRZANO, Carlos – WEISZ, Gabriel. *Métodos y Técnicas de Investigación Teatral*. México, Escenología a.c.1999, p.59.

## CAPÍTULO I

### Fundamentos de Semiótica Teatral y otros elementos básicos de la comunicación

#### 1.1. Comunicación y signo.

La comunicación es un proceso que permite que un “emisor transmita uno o más mensajes sobre un contenido determinado a uno o varios receptores, utilizando un código conocido por todos los participantes”<sup>21</sup>. En este proceso, participan seis factores básicos: un emisor, un destinatario o receptor, un código que da forma material a los signos, un canal a través del cual se transmite el mensaje, un contexto que establece las condiciones de la comunicación, y el mensaje, aquello que se transmite.

Como proceso, implica -según Martínez<sup>22</sup> -una serie de fases sucesivas: primero, hay una selección de aquella información o contenido que se desea transmitir; luego, la materialización de dicha información, es decir, la elección de unidades y estructuras para la expresión del contenido: codificación. A continuación, la transmisión del contenido mediante el canal que se haya elegido. Ahora comienza su participación el destinatario, quien decodifica el

---

<sup>21</sup> MARTÍNEZ C., Eugenio. *Bases para el Estudio del Lenguaje*. Barcelona, Edic. Octaedro, 1995. p.83.

<sup>22</sup> Ibid.

mensaje, es decir, interpreta los elementos materiales percibidos (signos), para finalmente, aprehender el contenido que se le transmite.

Podemos señalar, pues, que cualquier proceso comunicativo se sustenta sobre la base de un hecho material, denominado signo, el cual se define como:

cualquier estímulo asociado a una representación mental y que representa un fenómeno, acción o cosa. Pero la asociación del hecho material con aquello que representa se efectúa en la mente del intérprete.<sup>23</sup>

Según Walther<sup>24</sup>, Charles Peirce es el primer semiótico que intentó definir el signo en relación con otros *entes* y a diferencia de ellos: “algo que está por alguna otra cosa y que es comprendido por alguien, esto es, que tiene un significado para alguien”<sup>25</sup>, planteando tres referencias del signo<sup>26</sup>, para que sea considerado como tal: la referencia al medio (el signo como tal), la referencia al objeto, y la referencia al interpretante (significado). En la ausencia de uno de estos elementos, no podemos hablar de signo (el dibujo en una piedra, por ejemplo, que no ha sido descifrado carece de categoría de signo).

---

<sup>23</sup> Ibid., p. 78.

<sup>24</sup> WALTHER, Elisabeth. *Teoría General de los Signos. Introducción a los Fundamentos de la Semiótica*. Dolmen Ediciones, 1978. p. 53.

<sup>25</sup> Ibid., p. 57.

<sup>26</sup> Corresponde a aquella idea de que el signo se construye como una relación triádica.

Para Guiraud, el signo corresponde a:

Un estímulo –es decir una sustancia sensible- cuya imagen mental está asociada en nuestro espíritu a la imagen de otro estímulo que ese signo tiene por función evocar con el objeto de establecer una comunicación.<sup>27</sup>

Con ello, coincide en las referencias de otros autores, en cuanto a considerar la existencia de los elementos básicos constitutivos: una realidad física (en tanto material), un referente o idea mental, y una función comunicativa: es decir, que posee (o transmite) significado para alguien, o por lo menos que tiene sentido. Sin embargo, es necesario señalar que la relación que se establece entre el hecho material (significante) del signo y la idea que transmite (significado), es resultado de un proceso convencional<sup>28</sup>, esto quiere decir que existe un *principio de acuerdo* entre los *usuarios* de ese signo, quienes lo utilizan y lo respetan como tal.

Dicha relación convencional –aunque arbitraria-puede ser motivada o inmotivada. Hablamos de una relación motivada cuando, a pesar del principio de convención, existe una relación más directa entre significante y significado. Es el caso, por ejemplo, de una fotografía, donde la materialidad del signo (la

---

<sup>27</sup> GUIRAUD, Pierre. *La Semiología...*p.33.

<sup>28</sup> Los indicios naturales –como la fiebre, por ejemplo- no son considerados signos propiamente tal, por la Semiología. Esto porque carecen de intención comunicativa.

imagen retratada) representa de manera más o menos directa aquello que desea representar. Se habla en estos casos de un valor icónico del signo. En el sentido contrario, se encuentran aquellos de valor simbólico, es decir, aquellos signos que poseen una relación inmotivada entre significado y significante; aquí encontramos la mayoría de los signos lingüísticos.

Ahora bien, convengamos en que esta relación –motivada o inmotivada– entre significante y significado, es de cierta forma conveniente, desde el punto de vista de la eficacia comunicacional. No obstante, son numerosos los casos en que encontramos que un significante remite a varios significados, o un significado tiene varias posibilidades de realización material. De esta realidad, resulta la posibilidad de elección de quien elabora un signo, gracias a lo cual se posibilita el estilo:

En la medida en que el emisor dispone de varias posibilidades para formular su mensaje, su elección se torna significativa.<sup>29</sup>

A esta característica del signo, se agregan las posibilidades de la denotación y connotación:

La denotación está constituida por el significado concebido objetivamente y en tanto que tal. Las connotaciones expresan

---

<sup>29</sup> GUIRAUD, Pierre. Op.cit. p.40.

valores subjetivos atribuidos al signo debido a su forma y a su función. (...)Denotación y connotación constituyen dos modos fundamentales y opuestos de la significación. Y aunque se combinen en la mayoría de los mensajes, podemos distinguir a estos según sean con dominante denotativa o connotativa: las ciencias pertenecen al primer tipo, las artes al segundo.<sup>30</sup>

Estas posibilidades que ofrece el signo, complejiza aún más la realidad comunicativa, lo que obliga tanto al emisor como al destinatario, como participantes de una situación comunicativa de cualquier índole, a adoptar una actitud mucho más activa, ya en la elaboración ya en la recepción.

Ahora, desde el punto de vista de la materialidad del signo, podemos señalar que este posee sustancia y forma. La primera la entenderemos como la naturaleza del signo, en el caso de una luz, por ejemplo, su naturaleza está definida por los elementos óptico y eléctrico; mientras la forma dice relación con otros signos del mismo sistema. El color rojo, por ejemplo, dentro del sistema de luces en un escenario teatral, constituye la forma del signo, en la medida que se opone a la luz azul. En este sentido, cada signo dada su materialidad, funciona como tal en sí mismo y -simultáneamente- en relación con otros: el color rojo de la luz tiene ya un valor semántico otorgado, pero que significa en tanto se relaciona -se opone- a otros colores. De igual manera, los elementos de sustancia y forma es posible encontrarlos también en el significado del signo:

---

<sup>30</sup> GUIRAUD, Pierre. *La Semiología...*p.40.

en el vestuario ceremonial de un sacerdote católico, la idea de religiosidad constituye la sustancia, mientras su forma está en el sistema conceptual que se opone al uniforme de un militar. Por lo tanto, el valor semántico de un signo está determinado no solo por su materialidad y valor intrínseco, sino muy por el contrario, por el valor que adquiere en una situación comunicativa específica, en tanto se opone a la materialidad de otros signos (aunque estos “otros” no necesariamente deban estar presentes, pues la ausencia ya propone oposición), tanto en nivel del significante como del significado.

Esta relación entre signos ya fue planteada por Saussure, quien sostuvo que en el estado de una lengua todo se basa en dos tipos de relaciones: sintagmáticas y asociativas (o paradigmáticas). Las primeras se fundan “en el carácter lineal de la lengua, que excluye la posibilidad de pronunciar dos elementos a la vez. Los elementos se alinean uno tras otro en la cadena del habla”<sup>31</sup>, y es lo que el lingüista denomina sintagma, el cual se constituye por un conjunto de unidades consecutivas, donde los elementos precedente y consecuente determinan, afectan al signo en su estructura y significado, adquiriendo solo en esta posición su verdadero valor al oponerse al que le precede o al que le sigue (incluso a ambos). La segunda relación (paradigmática) organiza los signos, ya no en la estructura lingüística lineal, sino en la memoria, donde las palabras se asocian de acuerdo a variables de

---

<sup>31</sup> SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de Lingüística General*. Buenos Aires, Editorial Losada, 2003. p147.

diversa índole: “los grupos formados por asociación mental no se limitan a relacionar los dominios que presentan algo en común; el espíritu capta también la naturaleza de las relaciones que los atan en cada caso y crea con ello tantas series asociativas como relaciones diversas haya”.<sup>32</sup>

Podríamos sostener, pues, que –y retomando el caso de los signos contruidos a partir de la iluminación- la aparición de la luz roja, en el plano sintagmático, se relaciona con los signos –de la misma o de diferente naturaleza- que le preceden y/o le suceden, así como se asocia con aquellos –también de variada materialidad- que la mente permite, siendo la luz el “centro de la constelación” que evoca una multiplicidad de signos. Retomaremos –dada su complejidad- este tema en el punto siguiente, donde intentaremos explicar de forma más detallada el proceso en el signo teatral.

## **1.2. Signo teatral.**

Una de las características esenciales del signo teatral está dada por su naturaleza convencional. Así por lo menos lo plantea Kowzan, quien aceptando los planteamientos de Saussure, en cuanto a la clasificación de los signos en *naturales* (aquellos cuya relación con lo significado está dado por la naturaleza: la fiebre, como signo de enfermedad) y *artificiales* (donde la relación entre

---

<sup>32</sup> SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de Lingüística...*, p.149..

significante y significado es voluntaria o arbitraria, y son creados por el hombre), sostiene que todo signo teatral corresponde a esta última categoría, son artificiales por excelencia:

Resultan de un proceso voluntario, se crean con frecuencia con premeditación, y tienen como fin la comunicación inmediata (...) Expresados voluntariamente, con plena conciencia de comunicar, los signos teatrales son perfectamente funcionales (...) El espectáculo transforma los signos naturales en signos artificiales, tiene el poder de *artificializar* los signos. Aunque en la realidad sean solo actos reflejos, en el teatro se convierten en signos voluntarios; incluso si en la vida carecen de función comunicativa, la obtienen necesariamente en la escena.<sup>33</sup>

Si en un hecho comunicativo real, por ejemplo, vemos que un hombre pestañea con una frecuencia inusitada (producto de un tic nervioso), podemos considerar este hecho como involuntario o natural. Sin embargo, si esto mismo lo vemos sobre el escenario, se convierte necesariamente en algo “artificial”, pues será considerado como tal por el espectador, asumiendo que ahí hay un fin comunicativo. Y cuando hablamos de “artificial” en el teatro nos referimos, más precisamente, a aquella realidad alternativa, creada mediante signos, pero posible: no podemos desestimar la idea que las enunciaciones en el teatro son efectivamente verdaderas.

---

<sup>33</sup> KOWZAN, Tadeusz. *El Signo en el Teatro* en: Teoría del Teatro. Madrid, Arco/Libros, 1997, pp. 130.

No obstante, Ubersfeld sostiene –y con evidente razón- que al signo teatral “no se le puede atribuir un sentido”<sup>34</sup>, es decir, no puede ser traducido a otro lenguaje, pues su significación depende directamente de las relaciones que establezca con otros signos; ello explicaría la dificultad (o imposibilidad) de aislarlo, pues su sentido (significación) lo adquiere a través de su relación con otros.

Precisamente, la segunda característica del signo teatral es su compleja naturaleza significativa, en tanto forma parte de un sistema y se relaciona -a su vez- con otros signos y/o sistemas. Al analizar un texto dramático podemos, por cierto, servirnos de una teoría lingüístico-semiótica. Sin embargo, en el teatro representado, el análisis resulta mucho más complejo, porque -según Ubersfeld- este “posee una multiplicidad de signos, (de sustancias variadas de expresión), cuya característica es no ser autónomos, sino estar articulados entre ellos”<sup>35</sup>. Es decir -y complementando lo que se planteó anteriormente- el signo existe y significa ya no solo en relación con otros de su mismo sistema, sino también en relación con signos de otros sistemas, de diferente naturaleza, lo que hace mucho más complejo el proceso de recepción. La luz roja funciona en oposición a la presencia/ausencia de la luz azul, pero también con relación al sistema de sonidos (que se emite simultáneamente a la luz). Incluso, cabe

---

<sup>34</sup> UBERSFELD, Anne. *La Escuela del ...* p. 34.

<sup>35</sup> UBERSFELD, Anne. *Diccionario de Términos Claves del Análisis Teatral*. Bs. As, Galerna S.R.L., 2002.p. 102.

preguntarse sobre la posibilidad que la luz, la escenografía, los sonidos, movimientos de los personajes, etc., constituyen un gran signo, en la medida que en la dimensión espacio-temporal formen parte de una unidad dramática. Frente a lo cual, cabría señalar que dicha unidad -considerada ya signo-significa en relación con otras unidades. Desde esta perspectiva, podríamos sostener que el espectáculo teatral conforma un gran signo o un conjunto de ellos:

La *representación* teatral constituye un conjunto (o sistema) de signos de naturaleza diversa que pone de manifiesto -si no total al menos parcialmente- un proceso de comunicación en el que concurren una serie compleja de emisores -estrecha y recíprocamente relacionados-, una serie de mensajes -igualmente relacionados, en este caso según unos códigos extremadamente precisos- y un receptor múltiple presente en un mismo lugar.<sup>36</sup>

Si retomamos los conceptos de sintagma y paradigma expuestos anteriormente a propósito de las características del signo lingüístico, podemos hacer una extrapolación hacia el mundo de la representación teatral, y señalar que el signo teatral se relaciona también en estos dos ejes con otros signos, con los cuales constituye un sistema mayor.

---

<sup>36</sup> UBERSFELD, Anne. *Semiótica Teatral*. Madrid, Ediciones Cátedra, 1998. p.20.

Las relaciones sintagmáticas entre signos tienen un componente diacrónico, pues un signo X se relaciona *sintácticamente* tanto con aquellos que le anteceden como con aquellos que lo suceden, mientras en la relación paradigmática, el signo puede establecer con otros una asociación semántica:

todo elemento escénico puede ser analizado como un elemento textual lingüístico en su articulación sobre dos ejes, el eje paradigmático o eje de las sustituciones y el eje sintagmático o eje de las combinaciones (...) Así, cuando un director de escena escoja a un comediante (actor) A, introduce en su sistema el conjunto semiótico A, el que va a combinarse con los otros conjuntos B, C, D sobre el eje sintagmático. Es evidente para todos que la sustitución de A por A' modificará el conjunto del texto escénico<sup>37</sup>.

De esta forma se construyen/transforman los sistema de signos de un discurso espectacular y, con ello, una poética teatral:

mediante la proyección sobre el eje de las transformaciones (eje sintagmático), de los elementos pertenecientes al eje de las combinaciones (eje paradigmático) (...) Si se trata de construir un paradigma es necesario tener en cuenta las posibilidades de intercambio entre signos de "sustancia" diferente: así la iluminación

---

<sup>37</sup> UBERSFELD, Anne. *La Escuela de...* p. 38

puede reemplazar al decorado, o el vestuario valorizar la entonación<sup>38</sup>.

A las características anteriores, se suma el hecho de que cada signo teatral -tal como lo plantea Guiraud para cualquier signo- lleva consigo -además de un significante y un significado- una significación, que corresponde al sentido que adquiere dicho signo en relación con los otros y con las condiciones de emisión de estos<sup>39</sup>. Porque, si bien la relación que se establece entre significante y significado es convencional, es decir, producto del acuerdo entre los usuarios, esta convención puede ser imprecisa o relativa:

la convención puede ser implícita o explícita y ese es uno de los límites, si bien impreciso, que separan a los códigos técnicos de los códigos poéticos (...) La convención tiene gradaciones, puede ser más o menos unánime, más o menos constrictiva (...) la relación entre el significado y el significante puede también ser mucho más imprecisa, intuitiva y subjetiva. La significación es más o menos codificada y, en última instancia, solo tenemos sistemas abiertos que merecen difícilmente el nombre de *códigos* por no ser sino simples sistemas de interpretación de las hermenéuticas. Ese es el límite que separa las lógicas y las poéticas.<sup>40</sup>

---

<sup>38</sup> UBERSFELD, Anne. *La Escuela de...* p. 39-40

<sup>39</sup> Planteamiento que se acerca a la idea fundamental de la Pragmática Lingüística y que dice relación con el significado en uso. Véase capítulo II.

<sup>40</sup> GUIRAUD, Pierre. *La Semiología*, México D.F., Siglo XXI Editores, 1999.p.35-35

Podríamos sostener que el signo teatral, como forma poética, no se significa, sino más bien se interpreta, ello porque posee una significación ocasional, que surgiría a propósito de las posibilidades que le asigna el receptor. Y dicha interpretación se vincula con el carácter artístico, cuyo placer estético:

(...) no proviene de los signos en sí, sino de su organización. Tanto en escena como en un cuadro, un hermoso vestido rojo cuyo raso tiene tan atractivos pliegues, no es bello sino a través de su presencia con respecto a otros elementos verbales o no verbales. En este sentido, todo “signo” teatral tiene el mismo status que cualquier otro signo artístico: 1. Emite un mensaje intelectual; 2. Actúa como un estímulo; 3. Es un elemento de un conjunto estético y como tal contribuye al placer del receptor<sup>41</sup>.

Por lo tanto, el signo teatral, por ser signo y por ser teatral, tiene un carácter esencialmente ocasional, dado la imprecisión de la relación significante-significado, que permiten el contexto y el referente.

Sin embargo, esto se hace aún más complejo, si consideramos lo propuesto por Ubersfeld, en cuanto a que el signo teatral tiene un doble referente: por una parte, está lo real en el mundo y, por otra, lo real en escena, de este modo se produce:

---

<sup>41</sup> UBERSFELD, Anne. *La Escuela del ...* p. 36

un juego extraordinario entre lo real escénico y lo real extra escénico: es lo que da fundamento a la posibilidad, para el teatro, de parecer un modelo reducido del mundo y alimentar la reflexión crítica sobre el mundo de los espectadores, pero también de dar al espectador las emociones que él necesita<sup>42</sup>.

En ese sentido, el sacerdote que el espectador ve oficiando misa sobre el escenario se constituye como signo con relación a otros de su misma o diferente especie y de acuerdo a los referentes planteados en la misma, pero también de acuerdo a los referentes del mundo real que el espectador tenga y que forman parte de su acervo cultural, el que -incluso-puede ser muy distinto de quien haya concebido el espectáculo teatral.

Por su lado, Fernando de Toro nos habla de la *movilidad del signo teatral*, la que consideraremos como una tercera característica, y que consiste fundamentalmente en una suerte de “mutación que sufren los signos en el teatro”<sup>43</sup>, la cual refiere como la posibilidad de que:

los signos de una sustancia dada van a asumir la función de signos de una sustancia diferente, operando una transformabilidad significativa.<sup>44</sup>

---

<sup>42</sup> UBERSFELD, Anne. *Diccionario...*p.102.

<sup>43</sup> TORO, Fernando de. *Semiótica del Teatro*, Buenos Aires, Editorial Galerna, 1992. p.97.

<sup>44</sup> *Ibíd.*

En este caso, nos encontramos en el plano de la materialidad, donde manteniendo el significante del signo, podemos variar su significado, produciendo con ello un nuevo signo. Es frecuente ver, por ejemplo, en el denominado *teatro corporal*, como el elemento del cuerpo se va transformando en diferentes signos, al representar elementos de diferente índole (sillas, puertas, animales, etc.). Sobre este principio, se puede afirmar entonces que todo signo teatral está dotado potencialmente para convertirse en otro. Así, una mesa puede convertirse en perro, un libro en teléfono, y un zapato en avión.

Finalmente, nos referiremos a la característica de la redundancia, la cual se relaciona directamente con el mensaje que se desea comunicar en un espectáculo teatral:

con la transmisión del mensaje y su recepción por el público. Esta función de asegurar la comunicación teatral también tiene la función de precisar la parte material, significante de los signos en la escena, es decir, que esos signos (decorado, vestuario, gestualidad, etc.) adquieren su función en tanto signos productores de sentido, evitando la neutralidad significante. Una tercera función complementaria reside en el bombardeo de significantes que apuntan a un solo significado, sobre el cual se vuelve de una forma recurrente.<sup>45</sup>

---

<sup>45</sup> Ibid. p.98.

Esto significa que los elementos puestos sobre la escena y que se constituyen como signos, cumplen la función de precisar el mensaje, tanto en su forma reiterativa como esclarecedora. Además, todos ellos constituyen sentido. Si vemos, por ejemplo, la reiteración de ciertos movimientos de parte de los personajes, podemos entender no solo en cada uno de ellos un sentido, sino que en la totalidad descubrir un sentido global. En la obra “El Cepillo de Dientes” del chileno Jorge Díaz, el discurso de los personajes, sus acciones, la relación con los objetos, nos construyen un sentido que nos habla de un mundo moderno vacío, de incomunicación.

### **1.3. Ícono, índice y símbolo en el espectáculo teatral.**

Como se ha planteado anteriormente, podemos señalar que el signo es tal -es decir, representa materialmente un fenómeno, acción o cosa- en la medida que se transforma en un estímulo asociado a una representación mental de un receptor.

Ahora, independientemente de la materialidad del signo, existirían -de acuerdo a la relación que establecen con aquello que representan- tres grupos básicos: el **ícono** (si existe una relación de semejanza entre aquello

representado y su forma material), el **índice** (si existe una relación de contigüidad) y el **símbolo** (si no existe relación entre ellos).

A este respecto, Fernando de Toro señala que:

Estos tres signos constituyen la forma de *semiosis*<sup>46</sup> que caracteriza esencialmente el teatro. En ellos se organiza toda la producción de sentido independientemente de la sustancia de la expresión de los signos en cuestión. Además, estos tres signos cumplen funciones bien específicas en el espectáculo teatral. Poner en escena es ante nada *poner en signo*, representar a través de signos: mimar o imitar el mundo exterior por medio de iconos y expresarlo indicial y simbólicamente.<sup>47</sup>

Así, aceptamos la idea de que a través de estos signos es posible la construcción de una realidad sobre el escenario, aún cuando esa realidad sea particular y ficticia, por cuanto el espectador reconoce e interpreta un mundo que no le es ajeno, no por lo menos en el reconocimiento de signos, que es proceso fundamental en la percepción. Así ve un mundo material posible proyectado en la escena.

Profundicemos un poco más sobre cada uno de estos signos y como se comportan en el ámbito teatral. Según Pierce, el **icono** corresponde a:

---

<sup>46</sup> Definida por F. de Toro como “la producción de sentido” en TORO, Fernando de. *Semiótica del Teatro...*P.88.

<sup>47</sup> TORO, Fernando de. *Semiótica del Teatro...*P.103.

un signo que designa a su objeto en cuanto lo representa o bien imita. Debe tener ciertos rasgos comunes con el objeto, esto es, representa al objeto sobre la base de semejanzas. Un icono auténtico, genuino, es una propiedad del objeto mismo designado (...) Son signos icónicos por ejemplo: retratos, diseños, estructuras, modelos, esquemas, diagramas, metáforas, comparaciones, funciones, analogías, figuras, formas.<sup>48</sup>

En este sentido, hablamos de un carácter mimético de este signo, pues se construye a partir del principio de imitación de alguna(s) de las cualidades de aquello que representa (forma, color, sonido, etc.), aunque lo representado sea parte de un mundo ficticio (existe en la mente del ser humano).

En el mundo del teatro, el ícono tiene una base cultural por excelencia. Ello se explica por el hecho de que obedece a un código social, ya que la semejanza entre el objeto representado y el signo solo es posible en la medida que pertenece a un espacio cultural, pues es allí donde funciona como tal. Si observamos sobre el escenario, por ejemplo, que un personaje militar destruye una maqueta de La Moneda<sup>49</sup>, inmediatamente nos connotará el golpe de estado en Chile. Sin embargo, para aquellos espectadores ajenos a esta realidad histórica será dificultoso entender el signo si no reconoce la maqueta como icono.

---

<sup>48</sup> WALTHER, Elisabeth. *Teoría General...* p. 71-72.

<sup>49</sup> Palacio de Gobierno de Chile

La función específica del icono teatral, indudablemente, es la representación material o física de referentes en escena, la que puede ser tanto visual como lingüística o verbal.

En el caso del icono visual, aquel que representa o actualiza un referente físico en el escenario, puede estar en relación con el actor o con el objeto. En el primer caso, el actor se constituye en un icono del personaje que representa. Esto se hace especialmente evidente cuando vemos personajes de la tradición (un Edipo, por ejemplo); por lo mismo, cuando se presenta un personaje distinto al estereotipado por la tradición icónica, se puede desorientar al espectador. Igualmente, el actor -a través de su cuerpo- puede producir icono kinésico, a través de la gestualidad, colocando ciertas cualidades propias del objeto: las partes de su cuerpo operan como significantes de aquel objeto ausente. En el caso del icono a través de objetos, este puede producirse mediante la representación o imitación fiel (o cercana) a la realidad representada (un decorado, por ejemplo), o mediante un icono contiguo o mimético, que reproduce solo ciertos rasgos o cualidades.

El icono verbal corresponde a la posibilidad de referir, por medio del lenguaje, elementos u objetos teatrales, o a acciones intra/extra escena, ya sea como forma de redundancia (al referirse a elementos que están presentes o

acciones que están sucediendo o han sucedido) o por la imposibilidad de llevarlos al escenario.

En el caso del **índice**, Pierce habla de la relación de un signo con un objeto designado, ya no en el sentido representativo (como sucede con el icono):

Un índice tiene con su objeto una conexión directa, forma con el objeto una relación causal o de nexos. Porque el índice posee tal vinculación directa con su objeto, el objeto es un objeto o acontecimiento determinado, singular, individual, dependiente temporal y espacialmente. Son índices, por ejemplo, los indicadores de carreteras, el segundo dedo de la mano, la flecha, el número ordinal, el nombre propio, un pronombre demostrativo. Los índices cumplen siempre una función cuando debe ser señalado algo como existente “aquí y ahora”, indiferentemente de si se trata de un hombre, una casa, una ciudad, una medida (...) Sin índices no nos podríamos orientar en una ciudad extranjera, no podríamos alcanzar un objetivo, no podríamos distinguir la realidad de la ficción. Cada concretización e individualización está ligada al empleo de índices. Esto quiere decir que los índices caracterizan el dominio de la experiencia y la realidad empírica.<sup>50</sup>

Fernando de Toro agrega, en el tema del índice, que existe una relación existencial entre signo y objeto, ya que es afectado por este:

---

<sup>50</sup> Ibid, p. 73

Por ejemplo, la veleta representa (indica) la dirección del viento; la veleta es el significante, un “sinsigno”<sup>51</sup> cuyo interpretante es representar “viento norte, viento sur”, etc., pero es el viento mismo el que marca su dirección y en este sentido es afectado por el objeto que significa.<sup>52</sup>

El índice, a diferencia del icono, no representa sino que señala, y precisamente por su función (indicativa) es que siempre está presente. En la puesta en escena, permite contextualizar tanto el discurso de los actores, como del espacio y tiempo. Además, y según Pavis, el índice es fundamental para la sucesión de los diversos momentos, pues:

asegura la continuidad entre los episodios de la acción y, bajo este concepto, es el garante de la coherencia de la fábula.<sup>53</sup>

En este plano, Fernando de Toro se refiere a la función diegética del índice en el espectáculo teatral, que provee la base donde se moviliza el discurso de los personajes:

Es el objeto teatral el que tiene la función diegética central, así, esta asegura la fluidez del discurso, su linealidad y la continuidad icónica, permitiendo a través del objeto mantener la estabilidad espacio/ tiempo. La continuación o extensión de un mismo

---

<sup>51</sup> En relación a un objeto o suceso

<sup>52</sup> TORO, Fernando de. *Semiótica del Teatro...*P.102.

<sup>53</sup> PAVIS, Patrice *Diccionario del Teatro...* p.247-248.

decorado-espacio le dice al espectador que aún está en un mismo espacio/ tiempo. Contrariamente, el índice puede dar cuenta por el mismo mecanismo, de la ruptura de un espacio/ tiempo, o bien mantener el espacio pero cambiar el tiempo.<sup>54</sup>

Ahora, esta función diegética del índice se relaciona directamente con la función comunicativa, ya que esta contextualiza a los emisores del enunciado en una situación de enunciación acorde a la situación dramática:

La transmisión del mensaje y de la expresión de los enunciados también es medida por el objeto teatral en tanto decorado, música, iluminación, elementos diversos de la puesta en escena que pueden ser fundamentales en la articulación y comprensión del mensaje (...) A su vez, el discurso, es fundamental en su funcionamiento como índice diegético. Trozos de discursos son constantemente conectados y reconectados a otros trozos que surgen en el sintagma narrativo.<sup>55</sup>

En este sentido, se puede decir que el índice teatral, si bien puede tener un valor en sí mismo (aunque siempre en contexto y respetando una base cultural que comparte el espectador), en el sentido de significar, su carácter e importancia se sostiene sobre el hecho de establecer relaciones entre los diferentes elementos (lingüísticos u objetuales) de una puesta en escena, y que permiten una coherencia y una pertenencia a un todo mayor. Esto implica,

---

<sup>54</sup> TORO, Fernando de. Op.cit. p.108-109

<sup>55</sup> Ibid, p. 109.

necesariamente, un ejercicio del espectador en tanto reconocer estas ligazones y proporcionarles el sentido correcto, de tal forma de ir situándose en los momentos que el espectáculo y el discurso van proponiendo.

Sobre el **símbolo**, podemos señalar que -según lo planteado por de Toro- puede constituirse a partir de un icono o un índice, y su calidad como signo está estrechamente ligada al proceso de decodificación de quien lo interpreta:

En el símbolo existe una voluntad y por ello una acción que reside enteramente en el interpretante. Mientras que el índice puede existir sin un interpretante, pero no sin un objeto, el símbolo deja de ser signo si no tiene un interpretante. Esto es, en la veleta, se interprete o no, su sentido está allí indicado por la presencia del objeto mismo (el humo que sería un incendio), mientras que un símbolo no llega a ser tal, esto es, signo, si no es decodificado, entendido como tal. Los símbolos operan por acumulación y por tradición, dentro de la práctica social y artística (...) Mientras que en el icono está dinámicamente vinculado a su objeto, el intérprete no tiene nada que ver con el establecimiento de estos dos tipos de relaciones. En el caso del símbolo, es el intérprete quien establece dicha relación y naturalmente la tradición social.<sup>56</sup>

---

<sup>56</sup> Íbid. P. 114.

Esto significa que tanto el icono como el índice son reconocidos, mientras el símbolo es interpretado. En este sentido, la relación símbolo-objeto simbolizado es arbitraria; y por lo mismo, en el caso del espectáculo teatral, el público asume una actitud mucho más activa, al establecer una relación que no está dada de antemano (como en el caso de los otros dos signos), aunque - para ser más precisos- hay algunos que forman parte de la tradición cultural de los pueblos (bandera, cruz, etc.) y son de fácil interpretación. La mayoría, sin embargo, de los símbolos puestos sobre escena son pensados y creados junto con y para el espectáculo, por lo tanto la lectura (decodificación) de ellos es realizada simultáneamente por el espectador, por acumulación, desarrollo y reiteración de un mismo significante o de diversos significantes que se asocian a un mismo significado. Por este motivo, la “correcta” interpretación de un símbolo dependerá tanto de la forma de producirlo como de la competencia del espectador en descifrarlo.

Dentro de los símbolos que podemos encontrar en la producción de signos teatrales, están los de carácter visual, que van desde el propio cuerpo del actor (o del personaje) hasta los objetos teatrales (incluso un espacio vacío puede considerarse símbolo, en la medida que connota), y los de carácter verbal, que aparecen, por ejemplo, por la reiteración de ciertos enunciados o frases, que traspasan la línea de lo estrictamente denotativo (propio del lenguaje), para alcanzar un nivel de expresión connotativo. En este grupo

pueden incluirse otros de materialización sonora, como música, ruidos o sonidos, aunque de naturaleza y producción bastante más compleja que los anteriores.

Sin duda que el tema de la producción (y posterior interpretación) de signos en un espectáculo teatral es de fundamental importancia, si partimos desde la premisa que en toda puesta en escena subyace la idea de construir una realidad comunicativa. Por lo mismo, no podemos dejar de precisar que si bien la relación significante-significado (y referente) está previamente concebida, es en definitiva el espectador quien interpretará “correctamente” o no los signos que se le presenten. Más aún, si consideramos lo que plantea de Toro:

El símbolo opera fundamental y únicamente por connotación, a diferencia del icono y del índice que operan por denotación (...) El problema central de la simbolización teatral reside en la distancia que media entre el signo y el referente que pretende significar. Mientras que esta distancia en el caso del icono es insignificante (por ser mimética) y en el caso de índice es existencial (contigua, metonímica), en el símbolo es enorme (...)<sup>57</sup>

Planteamiento que pone en evidencia la responsabilidad que le cabe al director (productor) de un espectáculo teatral, tanto desde la dimensión

---

<sup>57</sup> *Ibíd.* p. 114.

estrictamente artística, como desde su dimensión social en su calidad de comunicador.

#### **1.4. De la comunicación lingüística a la comunicación teatral.**

Tal como se ha expuesto anteriormente, podemos decir que la comunicación es un proceso mediante el cual dos o más individuos transmiten y reciben información. Desde un punto de vista más sociológico (indudablemente, la comunicación es un fenómeno social), significa el establecimiento de contacto o las relaciones entre personas, por cuanto se convierte en un acto en el que un sujeto emisor transmite mediante un canal, un mensaje a un sujeto receptor, gracias a un código en común y en un contexto determinado:

La comunicación es la acción de hacer participar a un individuo o a un organismo social, situados en una época y en un punto dado, en las experiencias o estímulos del medio ambiente de otro individuo o de otro organismo social, situados en la misma época, y en un punto lejano o cercano, utilizando los elementos de conocimiento que poseen en común.<sup>58</sup>

---

<sup>58</sup> FUENTES, Juan Luis. *Gramática Moderna de la Lengua Española*. Sao Paulo, Melhoramentos, 1988. p.45-46.

Para este proceso, en el cual Jakobson propone su modelo de seis factores, establece las funciones del lenguaje asociadas a cada uno de ellos:

La *función referencial* (asociada al referente o contexto), consiste en la capacidad del lenguaje de centrarse en el tema. La finalidad de un acto de comunicación en el que predomina la función referencial es informar, o sea, dar cuenta de datos.

La *función emotiva* es la capacidad que tiene el lenguaje de centrarse en el destinador (donde se da cuenta del mundo interno de este) (...)

La *función conativa* es la capacidad que tiene el lenguaje de centrarse en el destinatario (para llamar su atención) (...)

En relación con el canal o contacto, se dice que el lenguaje sirve para establecer, prolongar o interrumpir la comunicación, para cerciorarse de que el canal funciona o para llamar la atención del destinatario. Esta capacidad del lenguaje (mantener el contacto o canal) define la *función fática* del lenguaje (...).

Cuando el destinador y/o destinatario hablan sobre el lenguaje, la comunicación se centra en el código y entonces se realiza *la función metalingüística*.

La *función poética* -asociada al mensaje- está presente en todos y cada uno de los actos comunicativos, pero es predominante en los textos considerados "literarios". La función poética alcanza predominio en aquellos casos en los cuales lo más importante de la comunicación es el conjunto de recursos del mensaje. En efecto, todos los constituyentes del circuito de la comunicación

pasan a segundo plano debido al esplendor de los “recursos” o “procedimientos” formales de la expresión(...).<sup>59</sup>

Ahora, si nos situamos en el ámbito estrictamente teatral, tenemos que la comunicación, de acuerdo a lo planteado por Ubersfeld<sup>60</sup>, resulta un fenómeno bastante complejo al momento del análisis. Primero, porque hay dos planos de comunicación básico: el primero, donde el emisor corresponde a un autor, director, y un receptor, público. El segundo, se establece internamente entre los emisores de la representación, que son los actores, donde el público se convierte en un mero espectador de una comunicación externa, donde ellos no están implicados directamente.

En este sentido, el espectador recibe dos tipos de mensajes: uno que corresponde al conjunto de la representación, donde es receptor directo, y otro, donde es receptor y espectador, aquellas que muestran las relaciones entre los personajes<sup>61</sup>.

---

<sup>59</sup> GIL, José María. Introducción a las Teorías Lingüísticas del Siglo XX. Bs. As, Editorial Melusina, 2001. p.48-49.

<sup>60</sup> UBERSFELD, Anne. *Diccionario de Términos Claves del Análisis Teatral*. Bs. As, Galerna S.R.L., 2002. p.27-28.

<sup>61</sup> Según Ubersfeld, la función-recepción del espectador-público es bastante compleja. Primero, porque el espectador selecciona las informaciones, las rechaza y empuja al actor en una dirección determinada por medio de signos débiles pero claramente perceptibles por el emisor. Por otro lado, no hay un espectador sino una multiplicidad de espectadores que reaccionan los unos sobre los otros. Además, hay que precisar que es el espectador, más que el director, quien fabrica el espectáculo. El espectador está obligado a recomponer en cada instante la figura total de los signos que concurren en la representación.

Respecto del proceso de comunicación en el teatro, Ubersfeld<sup>62</sup> señala que la actualización teatral está constituida por un conjunto de signos articulados, los que a su vez, se organizan en dos subconjuntos: el texto T y la representación R. Estableciendo, así, un proceso sujeto a las leyes de la comunicación, donde tenemos los cuatro elementos básicos del modelo de Jakobson:

- a) Emisor: múltiple (autor, director, etc.)
- b) Mensaje: Texto T + Representación R
- c) Código: multiplicidad (lingüístico, perceptivos)
- d) Receptor: espectadores, público.

A ellos, se suman el contexto (que nos permite entender el juego ficcional e ilusorio del espectáculo), y los canales (mediante los cuales se hace llegar el mensaje al público receptor)

De la misma manera, aplicando el modelo, en tanto las funciones del lenguaje, al sistema de comunicación teatral, tenemos:

- a) Función emotiva: el actor da cuenta de ello a través de recursos físicos y vocales. Por su lado, el director y el escenógrafo la disponen dramáticamente a través de los elementos escénicos.

---

<sup>62</sup> UBERSFELD, Anne. *Semiótica Teatral*. Madrid, Ediciones Cátedra, 1998. p.29-32.

- b) Función conativa: obliga al doble destinatario (receptor-actor y receptor-público) a dar una respuesta.
- c) Función referencial: obliga al espectador a tener presente siempre el contexto de la comunicación.
- d) Función fática: interrumpe o estrecha el contacto entre emisor y receptor.
- e) Función metalingüística: aparece cuando, a partir de los códigos teatrales, se alude a sí mismo. Cuando se nos advierte, por ejemplo, que estamos en el teatro.
- f) Función poética: el funcionamiento teatral es precisamente de naturaleza poética, por cuanto hay un énfasis en ello.

A partir de las ideas anteriores, podemos precisar dos conclusiones - aunque obvias- no menos importantes: primero, que el teatro, como espectáculo, corresponde a una forma de comunicación, que responde a las leyes fundamentales de esta; y, segundo, su realización responde, también, a sus propios principios que lo rigen.

En este plano, quizás lo más complejo esté dado por los sistemas de signos que constituye el código, el cual privilegia la percepción visual del mundo. Villegas sostiene que:

El mundo es percibido como escenario en el cual se actúa y los emisores de signos emiten tanto signos gestuales, como visuales y lingüísticos. La teatralidad<sup>63</sup> o las teatralidades son construcciones que funcionan de acuerdo con los códigos culturales del productor y que requieren ser descifradas por el receptor. Constituye una construcción cultural de sectores sociales que codifican su modo de percepción del mundo y su modo de auto-representarse en el escenario social. Desde un punto de vista semiótico, las teatralidades son portadoras de mensajes de acuerdo con los sistemas culturales de que son productos o en los cuales se utilizan.<sup>64</sup>

En definitiva, en el análisis del hecho teatral, como espectáculo, cabe - dada su complejidad como forma comunicativa - centrarse en a lo menos dos elementos esenciales: el discurso teatral, en tanto construcción de mensaje, y el receptor, como sujeto que requiere de la competencia para descifrar los signos que dicho discurso coloca sobre el escenario.

### **1.5. Discurso teatral.**

Antes de adentrarnos en el discurso teatral, es preciso realizar algunos alcances sobre el discurso lingüístico. Según Calsamiglia y Tusón, este último tiene un carácter eminentemente social, pues se constituye en una forma de

---

<sup>63</sup> Definida por Villegas como “aquello que se le agrega al texto cuando este es representado”

<sup>64</sup> VILLEGAS, Juan. *Para la Interpretación del Teatro como Espectáculo Visual*. California, Ediciones de Gestos, 2000, p. 50.

acción entre las personas, y que se articula a partir del uso lingüístico contextualizado:

El discurso es parte de la vida social y a la vez un instrumento que crea la vida social. Desde el punto de vista discursivo, hablar o escribir no es otra cosa que construir piezas textuales orientadas a unos fines y que se dan en interdependencia con el contexto (lingüístico, local, cognitivo y sociocultural). Nos referimos, pues, a cómo las formas lingüísticas se ponen en funcionamiento para construir formas de comunicación y de representación del mundo -real o imaginario-<sup>65</sup>.

Con ello, se puede sostener que el discurso establece una relación doblemente articulada con el mundo: por una parte, es capaz de aprehenderlo a través del lenguaje, pero -al mismo tiempo- da cuenta de él, y cuando se habla de mundo, se extiende el concepto en su máxima expresión, pues no solo es privativo de aquello material y real, sino también de lo inmaterial e irreal.

Tenemos, entonces, el discurso concebido como la lengua puesta en acción, en una situación enunciativa, donde participa un sujeto enunciador y otro destinatario, y cuyas características de producción y de sentido (o relación con el mundo) dependen -precisamente- de las condiciones de dicha situación.

---

<sup>65</sup> CALSAMIGLIA y TUSÓN. *Las Cosas del Decir*. Barcelona, Editorial Ariel, 1999.p.15.

Ahora, como práctica social, el discurso resulta complejo y heterogéneo (aunque no caótico):

Complejo, en cuanto a los diversos modos de organización en que puede manifestarse; también, en cuanto a los diversos niveles que entran en su construcción -desde las formas lingüísticas más pequeñas hasta los elementos contextuales extralingüísticos o histórico-culturales-; complejo, asimismo, en cuanto a las modalidades en que se concreta -oral, escrita o iconoverbal-.

La heterogeneidad lingüístico-discursiva no solo no es caótica, sino que está regulada, más allá del plano gramatical, por una serie de *normas, reglas, principios o máximas* de carácter textual y sociocultural que orientan a las personas en la tarea de construir piezas discursivas coherentes y apropiadas a cada ocasión de comunicación. Comunicación que se entiende, no tanto como un simple y mecánico proceso de transmisión de información entre dos polos, sino como un proceso interactivo mucho más complejo que incluye la continua interpretación de intenciones expresadas verbal y no verbalmente, de forma directa o velada.<sup>66</sup>

Los planteamientos de Calsamiglia y Tusón, nos remiten necesariamente a plantearse cómo es posible esta paradoja del proceso comunicativo: por un lado, la consideración de los elementos constitutivos del discurso y las variantes que el mismo ofrece y los principios que lo rigen; y ,por otro, lo habitual de esta forma discursiva en la cotidianidad de los hablantes. Y más aún, si a ello

---

<sup>66</sup> Ibid., p.16.

agregamos que la construcción del discurso, implica una visión de mundo y las finalidades concretas que se plantean en una situación, lo que inevitablemente determina las estrategias utilizadas para dichos fines. Por lo tanto, hay en el plano del discurso lingüístico una tarea de análisis evidentemente compleja, pues a los diferentes procesos (producción, uso e interpretación), se agregan los diferentes factores que intervienen, ya lingüísticos propiamente tales, ya sociales y de contexto.

Si nos situamos en el campo teatral, y aceptamos la idea básica que el teatro (en particular, la puesta en escena) tiene su forma particular de construir significados, es decir, de codificar y-con ello- *construir* discursos, que van desde la dimensión verbal hasta lo no verbal (incluyendo todos aquellos elementos y sistemas que están fuera de la lengua, fundamentalmente visuales y sonoros), el problema parece todavía más complejo, dada la variedad de códigos (o sistemas de signos) que se incorporan.

Juan Villegas parte de la consideración del teatro, específicamente del texto dramático y teatral, como objeto cultural, y como tal se constituye en una producción de significados:

(...)un acto de comunicación dentro de un determinado contexto social y político, por lo tanto está codificado de acuerdo con los códigos legitimados dentro del sistema cultural del productor y del

destinatario potencial. Involucra la competencia del destinatario potencial para descifrar el mensaje<sup>67</sup>.

En este sentido, podemos entender, entonces, que el teatro, desde la dimensión discursiva, se construye sobre sus propios códigos significativos y con sus propias pautas. Sin embargo, el carácter social -tal como el discurso lingüístico- sigue presente, aunque los procesos de producción e interpretación sean distintos, y exijan -por tanto- otras competencias y contextos. Hablamos, por cierto, de un mundo representado que es el resultado de la combinación de varios factores, pero que pueden ser distinguidos -según Ingarden- a partir del origen de su representación y de los medios que utiliza:

1. Realidades objetivas (objetos, seres humanos, procesos) que se muestran al espectador mediante la acción de los actores o por la disposición del decorado, remitiendo solamente a la percepción.
2. Realidades objetivas que acceden a la representación por dos vías diferentes: de una parte aparecen de modo perceptible (como las del grupo anterior), y de otra son representadas por medio del lenguaje, en la medida en que se habla de ellas en el escenario. La representación por el lenguaje completa su representación visual: es el caso que se da en los estados psíquicos de los personajes representados. Debe existir entre estas dos clases de representación una armonía que evite toda

---

<sup>67</sup> VILLEGAS, Juan. *Para la Interpretación del Teatro como Construcción Visual*. California, Ediciones Gestos, 2000. p.30.

contradicción entre las realidades representadas; no obstante, en algunas obras literarias, hay algunas “licencias poéticas” que se toleran.

3. Realidades objetivas que no acceden a la representación más que a través del lenguaje; no son mostradas “sobre la escena”, aunque están en el texto principal<sup>68</sup>.

Y cuando Ingarden habla de realidades, no podemos dejar de pensar que esas realidades, colocadas o referidas sobre el escenario, se constituyen finalmente en elementos significativos o interpretables. Así, cada uno de los objetos concretos o aludidos, a los cuales se accede directa o indirectamente, por algún medio de percepción juega un rol que significa por sí solo, pero también en relación con los otros, en la medida que son codificables, desde el proceso de producción del discurso, y decodificables desde el proceso interpretativo, insertos en un contexto donde enunciador y destinatario participan de un mismo hecho comunicativo, que responde a ciertas normas, tal como se plantea para el caso del discurso lingüístico. No obstante, dichos elementos “existen” en y por el lenguaje, aún estando presentes y a la vista del espectador:

Un objeto es siempre una relación lingüística que establecemos con nuestro mundo. Los objetos son constituidos en el lenguaje. En tanto tales, traen siempre nuestra propia marca humana y siempre

---

<sup>68</sup> INGARDEN, Roman. *Las Funciones del Lenguaje en el Teatro* en: Teoría del Teatro. Madrid, Arco/Libros, 1997, pp. 130.

dicen algo de nosotros. Una taza de té es solo una taza de té para nosotros, no para la mosca que vemos posada sobre ella. Y la mosca solo es una mosca para nosotros, no para la araña que vemos acercársele. Y así podemos seguir **ad infinitum**. Insistimos: **No existe otro camino que el del lenguaje; fuera del lenguaje no existe un lugar en el que podamos apoyarnos. Los seres humanos vivimos en un mundo lingüístico.**<sup>69</sup>

Así, desde esta mirada, todo elemento interpretable, que forma parte –a su vez- de un mundo igualmente interpretable, y que se nos presenta sobre el escenario, corresponde finalmente a un entidad objetual, que adquiere la categoría de estímulo, perceptible para el espectador, pero creada (o existente) desde el lenguaje y a la que se puede referir también por medio del lenguaje.

Ahora, en este mundo representado (e interpretable), no podemos dejar de aludir a los planteamientos de Kowzan, en particular al tema del referente, tanto en la dimensión estrictamente lingüística (verbal), como teatral. Según este autor:

Cuando se trata de un texto (verbal), los referentes de los signos se encuentran o bien en el mismo texto (referentes intra-textuales), o bien en otros textos (referentes inter-textuales), o bien directamente en lo que llamaríamos “la vida cotidiana”, es

---

<sup>69</sup> ECHEVERRÍA, Rafael. *Ontología del Lenguaje*. Lom Ediciones, 2005.p.31.

decir, en el universo referencial exterior de la obra, sea real o imaginario(...)

Cuando se trata de un espectáculo teatral, los “estratos” referenciales se encuentran más diversificados. Los signos lingüísticos pueden tener, además de sus referentes intra- e inter-textuales, referentes no lingüísticos perceptibles en el escenario, siendo estos últimos signos cuyos referentes se encuentran en la vida social. Los signos no lingüísticos que se manifiestan durante la representación se refieren a otros signos, lingüísticos o no lingüísticos, signos presentes en el espectáculo, y que a su vez se refieren -o tienen sus referentes en él- al universo exterior a la obra teatral, universo referencial real o imaginario.<sup>70</sup>

Con ello, quiere decir que en el discurso teatral que el espectador recibe sobre el escenario, se puede construir sobre la base de signos tanto lingüísticos como no lingüísticos, y cuya significación estará mediatizada - entre otras- por los referentes de que se disponga. Planteamientos que resume en los siguientes esquemas:

---

<sup>70</sup> KOWZAN, Tadeusz. *El Signo y el Teatro*. Madrid, Arco/Libros, 1997, p. 107.

Signo lingüístico			
Referente lingüístico		Referente no lingüístico	
Intra-textual	inter-textual	Intra-escénico	extra-escénico
			Intra-ficcional      extra-ficcional

Signo no lingüístico			
Referente lingüístico		Referente no lingüístico	
Intra-escénico	extra-escénico	Intra-escénico	extra-escénico
	Intra-ficcional      extra-ficcional		Intra-ficcional      extra-ficcional

71

En definitiva, tenemos un signo que es interpretable en sí mismo, y de acuerdo a su(s) referente(s) (o de los referentes de los espectadores), pero también en relación con otros signos de su misma especie, o de otro sistema de signos, tanto dentro como fuera de la misma realidad creada. Incluso, un signo puede llegar a tener un referente en un sistema de signos de otra especie.

De esta forma, la significación del discurso teatral se hace cada vez más compleja, en la medida que nos encontramos con diferentes elementos que forman parte del proceso de creación/interpretación de significado.

---

<sup>71</sup> *Ibíd.* p. 108.

Pavis, por su lado, aunque no alude explícitamente a la idea de signo, igualmente encuadra sus ideas sobre el tema de discurso teatral sobre la base de elementos de diversa índole que resultan significativos (o interpretables) para un destinatario, planteando que este discurso se construye a partir de la relación entre los diferentes elementos que forman parte del espectáculo:

(...) el discurso de la puesta en escena es la organización de los materiales textuales y escénicos según un ritmo y una interdependencia propias del espectáculo escenificado. Para definir el mecanismo discursivo de la puesta en escena hay que relacionarlo con sus condiciones de producción, las cuales dependen de la utilización particular que los “autores” (dramaturgo, director, escenógrafo, etc.) hacen de los distintos sistemas artísticos (materiales escénicos) que tienen a su disposición en un momento histórico dado.<sup>72</sup>

Análogamente a lo planteado por Kowzan, podemos interpretar en las palabras de Pavis que se acepta la idea de espectáculo como una totalidad significativa, es decir, como un gran signo puesto sobre escena, y cuya naturaleza proviene de la relación que se establece entre diferentes signos (o sistemas) menores, de carácter lingüístico o no lingüístico, y que se materializan de acuerdo a las posibilidades que ofrece cada uno de los llamados “sistemas artísticos” de que se dispone.

---

<sup>72</sup> PAVIS, Patrice *Diccionario del Teatro*. Bs As, Editorial Paidós, 2003. p.136.

No obstante, la correlación que podemos establecer entre los planteamientos de Pavis con los anteriormente citados, no cabe duda que este teórico enfatiza la idea y la importancia del autor<sup>73</sup>, quien se convierte en definitiva en el creador del discurso. Entendemos esto, en la medida que pasa a ser el sujeto esencial, pues al cumplir la función de enunciador es también el primer productor de significados, por lo tanto, su competencia sobre los códigos teatrales y su visión de mundo resultan decisivas en la configuración del universo teatral<sup>74</sup>. Con ello, la participación esencialmente relevante radica en el Director, pues es este sujeto el que configura -a partir de los recursos que ofrecen el dramaturgo a través del texto (si lo hay), los actores, y los diferentes sistemas de signos- su propio discurso, al posicionarse como **el productor**.

Sin embargo, Kowzan establece una diferencia entre productor y emisor de signos, esto si consideramos todos los procesos y participantes del mismo:

(...)En el otro extremo<sup>75</sup> se encuentran los espectáculos que son el resultado del trabajo de varios co-creadores: el autor del texto (a veces dos o tres autores, más un adaptador y/o un traductor), el director de escena con sus dos o tres ayudantes, el escenógrafo y sus colaboradores (decorador, pintor, modisto), el

---

<sup>73</sup> Cuando Pavis habla de autor, considera a todos y cada uno de los participantes del discurso, partiendo del propio dramaturgo, hasta llegar al Director, pasando incluso por el escenógrafo, el iluminador, etc.

<sup>74</sup> Piénsese, por ejemplo, en el uso inadecuado -por falta de competencia o rigurosidad- de alguno de los sistemas de signos propuestos por Kowzan: el universo significativo puede ser muy distinto del propuesto inicialmente, con lo que el discurso también estará interferido.

<sup>75</sup> A diferencia, por ejemplo, de una obra de teatro cuyo autor sea al mismo tiempo director de escena e intérprete.

luminotécnico, el compositor musical, el especialista en efectos sonoros, sin hablar de los actores, cuya participación en el proceso de creación es a veces decisiva. La complejidad de la situación deriva no solamente del hecho de que hay pluralidad de creadores, de inspiradores, de “usuarios” del signo, cuya participación en el conjunto es a veces difícil de precisar respecto a la de otros; procede sobre todo del hecho de que algunos signos, entre ellos los más importantes, sobre todo los de los actores, no son emitidos por sus creadores, sus “inventores”, sino por aquellos que los vehiculan, es decir, sus ejecutores o intérpretes<sup>76</sup>. Difícilmente hay igualdad en el teatro entre el creador y el emisor; lo cual también es común al espectáculo teatral y al concierto, donde la separación entre compositor e intérprete es casi una norma, hecho que distingue al teatro de la pintura, por ejemplo, donde el creador y el ejecutor son una misma persona, salvo excepciones.

Así, un análisis completo del funcionamiento de los signos debería tener en cuenta, si se presenta el caso, de una parte al creador y de otra al emisor directo (intérprete, ejecutor), siendo este en principio un receptor de los signos (al leer el diálogo, al escuchar las sugerencias del director de escena), y teniendo que lanzarlas a la cara de un receptor propiamente dicho, es decir, de un público, tal como son, transformadas, o incluso transmutadas.<sup>77</sup>

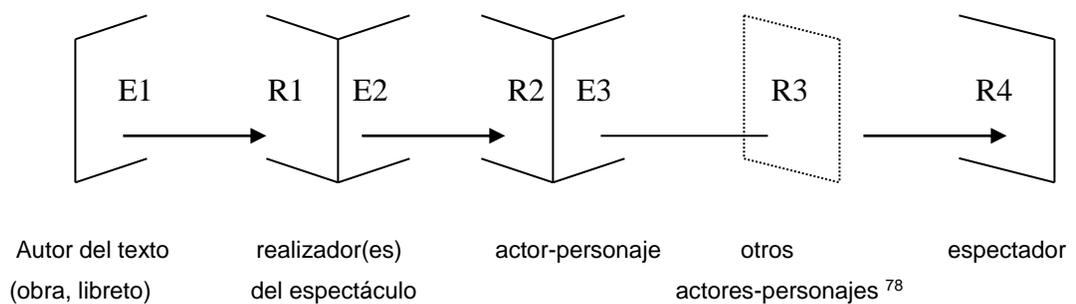
De acuerdo a lo sostenido por Kowzan, en el proceso de producción y emisión de signos, participan una serie de emisores (E) y receptores (R) que

---

<sup>76</sup> Incluso, un signo “vehiculizado” por un actor, puede sufrir variaciones importantes en el momento de la interpretación para un público, respecto de las indicaciones dadas originalmente por el director.

<sup>77</sup> KOWZAN, Tadeusz; *El Signo y el ...* pp. 153-154.

van construyendo (y/o modificando) dichas unidades de significación, antes de convertirse en un mensaje decodificable para el receptor, proceso que grafica de la siguiente forma:



Esquema, a través del cual podemos observar como -desde la concepción de una realidad basada en signos puramente lingüísticos (en el caso de un texto)- se va construyendo un discurso, que se va transformando con la incorporación de otros sistemas de signos (y que son propios del espectáculo teatral), antes de convertirse en un discurso propiamente tal, decodificable o interpretable para un espectador.

Sin embargo, no hay que olvidar que el teatro al considerársele una forma de comunicación -tal como se planteó inicialmente- posee un carácter social. Por lo tanto, el discurso teatral (o escénico) -al igual que el lingüístico- también posee dicho carácter, en la medida que posibilita relaciones entre las

<sup>78</sup> *Ibíd.*, p.154

personas. Y es, precisamente, sobre la base de la función comunicativa, que podemos sostener que el discurso teatral constituye un todo articulado y moldeado, de acuerdo a las posibilidades que ofrece cada uno de los códigos de los que dispone el teatro, como objeto cultural, y que exige competencias tanto del productor como del destinatario. Así, y a través de los códigos, lenguajes y elementos que pone sobre escena, el productor ofrece una visión de mundo que -indudablemente- está mediatizada por sus ideologías, creencias, estados psicológicos, intereses, entre otros. Finalmente, el discurso teatral no es otra cosa que un todo significativo, compuesto por signos, que funciona comunicativamente en un contexto determinado y bajo ciertas leyes que rigen la producción teatral en un momento y en un lugar determinados, y cuyo proceso productivo se inicia en la elaboración del texto (cuando lo hay) y finaliza en el momento de la puesta en escena (durante la función propiamente tal), pasando por diferentes procesos de (re)elaboración, determinada por las características de los mismos y los participantes en ellos.

#### **1.6. Algunos aspectos centrales de la recepción teatral.**

Al adentrarnos en el tema de la recepción, como parte del proceso comunicativo teatral, y que dice relación finalmente con el significado que se le atribuye a un espectáculo de esta índole, ponemos al espectador en primer

plano, pues es él precisamente quien se constituye en un factor determinante a la hora de asignarle sentido a aquello que se le presenta sobre escena.

Sin embargo, Kowzan plantea primeramente la necesidad de establecer la diferencia entre comunicación y significación, como una forma de precisar ciertos límites entre estos procesos que -a su juicio- están estrechamente ligados, pero que corresponden finalmente a realidades distintas:

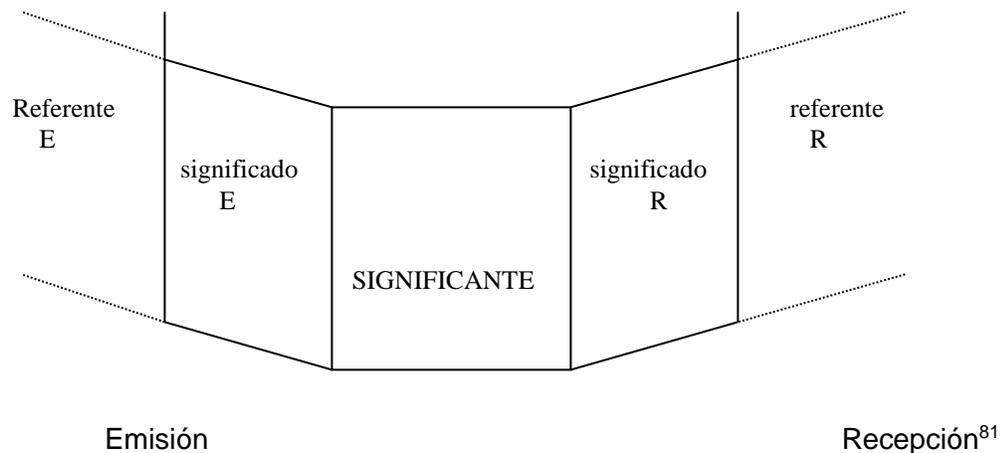
El acto o proceso de *comunicación* concierne a la transmisión de una información, de un mensaje del emisor al receptor y es, por definición, un fenómeno dinámico. La *significación*, por su parte, considerada unas veces como proceso (dinámico), otras como un estado (estático), concierne al funcionamiento de significante y significado, y está en relación (antinómica para algunos, complementaria para otros) con la noción de sentido. En cualquier caso, las dos, comunicación y significación, tienen que ver con el signo: uno por relación al aspecto más bien mecánico de su funcionamiento, el otro a su aspecto “de fondo”; uno implica en primer término al productor (creador, emisor), el otro al consumidor (receptor, decodificador, interpretador). Pero lo mismo que constituye su diferencia, constituye también su complementariedad. Y puesto que el estudio del funcionamiento de los signos debe tener en cuenta las dos caras, emisión y recepción, la noción de comunicación y la de significación se encuentran, se complementan (...).<sup>79</sup>

---

<sup>79</sup> KOWZAN, Tadeusz; *El Signo y el ...* p.145.

Dicho de otra forma, cuando hablamos de recepción nos referimos específicamente al espectador, pero no exclusivamente. No, puesto que este proceso está también ligado con la producción del signo, cuyo significado -en ambos casos- depende del referente:

El creador crea y hace emitir por el emisor, o emite él mismo, un signo correspondiente a un referente. Este signo es un elemento perceptible (visible, audible, palpable, sensible) y si su significado tiene una existencia única (...) su significado puede no ser lo mismo para el creador-emisor (significado E) que para el receptor-intérprete (significado R). El signo percibido es interpretado por el receptor que recurre a un referente; y este puede ser el mismo que el referente del emisor, o bien otro diferente<sup>80</sup>:



<sup>80</sup> *Ibíd.* p.148.

<sup>81</sup> *Ibíd.*

En el esquema planteado por Kowzan queda de manifiesto que, si bien el proceso de recepción propiamente tal se inicia a partir de la percepción de una entidad sígnica (o conjunto de signos) en escena, donde el receptor/espectador atribuye -dentro del proceso de comunicación- una significación (e interpretación) a un hecho material (significante), existe una ligazón directa con el proceso de emisión<sup>82</sup>. Este fenómeno adquiere relevancia, tal como se planteara anteriormente, en la medida que los respectivos referentes juegan un rol determinante, pues definitivamente no es lo mismo cuando emisor-creador y receptor comparten un referente idéntico (o por lo menos cercano), frente a la posibilidad de que dichos referentes sean absolutamente distantes. A ello, agreguemos la idea de que el referente del emisor-creador funciona antes que el signo se materialice, mientras en el caso del receptor (espectador), aparece luego de la recepción material del signo. Por lo tanto, un mismo signo puede estar asociado a dos significados: uno, que le pertenece al proceso de creación y otro, al proceso de recepción. Pensemos, por ejemplo, en una puesta en escena donde vemos a un personaje que representa a un dictador que viste de uniforme militar. En el caso de nuestro país, el referente -gracias al imaginario cultural y la historia del pueblo chileno- puede ser perfectamente el mismo, tanto para el emisor como para el receptor: la figura de A. Pinochet. Sin

---

<sup>82</sup> Para ser precisos, es oportuno señalar que lo “percibido” por el receptor/espectador es realmente el significante, y no el signo, pues -tal como se señala en el párrafo- es el espectador quien atribuye, en el proceso interpretativo- una significación a aquella entidad material recibida. De esta forma, el espectador proyecta el significado, que debe ser conocido con anterioridad, a las entidades recepcionadas.

embargo, si el espectáculo se presenta en Berlín, el referente del público puede convertirse en otro mucho más cercano para el pueblo alemán: A. Hitler.

Entonces, es fundamental preguntarse qué responsabilidad o nivel de conciencia le cabe(n) al productor/emisor del discurso teatral (autor, director, grupo teatral), en la construcción del mensaje que desea entregar, con códigos que el receptor pueda decodificar, y considerando los referentes que a los que pueda acceder.

A juicio de Villegas “(...) el emisor siempre tiene en consideración un receptor o destinatario ideal”<sup>83</sup>. Lo que plantea la necesidad de considerar, primero, que el espectáculo teatral se convierte -al menos en teoría- en un objeto con sentido (aunque no necesariamente con **un** sentido); y que, segundo, la interpretación está sujeta, entre otras, a la competencia del receptor y al contexto comunicativo y cultural en la cual se establece el hecho teatral como un acto comunicativo. De ahí que podamos señalar, entonces, que las posibilidades interpretativas y por lo tanto de significado puedan resultar tan variadas como de receptores/espectadores se disponga.

En este plano, podemos señalar, pues, que -al menos en principio- todo texto *espectacular* posee dos sentidos: aquel otorgado originalmente por el

---

<sup>83</sup> VILLEGAS, Juan. *Para la Interpretación...* p.105.

emisor/productor y aquel asignado por el receptor/espectador (eso, sin considerar todos los procesos intermedios de emisión-recepción, y que fueron presentados en el capítulo anterior). Idea que -de aceptarla como premisa- complejiza aún más el proceso comunicativo teatral, y no deja de convertirse en un real desafío para el proceso de construcción de sentidos a partir de la elaboración y puesta de signos en escena. Y, más aún, dada la complejidad que conlleva el llamado “signo teatral”, conformado por una variedad de signos significativos para alguien, quizá sea conveniente hablar más bien de ***mensaje teatral***, entendido este como la concurrencia de diversos signos de nivel inferior, es decir, construido desde el principio de la composicionalidad, que no es otra cosa que la construcción de significado de una unidad (que en semántica corresponde a la oración) a partir del significado de sus partes.

Fernando de Toro, al abordar el tema del modo de producción del mensaje (significación) teatral, identifica dos productores: el autor y el director (aunque, no obstante, ambos roles pueden ser realizados por la misma persona):

El autor y el director son productores de textos: uno del texto dramático, el otro del texto espectacular virtual y espectacular. La recepción de este texto espectacular por parte del espectador es mediada por el contexto social que determina e influye la concretización. El entorno cultural general puede ser compartido

por ambos polos del circuito (emisor y receptor), pero el modo de producción teatral está mediatizado por todo lo que implica la puesta en escena, la cual impone un sistema escénico.<sup>84</sup>

Eso se ve incluso en el hecho de que el receptor/espectador puede tener conocimiento sobre el texto (haberlo leído, conocer las críticas que se le han hecho, etc.), reconociendo en este a un receptor con más elementos para la interpretación y valoración del espectáculo. Sin embargo, no necesariamente más “competente” en relación con sentido originalmente buscado por el productor/emisor: ya habíamos señalado la necesidad de plantearse un destinatario ideal (que podrá alejarse mucho o poco del espectador real), al momento de construir un espectáculo teatral, concebido con ciertas características que no necesariamente lo definen como un sujeto que maneja información previa. Quizás lo único que podemos señalar con certeza en este sentido sea el rol que juega la competencia cultural en la interpretación<sup>85</sup>. Más aún, si pensamos que el espectáculo final resultante puede distar lo suficiente del texto dramático que le dio origen, para convertirse en una obra absolutamente distinta:

Un texto dramático puede adquirir una variedad de sentidos en su puesta, ya sea por las transformaciones del texto en sí, el grupo que lo pone en escena, el director o por los elementos utilizados

---

<sup>84</sup> TORO, Fernando de. *Semiótica del Teatro...*p.139.

<sup>85</sup> Incluso, habría que agregar la posición ideológica del espectador , y sobre el mensaje en sí.

en la puesta. Sobre la base de estos condicionamientos y mediatizaciones, el espectador le asigna sentido.<sup>86</sup>

Dicho de otra forma, el *texto espectacular* es producto principal -aunque no exclusivamente- del director, en su labor, primero interpretativa de aquel texto dramático que llevará a escena, y luego como creador de materialidades, de entidades sígnicas: organiza los diferentes elementos que formarán la puesta en escena que finalmente ofrecerá al espectador, definiendo formas de enunciación, acciones, vestuario, etc. es decir, trabajando, por ejemplo, sobre la base del mensaje que lleva consigo el espectáculo. Y cuando hablamos tanto de interpretación como de producción de significados, no podemos dejar de lado los elementos ideológicos del director, sus competencias culturales y teatrales, sus motivaciones e intereses, los cuales participan activa o pasivamente del proceso de elaboración del mensaje teatral.

A la mediatización del director, agregamos la de los otros participantes del espectáculo teatral: escenógrafo, diseñador, iluminador, sonidista, y por supuesto la del actor. Como señala de Toro:

Todo comediante (actor) realiza su propia concretización del texto dramático y particularmente del personaje que representa: en su actuación hay algo del personaje y de sí mismo. De hecho,

---

<sup>86</sup> VILLEGAS, Juan. *Para la Interpretación...* p.111.

cuando hablamos de Hamlet, por lo general tenemos en mente tal o cual concretización de Lawrence Olivier o de Derek Jacobi y cuando sostenemos que ese personaje no es Hamlet o Edipo, es que según nuestra lectura no es legible, reconocible.<sup>87</sup>

En cuanto al mundo representado, otro de los temas a considerar al momento de referirnos a la recepción teatral, cabe decir que se relaciona directamente con el llamado por Villegas “mundo posible” del espectador, pues es allí donde se establecen ciertos parámetros para la validación de aquello puesto en escena:

Entenderemos el mundo posible como la imagen del mundo que funciona como referencia al imaginario social del texto o espectáculo y sirve al lector o espectador como medida de lo posible y esperable dentro de la situación y la información proporcionada en el imaginario social fundador del texto. El mundo posible del lector o espectador, en consecuencia, funciona constantemente como validador o invalidador de la “realidad” y verosimilitud del mundo ficticio.<sup>88</sup>

Podemos, entonces, señalar que -en cierta forma- existe una suerte de confrontación entre el referente cultural del receptor, y que da lugar o determina las posibilidades (o virtualidades) de un mundo ficcional (posible), y el mundo ficcional presentado en un espectáculo teatral, y que -a su vez- está

---

<sup>87</sup> TORO, Fernando de. *Semiótica del Teatro...*p.142.

<sup>88</sup> VILLEGAS, Juan. *Para la Interpretación...*p.112.

mediatizado, entre otras, por el referente cultural del emisor, en relación con la construcción de mundos ficticios. De esta manera, el espectador acepta aquellas opciones que se enmarcan dentro de cierta “lógica” y que se funda en su propia experiencia, y en sus propios referentes. Así, el director (o emisor) construye su imaginario combinando los elementos que están a su alcance, pero que le son permitidos por el mundo cultural del espectador (ideal). Porque, quién podría dudar que la coherencia del espectáculo está supeditada finalmente al juicio del receptor. En definitiva, y desde el punto de vista semiótico, la construcción de un espectáculo se funda en la posibilidad de interacción entre los mundos posibles del emisor y del receptor.

Ahora bien, retomando lo planteado por Pavis, en cuanto a considerar la recepción de un espectáculo teatral como una actividad del espectador, Marco de Marinis propone un modelo que establece distintos niveles en dicha actividad: (1) percepción, (2) interpretación, (3) reacción emotiva y cognitiva, (4) evaluación, y (5) memorización y recuerdo:

El primer nivel (percepción) consiste simplemente en el reconocimiento e identificación de los elementos expresivos (verbales y no verbales) del espectáculo.<sup>89</sup>

---

<sup>89</sup> TORO, Fernando de. *Semiótica del Teatro...*p.153.

Lo que desde el punto de vista del signo (recogiendo lo planteado por Kowzan), significa reconocer los significantes (materializaciones) puestas en escena.

La interpretación (segundo nivel) tiene que ver con las operaciones de comprensión cognitiva, la cual puede subdividirse en tres niveles: interpretación pragmática, interpretación semántica, e interpretación semiótica (...)<sup>90</sup> Es en este nivel donde se realiza la interpretación del texto espectacular.<sup>91</sup>

Este nivel sea, en este modelo propuesto, el más complejo y decisivo, pues es donde el espectador se constituye en un real decodificador de significados, un verdadero interpretante del espectáculo.

El tercer nivel, es decir, aquel que incorpora las dimensiones emotiva y cognitiva de la recepción ha sido -a juicio de de Toro- muy poco estudiado, sin llegar a establecer la real importancia de dichos componentes en el proceso de interpretación.

---

<sup>90</sup> La interpretación pragmática dice relación con el reconocimiento del espectáculo (en un afiche, por ejemplo) como teatral y también en su dimensión estética. La interpretación semántica está referida al sentido que el espectador asigna al espectáculo. Y la semiótica consiste en la identificación de las convenciones y códigos teatrales.

<sup>91</sup> TORO, Fernando de. Op.cit. p.154.

La evaluación (cuarto nivel) que corresponde a la “valorización que hace el espectador de un texto espectacular dado”<sup>92</sup>, al igual que el caso anterior, es un tema que la semiología teatral ha dejado de lado, a pesar de ser “un producto integral (junto con la percepción, interpretación, reacción cognitiva-emotiva) del hacer perceptivo del espectador.”<sup>93</sup>

En cuanto a la memoria y recuerdo, Fernando de Toro cita a Bernard Beckerman, quien habría introducido la distinción entre experiencia teatral y experiencia mnemónica :

la experiencia memorial no es distinta de la teatral, sino que es solamente una continuación que trasciende el contacto directo con la presentación (...) una vez apartado de sus compañeros espectadores, logra una nueva perspectiva de la obra.

Con ello, podríamos postular que en el proceso de recepción e interpretación teatral por parte del espectador, la experiencia vital resulta determinante, con lo cual se introduciría un nuevo elemento: el tiempo y la distancia que se establece con la vivencia del espectáculo, puede determinar -e incluso modificar- el proceso de decodificación.

---

<sup>92</sup> *Ibíd.* p.156

<sup>93</sup> *Ibíd.*

Finalmente, y a la luz de los planteamientos expuestos, podemos precisar la complejidad del proceso de recepción e interpretación del espectáculo teatral, desde su dimensión semiótica, y que considera no solo al espectador, sino que nace -como todo proceso comunicativo sustentado sobre la base de la teoría de los signos- desde su misma configuración como una realidad interpretativa, desde el propio emisor (sea este un individuo o un conjunto de participantes). Tal vez, el desafío esté precisamente en su misma complejidad, por cuanto en el proceso de construcción de significados -a partir de la puesta en escena de un espectáculo- implica la consideración de un ente receptor en cuya configuración estén en juego múltiples factores que incidirán en la interpretación final y que no sabemos, por cierto, si se corresponderá con lo planteado originalmente.

## CAPÍTULO II

### Fundamentos de la Lingüística Pragmática

#### 2.1. La perspectiva Lingüístico-Pragmática.

Históricamente el lenguaje ha sido abordado desde distintos enfoques, proponiendo diversas teorías que, aunque diferentes entre sí, concluyen en un punto esencial: todas ellas lo abordan desde una perspectiva abstracta, entendiendo el lenguaje como una suerte de sistema virtual o asociado a un conjunto de conocimientos:

El lenguaje natural puede definirse de maneras profundamente distintas: ya sea como objeto exterior -la totalidad de las enunciaciones que pueden producirse en una comunidad de habla, como propuso Bloomfield ("A set of postulates for the science of language", 1926, p.156), ya sea como un sistema gramatical virtualmente existente en los cerebros de un grupo de individuos, según la famosa descripción de Saussure (*Curso de Lingüística general*, 1945, p.57), ya sea como un sistema de conocimiento, el conjunto de representaciones mentales internalizadas por el individuo, de acuerdo con la definición de Chomsky, aceptada actualmente por un sector importante de lingüistas (Chomsky, *Knowledge of language*, 1986, p.26).<sup>94</sup>

---

<sup>94</sup> REYES, Graciela, *La Pragmática Lingüística*, Barcelona, Montesinos, 1990, pp. 17-18.

Sin embargo, habrían dejado el principio básico que guía su uso, y que dice relación con la realidad concreta de una comunidad que se comunica a través de un lenguaje que le es propio:

(...) Si estas definiciones delimitan un objeto de estudio, es evidente que dejan fuera de ese estudio los principios que guían el uso del lenguaje. <sup>95</sup>

No obstante, todo análisis, aunque finalmente se convierta en un cuerpo teórico, pareciera necesariamente partir desde la realidad concreta, pues allí se encuentra la esencia del objeto de estudio. Ello, lleva a Graciela Reyes a sostener que desde que el hombre se ha interesado por abordar el fenómeno del lenguaje, en cualquiera de sus manifestaciones, lo ha hecho desde su uso, es decir, ya desde un nivel pragmático:

(...) cualquiera que sea la importancia teórica que cada ideología lingüística conceda o niegue al estudio del uso del lenguaje, según abstraiga el lenguaje más o menos, para su análisis, de las realidades de su manifestación social, el uso lingüístico es un fenómeno tan insistente y fascinante en su aparente trivialidad, que ya se hacía pragmática mucho antes que se concibiera una disciplina dedicada a descubrir los principios que guían la comunicación verbal.

---

<sup>95</sup> *Ibíd.*(REYES)

En efecto: todo el que ha reflexionado sobre el lenguaje ha reflexionado sobre su uso y su relación con intérpretes y contextos: Platón y Aristóteles, los retóricos, los sofistas, San Agustín, Bacon, Locke, Ockham...<sup>96</sup>

Ahora bien, ese reflexionar sobre su uso (del lenguaje) solo ha tenido cierta regularidad a partir de la aparición de la **Pragmática**, la cual se plantea en la necesidad de estudiar:

(...) los principios que regulan el uso del lenguaje en la comunicación, es decir, las condiciones que determinan el empleo de enunciados concretos emitidos por hablantes concretos en situaciones comunicativas concretas, y su interpretación por parte de los destinatarios.<sup>97</sup>

Porque la **Pragmática**, planteada como una forma de entender y estudiar el fenómeno del lenguaje, se ubica en la necesidad de descubrir las leyes y los procesos que aparecen cuando dos o más hablantes hacen uso de él. Pues se sostiene que un análisis desde cualquiera de las teorías lingüísticas que operan desde lo abstracto, distan del fenómeno propiamente tal, en tanto hay en la situación de uso elementos que inciden considerablemente en la significación, y sobre los cuales la teoría no ha podido dar cuenta de ellos:

---

<sup>96</sup> *Ibíd.* (REYES)

<sup>97</sup> ESCANDELL, María Victoria, *Introducción a la Pragmática*, Barcelona, Editorial Anthropos, 1993, p.1

La pragmática es, por tanto, una disciplina que toma en consideración los factores a los que no puede hacer referencia un estudio puramente gramatical: nociones como las de *emisor*, *destinatario*, *intención comunicativa*, *contexto verbal*, *situación o conocimiento del mundo* van a resultar de capital importancia. Lo que separa a los diferentes enfoques es la decisión que cada uno de ellos toma acerca de cómo debe interpretarse este objetivo: para unos, la pragmática ha de centrarse, sobre todo, en la relación del significado gramatical con el hablante y con los hechos y objetos del mundo que intenta describir; para otros, por ejemplo, debe tratar de analizar la relación entre la forma de las expresiones y las actitudes de los usuarios.<sup>98</sup>

Aunque, claramente, más allá de las diferencias propias que pudieren aparecer en cuanto a la forma de abordar el lenguaje, desde una perspectiva pragmática, un principio fundamental radica en la idea que el significado que se produce al usar el lenguaje va mucho más allá de las proposiciones enunciadas.

Ello nos lleva a pensar necesariamente en que aquello que decimos es realmente más complejo (o por lo menos distinto) de lo que literalmente parece:

(...) en la comunicación las frases pueden adquirir contenidos significativos que no se encuentran directamente en el significado literal de las palabras que las componen, sino que dependen de

---

<sup>98</sup> *Ibíd.* (ESCANDELL)

los datos que aporta la situación comunicativa en que dichas frases son pronunciadas.<sup>99</sup>

Observemos, a modo de ejemplo, la siguiente situación:

El jefe de una empresa le dice a uno de sus empleados:

- *Ojalá que mañana llegue temprano.*

Frente a este enunciado, podemos señalar que el jefe plantea simplemente un deseo en relación con la hora de llegada de uno de sus empleados para el día siguiente. Esto si lo consideramos desde el punto de vista estrictamente literal. Sin embargo, si se nos informa que el jefe, aburrido de los atrasos de su empleado, ha reprendido fuertemente a este último haciéndole ver la posibilidad de perder su empleo al ser despedido, entendemos que el deseo se transforma en -al menos- una advertencia. En esta última posibilidad de análisis entra el juego el contexto (conocimiento de información previa), pasando desde un análisis estrictamente lingüístico a uno pragmático.

Por lo tanto, desde la dimensión pragmática, estudiar el lenguaje es estudiarlo en uso, mezclado con su entorno, atendiendo a lo particular de cada

---

<sup>99</sup> Idem. p. 26.

emisión. Con ello, se nos hace necesario abordar -entre otras- la problemática de la enunciación.

La enunciación, como la actividad del hacer lingüístico, está centrada en el locutor, quien a través del lenguaje se relaciona con un otro:

(...)Una lingüística de la enunciación postula que muchas formas gramaticales, muchas palabras del léxico, giros y construcciones tienen la característica constante de que, al hacer uso de ellos, se instaura, o se contribuye a instaurar relaciones específicas entre los interlocutores. La lengua puede seguir considerándose como un código en la medida en que este último sea visto como un repertorio de comportamientos sociales (así como se habla de un código de la cortesía) y no ya como aquel que sirve para señalar contenidos de pensamiento.<sup>100</sup>

Además de dicha relación que se instaura entre los interlocutores, está la propia inscripción que hace el emisor, lo que Kerbrat-Orecchioni denomina el *hablante-escritor*. Para ella, lo central de la enunciación está en el carácter subjetivo que adquiere cuando un hablante utiliza el lenguaje:

(...) consideraremos como hechos comunicativos las huellas lingüísticas de la presencia del locutor en el seno de su

---

<sup>100</sup> DUCROT, Oswald, *El Decir y lo Dicho*, Bs. As, Edicial, 1996, p.134.

enunciado, los lugares de inscripción y las modalidades de existencia de lo que con Benveniste llamaremos “subjetivas”.<sup>101</sup>

Así, y considerando tanto los planteamientos de Ducrot como de Kerbrat-Orecchioni, es posible señalar que la problemática de la enunciación se basa en los procedimientos lingüísticos a través de los cuales el locutor imprime su marca al enunciado, se inscribe en el mensaje y se relaciona con él y con su interlocutor.

Sin duda, el tema de la enunciación es uno de los aspectos relevantes de la pragmática, por cuanto -como se ha señalado anteriormente- aborda el lenguaje desde su dimensión de portador de significado, pero un significado que se completa en el uso, y que va más allá de una cadena estrictamente sintáctica o fónica. Porque, al abordar todos aquellos elementos, fenómenos y procesos que rodean al acto comunicativo, se asume que la comunicación es más que emitir un conjunto de signos.

Sin embargo, la pragmática aborda no solo el tema de la enunciación, pues hay en esta dimensión del lenguaje en uso, muchos otros elementos que entran en juego cuando nos planteamos frente a la interrogante *cómo decimos lo que queremos decir y cómo lo comprendemos cuando nos lo dicen*. Así,

---

<sup>101</sup> KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, La Enunciación de la Subjetividad del Lenguaje, Bs. As., Edicial, 1997, p.42.

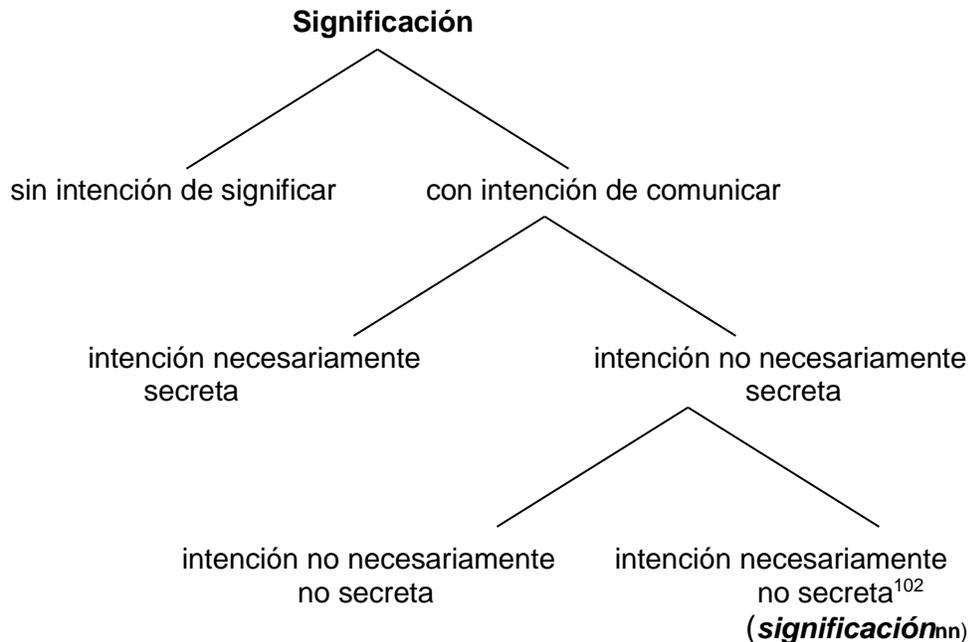
dedica tratados completos a temas como la producción de significado, los actos de habla y sus respectivos niveles, presuposiciones e implicaturas, entre otros. Temas desarrollados a continuación.

## **2.2. Producción intencional de significado.**

La primera parte de este marco teórico ha girado en torno a la problemática del significado en teatro y –con ello- se han abordado una serie de aspectos referidos al signo, como elemento fundamental de significación. Partiendo desde los llamados “indicios” que transmiten información, pero que no son considerados signos propiamente tales, por cuanto no hay en ellos una intención de comunicar.

Al adentrarnos en pragmática, el tema del significado sigue siendo esencial, en tanto es base de la premisa planteada por Reyes (*Cómo decimos...*), cuando se plantea en torno al *decir* en el acto comunicativo concreto. De forma similar, Paul Grice se sitúa en la necesidad de analizar la significación de aquellos actos de comunicación intencional. Así, sostiene que si bien existen diferentes niveles de significación (de acuerdo a la intencionalidad de quien comunica), la verdadera significación está dada solo en el reconocimiento que hace el receptor de aquello que le es transmitido, es

la significación que denomina **significaciómnn**, y que se ubica en el nivel inferior del esquema dicotómico que nos propone:



En este esquema, la significación se plantea en primer término en dos posibilidades, de acuerdo al factor de la intencionalidad de significar. Cuando no existe la intención por parte de un emisor (realidad “sínica” a la que Pierce denominaría *indicio*), pero que de igual forma se transmite información. Es el caso, por ejemplo, de un gesto involuntario realizado producto de acto reflejo, el cual carece de intención comunicativa, pero indudablemente está lleno de

<sup>102</sup> En RÉCANATI, Francois. *La Transparencia y la Enunciación*. Introducción a la Pragmática. Bs.As., Hachette, 1981.

significación para un eventual interlocutor. En los espectáculos teatrales resulta común encontrarse con situaciones donde no existe una intención de comunicar, que son producto de una situación no controlada en su totalidad, los ejemplos son abundantes: un vestuario no definido con exactitud, un ruido no programado, un apagón, una caída, etc.

Cuando existe la intención de comunicar (donde podemos ubicar los signos), se tiene conciencia del acto comunicativo y de aquello que se desea transmitir. En él encontramos aquellos actos donde la intención comunicativa es necesariamente secreta. Es decir, para que el efecto comunicativo de la significación sea el propuesto por el emisor, el receptor no debe conocer (ni descubrir) la intención del primero, puesto que el reconocimiento es incompatible con el acto. Generalmente, esta situación se puede observar en lo cotidiano, cuando se sale de casa, y se disponen elementos que indiquen (o simulen) la presencia de gente, como dejar las luces encendidas, programar la televisión para que se encienda automáticamente, etc. Indudablemente, el mensaje está dirigido hacia potenciales delincuentes que buscan casas sin moradores para robar. Se distingue claramente, que el hecho de que los receptores sean descubiertos en su intencionalidad elimina toda posibilidad de éxito comunicativo. En el caso del teatro, este nivel de significación se da en la necesidad de ocultar: por ejemplo, el apagón (o cierre de cortinas) realizado para cambio de escenografía.

En el otro caso, cuando la intención es no *necesariamente secreta*, las posibilidades son: una de *intención no necesariamente secreta*, y otra de *intención necesariamente no secreta*. En la primera, el hecho de que el receptor descubra o no la intencionalidad del emisor es irrelevante, pues no determina ni afecta el hecho comunicativo, dicho de otra forma, el emisor no pretende ocultar su intención puesto que no es incompatible con la realización del acto. Un caso, bastante común en el ámbito artístico podría ser la inclusión de elementos autobiográficos o de intereses absolutamente personales en la obra del artista. Esto puede verse claramente, por ejemplo en obras pictóricas cuyos autores desarrollaron su arte hace muchos años, y de los cuales solo se conservan sus creaciones. De la intencionalidad de ciertos aspectos de su obra (colores, formas, etc.) poco se puede saber, sin embargo, la obra se puede apreciar en su totalidad, porque allí se descubre una intencionalidad significativa completa, lo que confirma el principio de que la revelación de dicha intención es innecesaria, pues no afecta la significación final.

En el otro caso, es decir, el de *intención necesariamente no secreta*, Grice ubica la **significación**, donde:

(...) el reconocimiento de la intención de significar del emisor, por parte del receptor, no solo es compatible con la realización, sino que además, una condición necesaria: no llega a *significam*

alguna cosa a alguien, a menos que llegue a hacerle reconocer mi intención de significarle algo.<sup>103</sup>

De acuerdo a lo planteado por Grice, *significacamn* algo es significarlo mediante el reconocimiento –por parte del receptor- de la intención que se tiene de significarle algo, y esa intención de significarle algo debe tener la intención de significarlo mediante el reconocimiento de esta intención.

En este plano, cabe preguntarse entonces qué responsabilidad tiene el emisor en un acto comunicativo, en tanto su mensaje debe estar construido de tal forma que el receptor –además de ser capaz de decodificarlo- pueda reconocer las intenciones comunicativas. Ahora, si el hecho comunicativo lo llevamos al plano del arte, específicamente el dramático, la situación se torna aún más compleja, en tanto las competencias, tanto de quien emite como de quienes reciben un mensaje, juegan un rol decisivo, en el entendido que las realidades (para no restringirnos solo a un tema de competencias) culturales de ambos sujetos pueden distanciarse tanto que sea imposible descubrir, no solo la intención, sino también la significación esencial de aquello que se transmite. Claramente, un espectáculo teatral montado en Chile puede adquirir una significación muy distinta si el mismo espectáculo es representado en China.

---

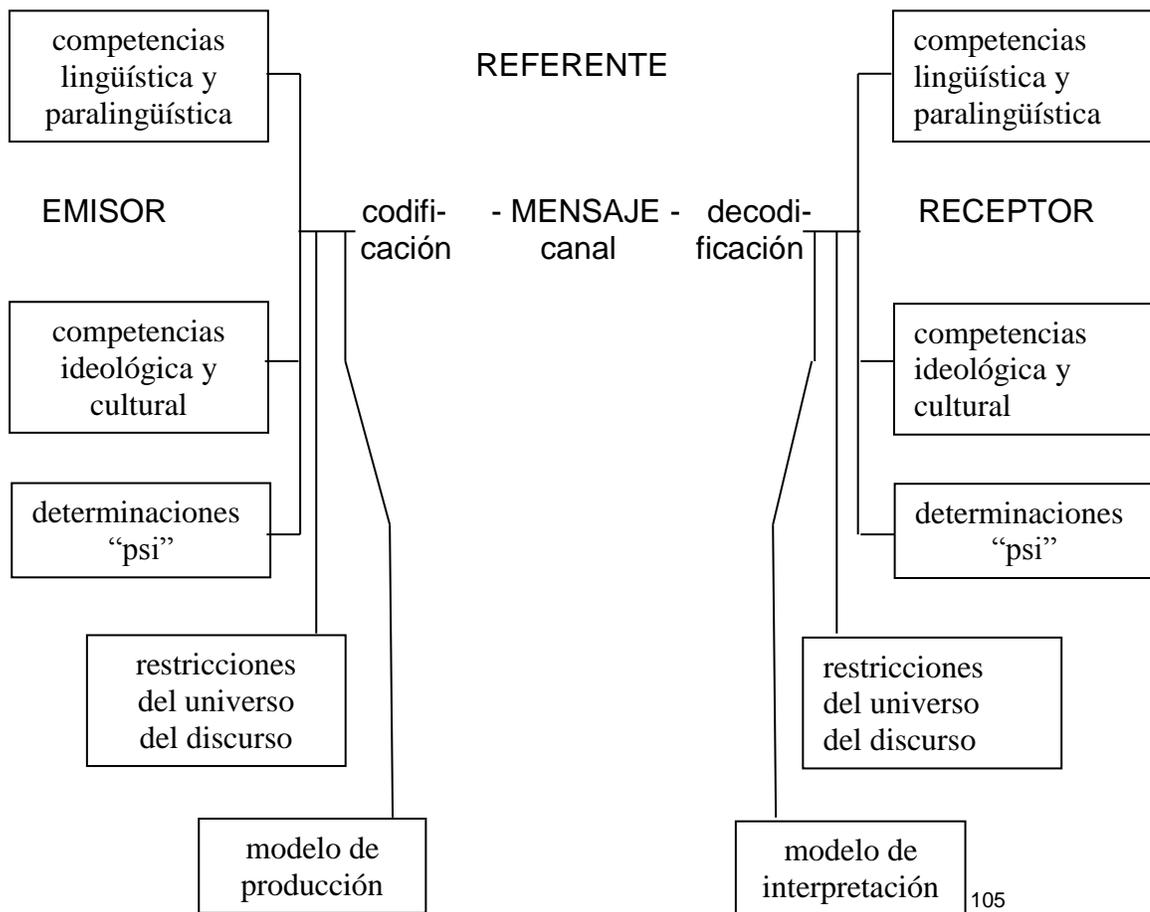
<sup>103</sup> Ídem. p. 151.

Por ello –y en el marco de lo planteado por Grice en torno al significado-, insistimos en la idea de que es el Director<sup>104</sup> (en el caso de una puesta en escena) el indicado para configurar un discurso, cuya significación sea correctamente asignada por el público, motivo por el cual debe manejar con propiedad, ya no solo los recursos de los cuales dispone como creador teatral, sino también aquellos que sus potenciales receptores pudieren poseer, de tal forma de disminuir la distancia entre *lo que queremos decir* y *cómo lo comprenden cuando lo decimos*.

Parece pertinente, pues, acoger –si bien no como un principio incuestionable sí como una interesante aportación- la propuesta de Kerbrat-Orecchioni, quien intenta reformular el modelo de comunicación de Jakobson, proponiendo uno en el que se incorporen otros elementos, ya no estrictamente lingüístico, que forman parte de la complejidad del ser como individuo comunicador, tanto de emisor como de receptor, y que entran en juego en el hecho comunicativo real (pragmático). Así, plantea:

---

<sup>104</sup> Junto a todos los demás que participan junto a él: diseñadores, iluminadores, actores, etc.

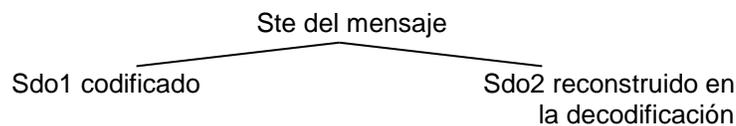


La necesidad de Kerbrat-Orecchioni de replantearse el modelo de Jakobson surge de la –según ella- insuficiencia del mismo, en tanto simplifica la complejidad de los factores que lo componen y deja otros fuera.

Respecto del código, sostiene que este no puede ser homogéneo, pues ello impediría la existencia de diversos idiolectos<sup>106</sup>:

<sup>105</sup> KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, La Enunciación de la Subjetividad del Lenguaje, Bs. As., Edicial, 1997, p.27.

(...) es preciso admitir que la comunicación (dual: no hablamos por el momento más que del caso más sencillo) se funda sobre la existencia, no de *un* código, sino de *dos* idiolectos; por consiguiente, el mensaje mismo se desdobra, al menos en lo que concierne a su significado. En efecto, si se define a la competencia como un conjunto de reglas que especifican “como los sentidos se aparean a los sonidos” (Chomsky) y si asumimos que esas reglas de correspondencia Ste-Sdo varían de un idiolecto a otro, y dado que el significante de un mensaje permanece invariable entre la codificación y la decodificación, es preciso admitir que en el intervalo que separa ambas operaciones el sentido sufre muchos avatares:



No es verdad, pues, como parece decirlo Jakobson (...) que el mensaje pase en su totalidad “de mano en mano sin sufrir alteraciones en la operación”<sup>107</sup>.

Es decir, los procesos de codificación y decodificación están determinados por los sujetos (y sus competencias lingüísticas) que la llevan a cabo. Por lo tanto, tendremos tantos procesos como individuos hablantes (sin

---

<sup>106</sup> Entiéndase “idiolecto” como sinónimo de habla, es decir, la forma particular que cada individuo hace del uso de la lengua.

<sup>107</sup> KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, La Enunciación de la Subjetividad del Lenguaje, Bs. As., Edicial, 1997, p. 23-24.

considerar, al menos por ahora, otros elementos extralingüísticos que pudieren ser igualmente determinantes).

A esto, agrega una segunda idea respecto del código, señalando que el código es más bien un patrimonio de la interioridad del individuo, descartando con ello la idea de un código externo, pues a través de él el ser humano construye su subjetividad, es decir, se constituye como tal en el discurso.

Al planteamiento de ciertos reparos en torno a la idea de código entregada por Jakobson, Kerbrat-Orecchioni agrega la idea de la inexactitud sobre el universo del discurso:

Es inexacto, en efecto, representarse al emisor como alguien que para confeccionar su mensaje elige libremente tal o cual ítem léxico, tal o cual estructura sintáctica, tomándolos del stock de sus aptitudes lingüísticas (...) sin otra restricción que "lo que tiene que decir". Aparecen limitaciones suplementarias que funcionan como otros tantos filtros que restringen las posibilidades de elección (y orientan simétricamente la actividad de decodificación); filtros que dependen de dos tipos de factores:

- (1) las condiciones concretas de la comunicación;
- (2) los caracteres temáticos y retóricos del discurso, es decir, *grosso modo*, las restricciones de “género”<sup>108</sup>.

Entendemos, en las palabras de la autora, que la libertad de la cual goza el hablante es solo relativa, pues esta está claramente restringida por factores externos al sujeto hablante y que él recoge (acepta, o incorpora) consciente o inconscientemente para “delimitar” su participación comunicativa, tanto en su rol de emisor como de receptor.

A las restricciones surgidas a partir del universo del discurso, Kerbrat-Orecchioni incorpora a aquellas competencias no lingüísticas, a saber: las psicológicas y psicoanalíticas, las competencias culturales (referidas al acervo implícito que se posee sobre el mundo) y las ideológicas, las que en su conjunto:

(...) mantienen con la competencia lingüística relaciones tan estrechas como oscuras y cuya especificidad contribuye todavía más a acentuar las divergencias idiolectales<sup>109</sup>.

---

<sup>108</sup> KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, La Enunciación de la Subjetividad del Lenguaje, Bs. As., Edicial, 1997, p.25.

<sup>109</sup> KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, La Enunciación de la Subjetividad del Lenguaje, Bs. As., Edicial, 1997, p.26.

Dicho en palabras más sencillas, el discurso de un sujeto no solo está determinado por el dominio que él posea de la lengua y por las circunstancias que determinan la comunicación, sino por todo un cúmulo de elementos de diversa índole que ha ido incorporando a lo largo de su vida y que lo constituyen como tal en un momento determinado, y que se evidencia en su discurso.

Sobre estos planteamientos, es posible aceptar la idea de dos modelos: uno de producción y otro de interpretación, pero no ya como parte de dos abstracciones (emisor-receptor), sino como parte de dos entidades reales, que surgen en un momento determinado y que forman parte del hecho comunicativo desde su propia subjetividad, pues es en ella desde donde producen e interpretan.

Consideremos, sin embargo, la propuesta de Kerbrat-Orecchioni como complementaria (y no contradictoria) de lo delineado por Jakobson, entendiendo que mientras uno de ellos se queda en el plano de lo abstracto, la otra implementa lo existente, pero desde una perspectiva pragmática, pues asume que la comunicación existe finalmente en el hecho concreto, que se hace material, y no como una idea, como un intangible.

### 2.3. Lenguaje y performatividad.

Hasta antes de la aparición formal de la Pragmática, se aceptaba la idea básica de que a través del lenguaje, específicamente de los enunciados, era posible describir el mundo. Estableciendo, así, una categoría de valor lógico, que se mueve entre lo verdadero y lo falso: son los llamados enunciados veritativos. Sin embargo, Austin cuestiona este planteamiento, al sostener que hay enunciados cuyo valor de veracidad no es susceptible de determinar, a los que denomina performativos (o “realizativos”):

¿Cómo llamaremos a una oración o a una expresión de este tipo (del tipo: cuando, con la mano sobre los Evangelios y en presencia del funcionario apropiado, digo “¡Sí, juro!”, no estoy informando acerca de un juramento; lo estoy prestando)? Propongo denominarla oración *realizativa* o expresión realizativa o, para abreviar, “un realizativo” (...) Deriva, por supuesto, de “realizar”, que es el verbo usual que se antepone al sustantivo “acción”. Indica que emitir la expresión es realizar una acción y que esta no se concibe normalmente como el mero decir algo.<sup>110</sup>

---

<sup>110</sup> AUSTIN, John L., *Cómo Hacer Cosas con Palabras*, Barcelona, Piados, 1982. p.47.

En dichos realizativos, entonces, tenemos expresiones cuya función específica está dada por el hecho de *cumplir una acción*, y no de enunciar. Obsérvense los siguientes casos:

- (a) Te han bautizado en nombre de Dios
- (b) Te bautizo en nombre de Dios

Aunque muy similares en estructura y contenido, existen diferencias considerables entre ellas. Mientras (a) efectivamente posee una lógica de verdad, que puede ser demostrada y que atribuye el valor de verdad al enunciado (y que en la teoría de Austin llamaremos “constatativos”); en (b) no solo se establece el hecho, sino que –por cierto, que en la condiciones adecuadas- lo realiza, pues la calidad de “bautizado” se adquiere precisamente cuando el sacerdote pronuncia estas palabras. Dicho de otra forma: las palabras en sí – y aquí hablamos indudablemente de un hecho lingüístico- **constituyen el hecho que enuncian.**

Claramente, podrá observarse que es el carácter de *acción*, y no descripción, lo que constituye en “particulares” a estos enunciados (realizativos), pues al emitir enunciados del tipo *te bautizo en nombre de Dios*, *te prometo que mañana vendré a visitarte*, o *te felicito por tu trabajo*, el hablante no solo está transmitiendo información, está realizándola. Cuando decimos *te*

*felicito*, no tenemos por objetivo el solo hecho de informarle a nuestro interlocutor de algo, sino **realmente hacerlo**.

Como podrá observarse, los enunciados realizativos constituyen un tipo particular de expresiones lingüísticas, las que –por cierto- poseen características propias. Escandell propone:

- I) desde el punto de vista gramatical es una oración declarativa;
- II) va en primera persona de singular del presente indicativo;
- III) no se trata de una expresión carente de sentido; pero
- IV) no puede ser calificada como verdadera o falsa, sino como adecuada o inadecuada.<sup>111</sup>

A lo que habría que agregar – y de acuerdo a la filosofía de Austin- el sentido nuclear del verbo en cualquier enunciado performativo, pues es precisamente este el que le otorga el carácter *realizativo*. Aunque, su sola presencia no asegura en modo alguno la realización efectiva de la acción. En efecto, un enunciado del tipo *te bautizo en nombre de Dios* carece de valor performativo si no es emitido por la persona adecuada, en un momento dado y en las circunstancias que corresponde. Por cierto, la autenticidad del acto de palabra se debe más a un conjunto complejo de condiciones verbales y

---

<sup>111</sup> ESCANDELL, María Victoria, Introducción a la Pragmática, Barcelona, Editorial Anthropos, 1993, p.58.

extraverbales, que a propiedades específicas de ciertos verbos. Precisamente, Austin desarrolla la teoría de los *infortunios*, intentando explicar la calidad de inadecuados o desafortunados de algunos actos de habla:

la emisión de determinadas palabras es, en muchos casos, un paso obligado en la realización de determinado tipo de acciones convencionales. Pero (...) no basta solo con palabras: estas tienen que emitirse siempre en las condiciones requeridas. Un fallo o una violación de cualquiera de estas condiciones da lugar a un *infortunio*.<sup>112</sup>

El enunciado *te bautizo en nombre de Dios*, emitido por un civil cualquiera, no tiene ninguna validez ni reconocimiento social, así como el mismo enunciado dicho por un sacerdote (facultado para ello), pero hacia una persona que ya ha sido bautizada.

En otras palabras, el infortunio (también llamado infelicidad) en el acto, puede producirse si el acto no está legitimado institucionalmente o si el objeto al que se aplica no es el adecuado, resulta nulo o inefectivo. También se presenta si se emite sin sinceridad (en aquellos casos que esta sea requerida), y cuando se produce una ruptura posterior del comportamiento interaccional, aunque inicialmente el acto haya sido efectivo (es el caso de una promesa no cumplida, por ejemplo).

---

<sup>112</sup> ESCANDELL, María Victoria, Introducción a la Pragmática, Barcelona, Editorial Anthropos, 1993, p.60

Austin aborda este tema cuando intenta distinguir entre enunciados constatativos y realizativos, pues advierte que existe –por un lado- una dimensión relativa al carácter afortunado y desafortunado de la expresión, lo que lleva consigo una fuerza ilocucionaria; y existe –por otro lado- una dimensión relativa a verdad o falsedad, en el marco de un significado locucionario:

La doctrina de la distinción realizativo-constatativo está respecto de la doctrina de los actos locucionarios e ilocucionarios como parte del acto lingüístico total, en la posición de una teoría *especial* frente a una teoría *general*. Y la necesidad de esta última se hace manifiesta sencillamente porque el “enunciado” tradicional es una abstracción.<sup>113</sup>

En sí, las fuerzas (o actos) **ilocucionaria** e **ilocucionaria** constituyen, por cierto, subactividades de los actos comunicativos, a las cuales se agrega un tercero: el **perlocutivo**. El primero se relaciona directamente con el significado de las expresiones, es el que se realiza por el solo hecho de “decir algo”, aunque este solo hecho comprende 3 subactividades:

- a) emisión de sonidos, que es básicamente un acto fonético;
- b) emisión de palabras, que pertenecen a un determinado vocabulario y que funcionan de acuerdo a ciertas reglas gramaticales. Llamado acto fático;

---

<sup>113</sup> AUSTIN, John L., *Cómo Hacer Cosas con Palabras*, Barcelona, Piados, 1982.p. 195.

c) uso de una frase determinada con cierto sentido y cierta referencia. En este nivel semántico, la expresión ya puede ser considerada como enunciado. Es el acto rético.

Luego, tenemos la fuerza ilocutiva que entrega el valor pragmático, es el que se realiza al decir algo, cuya forma de interacción está socialmente regulada. Sin embargo, la aparición de performativos explícitos o de otros indicadores de fuerza ilocutiva, no basta para identificar el tipo de operación propia del acto ilocucionario: es necesario incluir la interpretación del destinatario. Por lo tanto, el efecto ilocucionario se constituye en el reconocimiento por el oyente de la intención ilocutiva del hablante.

Según Austin, la fuerza ilocucionaria queda de manifiesto de acuerdo al tipo de verbo que presenta el enunciado, y que da origen al acto ilocucionario que se realiza al emitir el enunciado.

Con ello, presenta una clasificación de verbos en función de sus fuerzas ilocucionarias, constituida por cinco categorías:

Distingo cinco clases generales de verbos, pero no estoy totalmente satisfecho con ellas (...) Clasificaré estas expresiones en función de sus fuerzas ilocucionarias, y les asignaré estos nombres:

- 1) Verbos de judicación, o judicativos.
- 2) Verbos de ejercicio, o ejercitativos.
- 3) Verbos de compromiso, o compromisorios.
- 4) Verbos de comportamiento, o comportativos
- 5) Verbos de exposición, o expositivos<sup>114</sup>

Veamos particularmente cada uno de los grupos que nos presenta Austin<sup>115</sup>:

- 1) **Judicativos:** Consisten en emitir un juicio, oficial o no, sobre la base de pruebas o razones, respecto de valores o de hechos, en la medida en que pueden distinguirse entre estos. En general, se ubican en esta categoría a aquellos actos que producen un veredicto. Con su enunciación, se pretende cambiar el estado de las cosas. Los verbos que caracterizan este grupo son: absolver, condenar, valorar, juzgar.
- 2) **Ejercitativos:** Se manifiestan por el hecho de dar una decisión a favor o en contra de cierta línea de conducta, o abogar por ella. Por medio de su enunciación, el hablante pretende obligar a su interlocutor a realizar alguna acción: destituir, despedir, perdonar, renunciar, designar, ordenar, preguntar, exigir, rogar, rechazar, entre otros.

---

<sup>114</sup> AUSTIN, John L., *Cómo Hacer Cosas con Palabras*, Barcelona, Piados, 1982.p. 198.

<sup>115</sup> AUSTIN, John L., *Cómo Hacer Cosas con Palabras*, Barcelona, Piados, 1982.p. 198-199.

- 3) **Compromisorios:** En este grupo, se encuentran aquellos enunciados cuyo acto compromete al emisor a realizar algo, desde las promesas hasta las declaraciones o anuncios de intención. Por lo tanto, el hablante asume un compromiso, una obligación o un propósito. Son verbos típicos de este grupo: prometer, garantizar, adherir, defender, apoyar.
- 4) **Comportativos:** Son aquellos que se relacionan con las actitudes y comportamientos sociales. Además, incorpora elementos propios del estado anímico de quien las emite: pedir disculpas, felicitar, elogiar, dar el pésame, maldecir, desafiar, agradecer.
- 5) **Expositivos:** Evidencian cómo las expresiones del emisor se encuadran en un argumento o conversación, cómo está usando las palabras. Verbos propios de los actos expositivos son: contesto, concedo, ejemplifico, supongo, postulo, afirmo, niego, informo, aviso, acepto.

Finalmente encontramos la fuerza (o acto) **perlocutivo**, cuyo carácter instrumental apunta hacia la obtención de efectos posteriores al propio discurso: es lo que se realiza por haber dicho algo:

(...) decir algo producirá ciertas consecuencias o efectos sobre los sentimientos, pensamientos o acciones del auditorio, o de quien emite la expresión, o de otras personas. Y es posible que al decir algo lo hagamos con el propósito, intención o designio de producir tales efectos.<sup>116</sup>

---

<sup>116</sup> AUSTIN, John L., *Cómo Hacer Cosas con Palabras*, Barcelona, Piados, 1982.p. 145.

Ahora bien, considerando los dos primeros niveles o subactividades de los actos comunicativos (aquellos estrictamente lingüísticos), a saber locutivo e ilocutivo, es posible obtener una nueva clasificación de los actos de habla: **directos** e **indirectos**. La diferencia entre ellos radica en el grado de explicitud con que se enuncia la intención. Obsérvense los siguientes enunciados, enmarcados en la misma situación (el hablante padece frío y desea que su interlocutor cierre la ventana):

(a) ¡Qué frío que hace!

(b) Cierra la ventana, pues tengo demasiado frío.

En el segundo caso (b) el hablante expresa abiertamente su intención ilocutiva, realizando un acto directivo (solicitar, ordenar). En (a) el hablante manifiesta la misma intención, sin embargo, la petición la hace de manera indirecta. Por lo tanto, es el receptor quien debe –de acuerdo a sus competencias y al contexto- deducir las intenciones del emisor. Así, tenemos que un acto será **directo** cuando exista coincidencia entre el acto locutivo y el ilocutivo (dice lo que hace y lo hace), mientras será **indirecto** cuando no exista dicha coincidencia (no dice lo que hace, pero sí lo hace)

Una última dimensión de los actos de habla corresponde a la magnitud o segmento de la comunicación. En este plano aparecen los conceptos de

**macro- y micro- actos de habla**, donde el primero corresponde al gran acto de habla de una situación comunicativa (completa), mientras los segundos aparecen reiteradamente dentro del hecho comunicativo. Un ejemplo que ilustra estos conceptos correspondería a la solicitud que un empleado hace ante su jefe por un aumento de sueldo. En este caso, estamos frente a un macro acto directivo: **solicitar**. Sin embargo, es altamente probable que durante la entrevista que ambos hayan sostenido se produjeron otros micro-actos: saludar, informar, explicar, agradecer, entre otros. Por lo tanto, dentro de un macro acto de habla podremos encontrar una serie de micro actos, entendiendo que el primero apunta al objetivo final, mientras los otros están “al servicio” del primero (o al menos están determinados por él o la situación generada a partir de la intención).

#### **2.4. El Principio de Cooperación.**

Dentro de los referentes de los estudios pragmáticos del lenguaje, H.P. Grice se plantea en la idea de los principios que regulan la interpretación de los enunciados, incluso, aquellos que surgen más allá de lo estrictamente gramatical, señalando que ciertas diferencias de significado que pueden observarse en un hecho comunicativo derivan de la intervención de factores de tipo conversacional:

Su modelo trata, precisamente, de identificar y de caracterizar cuáles son los mecanismos que regulan el intercambio comunicativo y son los responsables de ese “significado añadido”.<sup>117</sup>

Asumiendo, que –tal como se ha planteado en más de una oportunidad- los enunciados, desde el análisis pragmático, son mucho más que el sentido literal de los mismos.

En su teoría, Grice sostiene que los procesos comunicativos entre las personas establecen cierto tipo de relaciones, dado que los intercambios de palabras son de modo característico y en cierta medida “cooperativos”, donde cada participante reconoce en ellos un fin común o un conjunto de fines, o al menos una dirección mutuamente aceptada:

Nuestros intercambios comunicativos no consisten normalmente en una sucesión de observaciones inconexas, y no sería racional si lo fueran. Por el contrario, son característicamente –al menos, en cierta medida- esfuerzos de cooperación; y cada participante reconoce en ellos, de algún modo, un propósito o conjunto de propósitos comunes, o al menos, una dirección aceptada por todos.<sup>118</sup>

---

<sup>117</sup> ESCANDELL, María Victoria, *Introducción a la Pragmática*, Barcelona, Editorial Anthropos, 1993, p.92.

<sup>118</sup> *Ibíd.*

De aquí nace lo que él mismo denomina ***Principio de Cooperación***, que se constituye por una serie de principios no normativos, que se suponen aceptados tácitamente por quienes participan en una conversación:

(...) que tu contribución conversacional sea la que requiera, en el momento que acaezca, el propósito o la dirección del intercambio lingüístico en el que estás involucrado.<sup>119</sup>

A pesar de lo aparentemente imperativo del principio, Grice lo señala más bien como un cierto tipo de condición básica que se espera que los participantes respeten, pues de lo contrario, la conversación puede tornarse inconexa y absurda. El no respetar, por desconocimiento o por intención, dicho principio puede ser sancionado socialmente, incluso siendo excluido del hecho comunicativo.

Este principio cooperativo, establece cuatro normas o reglas, a las que Grice denomina *máximas*, a saber:

- a) **Máxima de Cantidad:** que la información entregada sea la justa y necesaria. La que puede especificarse en que la contribución informativa sea la estrictamente requerida;

---

<sup>119</sup> RÉCANATI, Francois, *La Transparencia y la Enunciación*. Buenos Aires, Hachette, 1981.p. 159.

- b) **Máxima de Relación:** que la contribución sea oportuna (y no fuera de lugar). Se espera que la intervención de los participantes se relacionen directamente con aquello que guía la conversación;
- c) **Máxima de Calidad (o cualidad):** que se diga solo aquello que se crea verdadero, nada a la ligera o gratuitamente. En otras palabras, se procura que no se diga aquello que se crea falso o sobre lo que no se tengan pruebas suficientes;
- d) **Máxima de Modalidad:** que se sea claro y explícito, evitando la ambigüedad, la confusión, la dilatación innecesaria. Para ello, se debe evitar la oscuridad en la expresión, se debe ser breve y ordenado.<sup>120</sup>

Paralelamente a lo planteado en torno al Principio de Cooperación, Grice señala la necesidad de distinguir entre aquello que se dice y aquello que se comunica:

*Lo que se dice* corresponde básicamente al contenido proposicional del enunciado, tal y como se entiende desde el punto de vista lógico(...). *Lo que se comunica* es toda la información que se transmite con el enunciado, pero que es diferente de su contenido proposicional.<sup>121</sup>

---

<sup>120</sup> En ESCANDELL, María Victoria, *Introducción a la Pragmática*, Barcelona, Editorial Anthropos, 1993, pp.92-93.

<sup>121</sup> ESCANDELL, María Victoria, *Introducción a la ...*, pp.94-95

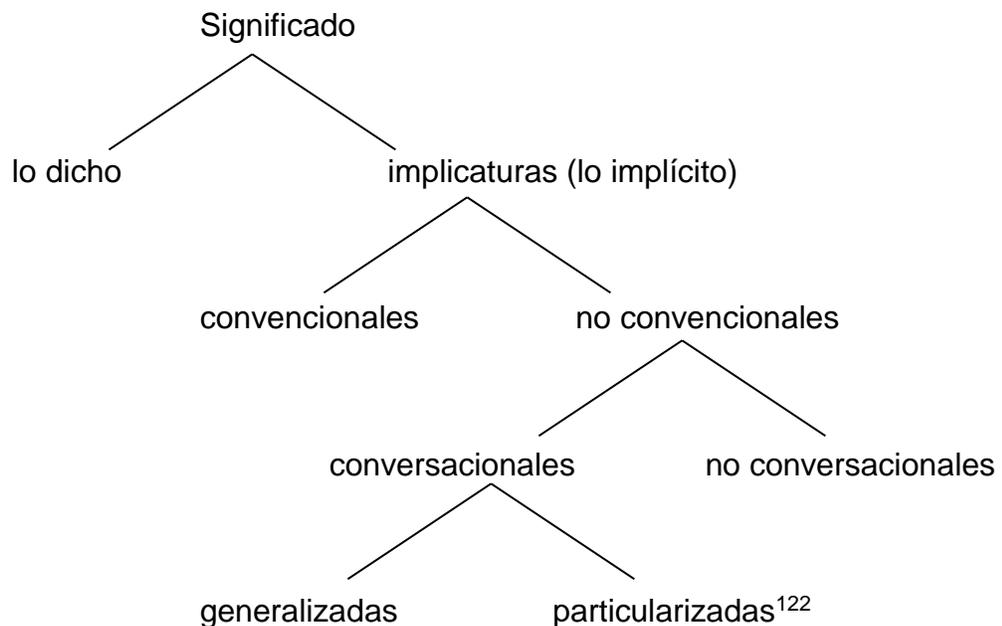
En este último caso, hablamos de aquella información o contenido implícito, que se denomina implicatura, las que se relacionan directamente con los principios de la conversación, y que revisaremos a continuación.

## **2.5. La información implícita de los enunciados: las implicaturas.**

En un acto comunicativo, como una conversación por ejemplo, un receptor no solo decodifica, sino que realiza un acto mucho más complejo, donde además infiere el sentido y la fuerza de los enunciados en que aparecen las oraciones. Y dichas inferencias son posibles porque el uso del lenguaje responde a un *acuerdo* previo de colaboración entre los hablantes, que tal como se expuso anteriormente, Grice denomina Principio de Cooperación. Dichas inferencias corresponden a las llamadas implicaturas, que en un sentido básico nos entregan aquella información implícita que contiene un enunciado. Ahora, de acuerdo al origen y características de estas, podemos establecer variados grupos, aunque son las implicaturas conversacionales las que nos interesa revisar con mayor detención, por cuanto se relacionan directamente con las máximas.

En primer lugar, podemos señalar que existen dos grandes grupos de implicaturas: las *convencionales*, que corresponden a aquellas que derivan

directamente de los significados de las palabras; y las *no convencionales*, que surgen a partir de la intervención de otros factores. Dentro de este último grupo, se encuentran las implicaturas no conversacionales, cuyos principios son de origen distinto a los de la conversación (estéticos, sociales, morales); mientras, las implicaturas conversacionales se relacionan directamente con los principios y máximas que regulan la conversación. Además, estas pueden ser generalizadas (si no dependen directamente del contexto de emisión) o particularizadas (dependen necesariamente del contexto). Obsérvese el siguiente esquema:




---

<sup>122</sup> ESCANDELL, María Victoria, *Introducción a la ...*, p. 96

Dentro de este esquema, son de nuestro interés las implicaturas conversacionales, pues –tal como se dijo anteriormente- se relacionan directamente con la teoría del Principio de Cooperación de Grice. Estas tienen una implicación pragmática, en torno a las máximas conversacionales:

- a) Cuando se obedece a las máximas: es posible que el interlocutor deba deducir información, pues se asume que la intervención del primero es cooperativa.

Podemos citar como ejemplo, el caso de un hablante que señala *El fin de semana viajaré en avión a Puerto Montt*, enunciado desde el cual se entiende (a nivel de implicaturas) que el hablante viajará *a Puerto Montt y no a otro lugar*, y que lo hará *vía aérea y no en forma terrestre*.

- b) Violación aparente: el interlocutor participa asumiendo que el otro obtendrá la implicatura correcta.

Para ilustrar este tipo de violación, revisemos la conversación que sostiene una mujer M, con un compañero de trabajo C:

C: *¿Aceptarías una invitación a tomarnos unos tragos?*

M: *Soy una mujer felizmente casada.*

Donde la mujer estaría faltando a la máxima de modalidad, y en menor grado a las máximas de cantidad y relación. Sin embargo, la mujer espera que el hombre obtenga las implicaturas necesarias para completar su respuesta, que por cierto es negativa, fundamentada en el hecho de que no pretende ninguna relación –fuera de lo estrictamente laboral- con él.

- c) Choque entre máximas: las implicaturas aparecen en la necesidad de privilegiar alguna de las máximas por sobre otra.

Si tenemos, por ejemplo, a un profesor P y a un alumno A, en el siguiente diálogo:

A: *¿Cuándo recibió Neruda el Premio Nóbel de Literatura?*

P: *Fue unos años antes de su muerte.*

Podríamos concluir que el hablante P ha faltado a la máxima de cantidad. Sin embargo, esto ha ocurrido producto de respetar la máxima de calidad, en el entendido que el profesor desconoce (o ha olvidado) la fecha exacta.

- d) Violación ostentosa: cuando alguno de los interlocutores viola deliberadamente alguna de las máximas.

Una mujer le consulta a su esposo sobre si está de acuerdo con el vestido que pretende usar esa noche, durante la cena con el gerente de la empresa de su marido. Frente a lo cual el hombre le contesta: *si quieres que mi jefe piense que estoy casado con una mujer de muy mal gusto y con sobrepeso, no tengo problemas en que lo uses.*

En esta situación, el hombre estaría violando las máximas de cantidad y de modalidad de manera evidente. No obstante, el contenido de su respuesta está precisamente en las implicaturas que de dichas violaciones se obtienen: está totalmente en desacuerdo con la intención de su esposa por usar el vestido.

Cabe señalar, que si bien resulta evidente el fenómeno de las implicaturas conversacionales y su relación con las máximas, de acuerdo a lo señalado por Escandell, estas pueden surgir a propósito de la combinación de tres clases de elementos:

1. la información contenida en el enunciado
2. los factores que configuran el contexto y la situación de emisión; y
3. los principios conversacionales<sup>123</sup>

---

<sup>123</sup> ESCANDELL, María Victoria, *Introducción a la ...*, p.97.

Con lo cual, la implicatura aparece como necesarias para completar (o reconstruir) el verdadero sentido que se ha intentado transmitir, donde un emisor dice  $p$ , pero implica conversacionalmente  $q$ , lo que exige que el emisor esté observando las máximas; que el emisor piensa  $q$  (o al menos está conciente de ello); que el emisor piensa que tanto él como el destinatario aceptan la posibilidad de que un emisor diga  $p$ , pensando  $q$ .

Respecto de la importancia del contexto, y su incidencia en las implicaturas, Grice establece dos tipos: las *implicaturas particularizadas* y las *implicaturas generalizadas*:

Las *particularizadas* se producen por el hecho de decir algo en un determinado contexto (es decir, su existencia y su funcionamiento dependen exclusivamente del contexto), mientras que las generalizadas tienen lugar independientemente de cuál sea el contexto en que se emiten. Las implicaturas que dependen de la máxima de relación suelen ser particularizadas, ya que necesitan actuar sobre los conocimientos contextuales compartidos.<sup>124</sup>

Un ejemplo de *implicaturas generalizadas* podría ser a partir del enunciado *María tiene dos hijos*, donde cualquiera sea el contexto donde se pronuncie, la interpretación es que la mujer tiene dos, y no *uno* o *tres* hijos. Donde podemos concluir que este tipo de implicaturas depende exclusivamente

---

<sup>124</sup> *Ibíd*, p.101.

del significado de las palabras, aunque conlleva el riesgo de confundirlas con las convencionales.

En el otro caso, de las *implicaturas particularizadas*, podemos citar un enunciado del tipo *María tiene dos hijos enfermos*, desde donde podemos obtener un importante número de implicaturas, producto de desconocer el contexto en el cual ha sido emitido, entre las cuales podemos mencionar: eso explica por qué trabaja tanto, por eso su marido la abandonó, ese es el motivo por el cual aún no se ha casado, etc.

Lo importante, en este tema de las implicaturas, es considerar que cada uno de los enunciados que emitimos, como parte de un hecho comunicativo, posee lo que podríamos denominar “virtualidad de la implicatura”, pues el significado final es mucho más de lo que emitimos. Como sostiene Reyes, lo que queremos decir es aquello que decimos más lo que no decimos pero está implicado en lo que decimos:

(...) las expresiones del lenguaje natural tienden a tener significados simples, unitarios y estables, que, una vez que las expresiones se ponen en contexto, pueden recubrirse de otros significados o matices: una sobrecarga pragmática fácil de ser concebida como un conjunto de implicaturas.<sup>125</sup>

---

<sup>125</sup> REYES, Graciela, *La Pragmática...*, Barcelona, Montesinos, 1990, p.69.

Por lo tanto, la implicatura pertenece a la dimensión pragmática del significado, pues surge desde el significado propio del enunciado y de cada una de las unidades que lo constituyen más los elementos que implican su uso.

## **2.6. La cortesía en la comunicación.**

Si bien en el estudio del lenguaje, hay una mirada hacia los procesos individuales, en tanto psicológicos y cognoscitivos, pareciera fundamental el carácter de acción de los intercambios comunicativos, centrados en la interpretación de enunciados como partes de un contexto social y cultural:

(...) El lenguaje es el más poderoso medio de relación interpersonal. Por ello, lo utilizamos cuando pretendemos determinados objetivos, cuya consecución depende más o menos directamente de otras personas. No se trata tan solo de que el lenguaje sirva de vehículo para las propias intenciones, sino que debe serlo también de una interacción con los demás.<sup>126</sup>

Podemos decir, en cierta forma, que los objetivos planteados por el enunciador requieren de la participación “colaborativa” del destinatario, con el cual se establece algún tipo de relación, basada en los intereses propios del emisor, aunque el objetivo último termine favoreciendo al propio destinatario:

---

<sup>126</sup> ESCANDELL, María Victoria, *Introducción a la ...*, p.159.

Conseguir la colaboración del destinatario es una de las tareas fundamentales de la comunicación, y constituye el objetivo intermedio que hay que lograr para alcanzar el resultado final. Por ello, puede decirse que, en general, el hablante trata de actuar de alguna manera sobre su interlocutor.<sup>127</sup>

Aunque cabe aclarar, tal como se señaló anteriormente, que cuando se *trata de actuar* sobre el destinatario, puede incluso ir en beneficio de él mismo: hay una serie de actos comunicativos donde no se favorece necesariamente al emisor, sino muy por el contrario, a su interlocutor (aconsejar, felicitar, advertir, etc.), los cuales han sido posibles gracias a la acción del emisor por sobre el destinatario.

En todo caso, cualquier situación comunicativa entre dos o más actores, implica necesariamente el establecimiento de algún tipo de relación entre ellos, relación que puede ser observada a través del uso del lenguaje, y que depende de un conjunto de factores sociales, que se presentan en un contexto determinado: edad, sexo, autoridad, distancia/ cercanía, grados de confianza, entre otros.

Por lo tanto, cuando estamos en presencia de un hecho comunicativo, el factor social asume indudablemente un carácter esencial, donde, por un lado,

---

<sup>127</sup> *Ibíd.*, p. 159.

tenemos lo que dicta el conjunto de normas propias de nuestra sociedad, y que dicen relación con ciertas reglas de comportamiento, que evidencian aprendizajes propios de la socialización, de acuerdo a patrones que establece la **cortesía**, es decir, el “buen actuar” ante los otros. Por otro, está lo estrictamente comunicativo, donde se establecen principios generales de cooperación, y que también aluden al “buen actuar”, aunque estrictamente lingüístico.

Desde el enfoque social, la cortesía no es otra cosa que un parámetro de comportamiento para los seres humanos, lo que regula –en cierta forma- la relación entre los individuos. Escandell la define como:

(...) un conjunto de normas sociales, establecidas por cada sociedad, que regulan el comportamiento adecuado de sus miembros, prohibiendo algunas formas de conducta y favoreciendo otras: lo que se ajusta a las normas se considera cortés, y lo que no se ajusta es sancionado como descortés. Esta cortesía se ha interpretado como un mecanismo de salvaguardia que establecen todas las sociedades para que la agresividad de sus miembros no se vuelva contra ellos mismos.

Puesto que se trata de normas externas, es esperable que lo que puede ser descortés en una sociedad sea descortés en otra (...)

128

---

<sup>128</sup> *Ibíd*, pp.160-161.

Ahora, el lenguaje –como elemento constitutivo de la cultura- también forma parte de la cortesía. El uso de fórmulas de tratamiento, por ejemplo, son expresiones lingüísticas reconocidas por la sociedad. Sin embargo, y desde una perspectiva pragmática, la cortesía (lingüística) está asociada a la presencia de ciertas estrategias conversacionales, destinadas a evitar ciertos conflictos que pudieren emanar de las relaciones interpersonales producto de la comunicación entre los individuos, como los que se presentaren –por ejemplo- cuando el hablante debe enfrentarse a un conflicto entre sus objetivos y los del destinatario, y desea, por cierto, no interferir en las buenas relaciones que mantiene con el otro.

No obstante, es preciso aclarar que las reglas de cortesía influyen sobre la forma de la comunicación, y no sobre el fondo de lo que se comunica:

(...) las normas de cortesía funcionan como reglas *regulativas*, o sea, como reglas que regulan formas de comportamiento humano que existían ya antes de crearse las reglas. Por ese motivo, la comunicación verbal podría darse perfectamente sin aplicar las normas de cortesía. Una persona que actuara como si estas normas no existieran, violaría profundamente las convenciones inherentes a los buenos modales, pero lograría hacerse entender sin la mayor dificultad (...) Una persona que actuara como si las reglas gramaticales no existieran, no lograría hacerse entender.<sup>129</sup>

---

<sup>129</sup> HAVERKATE, Henk; La Cortesía Verbal, Madrid, Gredos, 1994, p. 15.

Es, en definitiva, la cortesía una estrategia (o conjunto de ellas) para mantener adecuadas relaciones entre los hablantes, pero que trasciende lo estrictamente lingüístico, y cuya puesta en práctica está asociada con el logro de ciertos objetivos del emisor.

Este principio de la cortesía de convertirse en una estrategia al servicio de las relaciones sociales, puede –no obstante- entrar en conflicto con el principio de hacer de los enunciados elementos de una comunicación eficaz, fundamento central del *Principio de Cooperación* de Grice, al tratarse de objetivos distintos. Obsérvese el siguiente caso:

- (a) Me temo que sus servicios con nuestra empresa no podrán continuar.
- (b) Está despedido.

Si bien, en ambos enunciados entregan la misma información: avisar a un empleado que ha sido despedido de la empresa, las formas de hacerlo son bastante distintas. En (a) se prefiere una forma más atenuada e indirecta, mientras en (b) el mensaje es claro y preciso. Generalmente, cuando se trata de noticias negativas, como en este caso, se privilegia la cortesía de (a). No obstante, este enunciado contraviene varios de las máximas conversacionales. Ello, se explica por la necesidad de usar formas de cortesía que atenúan el carácter negativo de aquello que se dice.

Estamos, por cierto, frente a dos formas distintas de enunciación en el proceso de intercambio comunicacional, cuya diferencia se presenta a propósito del tipo de discurso y por sus objetivos centrales:

(...) Se dice que el intercambio es *interaccional* cuando lo que importa es el mantenimiento de las relaciones sociales, y vence la cortesía; y es *transaccional*, cuando lo que importa es la transmisión eficaz de información, y tienen prioridad los principios conversacionales.<sup>130</sup>

Aunque cabe precisar que estas categorías no suelen ser cerradas, al momento en que un enunciado se ubica más bien en un punto intermedio, en función del contexto.

Siempre sobre el tema de la cortesía, R. Lakoff, en el entendido que corresponde a un mecanismo que intenta reducir las tensiones creadas en la interacción entre dos individuos, propone una regla general, con tres modalidades diferentes, cuya aplicación está sujeta al grado de relación entre los interlocutores<sup>131</sup>:

1. *No se imponga*: debe aplicarse en aquellas situaciones donde existe una clara diferencia social o poca familiaridad entre los interlocutores,

---

<sup>130</sup> ESCANDELL, María Victoria, *Introducción a la...*, p.166.

<sup>131</sup> *Ibíd*, p. 167.

razón por la cual ninguno de ellos debiera obligar al otro de manera directa:

*¿Me puede decir el precio de este producto?*

Es un tipo de cortesía donde prima lo impersonal, no se aplican referencias directas, no se utilizan pronombres personales ni opiniones personales.

2. *Ofrezca opciones*: corresponde a aquellos casos en que existe un equilibrio social entre los participantes, pero hay poca familiaridad: ofrecer opciones equivale a presentar las cosas de manera que el rechazo de la propia opinión o de la propia oferta no se sienta como algo polémico<sup>132</sup>. Veamos el siguiente caso:

*- Me ha parecido que la película carece de buenas actuaciones.*

*- Sin embargo, la crítica ha destacado en cierta forma el trabajo de los actores secundarios*

En la respuesta ofrecida al comentario del primer hablante se busca ser cortés, emitiendo una opinión contraria que no incomode al primero.

3. *Refuerce los lazos de camaradería*<sup>133</sup>: se aplica cuando existe cercanía y familiaridad entre los interlocutores, y sus objetivos están dados por ubicar al otro en una posición agradable o mostrar interés por sus cosas. Se aplican formas personales, se expresan ideas y sentimientos propios. Una expresión del tipo:

*¿te parece que vayamos al cine el próximo fin de semana?*

---

<sup>132</sup> *Ibíd*, p.168.

<sup>133</sup> También traducido como *Haga que su interlocutor se sienta bien; sea amable*.

Se vale de una estrategia que pone al interlocutor al centro, mostrando el interés que se tiene en sus deseos.

Si bien estas tres estrategias presentadas por Lakoff participan del sentido básico de la cortesía, según Haverkate, enfocan la interacción verbal desde distintas perspectivas:

(1) y (2) representan estrategias desarrolladas típicamente por hablantes exhortativos, mientras que (3) tiene un alcance general y no se asocia con ningún acto verbal en especial. Esta distinción es crucial, porque corresponde a una de las nociones básicas de los estudios actuales sobre cortesía verbal. *No imponer uno su voluntad e indicar opciones* son estrategias que se aplican para prevenir que el interlocutor se sienta amenazado por el acto exhortativo (...) cuando evitamos imponer nuestra voluntad e indicamos opciones, estamos expresando un ruego y no un mandato, que es en lo que radica precisamente la cortesía exhortativa.<sup>134</sup>

Esto no deja de ser relevante, si se considera –tal como lo plantea Haverkate<sup>135</sup>- que no existen los hablantes con la capacidad de expresarse de manera neutra, ya que sus expresiones son corteses o no lo son, es decir, la cortesía está presente o ausente, y no en términos medios.

---

<sup>134</sup> HAVERKATE, Henk; La Cortesía Verbal, Madrid, Gredos, 1994, p. 16

<sup>135</sup> *Ibíd.*, p. 17

Según el concepto básico de que la cortesía es un principio regulador de la distancia social y su equilibrio, Leech sostiene que:

(...) gracias a ella, mantenemos o disminuimos la distancia social. Debe interpretarse y valorarse como el necesario punto de referencia que nos permite medir la adecuación entre el enunciado y el grado de distancia social entre los interlocutores. Además, existe una cortesía absoluta, que es una característica propia de algunos actos.<sup>136</sup>

En este entendido, algunas locuciones, como dar órdenes, por ejemplo, serían menos corteses que otras, como felicitar. Así, el grado de cortesía podría ser “medido” en términos del coste/beneficio que implique el cumplimiento de la acción para emisor o destinatario. Con ello, la acción será más descortés en tanto mayor sea el coste para el destinatario y menor su beneficio, y viceversa. Sobre esta idea, Leech<sup>137</sup> propone una clasificación de intenciones en cuatro categorías:

- (1) Acciones que apoyan la cortesía, donde hay un beneficio (supuesto) hacia el destinatario, y un coste para el emisor, lo que implica un mejoramiento en la relación social entre ellos: agradecer, felicitar, saludar, ofrecer, invitar...

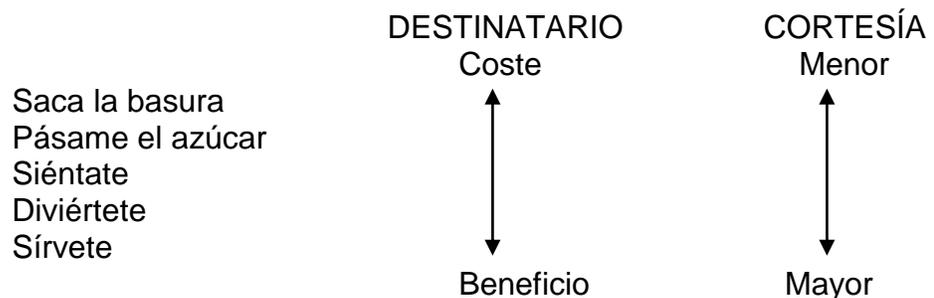
---

<sup>136</sup> ESCANDELL, María Victoria, Introducción a la..., Barcelona, Ed. Anthropos, 1993, pp. 169-170.

<sup>137</sup> *Ibíd.*, pp. 170-171.

- (2) Acciones prácticamente indiferentes a la cortesía, donde no existe un equilibrio claro entre coste y beneficio: afirmar, informar, anunciar.
- (3) Acciones que están en conflicto con la cortesía, es decir, que implican algún coste para el receptor, lo que significa un riesgo para las relaciones entre ambos: pedir, ordenar, preguntar. Son los llamados actos directivos, aquellos en que se le pide al destinatario realizar alguna acción.

Leech<sup>138</sup> plantea una escala de coste/beneficio, que podemos ilustrar de la siguiente forma:

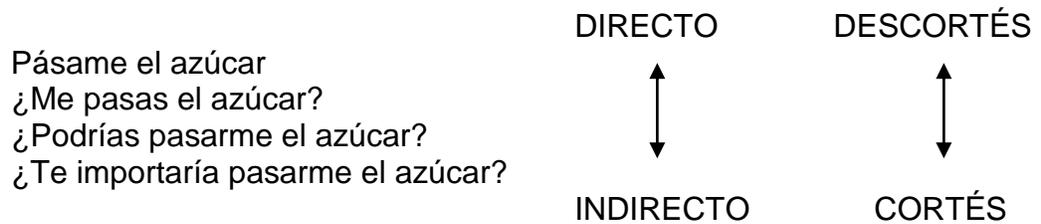


Donde cuanto mayor sea el coste para el destinatario, mayor será la descortesía intrínseca de la acción, y viceversa.

Ahora, estos mismos actos directivos pueden dar lugar a formas indirectas de expresión, hecho que puede colaborar con la cortesía, en tanto no imponen una obligación, sino “ofrecen” al destinatario la posibilidad de realizar o no el acto. Igual que en el caso anterior, es posible establecer una escala:

---

<sup>138</sup> Idem (Escandel 172)



Este tipo de expresiones, por su naturaleza, solo se utilizan en actos inherentemente descorteses, ya que resultaría extraño una expresión del tipo “¿te importaría servirte otro trozo de pastel?” , donde el acto es en sí mismo cortés (salvo en alguna situación excepcional, donde el beneficio sea para el emisor y no para el destinatario)

- (4) Acciones dirigidas frontalmente contra el mantenimiento de la relación entre los participantes: amenazar, acusar, maldecir.

Claramente, la propuesta precedente de Leech se sustenta sobre la base de un principio de cortesía que, tal como se señalara, se fundamenta –a su vez– como elemento que regula las relaciones sociales entre los individuos. No obstante, al igual como lo hiciera Grice, propone una serie de máximas, las que indudablemente se aplicarán de acuerdo a la situación y al tipo de acto:

- I) *Máxima de tacto*: suponga que usted es el autorizado, y su interlocutor quien lo debe autorizar
- II) *Máxima de generosidad*: minimice su propio beneficio; maximice el beneficio de su interlocutor.

III) *Máxima de aprobación*: minimice el desprecio hacia el otro; maximice el aprecio hacia el otro.

IV) *Máxima de modestia*: minimice el aprecio hacia sí mismo; maximice el aprecio hacia el otro.

V) *Máxima de acuerdo*: minimice el desacuerdo con el otro; maximice el acuerdo.

VI) *Máxima de simpatía*: minimice la antipatía; maximice la simpatía.<sup>139</sup>

Si bien, el enfoque de Leech puede haber recibido algunas críticas, no cabe duda que puede constituirse en un aporte real, en la idea que sustenta la cortesía respecto de los elementos sociales involucrados en la comunicación y sobre el bien actuar lingüístico ante los otros.

A modo de conclusión, podemos subrayar la importancia que puede tener un aspecto como la cortesía dentro de la comunicación, específicamente, cuando –sobre el entendido que esta implica necesariamente algún tipo de relación social, aunque solo sea circunstancial y efímera- nuestro objetivo es lograr alguna acción en el destinatario. Principio que tendemos a obviar, precisamente, porque no logramos asumir el rasgo colaborativo que debe poseer cualquier situación comunicativa entre los seres humanos, aunque esta no sea estrictamente lingüística.

---

<sup>139</sup> Idem (Escandell 175)

## CAPÍTULO III

### Propuesta de Modelo para la Puesta en Escena

En este capítulo estudiaremos la posibilidad de estructuración de un modelo de puesta en escena, que surge a partir del cruce entre los dos ejes articuladores de la propuesta escénica de esta investigación; a saber: los principios de la **Semiótica Teatral** y la base teórica de la **Lingüística Pragmática**. Es decir, cómo se llega a la construcción de significado (y por lo tanto, de sentido) teatral, desde el concepto de signo, y cómo estos, al mismo tiempo, forman parte de la constitución de significado, a la luz de los planteamientos lingüísticos revisados.

En otros términos, hablamos de cómo hacer más efectiva la comunicación en el hecho teatral. Y cuando hablamos de efectividad comunicativa nos referimos al uso maximizado de los recursos que dispone el director teatral, los que estarán determinados por las preguntas básicas que pueden orientar cualquier espectáculo de este tipo: ¿qué quiero decir? ¿qué digo (realmente)? ¿cómo lo digo?, interrogantes que involucran necesariamente al receptor y su contexto (¿quién es mi receptor? ¿qué efectos espero lograr en él?).

Cabe recalcar que este modelo se diseña desde la idea fundamental de considerar hecho teatral como una realidad esencialmente comunicativa. Desde ese punto de vista, adquiere real importancia todo aquello que finalmente puede ingresar en la categoría de signo, aunque no descarta absolutamente la posibilidad de que otros componentes puedan aparecer en una puesta en escena, pero que –en teoría- no tendrían cabida dentro del modelo propuesto (al menos en el modelo original)

### **3.1. Producción de signo/significado en el discurso espectacular.**

Sabemos que todo hecho comunicativo (teatral), y particularmente la materialidad lingüística (diálogo) se produce en una situación determinada, situación que denominamos de enunciación, donde el contexto –como ya se ha señalado- resulta determinante en su significación:

El diálogo teatral no consiste solamente en una sucesión de enunciados alternados pronunciados por diversos enunciadores en el interior de un enunciado total que es el autor. Cada uno de esos enunciados solo tiene sentido *dentro del contexto*, dicho de otro modo, de la situación de enunciación<sup>140</sup>.

---

<sup>140</sup> UBERSFELD, Anne. *El Diálogo Teatral*. Buenos Aires, Galerna, 2004, p. 71.

Pero esta realidad es válida no solo para el caso del diálogo teatral, pues no es la única forma de significación, sabemos que los sistemas son múltiples y variados, y que cada uno de ellos se manifiesta en una situación de enunciación, y es en ella –precisamente- donde adquieren su significación final. Es pertinente señalar, incluso, que la situación comunicativa teatral, desde que se abre el telón (o se enciende una luz) y hasta que los actores se despiden del público, es por definición una situación comunicativa y, por ende, de enunciación. Al ser el hecho teatral una situación de enunciación, digámoslo, continua, todo lo que allí aparece forma (al menos virtualmente) parte –para el espectador- del discurso escénico.

Por este motivo, si aceptamos la idea de que todo aquello –voluntario o no- que tiene significado (y sentido) para el espectador podría ser considerado signo, aceptamos también que el discurso escénico, como hecho comunicativo, inmerso en una situación de enunciación, se construye sobre la base de estos, y a todo nivel: desde un mínimo gesto hasta la escenificación completa, entendiendo que en ambos casos existe la doble composición del signo: un hecho material, perceptible para el espectador y que es posible asociar a un significado, idea o emoción<sup>141</sup>. El sentido final depende, entonces, de la situación de enunciación. Pavis refrenda lo señalado, cuando acota que es

---

<sup>141</sup> Aunque debe aceptarse, también, de que no todo aquello materializado sobre el escenario se constituya finalmente en signo. Una luz blanca puede ser solo eso, una luz cuya función es iluminar, de tal forma que el espectador pueda observar los “otros” signos que allí aparecen. Aquí hablamos de una justificación meramente práctica (o técnica) y no semántica.

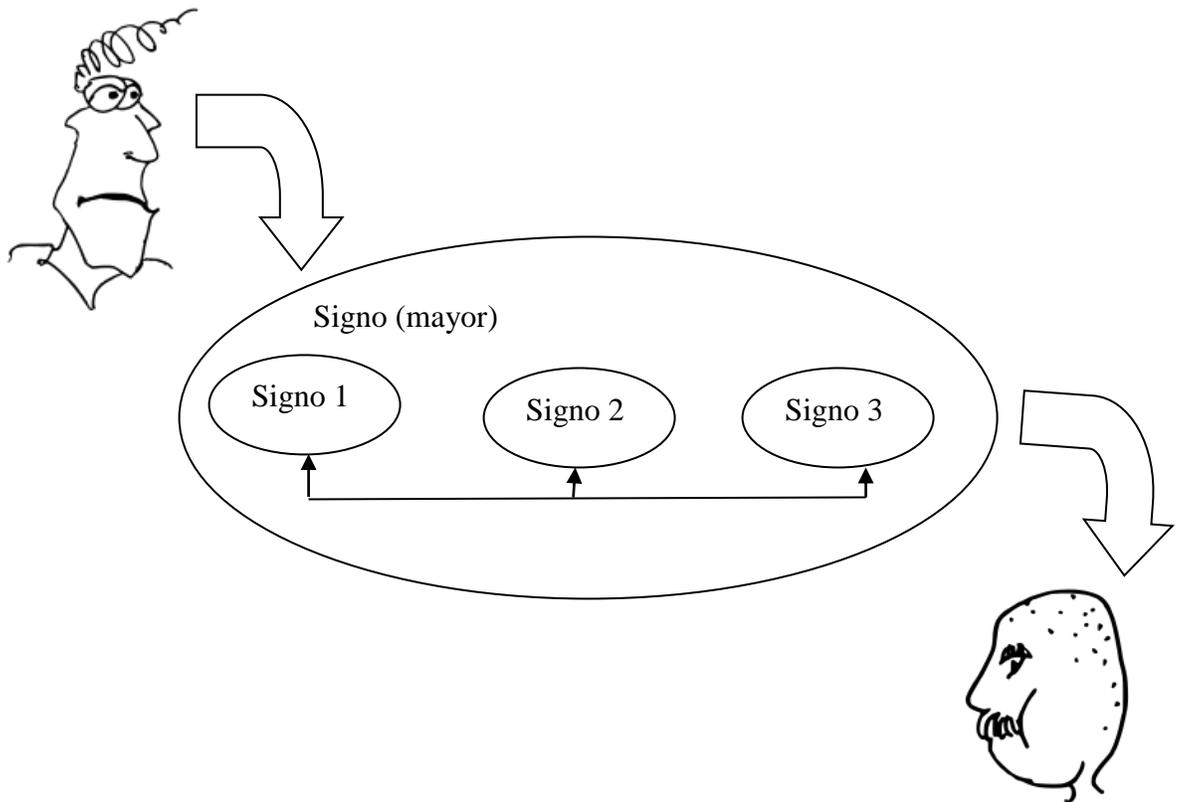
aconsejable “concebir la representación como materialidad y, a la vez, como significación potencial; no reducir nunca una cosa al estado de signo abstracto y estereotipado”<sup>142</sup>.

Sin embargo, no podemos negar el hecho de que el signo de por sí tiene ya una carga semántica (es decir, posee *a priori* un significado para alguien, pues de lo contrario deja de poseer tal categoría), la cual puede ser modificada, ajustada, completada a partir del discurso teatral que se pone sobre el escenario. A esa carga semántica (modificada o no) se le suma el carácter que adquiere dicho signo a partir de dos hechos: el primero dice relación con la complejidad y competencias de quienes codifican y quienes decodifican, pues cada uno de ellos lo hace desde su propia realidad, sus propios conocimientos y su experiencia (no solo comunicativa, sino vital).<sup>143</sup> El segundo hecho radica en el significado que puede adquirir un signo en relación a otros, esto –si aceptamos, por cierto- la idea de que la puesta en escena –como ya se dijo- no es otra cosa que un conjunto de signos asociados que construyen un significado mayor, de acuerdo a las relaciones que es posible establecer entre ellos:

---

<sup>142</sup> PAVIS, Patrice. *El Análisis de los Espectáculos*. Barcelona, Paidós, 2000, p. 33.

<sup>143</sup> Véase modelo comunicacional de Kerbrat-Orecchioni en **2.2. Producción Intencional de Significado**



Con ello, es posible observar –desde el lugar del espectador/decodificador- una luz, un gesto, un sonido, etc., donde cada uno aporta desde su propia naturaleza uno o varios significados que establecen relaciones con el resto de signos, construyendo finalmente un signo mayor que adquiere (al menos en teoría) sentido para el receptor. Veamos el siguiente caso: un hombre que camina (el solo hecho de hacerlo es ya un signo, que se suma a la materialidad específica del acto sobre escena: dirección que lleva, rapidez, gestualidad propia, objetivo, causa, etc.), acompañado de una música

incidental, e iluminado por una luz azul. Cada uno de esos elementos, en sí mismo, se constituye en signo, que adquiere significado además por ausencia de otros (el caminar rápido implica, por ejemplo, el no hacerlo lentamente; la luz azul implica la ausencia de todo el resto de posibilidades de colores). Así, entramos en el plano de lo pragmático, al aceptar que si bien cada signo tiene su propia carga semántica, no es sino en escena (y en relación a otros) donde adquiere un sentido real para un espectador también real, hecho que justifica uno de los principios de la Lingüística Pragmática: **el significado en el uso**.

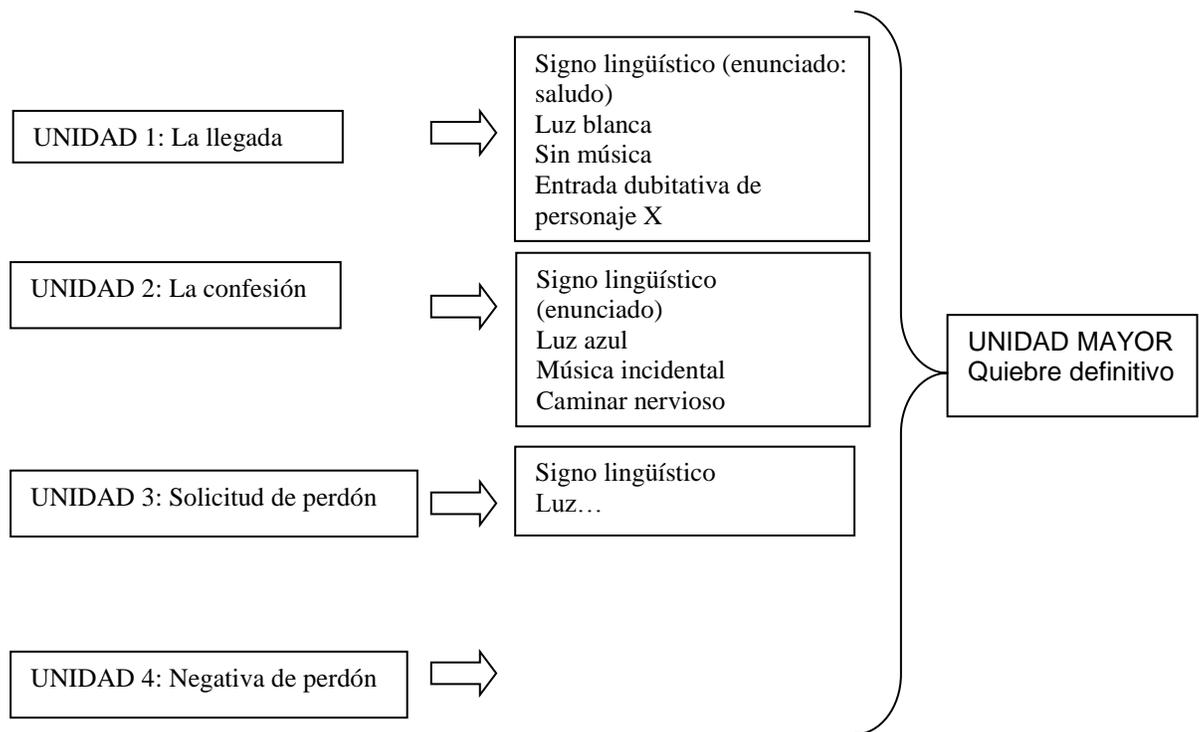
Frente a esta compleja realidad comunicativa, constituida por una red de estímulos significantes, aparece la actividad del director teatral, cuya función esencial –en este plano- corresponde a la “puesta en escena” de un conjunto de signos que operan simultáneamente con otros y que, al mismo tiempo, son sucesores y antecesores de otros conjuntos también previamente diseñados, construyendo finalmente una red (matriz, sistema) de signos que configuran el discurso teatral que desea transmitir, como ente comunicador. De allí la importancia y responsabilidad del director frente al mensaje que pretende entregar, lo que implica tener plena consciencia y competencia respecto de los signos que pone sobre escena.

Por su misma naturaleza creativa y comunicadora, la actividad propia del director resulta también esencial al momento de determinar los niveles y operaciones significantes, la cual consiste en subdividir –sucesivamente y de acuerdo a los criterios estéticos, comunicacionales y prácticos- las diferentes unidades dramáticas<sup>144</sup> del mensaje teatral: así, por ejemplo, si nos situamos a nivel de escena, considerando por cierto esta unidad como signo y que como tal entrega un sentido definido previamente por el director, tenemos un sistema que se constituye por uno a varios sistemas de signos menores que han operado en su constitución semántica. Es decir, la escena como unidad se (des)compone en unidades menores, signos también, que aportan desde su propia materialidad y –ya se ha dicho- en relación con otros. Por lo tanto, el director define cada una de las unidades menores, las relaciones entre ellas y de qué manera aportan al significado total de la escena (como unidad, que también es signo), la que sumada a otras completa el significado de una unidad superior (el acto, por ejemplo), y así sucesivamente hasta completar con la unidad final: la obra, que contiene todos los sistemas de signos puestos en escena y que configuran el discurso final.

---

<sup>144</sup> Entenderemos que una unidad dramática corresponde a un fragmento del discurso teatral (texto más escenificación), cuyos límites quedan determinados por las variaciones semánticas que –desde el punto de vista narratológico- se puedan determinar y que coincidan con la materialidad discursiva de cualquier índole. Cada unidad dramática corresponderá a un signo el que, a su vez, podrá ser descompuesto en signos menores, por tanto en unidades menores.

Nótese que en el caso anterior se han respetado las divisiones tradicionales de la obra dramática (escena, acto), sin embargo, los diferentes niveles establecidos así como sus respectivas unidades son absolutamente arbitrarias, pues dependen dichas categorizaciones de las necesidades del director. Obsérvese el siguiente caso:



En el esquema se grafica cómo una unidad completa (con sentido y que puede ser separada de aquellas que la anteceden y suceden) se subdivide en unidades menores, las cuales se conforman por diferentes (sistemas) signos que se relacionan entre sí, aportando desde su naturaleza para la construcción

del deseado. Así, un signo lingüístico (un parlamento o parte de él) se suma a una luz determinada, a la serie de movimientos de un personaje, a su vestuario, a una escenografía, etc., para constituir la idea de *la llegada*. Ese conjunto de signos se suma a otros conjuntos, los que sumados (complementados) otorgan el sentido de *quiebre definitivo*, correspondiente a la unidad mayor. Asimismo, evidencia la importancia del trabajo del director en la construcción de significados, pues debe –al menos en el caso presentado- tener claridad respecto de lo que desea transmitir a nivel de unidad mayor, cómo construirá ese significado a partir de unidades menores y, cómo y cuáles signos pone en juego para construir cada significado, de tal forma de poner sobre escena un discurso coherente en sí y con sus propios intereses, de tal forma que las posibilidades de decodificación sean las más cercanas a las previstas inicialmente.

En resumen, tenemos un discurso (gran signo) que puede ser dividido en unidades semánticas menores, cada una de las cuales adquirirá la categoría de signo en la medida que posea un sentido asociado a una materialización decodificable por un receptor, y que se constituirá –a su vez- por diversos sistemas de signos.

Finalmente, es preciso enfatizar la necesidad de evitar (o al menos minimizar al máximo) la presencia de aquellos signos llamados “involuntarios”

pues, querámoslo o no, igualmente serán material de decodificación para el espectador, lo que trae consigo el riesgo de quitar transparencia al nivel semántico de aquello que realmente pretende tener sentido. De acuerdo a lo señalado por Récanati<sup>145</sup>, el director debería trabajar con aquellos niveles donde se construye una significación intencionada, pues es la única posibilidad que tiene de manejar los signos que participan en conformidad a sus intereses. Y dentro de dichos niveles, optará entre aquellos que tienen el carácter de secreto y aquellos que no lo tienen.

### **3.2. Los actos de habla en el discurso teatral**

Dentro de la propuesta de los actos de habla, el modelo para la puesta en escena considera ambos tipos: locutivo, ilocutivo y perlocutivo, así como los actos propiamente tales, generados a partir de la intención ilocutiva.

Según Ubersfeld, el acto locutivo se constituye por dos actos diferentes: el decir, emitir las palabras, y el darle sentido a esas palabras. Al primero denomina *lo fático*, y al segundo *lo rético*:

---

<sup>145</sup> Revítese **2.2. Producción Intencional de Significado.**

Podemos observar que decir las palabras es la razón de la realización teatral; es la ficción que les da sentido para un destinatario; allí reside la diferencia fundamental entre *recitar* y *actuar*: recitar un texto es dirigirse a un público, representarlo, y es *también hablar a alguien en escena*<sup>146</sup>.

Por su lado, el **perlocutivo**, es decir, aquello que está fuera de lo estrictamente lingüístico<sup>147</sup>, y que dice relación con el efecto logrado/perseguido en el receptor, interesa particularmente por la forma en que se involucra al espectador: “Lo *perlocutorio* es la producción de un efecto, efecto real sobre el espectador, efecto simulado sobre el compañero, con una restricción de importancia: que los efectos no son los mismos.”<sup>148</sup>. El torturador (en *Pedro y el Capitán*, de Mario Benedetti), cuya palabra atemoriza ficticiamente al compañero, produce diversas emociones sobre el espectador, pero difícilmente temor.

Este acto interesa notablemente, pues es una de las fuentes primarias (o más importantes) desde donde se construirá la red de signos que se pondrán en escena. Ello, porque además del mensaje que desea transmitir el director debe tener clara consciencia de lo que desea *provocar* en su receptor inmediato

---

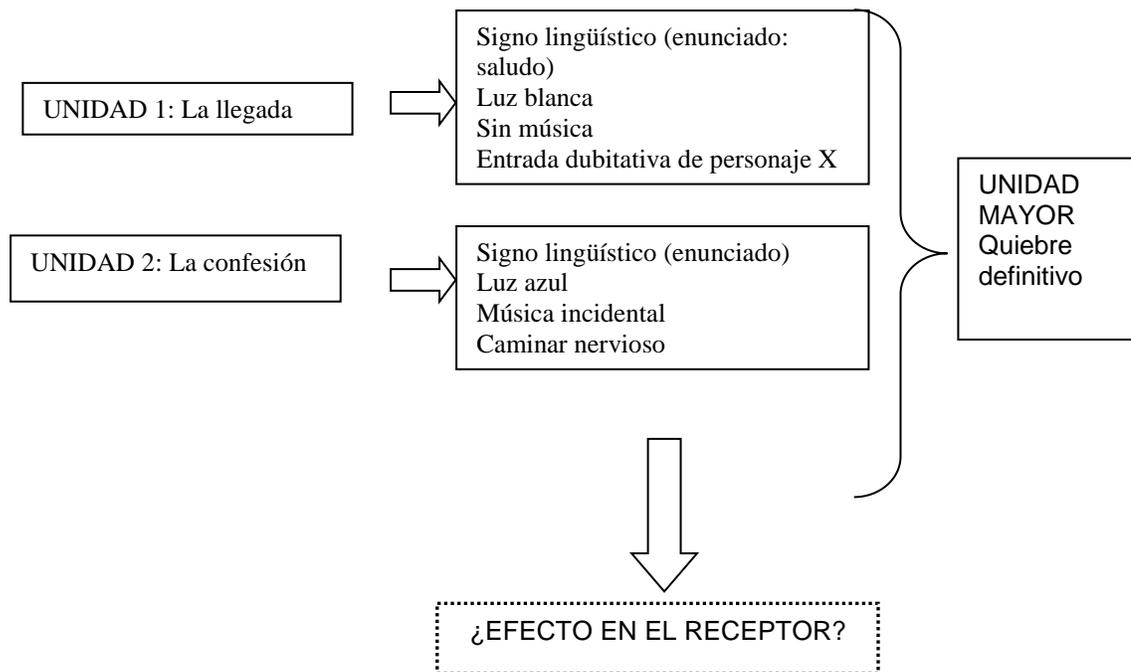
<sup>146</sup> UBERSFELD, Anne. *El Diálogo Teatral*. Buenos Aires, Galerna, 2004, p.103

<sup>147</sup> Si bien, la Lingüística desestima en cierta forma este nivel por estar precisamente fuera de la lengua, en nuestro caso resulta esencial por cuanto atañe directamente al espectador, que es finalmente el receptor (y por lo mismo decodificador) del discurso teatral construido desde los diferentes sistemas de signos.

<sup>148</sup> UBERSFELD, Anne. *El Diálogo*.... p.103

y directo, de lo contrario, el mensaje no traspasa el nivel de lo meramente informativo, y donde lo que se recibe no son más que datos.

Por lo tanto, una de las preguntas claves que debe realizarse el director al momento de configurar el sistema de signos de una unidad (a cualquier nivel) es el efecto perseguido. Con dicho objetivo claro, podrá estructurar su sistema a partir del significado que desea entregar y el efecto que persigue. Observemos nuevamente el esquema presentado:



Si nos detenemos y analizamos la configuración sígnica de la UNIDAD 2, observaremos que esta provocará ciertos “efectos” en el receptor, que tal vez no sean los deseados. Si el director, por ejemplo, busca provocar rechazo en el espectador hacia el personaje (o situación dramática) tal vez deba explorarse con otra luz, una música altisonante, un caminar pretencioso, en fin, debe poner en escena un conjunto de signos que entreguen un sentido determinado, pero que al mismo tiempo produzcan un efecto en el espectador. Tal vez resulte un tanto aventurado señalarlo, pero pareciera ser que el efecto en el receptor teatral (y tal vez en todo hecho comunicativo) siempre est , salvo que generalmente no tenemos clara consciencia de ello.

En el plano de lo ilocutivo, es decir, donde el enunciado se convierte en acción, donde se encuentra la intencionalidad del emisor, se debe considerar ya no solo lo que “dir ” (nivel locutivo) cada unidad dramática, sino también qué hará. Además, aquello que se hace, ahora con los signos y no exclusivamente con el lenguaje, debe resultar coherente con el sentido construido y con el efecto buscado. Esto, sin dejar de considerar que “el acto de habla, con sus efectos precisos sobre el destinatario, parece simulado y no real”<sup>149</sup>.

Retomemos el ejemplo presentado: si tenemos una unidad cuyos signos se articulan para provocar rechazo en el espectador (perlocutivo), habría que

---

<sup>149</sup> UBERSFELD, Anne. *El Diálogo*.... p.104

considerar aquella acción (illocutivo) que se puede lograr por medio del *decir* de los signos (locutivo) y que lleve finalmente a generar dicho rechazo (por ejemplo, buscar la acción de incomodar).

### **3.3. Cortesía y P. de Cooperación en la elaboración de mensajes.**

Tanto las regulaciones de la cortesía como las máximas que constituyen el Principio de Cooperación, deben ser consideradas por el director al momento de ir configurando cada uno de los sistemas de signos, de tal forma de facilitar – que no es sinónimo de pasividad- el proceso decodificador del receptor. Ello asegura, en cualquier caso, una mejor comunicación.

En cuanto a la cortesía, es predecible que el espectador, en su calidad de receptor, sienta el beneplácito de serlo, en la medida que se siente considerado (y no denigrado) como parte (sino la más) importante del proceso comunicativo. Ello, permitirá una actitud de mayor apertura hacia la propuesta escénica, lo que puede redundar positivamente en el sentido otorgado al signo.

En relación con el Principio, cabe decir que la idea subyacente es la misma: mejorar el proceso comunicativo. En la medida en que el mensaje entregado, en su totalidad y en cada una de las unidades determinadas, posee

relación (cada uno de los sistemas de signos resulta necesario, y por ello pertinente), se entrega en la cantidad justa (sin poner signos que solo redunden un significado y no aporten, o dejar vacíos semánticos riesgosos, que incluso pueden incomodar), los sistemas son claros, no hay lugar para las ambigüedades (salvo que así se plantee la escenificación, dando cabida a la violación de alguna de las máximas), y se construya sobre una verdad, y no sobre la base de supuestos. La consideración de este principio es tal que puede ser determinante al momento de administrar los recursos: ¿con qué objetivo escenificar el suicidio de un personaje, por ejemplo, si la idea del director es solo informar sobre su muerte? Tal vez, baste con mostrar el elemento usado (revólver, cuerda, navaja, pastillas, etc.), pues destinar una escena exclusivamente a este asunto pueda convertirse en algo innecesario, demasiado obvio, lo que a la postre confunda, agote o incomode al receptor.

En definitiva, se apunta a una serie de principios que pretenden una comunicación más fluida, situando al espectador en una categoría que el arte no siempre considera adecuadamente, como si el objeto artístico no tuviera el fin último de llegar a un receptor.

### **3.4. Presuposiciones e implicaturas en el significado teatral.**

Recordemos que las implicaturas corresponden a aquel significado que no es parte del enunciado que emitimos, pero que forma parte del hecho comunicativo, pues el significado final resulta de aquello que decimos más aquello que está implicado en lo que decimos.

En nuestro modelo, no hablamos solo del decir sino del poner signos en escena. En este sentido, todo signo (o sistema de signos) posee la virtualidad de la implicatura, esto es, puede decir más de lo que estrictamente dice.

Para la construcción de signos y para el trabajo actoral puede resultar altamente interesante el desarrollo de lo implícito, tanto para el actor como para el director:

La búsqueda de lo implícito es singularmente interesante para el director de escena y para el actor, en la medida en que les permite dar al enunciado total de un personaje una riqueza mayor, sin suprimir las ambigüedades, sino, por el contrario, acrecentando el enigma, orientándolo hacia varios sobreentendidos a la vez, contradictorios quizás, pero plenos de posibilidades; o bien inventando e indicando un nuevo sobreentendido.<sup>150</sup>

---

<sup>150</sup> UBERSFELD, Anne. *El Diálogo*.... p.78-79.

De acuerdo a lo planteado en **2.5. La Información Implícita de los Enunciados: Las Implicaturas**, tenemos aquellas implicaturas que surgen exclusivamente del enunciado (signo, para nosotros). Es decir, un signo, en tanto transmisor de significado, posee información implícita, independientemente del contexto en que sea puesto. El caminar de un hombre (personaje teatral) que cojea implica un problema físico; esto, en cualquier puesta en escena.

Por otro lado, y desde la dimensión pragmática, el personaje que cojea puede llevar consigo información del tipo: su cojera se explica porque fue herido en la guerra, la cojera es una forma de llamar la atención de los transeúntes, la cojera le permite vivir de la caridad de los ciudadanos, etc. Aquí hablamos de aquellas implicaturas que forman parte del significado que se construye en un contexto determinado.

Este concepto puede ser de suma importancia en la construcción del discurso teatral, cuando a nivel del signo queremos entregar cierto significado, pero sin llegar a ser obvios, motivados por alguna idea estética o simplemente para evitar la pasividad del espectador.

El tema de las implicaturas pareciera ser contradictorio con el hecho de respetar el Principio de Cooperación, sin embargo, cabe recordar que una de

las fuentes de generación de la información implícita surge precisamente de la violación de sus máximas. En este plano, lo fundamental es la conciencia que debe tener el director respecto del mensaje -y su forma- que desea entregar, de modo tal que la unidad dramática posea real consistencia en sí y en relación con las otras y con el discurso teatral final.

### **3.5. Elaboración de la matriz sígnica (imbricación).**

A partir de las ideas expuestas anteriormente, se propone como forma de operacionalización, una tabla de doble entrada, cuyos ejes corresponden, por un lado, a la materialización de cada uno de los (sistemas de) signos, es decir, aquello que puede ser percibido por alguno de los sentidos del espectador. Por otro, tenemos la entrada de los Principios de la Lingüística Pragmática, a saber: *Producción intencional de significado, actos de habla (con sus respectivos niveles: locutivo ilocutivo y perlocutivo), implicaturas, cortesía lingüística y Principio de Cooperación (y violación de las máximas, si la hay)*. En el cruce de ambos ejes articuladores, se explicita la dimensión del signo. Sin embargo, es necesario señalar que no todos los sistemas de signos “entran a escena” simultáneamente o, si lo hacen, no tienen todos la misma relevancia. Esto es de suma importancia, pues se corre el riesgo que

demasiados signos operando finalmente resten claridad al sentido de la unidad y confundan al receptor.

Si cruzamos, por ejemplo, el sistema de gestos con la dimensión *producción intencional de significado (sgdonn)*, hay que materializar la idea que se desea transmitir, de tal forma que –mediante el sistema señalado- se ofrezca un signo que pueda ser decodificado correctamente. Si se desea transmitir dolor, y dentro de la gama de posibilidades que entrega la producción intencional de significado se opta por el nivel sgdonn, se debe optar por aquella gestualidad que transmita precisamente esto y no algo distinto (así al menos lo plantea esta categoría). En la misma unidad y en la misma dimensión producción intencional de significado (sgdonn), pero en el sistema iluminación, se deberá escoger entre todas las opciones lumínicas aquellas que sean coherentes con la idea dolor y cumplan con las exigencias de la dimensión elegida. Ahora, retomando el sistema de gestos, pero en la dimensión de los actos de habla, resulta preciso definir cada uno de los niveles: qué dice dicho gesto (locutivo), qué hace o cuál es su intención (ilocutivo), y qué efecto se espera lograr en el receptor (público).

De esta manera, se va articulando la tabla de signos, que no es otra cosa que el conjunto de signos que se ponen en escena y de qué forma se van modelando a partir de los principios básicos de la lingüística pragmática. Es

importante, eso sí, que toda la **matriz sígnica** opere (y por tanto se debe diseñar con ciertas consideraciones desde un comienzo) sobre la base de un signo mayor, delimitado por la idea de unidad. Por lo tanto, la idea de dolor – a propósito del ejemplo anterior- es parte de un concepto mayor que delimita, especifica y regula todos los sistemas de signos que entrarán en funcionamiento durante su extensión. Finalmente, consideramos un concepto, una idea general, un significado amplio que se asocia a la materialidad de cada sistema de signos, los que relacionados entre sí –y a nivel de abstracción, por supuesto- constituyen el denominado signo de la unidad.

## CAPÍTULO IV

### **Puesta en Escena y Aplicación del Modelo (operacionalización)**

Para la puesta en práctica del modelo planteado, hemos optado por escenificar una adaptación de la obra “Pedro y el Capitán” de Mario Benedetti, que titulamos **“De la tortura no se habla, mi amor o Pedro y el Capitán”**, cuyo interés radica en la necesidad de abordar una temática afín a la responsabilidad del quehacer artístico de construir significados con inspiración ideológica, que nos lleve a la reflexión para la construcción de una sociedad mejor, o al menos pensante. Y cuando decimos *ideológica*, nos planteamos en el más amplio sentido de la palabra, desde lo valórico hasta lo político, desde lo más trascendental hasta lo más prosaico. Esto se suma al contexto histórico de nuestro país, que conmemoró -hace muy poco- los 40 años de uno de los procesos más dolorosos y controvertidos de su historia: el golpe de estado de 1973. En este marco, y desde la necesidad de constituirse en un aporte para la construcción de una moral que se fundamente en el respeto del ser humano, se propone poner sobre el escenario el tema de los derechos humanos, como una forma de recordarnos la fragilidad, pero al mismo tiempo, trascendencia y actualidad de ellos.

Ahora bien, desde el punto de vista de lo planteado en la investigación y elaboración del modelo, el proyecto de creación artística se plantea como la etapa práctica, que se sustenta –como ya sabemos- sobre la idea de una

puesta en escena construida desde la concepción del signo teatral, a partir de los principios de la Pragmática Lingüística. Es decir, se plantea el desafío de trabajar el diseño y la dirección teatral desde las herramientas de análisis/construcción lingüístico que ofrece la Pragmática, estableciendo una analogía posible entre enunciado, signo, y signo teatral.

Pasamos, pues, a la etapa experimental, donde se pone a prueba el modelo de trabajo que intenta un nexo entre lo planteado por la Pragmática Lingüística y la Semiótica teatral, y cuyo diseño tiene como objetivo la construcción de signos en un contexto de la comunicación concreta, real y efectiva: tenemos el aporte de lo pragmático que busca resolver cuestiones –ya señaladas- del tipo ¿qué deseo comunicar? ¿cómo lo comunico? ¿comunico lo que realmente quiero?, y lo semiótico aparece en la necesidad de “convertir” aquello que deseo comunicar en algo material, perceptible, decodificable para el receptor. Es en este proceso donde aparece la *pragmática teatral*, cuya mirada propone una puesta en escena basada en la concomitancia de signos teatrales contruidos desde los principios lingüísticos de la pragmática.

## **4.1. Aspectos generales del proyecto teatral.**

### **4.1.1. Descripción general de la construcción escénica (desde la investigación teórica a la construcción del texto espectacular)**

Como ya se sabe, el trabajo de la puesta en escena parte con una etapa de análisis y creación textual: el texto “De la tortura no se habla, mi amor o Pedro y el Capitán” es dividido en unidades temáticas, y estas a su vez en subunidades o unidades menores. La división de estas unidades así como las subunidades que la componen responden a un criterio ora semántico, ora artístico. Es decir, la determinación de la unidad (que no es otra cosa que un signo) responde al criterio de la significación, pero también a un criterio artístico, por lo tanto, no existe una única forma de dividir el texto. Esto se justifica, además, porque este proceso no es solo una “traducción” de lenguajes (desde lo escrito a lo perceptiblemente teatral), sino es más bien un proceso creativo.

Una vez realizada la división en unidades, se conforma la matriz sígnica: un conjunto de signos dispuestos sincrónica (simultáneamente) y diacrónicamente (sucesivamente), los que relacionados entre sí dan lugar al concepto del signo de la unidad. Tanto la materialidad como el componente inmaterial (significado) del signo se fundamenta en la teoría de la semiótica teatral, recogiendo –entre otros- los planteamientos de Kowzan sobre el tema.

Luego, para la determinación y construcción de signos se trabaja también sobre los principios de la Lingüística Pragmática, cuyas ideas nos permiten –

entre otras- definir aspectos esenciales, como los niveles y diferencias entre el *decir*, el *hacer* y el *efecto* que se busca provocar en el espectador. También nos permite tomar conciencia entre lo dicho y lo no dicho, pero implícito, y determinar los valores y grados de información que se desea entregar.

Una vez determinada la unidad y sus elementos semánticos constitutivos (signos), se construye la matriz, configurando la red de estímulos significantes, que surge a partir de la relación directa entre la materialidad del signo y el significado que se deduce de ella.

Por lo tanto, la puesta en escena, ya como espectáculo semiótico, denota desde el trabajo de dirección una intención comunicativa, conscientemente preconcebida, y que posee –gracias a dicha concepción- una identidad semiótica y estética, la que se traduce en el uso de todos los recursos posibles para la puesta en escena (iluminación, sonido, escenografía, etc.).

Sobre este principio, se trabaja la dirección de actores, cuyo aporte apunta en la misma dirección: una interpretación que nace desde el objetivo semiótico, en tanto una verdad teatral llena de significados que se coloca ante los ojos del espectador y que se condice –al mismo tiempo- con el significado del texto lingüístico y su propia verosimilitud.

El espacio escénico –desde la propuesta teórica- plantea desde el comienzo una fundamental exigencia: tener el valor (intrínseco o asignado, por convención o virtualmente) semántico de la realidad. Por este motivo, la elección del mismo debió ser cuidadosamente resguardada. El montaje se

realiza en la escotilla 8, del Estadio Nacional, elección que no es ligera ni menos una casualidad. La historia y el peso del valor simbólico del centro de detención más grande del país en tiempos de la dictadura sitúan desde el comienzo al espectador en el lugar preciso: de alguna manera –y lejos de ser metafórico- el receptor ingresa al mayor (por dimensión, pero también por historia) de los signos incluidos en la puesta en escena. Dicho de otra forma, el espectador no “ve” una obra teatral, ingresa a ella.

Esto se confirma –además- con el final de la fábula, donde se plantea la tesis del mundo teatral ficticio se hace real frente a nuestros ojos: uno de los personajes cruza el umbral de la cuarta pared para decirnos dos tremendas verdades. La primera es que el militar (victimario) necesita de un enemigo para justificar su existencia (o el torturador del torturado), y la segunda, que vive –ya entre un añorado pasado ya en un presente que le es hostil- en permanente búsqueda del otro. Esto permite la trascendencia a la obra, más allá de lo estrictamente teatral.

#### **4.1.2. Reseña de la obra.**

“De la tortura no se habla, mi amor o Pedro y el Capitán”, nos plantea la relación –en un centro de torturas- entre un prisionero (Pedro) y el autodenominado “torturador bueno” (El Capitán). Mantiene, así, la fábula central y el sentido original de la obra de Benedetti. En ella –al igual que en el original- se muestra de qué forma los apremios físicos van denigrando al ser torturado,

hasta convertirlo en una materia casi inerte. Sin embargo, dichos apremios no logran acabarlo emocionalmente, sino muy por el contrario, terminan fortaleciendo sus convicciones ideológicas, las que paulatinamente van develando la verdadera fragilidad emocional del Capitán. Es esta obra, en definitiva, una lucha de poderes, aparentemente sustentada en la condición física de cada uno de los participantes, pero que, en definitiva, termina siendo emocional. Se impone no quien detenta el poder, sino quien posee la fortaleza interna para soportar y trascender al momento. Fortaleza que se basa en la certeza de aquello por lo cual se lucha y que da sentido a la vida: solo aquella consistencia que determina el actuar permite una lucha titánica hasta el final.

Dadas las características del texto de Benedetti, tanto la opción dramatúrgica (en cuanto a la adaptación) como de dirección y diseño, se han desarrollado por la línea más bien realista, pero de carácter intimista. Esto obliga a un espacio teatral con características –además de lo señalado anteriormente respecto de este “gran” signo- más específicas (pequeño, cerrado, lúgubre), pues ellas forman parte también de los signos teatrales, y por tanto de la significación total de la obra.

### **4.1.3. Objetivos.**

En este proyecto teatral nos hemos planteado los siguientes objetivos:

#### **Generales**

- Proponer una nueva forma de montaje teatral, basada en el concepto y las características del signo teatral y utilizando herramientas teóricas emanadas desde la Lingüística Pragmática.
- Contribuir con el desarrollo cultural, social y político del país, a través del arte dramático, abordando la temática de la tortura, como una forma histórica de carácter nacional y universal.
- Contribuir con el interés y la necesidad de verdad y reconciliación del pueblo chileno, mediante una mirada crítica, honesta y moral a hechos de nuestra historia más reciente, que pueda sumarse al legado que se hereda a los jóvenes de hoy.

#### **Específicos**

- Diseñar una puesta en escena que surja desde el análisis semiótico del texto y que, a partir de herramientas que ofrece la Lingüística Pragmática, se materialice en la selección y construcción de signos de variada naturaleza.
- Construir una matriz sígnica (tabla de doble entrada) que relacione coherente y cohesionadamente los diferentes sistemas de signos teatrales con los elementos de la L. Pragmática.

- Montar un espectáculo teatral a partir de la confección previa de una matriz sígnica, basada en la relación entre signos y que permita la manipulación consciente de aquello que se comunica, en sus diferentes niveles y momentos.

#### **4.1.4. Algunos alcances sobre el proceso de investigación para la puesta en escena.**

Esta etapa –quizás la más extensa- ha obligado a un trabajo riguroso, sistemático y de mucha dedicación. A la revisión de literatura y de material audiovisual (películas, videos, documentales, programas periodísticos, etc.), sobre el tema de la tortura y la violación de los derechos humanos en Chile durante la dictadura de Pinochet, se suman las visitas a diferentes lugares que en Santiago se constituyeron en centros clandestinos de detención y tortura, como son el Cuartel Ollagüe (hoy Casa Memoria J.D. Cañas), Londres 38, Nido 18, La ex clínica Santa Lucía, Villa Grimaldi, Estadio Nacional, entre otros. Junto a ello, están las entrevistas realizadas a personas vinculadas al tema, entre las cuales podemos mencionar a Javier Rebolledo, periodista que se ha dedicado a la investigación sobre la violación de los derechos humanos durante la dictadura militar, y a don Anatolio Zárate, persona perseguida y torturada durante la dictadura (prisionero en Tejas Verdes y en otros lugares de Santiago).

#### **4.1.5. Ficha técnica del montaje.**

**Título de la obra:**

“De la tortura no se habla, mi amor o Pedro y el Capitán”  
(adaptación del original, realizada por el mismo Director)

**Elenco:**

Víctor Hugo Ojeda (Pedro)  
Vladimir Huaquiñir (El Capitán)

**Escenografía e iluminación:**

Tobías Díaz D.

**Dirección:**

Andrés Carrasco Rodríguez

**Lugar de escenificación:**

Escotilla n°8, Estadio Nacional

**Duración de la obra:**

80 minutos (aprox.)

**Funciones:**

7, 8 y 9 de mayo de 2015

**Compañía:**

El Cerdito Feliz

#### **4.2. Una semiótica teatral para la obra “De la tortura no se habla, mi amor o Pedro y el Capitán”.**

Una serie de elementos con carácter simbólico o icónico fueron apareciendo durante todo el proceso de montaje, incluso, desde antes de optar por el texto de Benedetti ya había una suerte de campo semántico predefinido, como si el solo hecho de ingresar al mundo de la dictadura y en particular al ámbito de la opresión y violación de los derechos humanos aseguraba un conjunto de signos inequívocos. Básicamente, hablamos de un conjunto de signos que se asocian a una época histórica de nuestro pasado reciente, que fueron acuñados por la fuerza de los acontecimientos y permanecen hasta el día de hoy en el inconsciente colectivo. Podemos citar, por ejemplo, el baño de varones (que es al mismo tiempo el lugar donde ocurre la fábula teatral), el uniforme de militar (con todos sus accesorios), el arma del militar, los guantes, la capucha de Pedro, las cadenas. Son una serie de signos que tienen la particularidad de comportarse denotativa y connotativamente, al mismo tiempo.

Esto se explica por el hecho de poseer una carga –digámoslo así– intrínseca, un valor en sí mismo (otorgado por su concepción original), pero al mismo tiempo connotan su significado. Citemos como ejemplo el caso del programa de televisión “Sábados Gigantes”, un verdadero ícono de la entretención sabatina familiar de fines de los ´70 y los ´80. Quien vea o escuche

un fragmento será transportado probablemente a esta época, en un contexto sociopolítico determinado. Ahora, lo más probable que se asocie semánticamente al concepto de entretención, incluso de evasión. Con esa carga llega a escena, sin embargo, tal como aparece adquiere un valor que quizá no posee intrínsecamente: una perversa forma de ocultar la situación política de Chile, ya que este signo se plantea en escena como la cruda realidad de decirle al espectador que mientras gran parte de la población chilena se entretenía con este tipo de programas, en algún lugar había alguien que estaba siendo torturado por los agentes del estado de la dictadura. Este signo, entonces, denota al permitir ser interpretado como lo que en esencia es, pero – al mismo tiempo- connota al obligar al receptor a atribuirle un valor más.

Otro caso, es la capucha que cubre el rostro del prisionero. Su presencia en escena nos ubica inmediatamente en una situación histórica definida. Pero su manipulación nos dice aún más respecto del valor que le conocemos, por ejemplo, sabemos que sobre la cabeza de Pedro significa, además, la negación del habla, tal como lo señala este personaje, una vez que el Capitán se la retira.

A este grupo de signos, se asocia otro de signos descontextualizados de la época. Es decir, que no obligan al receptor a situarlos en un momento (y con ello atribuirles un significado histórico) determinado. Tienen un valor semántico

independiente. Son casos de este tipo: el escritorio, el maletín, los guantes, la naranja, etc.

Sin embargo, en este caso también ocurren procesos similares al otro al hacer uso de ellos en el montaje, esto es, al formar parte –junto a otros- de un sistema mayor: son “artificializados” o connotados, en tanto se reordena su valor semántico, ya sea adquiriendo nuevos valores o re-jerarquizando los que ya posee, poniendo en relieve algunos valores por sobre otros. Ello, producto de la manipulación que hace el director de estos. En otras palabras, adquieren un valor específico que está determinado por el mismo contexto en el que aparecen.

Un ejemplo claro de lo que acabamos de plantear sucede con el maletín, el cual –como signo- posee el valor de ser un objeto que sirve para transportar papeles y documentos variados, propios de quien trabaja en una oficina. No obstante, en manos del Capitán adquiere una carga semántica que no posee originalmente, pues quien lo usa es un agente de estado que se dedica a interrogar presos políticos, y en su interior lleva documentos (seguramente clasificados de inteligencia), pero también lleva un arma, unos guantes, una cámara fotográfica, etc. Eso le atribuye cierto grado de connotación.

En definitiva, tenemos en la puesta en escena signos que poseen desde antes una carga semántica más o menos definida, pero que en su uso relativizan esa carga, adquiriendo nuevos valores. Esto no es otra cosa que el valor de uso que tiene el signo en un contexto comunicacional determinado, idea fundacional de la **perspectiva pragmática del lenguaje**.

#### **4.2.1. Los signos de la escenificación.**

Nos parece relevante entregar algunas pistas sobre los signos de mayor peso puestos sobre el escenario, de tal forma de facilitar el entendimiento que pueda tenerse más adelante con la presentación del análisis del texto espectacular y la elaboración de la matriz sígnica.

Igualmente, es preciso recordar que estos signos aparecen en distintos momentos del trabajo de escenificación: ya sea que vienen con el carácter realista (e histórico) del tema que recoge o aparecen durante el proceso mismo de la puesta en escena, en la construcción del objeto teatral. Nos referiremos por su carácter eminentemente teatral a aquellos no lingüísticos.

- a) **El lugar (edificio) teatral. El Estadio Nacional, escotilla n°8.** Este es el mayor de todos los signos incorporados en la obra, tanto en tamaño como por la carga semántica (otorgada por el peso de la historia). Simboliza el inicio de la dictadura y de los hechos más atroces acaecidos

durante el periodo, especialmente en lo referido a la violación de los derechos humanos. Durante los primeros meses funcionó como el mayor centro de detención, tortura y exterminio del nuevo régimen político.

Es también la puerta de entrada a la obra, pues sitúa al espectador expectante ante lo que se viene; desde un inicio genera ciertas emociones, al invitarlo al recuerdo: el espectador ingresa –literalmente-al primer signo y lo sitúa en el interior de un pedazo de historia.

- b) **El espacio: baño de varones.** La obra se sucede en el baño de varones que está al interior de la escotilla. Por lo tanto, el espectador siente que –estando al interior de un gran signo, la escotilla del Estadio Nacional- ingresa a otro signo de tanta significación como el primero. Aquí observa suciedad en las paredes, en el piso, percibe una hediondez que si bien no es tal al olfato, está a la vista. Lo interesante de este signo es su carácter realista (siendo un lugar donde efectivamente se retuvo y torturó a presos políticos de la época) que se mezcla con elementos connotativos, que surgen precisamente del carácter histórico: hay allí una presencia sórdida, de cloaca (denotativa y connotativamente hablando). Aquí se hace evidente lo que se planteaba en párrafos anteriores: el valor semántico que tiene ese baño, por ser lo que es, el valor que tiene por haber sido un lugar histórico de detención, y el valor que adquiere en la puesta en escena: el lugar donde se retiene al preso, donde se le

interroga, donde se le tortura, pero también es el lugar donde el militar “trabaja”, donde se confiesa, donde pierde lo que sostiene su posición: su dignidad y su intachable moral militar.

c) **El agua.** Como signo, en su valor intrínseco, significa vida, fluidez. Se le define como el elemento vital. En la obra, sin embargo, se le presenta sucia, hecho que le permite adquirir dos valores (que coinciden con las dos referencias que hay). La primera es la que moja el piso (producto, seguramente, de una tubería rota) y que contribuye con el carácter sórdido del lugar. La segunda, cuando el militar moja un paño (con agua del estanque del w.c.) para despertar de un desmayo al detenido. Aparece, en este caso, como una contradicción en tanto “reanima” a Pedro, pero es al mismo tiempo un elemento que –por provenir desde proviene- acentúa el valor de inmundicia: en definitiva, se reanima a un ser humano con agua de cloaca.

d) **Escritorio.** Este objeto –junto al sillón- dispuesto al costado final del escenario sitúa al espectador frente a un contexto de oficina. Este es el valor original del signo. Sin embargo, su presencia y su uso (particularmente quien lo usa) en ese caso permite incorporarle un par de valores adicionales: el militar cumple una función casi de empleado de oficina, y quien la usa debe tener un cierto nivel de importancia que otros

no poseen (no entendemos como algo común la presencia de un escritorio en el mismo lugar donde se tortura sino es por la necesidad de comodidad que exige su usuario).

e) **Espejo.** Este objeto es en cierta medida un elemento de vanidad, pues quien lo utiliza lo hace generalmente para mejorar su presencia física. Hecho que se da con cierta frecuencia dentro de la obra: el militar observa su vestimenta, arregla la postura de su chaqueta, la gorra. Pero también le sirve para mirarse a la cara y enfrentarse consigo mismo.

f) **Tocadiscos.** Este nos remite inmediatamente al mundo de la música, y sitúa en una época determinada (por el referente tecnológico). A ello, se agregan valores del tipo nivel sociocultural, incluso cierto grado de refinamiento, al ser usado para escuchar música clásica, u “ópera” como dice el propio militar. Rasgos que se adosan a quien hace uso de él: el Capitán se jacta de ser “de otro nivel”, incluso de “ganar un poco más que los muchachos eléctricos”. Además, cabe señalar que el tema que escucha el interrogador es el Himno de la Alegría, que de por sí tiene un fuerte valor emotivo y que situado allí parece una paradoja. Lo que el espectador probablemente desconoce es el uso que se hacía de este tema en el cuartel Ollagüe: los prisioneros lo tarareaban para darle ánimo

a alguno de los compañeros detenidos, cuando sabían que serían torturados. Se convierte así en casi un himno de fortaleza.

Otro dato interesante es el uso que se hacía de la música en este recinto de detención –y en muchos otros también- en cuanto a utilizarla como forma de evitar que se escucharan en las inmediaciones los gritos de dolor de los torturados. En conclusión, es un signo de aparente sencillez, dado el carácter burlesco que hace de él el Capitán, pero que reviste una gran carga semántica.

g) **Uniforme militar.** La vestimenta del interrogador habla por sí misma. A través de ella nos enteramos de qué tipo de funcionario se trata: militar de alto rango. Además, la pulcritud de su uniforme nos muestra parte importante de la personalidad de quien lo lleva. Tal vez sea interesante mencionar que esta fue más bien una opción de la puesta en escena, pues los testimonios señalan que los militares extrañamente se dejaban ver por los detenidos (en estas circunstancias) con sus uniformes. Generalmente vestían de civil o usaban delantal blanco para las sesiones. No obstante, desde el punto de vista teatral, resulta mucho más interesante ver un oficial impecable que ver a un civil. En este caso, el signo es mucho más potente, pues al rol que juega se le suma un significativo visual al signo.

- h) **Maletín.** Representa un elemento típico de trabajo de oficina, es casi parte del estereotipo del oficinista. Su presencia, como parte de los accesorios del Capitán lo posicionan como un hombre de oficina, que cumple una jornada, con roles y funciones claramente definidas en pos de las metas de la institución. Tenemos en este caso un claro ejemplo de dos signos que operan simultáneamente y –por lo mismo- se acotan recíprocamente: no es solo un militar ni solo un oficinista, es ambos simultáneamente.
- i) **Guantes de látex.** Estos representan –dado su funcionalidad y los contextos en los que solemos verlos- como signos de limpieza, higiene, con un sentido profiláctico. El hecho de que el militar los use para poder jalar al prisionero y llevarlo hasta una silla nos transmite la idea del trabajo “sucio” que es para el Capitán tal acción, y al mismo tiempo nos devela algo de su personalidad y su forma de ver al prisionero.
- j) **Pistola.** Es uno de los elementos más representativos de los integrantes de las F.F.A.A. (prácticamente parte de su uniforme). Un arma es por cierto un signo de poder, de violencia, de muerte. Y este caso no es la excepción. Las diversas acciones que el Capitán realiza con la pistola se relacionan directamente con ello, siendo quizás la más significativa el momento en que simula una violación en contra de la esposa del

detenido que aparece retratada en una fotografía. Es un gesto de extrema violencia, pues al hecho de la violación –que es en sí altamente violento- se agrega toda la carga semántica que significa el arma.

- k) **Máquina fotográfica.** Este elemento es esencialmente una herramienta cuyo fin es el registro visual para la posteridad. Sin embargo, en este contexto –en manos de un agente de inteligencia- posee un fin aún más específico: registrar información clasificada y obtener evidencia. Pasa a convertirse en un signo propio de este tipo de funcionario.
  
- l) **Grabadora.** Cumple una función muy similar al anterior. Como signo es también un recurso típico del agente que recaba información y necesita tener evidencias de aquello.
  
- m) **Fotografías.** Corresponden a signos icónicos por excelencia. Son el más claro ejemplo de los signos que establecen una relación directa entre su materialidad (la imagen observada) y lo que representan (aquello que fue fotografiado), mostrando una clara fidelidad entre el referente y el signo. Ahora, si quienes aparecen en la fotografía son los seres más queridos del prisionero (esposa e hija), el signo suma nuevos valores semánticos: podemos hablar de signos que representan la tortura psicológica practicada en estos centros de detención.

- n) **Naranja (fruta).** Esta fruta puede asociarse al concepto de lo cítrico, al sabor dulce y jugoso, al color vivo, a la idea de lo natural, sano. En la escena en que el Capitán la saca de su maletín (que no solo lleva papeles y elementos propios de su trabajo) entendemos que también puede ser signo de cotidianidad, de placer. Sabemos que su ingesta le provoca bienestar, lo que se suma a lo anecdótico que resulta su relato en esos instantes (recuerda una broma del Coronel).
- o) **Capucha.** Es el más potente de todos: el signo por antonomasia del detenido político. Lo más probable es que cualquier persona que observe una imagen donde aparezca un individuo con una capucha cubriendo su cara lo relacionará con un detenido político, y no solo de nuestra realidad nacional. Podríamos decir que este signo es de carácter universal. Este signo representa también la idea del individuo que vive en el encierro permanente, sin poder ver lo que sucede alrededor, un ser sin identidad, al que no se le permite el contacto con otros. Es prácticamente un signo que elimina hasta el más mínimo grado de dignidad.
- p) **Parrilla.** Al menos en nuestro país, la parrilla –como signo- tiene el carácter antonomástico del torturado. Es por ello, signo de sufrimiento, dolor, bestialidad, sordidez, denigración. Aunque es necesario aclarar

que esta –como objeto- no aparece en escena, solo se hace referencia a ella mediante signos lingüísticos, sonidos y luces

- q) **Cadena.** El concepto básico que encierra este objeto, como signo es el de atadura, sin embargo, en este contexto se le agregan otros del tipo opresión, esclavitud; es sin duda el opuesto a libertad. Este signo se materializa en la obra de dos formas: visualmente (por la cadena que ata las manos del prisionero y que el público puede observar) y como un significante sonoro (cada vez que el Capitán entra o sale del recinto abre la cadena de la “celda” )
- r) **Series de tv.** La televisión es en general signo de entretención, incluso de evasión. Por ello, los programas (todos de corte humorístico) que el público escucha (su materialidad solo es sonora) denotan pasatiempo. Pero la puesta en escena ofrece algo más: estos signos aparecen precisamente en los momentos en que el detenido está siendo torturado. La interpretación que una parte del público logra hacer es: mientras la mayoría de los chilenos se evadía con programas como Sábados Gigantes o Vamos a Ver, un grupo de compatriotas sufría los abusos más deleznable de la dictadura militar.

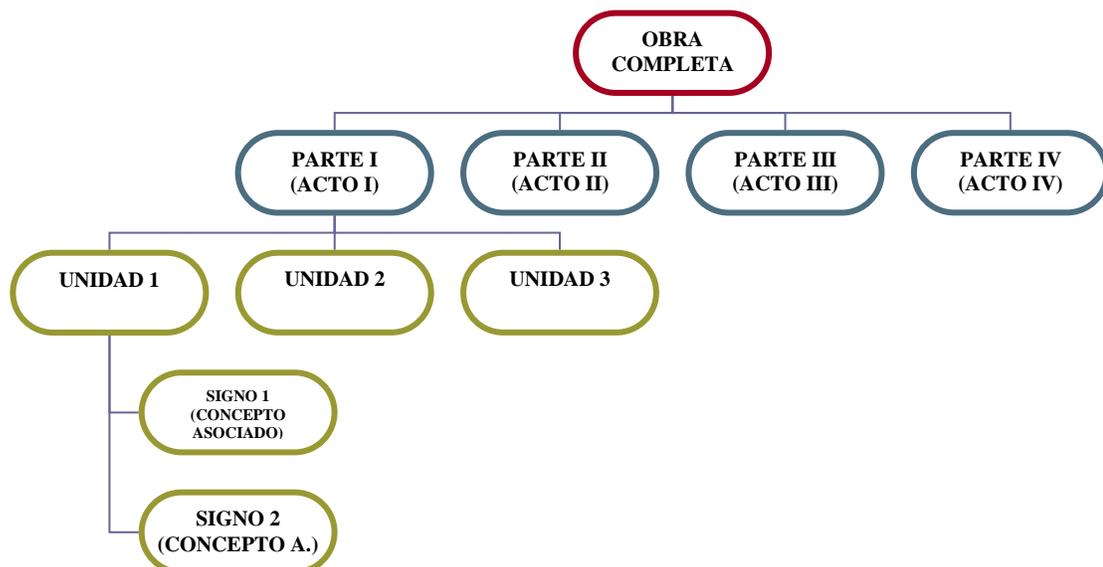
s) **Iluminación.** Este sistema de signos juega un rol preponderante en la escenificación, particularmente en la creación de atmósferas: tenues, lúgubres, de cierta irrealidad, como de una verdad mostrada a medias. Pero también hay momentos específicos, como cuando se dispone una iluminación del costado (mientras los personajes están sentados en las respectivas sillas), lo que provoca formas fantasmales sobre la pared, generando una sensación de anormalidad, de desproporcionalidad, como que aquello que nos parece tan real no es más que la ilusión de algo verdaderamente monstruoso.

### 4.3. Operacionalización del Modelo. La matriz sígnica.

Para llevar a la práctica el modelo propuesto, se ha partido desde el texto lingüístico, determinando las unidades dramáticas que componen cada una de sus partes, entendiendo que cada una corresponderá en definitiva a un signo (o concepto). No obstante, las unidades constituyen solo parte de la estructura de análisis, ya que se encuentran en un punto intermedio, al formar parte de unidades mayores y estar constituidas –al mismo tiempo– por unidades (signos) menores.

#### 4.3.1. Niveles del texto espectacular.

Tal como ya sabemos, los niveles que componen el signo total mayor (texto completo) están en diferentes niveles jerárquicos como podemos observar en el siguiente esquema, el cual nos servirá como guía general:



#### **4.3.2. Aplicación y uso en el ejercicio direccional (en la construcción de significados)**

Para poder concretar la aplicación del modelo propuesto y analizar los resultados obtenidos, mostraremos las dos primeras unidades dramáticas establecidas en la obra. Si bien la delimitación de ellas responde aparentemente a una decisión arbitraria, lo correcto es señalar que se basa en un criterio semántico, cuya significación emana de la atribución de significado que pueda realizar quien las determine (en este caso el Director). Básicamente, se trata de buscar ejes semánticos (tópicos) sobre los cuales giren ideas, textos, acciones, etc. Por lo tanto, en la medida en que aparezcan elementos ajenos al tópico predominante, se puede concebir la idea de una nueva unidad dramática. Ello obliga a determinar un nuevo tópico y a encontrar otros elementos que se asocien a él. Una escena (o acto, o fragmento) tendrá tantas unidades dramáticas como tópicos pueda hallar (determinar) el Director. Luego, los signos que componen cada unidad responden al mismo criterio, aunque en un nivel jerárquico inferior.

Como ya se señaló anteriormente, la obra se divide en cuatro partes (o actos), y tomaremos el inicio de la primera, específicamente las unidades dramáticas primera y segunda, las que se subdividen en sus signos constituyentes respectivos:

**Primera unidad dramática:**

**CAPITÁN: INTERROGADOR DE ALTO RANGO**

**PRIMERA PARTE:**

*Se escucha una cadena y una puerta metálica que se abre. Alguien ingresa. Es el Capitán (viste uniforme y maletín). Enciende lámpara de escritorio y se sienta. Revisa papeles, ordena sus cosas meticulosamente (las dispone sobre la mesa: cigarrillos, carpeta, lápiz, lentes). (SIGNO 1: LLEGADA E INICIO DE JORNADA LABORAL)*

*Mira la hora y la registra. Firma unos papeles, alumbra a Pedro que se encontraba en la penumbra, en la parte final del escenario. Saca unos guantes de látex y comienza a ponérselos.*

**(SIGNO 2 PRESO EN UN CENTRO DE DETENCIÓN Y TORTURA)**

**CAPITÁN**

*Te golpearon un poco, parece. Y no hablaste, claro (agarra un brazo de Pedro. Pedro se asusta) No tengas miedo. Es solo para mostrarte dónde está la silla. Ven acá muchacho. Levanta a Pedro y lo conduce hasta la silla. Lo sienta. PEDRO guarda silencio.*

**(SIGNO 3: CONTACTO CON EL PRESO)**

*El CAPITÁN tira los guantes al basurero, va hacia la mesa, revisa unos papeles.*

**CAPITÁN**

*Siempre pasa eso en la primera sesión. Incluso es bueno que la gente no hable de entrada. Yo tampoco hablaría en la primera. Después de todo no es tan difícil aguantar unas trompadas, todo sea por la causa. Y eso ayuda a que uno se sienta bien. ¿Verdad que te sientes bien por no haber hablado? Es como, diría yo...reconfortante*

*Silencio de PEDRO (SIGNO 4: DOMINANDO LA SITUACIÓN)*

Como se habrá podido observar, la primera unidad se subdivide en cuatro signos, los que serán tratados a continuación.

De cada unidad, se indica un título (que no es otra cosa que el tópico), los signos que la componen (también con sus respectivos nombres) y los conceptos (o signos menores) que están asociados por cada uno de los sistemas de signos teatrales considerados en el modelo. Toda esta información se presenta en la tabla de doble entrada (herramienta para ordenar la información y responder a las necesidades del modelo).

Cabe señalar que muchos de los recursos de la materialidad de los signos no ha sido dada por el texto original, sino que esta ha aparecido ya en el análisis y desglose del mismo, a propósito del modelo, ya en la puesta en escena, mediante la construcción del discurso teatral espectacular.

Signo 1-Unidad 1:

**Llegada e inicio de jornada laboral (de un funcionario del aparato represivo)**

Aquí se da apertura a la obra y -como primer signo- nos muestra la llegada de un funcionario a su puesto de “trabajo” y los preparativos para

comenzar la jornada. Lo particular, es que el funcionario es un militar activo que se dedica a interrogar presos políticos, en un lugar de detención clandestino (como parte de la política de seguridad nacional)

Texto:

**PRIMERA PARTE:**

**Se escucha una cadena y una puerta metálica que se abre. Alguien ingresa. Es el Capitán (viste uniforme y maletín). Enciende lámpara de escritorio y se sienta. Revisa papeles, ordena sus cosas meticulosamente (las dispone sobre la mesa: cigarrillos, carpeta, lápiz, lentes).**

Mira la hora y la registra. Firma unos papeles, alumbra a Pedro que se encontraba en la penumbra, en la parte final del escenario. Saca unos guantes de látex y comienza a ponérselos.

Las primeras líneas (en negrilla) del texto anterior corresponden al primer signo de la unidad 1. Obsérvese los cuadros que se presentan a continuación y que corresponden –como ya se indicó- al desglose del signo en varios sentidos: la materialidad (lo que percibe el público-receptor) y la idea o concepto asociados, y qué y cómo se construye información desde los elementos de la Lingüística Pragmática:

(SISTEMA DE) SIGNOS	Lingüístico (elementos verbales y paraverbales)	Gesto	Movimiento escénico	Iconicidad de los personajes	Escenografía	Iluminación	música	Sonidos
<b>MATERIALIDAD DE LOS SIGNOS</b>	Silencio,	Capitán: seriedad, concentración en su rostro	Capitán: Ingresa al lugar caminando con paso seguro, se sienta frente al escritorio, acomoda la luz (de mesa) y comienza a sacar elementos para su labor	Capitán: Uniforme militar (grado de Coronel); Su ropa luce limpia, se ve ordenado, pulcro, impecable; zapatos brillantes. Maletín de oficinista Usa bigote Priman los colores sobrios.  PEDRO: No tiene presencia escénica (permanece en un rincón, oculto para el público)	Solo se observa sector reducido (escritorio del Capitán): Baño en desuso, destinado a otras funciones (mantener e interrogar a detenidos).  El lugar es lúgubre, sucio, húmedo  Un escritorio, una silla Se observa derruido (paredes con pintura descascarada, cerámicos, piezas de hierro oxidadas)	Una lámpara de escritorio (que maneja el mismo Capitán) ilumina el lugar, específicamente el sector del escritorio.	Sin música	Sonido inicial de una cadena y una puerta metálica que se abre.  Los propios de las acciones del Capitán: caminar (zapatos de suela), sentarse, extraer objetos del maletín.
<b>Producción intencional de significado</b>	<b>SGDOnn</b> El silencio del Capitán indica preparación (aún no es el momento de hablar, de hacer contacto con Pedro), hay confianza, seguridad	<b>SGDOnn</b> En el Capitán se observa tranquilidad, conocimiento y manejo de la situación	<b>SGDOnn</b> Los movimientos del Capitán evidencian la seguridad en lo que hace, producto de la rutina.	<b>SGDOnn</b> Capitán: Excelente Funcionario militar, parte del aparato estatal, posee el poder de la fuerza. <b>Significación con intención necesariamente secreta</b>  Capitán está solo, ausencia de compañía	<b>SGDOnn</b> Se trata de un lugar inhóspito, denota descuido, suciedad, deterioro, aprovechamiento de las dependencias del recinto.	<b>SGDOnn</b> Blanca de neutralidad, ausencia de color (vida) Solo ilumina al Capitán, porque solo él existe en escena. Siendo luz de escritorio, completa el cuadro del "funcionario"	<b>SGDOnn</b> n Situación dramática creada por su ausencia y la presencia de los sonidos de las acciones del Cap.	<b>SGDOnn</b> Ponen en relieve las acciones del funcionario  <b>Intención no necesariamente secreta</b> Lugar de acceso/salida controlada

(SISTEMA DE) SIGNOS	Lingüístico (elementos verbales y paraverbales )	gesto	movimient o	Iconicidad de los personajes	Escenografi a	iluminación	música	Sonido s
<b>Locutivo</b> ¿qué dice el signo?	No ha llegado el momento de hablar, estamos en la fase previa (preparando el inicio de la jornada)	Concentr a-ción y domina- mos la situación	Hay una serie de acciones que conforman una rutina de trabajo, y que presenta atisbos de obsesión y mecanici d	El personaje es un funcionario que posee poder (militar con rango) y se preocupa de su aspecto físico	Un lugar ha cambiado su función original, y ha sido adaptado como seudo- oficina (lugar de trabajo del personaje en escena)	El Cap. y sus acciones son lo importante		Cotidia- neidad y realism o. en un particul ar trabajo  Encierr o (cadena )
<b>Ilocutivo</b> ¿qué hace?  (acción realizada hacia el espectador)	<p style="text-align: center;">Informar</p> <p>En general, los diferentes sistemas de signos apuntan en la misma dirección con la fuerza ilocutiva: ubicar en un contexto, entregar cierta información sobre las "circunstancias dadas"</p>							
<b>Perlocutivo</b> ¿qué efecto persigue en el espectador?	<p style="text-align: center;">Al igual que en el nivel ilocutivo, los diferentes sistemas de signos apuntan en la misma dirección. Ello permite darle</p> <p>Básicamente, el efecto buscado hacia el espectador es despertar su interés y generar ciertas expectativas respecto de lo que puede suceder, pero principalmente <b>ubicarlo en una época determinada y en una situación histórica (de Chile) dramática</b></p>							

Podemos detenernos un momento para señalar dos cuestiones que alcanzan niveles de conclusión (a priori): en la producción intencional de significado prima el **sigdonn**, es decir, aquel significado directo, claro. Y un segundo elemento de análisis, corresponde a los niveles ilocutivo y perlocutivo de los actos de habla: en ambos casos son transversales a todos los sistemas

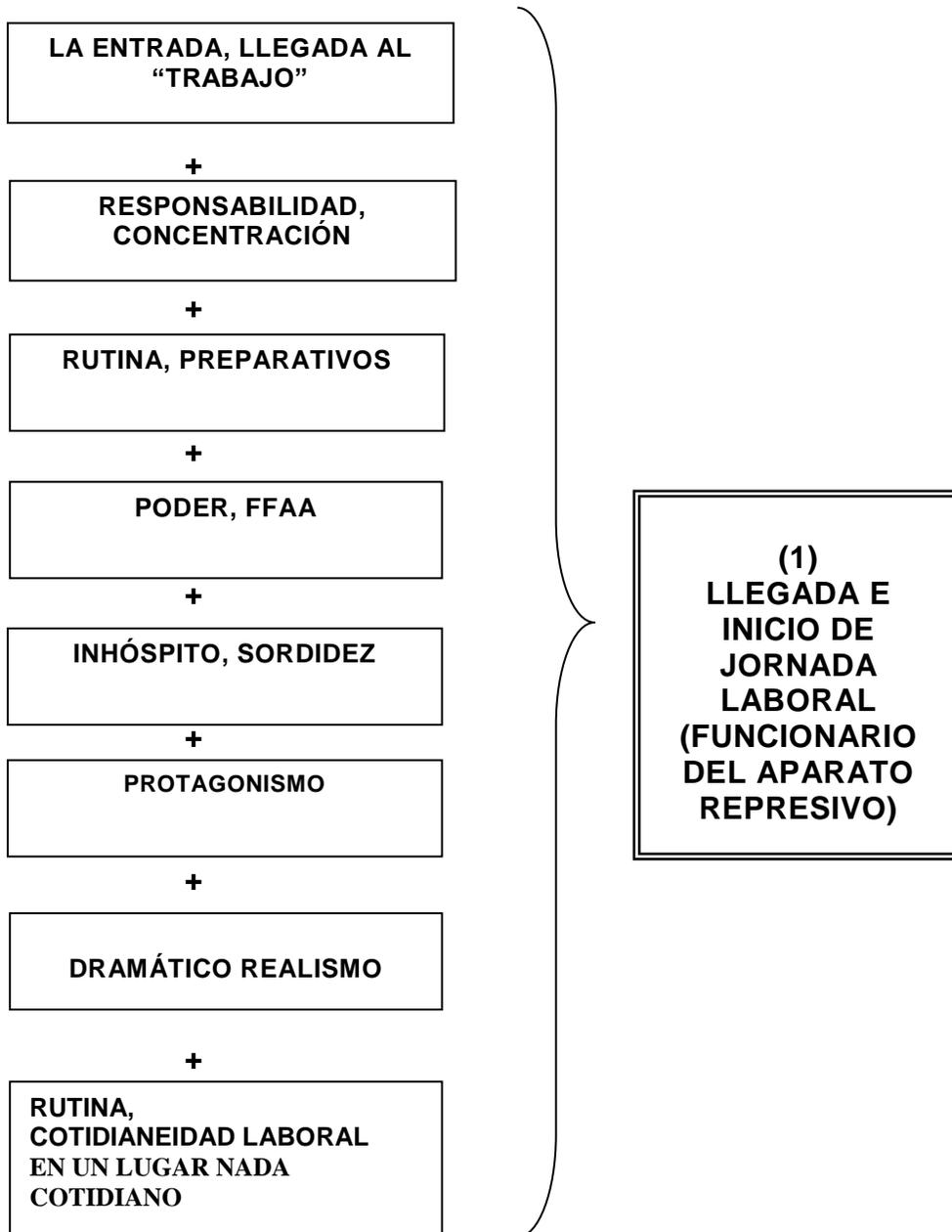
de signos, o tal vez, no sea posible llegar a determinar con tal grado de especificidad un acto para cada sistema de signos.

<b>(SISTEMA DE) SIGNOS</b>	<b>Lingüístico</b> (elementos verbales y paraverbales)	<b>gesto</b>	<b>movimient o</b>	<b>Iconicidad de los personajes</b>	<b>Escenografía</b>	<b>iluminación</b>	<b>música</b>	<b>Sonidos</b>
<b>Implicaturas</b>	La situación comunicativa no exige (permite) oralidad. El personaje está solo	La labor de Capitán demanda seriedad y concentración	Capitán iniciará una jornada laboral	Capitán es un funcionario responsable, comprometido con su trabajo y su rol de militar	El Capitán dispone de una (seudo)oficina para su labor. Cumple un rol importante (y/o él lo es)	Hay algo que se esconde (en lo NO iluminado)	Tensa calma, monotonía	Algo dramático se esconde; algo está por suceder
<b>Cortesía lingüística</b>	En general, los signos son claros, la comunicación es directa. Sin embargo, se genera cierto desasosiego (o temor, o angustia) en el receptor por lo que puede suceder.							
<b>Principio de Cooperación:</b> • Relación • Cantidad • Calidad • Modalidad	La ausencia de texto puede percibirse demasiado extensa (violación de Cantidad)	Cumple todas las máximas						
<b>Conceptos asociados a cada (sistema) de signo</b>	<b>LA ENTRADA, LLEGADA AL "TRABAJO"</b>	<b>RESPONSABILIDAD, CONCENTRACIÓN</b>	<b>RUTINA, PREPARATIVOS</b>	<b>PODER, FFAA</b>	<b>INHÓSPITO, SORDIDEZ</b>	<b>PROTAGONISMO (hay algo más allá impedido de ver)</b>	<b>DRAMÁTICO REALISMO</b>	<b>RUTINA, COTIDIANEIDAD LABORAL EN UN LUGAR NADA COTIDIANO</b>

En esta segunda parte del cuadro (continuación) se observa que la cortesía lingüística se respeta en términos generales, lo que coincide con el

carácter **sigdonn** de la producción intencional de significado. Caso similar ocurre con el Principio de Cooperación, el cual muestra solo un caso particular: la ausencia de texto verbal de los personajes (en el sistema lingüístico)

Una vez realizada la construcción espectacular del primer signo, correspondiente a la primera unidad dramática, tenemos que es posible establecer una relación directa entre el conjunto de las ideas que surge a partir de cada uno de los sistemas de signos, para -con ello- configurar el concepto general determinado para la primera unidad:



Continuemos, pues, con la operacionalización del modelo en la obra trabajada. Ahora, el segundo signo (en negrilla) de la todavía primera unidad dramática:

Signo 2-Unidad 1:

## **PRESO EN UN CENTRO DE DETENCIÓN Y TORTURA**

En este segundo signo se les ofrece a los espectadores una visión mucho más completa del lugar en el que nos encontramos. Hay dos acciones determinantes en ello: la primera –y por cierto más relevante- es la aparición del detenido y el estado deplorable en el que –seguramente se encuentra. Ello se nos revela como una dramática confirmación de lo que ya se sospecha. Una segunda acción: la postura de guantes blancos de látex (considerados por su ámbito) un signo, propiamente tal, que adquieren ribetes de símbolo, en tanto determinan la figura (y con ello el concepto que subyace) de quien los utiliza. Hablamos, pues, de un militar que realizará una operación delicada o sucia, que requiere de la protección de sus manos.

Texto:

### **PRIMERA PARTE:**

Se escucha una cadena y una puerta metálica que se abre. Alguien ingresa. Es el Capitán (viste uniforme y maletín). Enciende lámpara de escritorio y se sienta. Revisa papeles, ordena sus cosas meticulosamente (las dispone sobre la mesa: cigarrillos, carpeta, lápiz, lentes). Mira la hora y la registra. **Firma unos papeles, alumbra a Pedro que se encontraba en la penumbra, en la parte final del escenario. Saca unos guantes de látex y comienza a ponérselos.**

<b>(SISTEMA DE) SIGNOS</b>	<b>Lingüístico</b> (elementos verbales y paraverbales)	<b>Gesto</b>	<b>Movimiento escénico</b>	<b>Iconicidad de los personajes</b>	<b>Escenografía</b>	<b>Iluminación</b>	<b>música</b>	<b>Sonidos</b>
<b>MATERIALIDAD DE LOS SIGNOS</b>	Silencios	Continúa expresión anterior: labor de Capitán demanda seriedad y concentración  Pedro en el mundo de lo oculto	Capitán: alumbra a Pedro (con la lámpara de escritorio)  Se pone unos guantes de látex.  Capitán permanece sentado  PEDRO está casi inmóvil	Capitán: Uniforme militar (grado de Coronel); Se agregan los guantes. El público observa a un militar con guantes blancos  PEDRO: (Capitán lo hace aparecer en escena) Está en un rincón, en el fondo del escenario, tirado sobre el piso, con capucha. Viste ropa sencilla (camisa blanca, pantalón de tela, zapatos) Sus manos no se ven porque las tiene encadenadas por la espalda	A lo indicado en la unidad anterior, se suma un nuevo sector: el fondo, donde yace Pedro	La lámpara (producto de la acción del Capitán) deja de iluminar el escritorio, para iluminar a Pedro.	Sin música	Los sonidos siguen siendo los propios de las acciones del Capitán al instalarse en el lugar de trabajo.  Se suma – y destaca – el sonido producido por los guantes de látex.
<b>Producción intencional De significado</b>	<b>SGDOnn</b>  Capitán continúa en silencio, pero ahora se agrega el silencio de Pedro, quien aparece en escena. Un fuerte contraste entre quien puede decidir cuándo hablar y quien se ve impedido de hacerlo.	<b>SGDOnn</b>  .Seriedad	<b>SGDOnn</b>  Luego de Mostrar a Pedro (evidenciando que maneja esa información), realiza la última acción que revela sus preparativos y medidas de "seguridad": higiene consigo y escrúpulos hacia el otro.	<b>SGDOnn</b>  Capitán: Debida higiene y necesaria distancia con el preso (no tener contacto físico)  Pedro: Individuo en la condición humana más baja. Es un bulto, tirado, que ni siquiera tiene rostro. La capucha confirma las sospechas del público: preso político (sin identidad) en dictadura  La presencia simultánea de ambos genera contraste	<b>SGDOnn</b>  Es un lugar donde se mantiene (y seguramente se "trata") a detenidos políticos, víctimas de la dictadura militar. Está lejos de ser solo "la oficina" del Capitán. Claramente, es un lugar de detención y tortura.	<b>SGDOnn</b>  La iluminación sigue siendo la misma, salvo que ahora el centro es Pedro. Había en el lugar otra persona	<b>SGDOnn</b>  Situación dramática permeante.	<b>SGDOnn</b>  Ponen en relieve las acciones del funcionario

(SISTEMA DE) SIGNOS	Lingüístico (elementos verbales y paraverbales)	gesto	movimiento	Iconicidad de los personajes	Escenografía	iluminación	música	Sonidos
<b>Locutivo</b> ¿qué dice el signo?	Se acerca el momento de hablar. Se muestra al posible interlocutor	Capitán se concentra en su labor  Pedro: está sin existir	Capitán: Ahí está el motivo de su llegada. Se prepara para comenzar (guantes) El Capitán no necesita moverse. Domina todo desde su propio escritorio  Pedro inmóvil	Capitán toma las precauciones y medidas para la correcta ejecución de su labor. Guantes: higiene, seguridad  Pedro es un preso político que se encuentra denigrado en su condición de ser humano.	El lugar e trabajo del Capitán no es realmente un escritorio-oficina, sino un lugar adaptado para mantener y torturar a detenidos.	Hay otro personaje en escena		El realismo de lo cotidiano se rompe con el sonido de los guantes
<b>Illocutivo</b> ¿qué hace? (acción realizada hacia el espectador)	Los signos, en lo particular y en lo general, realizan la acción de Informar: sobre los personajes, qué sucede a cada uno y entre ellos.  Además, los signos que involucran a Pedro realizan acciones del tipo conmover o generar empatía. En el caso de los signos asociados al Capitán, generan en el público rechazo, distanciamiento, desconfianza.							
<b>Perlocutivo</b> ¿qué efecto persigue en el espectador?	Se pretende completar el cuadro escénico, de tal forma que el espectador se ubique en el contexto de la situación. Los efectos emocionales producidos en el espectador, respecto de los personajes en escena, si bien no están concebidos intencionalmente, se sabe que lo generarán (por razones naturales a la humanidad: rechazar a quien tiene el poder y actúa de victimario; y por otro lado, empatizar con la víctima)							

Como se habrá podido percibir, la aplicación del modelo se lleva a cabo de manera similar al signo anterior. Cada sistema de signos tiene su propia

materialidad que, en conjunción con los otros sistemas, construye un sistema mayor de complejidad también mayor.

Los niveles ilocutivo y perlocutivo siguen presentándose de manera transversal a los diferentes sistemas.

(SISTEMA DE) SIGNOS	Lingüístico (elementos verbales y paraverbales)	gesto	movimiento	Iconicidad de los personajes	Escenografía	iluminación	música	Sonidos	
<b>Implicaturas</b>	<p>En este caso, las implicaturas se obtienen desde la conjunción de los diversos signos. O dicho de otra forma, el conjunto de signos (en funcionamiento) obliga a ciertas implicaturas.</p> <p>El público podrá deducir que, desde las nuevas acciones del Capitán y la aparición de un nuevo personaje, algo importante va a ocurrir, que romperá con la condición inicial de las cosas (status quo): se dará paso a algún tipo de diálogo y/o acciones que involucre directamente a los dos personajes, basadas en la relación (a estas alturas) evidente entre ellos. Sabemos quién es quién y qué papel podría jugar cada uno de ellos en la situación que se ha construido.</p>								
<b>Cortesía lingüística</b>	<p>En general, los signos son claros, la comunicación es directa.</p> <p>Seguramente, el desasosiego (o temor, o angustia) en el receptor va en aumento, por lo que puede suceder (ahora, por la aparición en escena de Pedro)</p>								
<b>Principio de Cooperación:</b>	La ausencia de texto ya no debe percibirse extensa (violación de Cantidad), dada la aparición de Pedro.	Cumple todas las máximas							
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Relación</li> <li>• Cantidad</li> <li>• Calidad</li> <li>• Modalidad</li> </ul>									
Conceptos asociados a cada (sistema) de signo	AUSENCIA DE COMUNICACIÓN PRESO-CARCELERO	EFICIENCIA PROFESIONALISMO	RUTINA, PREPARATIVOS	PULCRITUD, HIGIENE-SUCIEDAD, BASURA	SORDIDEZ	APARICIÓN (EXISTENCIA) DEL PRESO	DRAMÁTICO REALISMO	RUTINA, COTIDIANEIDAD LABORAL EN UN LUGAR NADA COTIDIANO	

Por otro lado, hay sistemas de signos que se mantienen inalterables desde el signo anterior en su materialidad, aunque no necesariamente en el concepto asociado.

Realización similar a lo expresado en el signo 1 ocurre con la cortesía lingüística y el Principio de Cooperación. A estas alturas, aunque parezca un poco apresurado sostenerlo, la aportación de estos recursos de la pragmática no parecen determinantes. Y, por lo mismo, de poco valor semiótico.

Observemos, ahora, el segundo conjunto de conceptos asociados y la construcción del segundo signo:



**(2)  
PRESO EN UN  
CENTRO DE  
DETENCIÓN Y  
TORTURA**

Signo 3-Unidad 1:

## **CONTACTO (Y EMPATÍA) CON EL PRESO**

En este signo se nos presenta el primer contacto comunicativo entre los protagonistas, que se traduce en un breve parlamento del Capitán hacia el detenido. A ello se suma un cariz de empatía del primero por el segundo, al tomarlo (aunque siempre con sus manos enguantadas) y llevarlo hasta una silla. Se presenta sí como un carcelero distinto a los otros (aquellos que seguramente le agredieron físicamente, incluso tal vez lo hayan torturado). Él se muestra como un tipo que puede tener cierto grado de consideración (¿humanidad?) por el preso.

Texto:

### **PRIMERA PARTE:**

(...) Mira la hora y la registra. Firma unos papeles, alumbrando a Pedro que se encontraba en la penumbra, en la parte final del escenario. Saca unos guantes de látex y comienza a ponérselos.

### **CAPITÁN**

**Te golpearon un poco, parece. Y no hablaste, claro (agarra un brazo de Pedro. Pedro se asusta) No tengas miedo. Es solo para mostrarte dónde está la silla. Ven acá muchacho.**

**Levanta a Pedro y lo conduce hasta la silla. Lo sienta.**

**PEDRO guarda silencio.** *El CAPITÁN tira los guantes al basurero, va hacia la mesa, revisa unos papeles.*

### **CAPITÁN**

Siempre pasa eso en la primera sesión. Incluso es bueno que la gente no hable de entrada. Yo tampoco hablaría en la primera. Después de todo no es tan difícil aguantar unas trompadas, todo sea por la causa. Y eso ayuda a que uno se sienta bien. ¿Verdad que te sientes bien por no haber hablado? Es como, diría yo...reconfortante

(SISTEMA DE) SIGNOS	Lingüístico (elementos verbales y paraverbales)	Gesto	Movimiento escénico	Iconicidad de los personajes	Escenografía	Iluminación	música	Sonidos
<b>MATERIALIDAD DE LOS SIGNOS</b>	<p>CAPITÁN: Te golpearon un poco, parece. Y no hablaste, claro (<i>agarra un brazo de Pedro. Pedro se asusta</i>) No tengas miedo. Es solo para mostrarte dónde está la silla. Ven acá muchacho.</p> <p>Pedro emite quejidos</p>	<p>Cierto cariz de sorna en el rostro del Capitán. También se observa la seguridad y convicción en lo que dice</p>	<p>Capitán camina hacia Pedro, lo jala de un brazo y lo sienta en una silla (en diagonal hacia el escritorio): dispone los elementos para una extendida "charla".</p> <p>PEDRO es llevado y sentado por el Capitán en la silla. Sigue los movimientos que Capitán obliga. Su caminar es dificultoso (producto de los golpes)</p>	<p>Capitán: Uniforme militar. Nada ha cambiado desde el signo anterior.</p> <p>PEDRO: Se observa en plenitud toda su figura y vestimenta</p>	<p>Se construye un nuevo cuadro: Silla en diagonal al escritorio del Capitán. Lo demás permanece igual.</p>	<p>La lámpara del escritorio pierde protagonismo, dando paso a iluminación general, focalizando las ubicaciones de los personajes: silla de Pedro y silla de escritorio. La iluminación general es frontal. La iluminación focalizada proviene desde el costado izquierdo del escenario. Ello proyecta sombras (siluetas) deformadas sobre las paredes (lateral y fondo)</p>	<p>Sin música</p>	<p>Los sonidos siguen siendo los propios de las acciones de los personajes.</p> <p>Sin embargo, destacan: las cadenas de Pedro al moverse, y la silla (al sentarse)</p>
<b>Producción intencional De significado</b>	<p><b>SGDOnn</b></p> <p>Capitán hace presente a su interlocutor de que lo que viene es distinto (porque tal vez él lo sea) a lo vivido hasta el momento. Hay una suerte de humanidad en el trato hacia el preso: establece una relación distinta, señalándole que no tenga miedo y tratándolo de "muchacho". Pedro acusa dolor.</p>	<p><b>SGDOnn</b></p> <p>Capitán domina la situación, y sabe muy bien qué vendrá.</p>	<p><b>SGDOnn</b></p> <p>Se iniciará un interrogatorio distinto, seguramente "dialogado", con cierta consideración con el preso. Conducirlo para sentarlo en una silla le da otro estatus al detenido (respecto del que había tenido hasta ese momento)</p>	<p><b>SGDOnn</b></p> <p>Destaca la imagen en plenitud de Pedro: ropa corriente, sucia. Siendo el elemento más importante la capucha: falta de identidad, ocultamiento, imposibilidad de ver el rostro del interlocutor. El público construye totalmente el contexto de la situación y los roles de los personajes (así como los estatus de cada uno)</p>	<p><b>SGDOnn</b></p> <p>El nuevo cuadro resalta la idea de "oficina", donde quien tiene el poder "entrevistará" a un "subordinado"</p>	<p><b>SGDOnn</b></p> <p>Hay algo de terrorífico (o fantasmal) en este lugar.</p>	<p><b>SGDOnn</b></p> <p>Situación dramática permanente.</p>	<p><b>SGDOnn</b></p> <p>Los sonidos metálicos (silla y cadena) aportan frialdad, encarcamiento</p>

(SISTEMA DE) SIGNOS	Lingüístico (elementos verbales y paraverbales)	gesto	movimiento	Iconicidad de los personajes	Escenografía	iluminación	música	Sonidos
<b>Locutivo</b> ¿qué dice el signo?	Capitán: evidencia que sabe en qué estado se encuentra Pedro, y por qué.  Pedro expresa dolor físico.	Capitán: Sabe perfectamente qué sucede y domina la situación.	Todo se dispone para un "diálogo", mejorando la condición de Pedro.	Hay una notable diferencia entre la pulcritud de uno y la decadencia del otro: la dignidad se evidencia en el vestuario de cada uno.	Aquí no solo se mantienen presos detenidos y se les interroga severamente; también se "conversa" con ellos.	Hay una verdad central (los personajes), pero también hay otras realidades colaterales (sombras)		El realismo sigue imperando, ahora con las ataduras de Pedro (cadenas)
<b>Ilocutivo</b> ¿qué hace? (acción realizada hacia el espectador)	El signo (considerando todo el conjunto de signos menores que lo componen) realizan dos acciones claves hacia el receptor (público): por un lado, <b>informar</b> sobre lo que está sucediendo en escena y la forma en que se va configurando la relación entre los personajes. Una segunda acción es <b>generar empatía</b> con el preso, producto de su deplorable estado físico. Igualmente, es posible que algunos signos vinculados al Capitán <b>generen cierto grado de tranquilidad</b> en el espectador, aquellos que implican un trato más humano hacia Pedro: lingüístico ( <i>No tengas miedo. Es solo para mostrarte dónde está la silla. Ven acá muchacho</i> ) y el signo movimiento (cuando lo levanta y lo sienta en la silla)							
<b>Perlocutivo</b> ¿qué efecto persigue en el espectador?	El objetivo perseguido es llamar la atención del receptor, para que este se genere expectativas sobre un posible diálogo entre los personajes.							

<b>(SISTEMA DE) SIGNOS</b>	<b>Lingüístico</b> (elementos verbales y paraverbales)	<b>gesto</b>	<b>movimiento</b>	<b>Iconicidad de los personajes</b>	<b>Escenografía</b>	<b>iluminación</b>	<b>música</b>	<b>Sonidos</b>
<b>Implicaturas</b>	Las implicaturas surgen desde la construcción que el receptor hace de los cambios respecto de la escena anterior. Seguramente, elabora significados del tipo: Pedro fue sometido a intensa sesión de golpes y tortura; ahora viene un militar de rango que tiene otro estilo, quizá más humanitario, y que viene a conversar.							
<b>Cortesía lingüística</b>	Los signos siguen siendo claros, la comunicación es directa. El desasosiego (o temor, o angustia) anterior puede disminuir producto del trato de Capitán a Pedro (al levantarlo y sentarlo en una silla)							
<b>Principio de Cooperación:</b> • Relación • Cantidad • Calidad • Modalidad	No se respeta la máxima de cantidad, pues el gesto del Capitán hacia Pedro permite vislumbrar cierto rasgo de humanidad, sin permitir ser concluyente. Es decir, el receptor no tiene precisión sobre esta posible característica del militar. En ese sentido la información entregada hasta el momento es insuficiente. Esto permite obtener la implicatura señalada anteriormente. El resto de las máximas se cumplen.							
<b>Conceptos asociados a cada (sistema) de signo</b>	<b>APERTURA DE COMUNICACIÓN PRESOCARCELERO</b>	<b>CONOCIMIENTO Y SEGURIDAD</b>	<b>CONTACTO</b>	<b>DIGNIDAD-INDIGNIDAD</b>	<b>CONVERSACIÓN</b>	<b>UNA SITUACIÓN REAL EN UN LUGAR IRREAL</b>	<b>DRAMÁTICO REALISMO</b>	<b>FRÍO METÁLICO</b>

El modelo sigue arrojando resultados similares respecto de lo observado en los signos 1 y 2: una materialidad propia de cada sistema de signos, signos que se mantienen en su materialidad y recursos que la pragmática que se presentan transversales a todos (o casi) los sistemas.

**APERTURA DE  
COMUNICACIÓN  
PRESO- CARCELERO**

+

**CONOCIMIENTO Y  
SEGURIDAD**

+

**CONTACTO**

+

**DIGNIDAD- INDIGNIDAD**

+

**CONVERSACIÓN**

+

**UNA SITUACIÓN REAL EN UN  
LUGAR IRREAL**

+

**DRAMÁTICO REALISMO**

+

**FRÍO METÁLICO**



**(3)  
CONTACTO (Y  
EMPATÍA) CON  
EL PRESO**

Signo 4-Unidad 1:

## **DOMINANDO LA SITUACIÓN**

Finalizando la primera unidad, con el signo 4, tenemos a un personaje, el militar, que demuestra –mediante sus palabras, acciones y gestos- que tiene conocimiento y experiencia en la labor que está comenzando a desarrollar. Es evidente –y así quiere dejarlo claro- que hay una relación sumamente jerárquica y que el Capitán es quien tiene el poder, hecho que le da seguridad (e incluso, algo de arrogancia) en su actuar.

Texto:

### **PRIMERA PARTE:**

(...) Mira la hora y la registra. Firma unos papeles, alumbró a Pedro que se encontraba en la penumbra, en la parte final del escenario. Saca unos guantes de látex y comienza a ponérselos.

### **CAPITÁN**

Te golpearon un poco, parece. Y no hablaste, claro (*agarra un brazo de Pedro. Pedro se asusta*) No tengas miedo. Es solo para mostrarte dónde está la silla. Ven acá muchacho.

*Levanta a Pedro y lo conduce hasta la silla. Lo sienta.*

*PEDRO guarda silencio. **El CAPITÁN tira los guantes al basurero, va hacia la mesa, revisa unos papeles.***

### **CAPITÁN**

**Siempre pasa eso en la primera sesión. Incluso es bueno que la gente no hable de entrada. Yo tampoco hablaría en la primera. Después de todo no es tan difícil aguantar unas trompadas, todo sea por la causa. Y eso ayuda a que uno se sienta bien. ¿Verdad que te sientes bien por no haber hablado? Es como, diría yo...reconfortante**

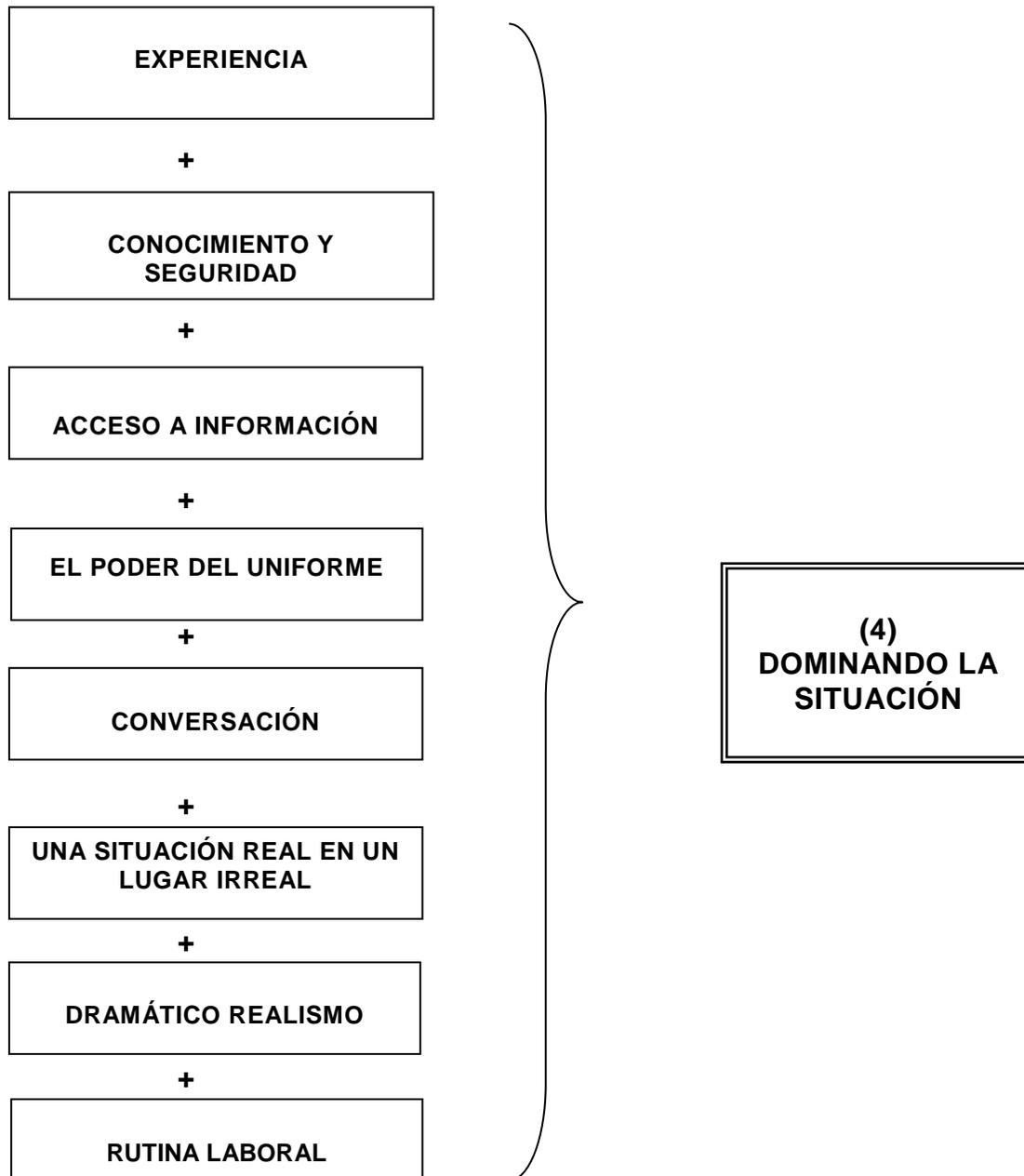
**Silencio de PEDRO**

<b>(SISTEMA DE) SIGNOS</b>	<b>Lingüístico</b> (elementos verbales y paraverbales)	<b>Gesto</b>	<b>Movimiento</b> <b>o</b> <b>escénico</b>	<b>Iconicidad</b> <b>de los</b> <b>personajes</b>	<b>Escenografía</b>	<b>Iluminación</b>	<b>música</b>	<b>Sonidos</b>
<b>MATERIALIDAD DE LOS SIGNOS</b>	<p><b>CAPITÁN:</b> Siempre pasa eso en la primera sesión. Incluso es bueno que la gente no hable de entrada. Yo tampoco hablaría en la primera. Después de todo no es tan difícil aguantar unas trompadas, todo sea por la causa. Y eso ayuda a que uno se sienta bien. ¿Verdad que te sientes bien por no haber hablado? Es como, diría yo...reconfortante</p> <p>Hay un tono de ironía en los últimos enunciados</p> <p>Pedro: silencio</p>	<p>Capitán: su rostro es del que sabe todo y de la experiencia que tiene en estas situaciones: sabe que golpearon a Pedro y que este no habló, y lo sabe no porque se lo hayan informado, sino que lo ha aprendido por experiencia (siempre es igual)</p>	<p>Capitán camina hacia el costado, se saca los guantes y los echa en el tarro de la basura. Va hacia su escritorio y toma la carpeta.</p> <p>PEDRO queda inmóvil en la silla.</p>	<p>Capitán: Uniforme militar. Nada ha cambiado desde el signo anterior, salvo la eliminación de los guantes. Está de pie, mirando hacia el público.</p> <p>PEDRO: Se le observa dando parcialmente la espalda al público (en diagonal hacia el escritorio)</p>	El mismo cuadro anterior	Se mantiene la iluminación	Sin música	No hay nuevos elementos sonoros
<b>Producción intencional De significado</b>	<p><b>SGDOnn</b></p> <p>Capitán expresa claramente la información que maneja sobre estos casos y la experiencia que tiene.</p> <p>Pedro: siente que no existen ni las condiciones para hablar.</p>	<p><b>SGDOnn</b></p> <p>Seguridad en lo que hace y dice (afín al texto)</p>	<p><b>SGDOnn</b></p> <p>Acabó la operación que podría ensuciar (y contaminar) sus manos.</p> <p>Búsqueda de más información sobre el detenido</p>	<p><b>SGDOnn</b></p> <p>El Capitán existe y es protagonista del momento. Pedro apenas está.</p>	<p><b>SGDOnn</b></p> <p>Destaca la idea de Capitán arriba, Pedro abajo.</p>	<p><b>SGDOnn</b></p> <p>Permanece la significación anterior</p>	<p><b>SGDOnn</b></p> <p>Situación dramática permanente.</p>	<p><b>SGDOnn</b></p> <p>Los mismos sonidos anteriores</p>

<b>(SISTEMA DE) SIGNOS</b>	<b>Lingüístico</b> (elementos verbales y paraverbales)	<b>Gesto</b>	<b>movimiento</b>	<b>Iconicidad de los personajes</b>	<b>Escenografía</b>	<b>iluminación</b>	<b>música</b>	<b>Sonidos</b>
<b>Locutivo</b> ¿qué dice el signo?	Capitán: dice lo mucho que sabe sobre estas situaciones  Pedro no hablará por ahora..	Capitán: Sabe perfectamente qué sucede y domina la situación (continuación del signo anterior)	Capitán ha terminado primera operación (sacarse los guantes); ahora busca información	Capitán es quien manda, el detenido debe permanecer sumiso (obedece)	Ubicación de los personajes en el espacio (como parte del cuadro)	La misma significación anterior	Continúa	Continúa el realismo
<b>Illocutivo</b> ¿qué hace? (acción realizada hacia el espectador)	A diferencia del signo anterior, este se mantiene en el acto de decir: qué está ocurriendo en escena y cuál es el rol (y la posición) de cada uno.							
<b>Perlocutivo</b> ¿qué efecto persigue en el espectador?	El objetivo es que el público mire ya con cierto recelo al Capitán: si bien puede tratar más humanamente al preso, la ironía de sus palabras denota que tal vez esa consideración no sea tan sincera.							

<b>(SISTEMA DE) SIGNOS</b>	<b>Lingüístico</b> (elementos verbales y paraverbales)	<b>gesto</b>	<b>movimiento</b>	<b>Iconicidad de los personajes</b>	<b>Escenografía</b>	<b>iluminación</b>	<b>música</b>	<b>Sonidos</b>
<b>Implicaturas</b>	La implicatura más importante que puede sacar el receptor es sobre la relación (dialogante) que establecerá el Capitán con Pedro. La nueva situación permite imaginar que el militar pertenece a otra "casta", muy distinta a los que ya interrogaron al preso. Finalmente, existen al menos dos tipos de interrogadores: los malos y los "buenos"							
<b>Cortesía lingüística</b>	Los signos son claros, la comunicación es directa. El público recibe información fidedigna, pero morigerada (lo que impide malestar o incomodidad por ello)							
<b>Principio de Cooperación:</b> • Relación • Cantidad • Calidad • Modalidad	Sigue existiendo un grado (menor) de ambigüedad, en tanto el personaje del Capitán aún no se muestra claramente, y en particular con Pedro y el trato que dará en esta sesión de "diálogo"							
<b>Conceptos asociados a cada (sistema) de signo</b>	<b>EXPERIENCIA</b>	<b>CONOCIMIENTO Y SEGURIDAD</b>	<b>ACCESO A INFORMACIÓN</b>	<b>EL PODER DEL UNIFORME MILITAR</b>	<b>CONVERSACIÓN</b>	<b>UNA SITUACIÓN REAL EN UN LUGAR IRREAL</b>	<b>DRAMÁTICO REALISMO</b>	<b>RUTINA LABORAL</b>

De la misma manera que en los tres casos anteriores, el modelo nos permite graficar el conjunto de elementos conceptuales asociados y que dan forma al signo tratado:



Como siguiente etapa, podemos concatenar organizadamente todos los elementos constituyentes de la primera unidad dramática, lo que nos permite un siguiente cuadro resumen de las relaciones sígnicas:

Sistema de signos	Materialidad del signo	Concepto asociado	signo	Unidad dramática
<b>Lingüístico</b>	Silencio	LA ENTRADA, LLEGADA AL "TRABAJO"	<b>(1) LLEGADA E INICIO DE JORNADA LABORAL (FUNCIONARIO DEL APARATO REPRESIVO)</b>	<b>CAPITÁN: INTERROGADOR DE ALTO RANGO</b>
<b>gesto</b>	seriedad, concentración	RESPONSABILIDAD, CONCENTRACIÓN		
<b>movimiento</b>	Ingresa al lugar caminando	RUTINA, PREPARATIVOS		
<b>Iconicidad de los personajes</b>	Uniforme militar Maletín	PODER, FFAA		
<b>Escenografía</b>	Escritorio. Baño	INHÓSPITO, SORDIDEZ		
<b>iluminación</b>	Una lámpara de escritorio	PROTAGONISMO		
<b>música</b>	Sin música	DRAMÁTICO REALISMO		
<b>Sonidos</b>	cadena y una puerta metálica	RUTINA, LABORAL EN UN LUGAR NADA COTIDIANO		
<b>Lingüístico</b>	Silencio	AUSENCIA DE COMUNICACIÓN PRESO-CARCELERO	<b>(2) PRESO EN UN CENTRO DE DETENCIÓN Y TORTURA</b>	
<b>gesto</b>	seriedad y concentración	EFICIENCIA PROFESIONALISMO		
<b>movimiento</b>	Con la lámpara de escritorio se alumbró a Pedro. Postura de guantes de látex.	RUTINA, PREPARATIVOS		
<b>Iconicidad de los personajes</b>	Se agregan los guantes	PULCRITUD, HIGIENESUCIEDAD, BASURA		
<b>Escenografía</b>	se suma un nuevo sector: el fondo	SORDIDEZ		
<b>iluminación</b>	La lámpara deja de iluminar el escritorio, para iluminar a Pedro	APARICIÓN (EXISTENCIA) DEL PRESO		
<b>música</b>	Sin música	DRAMÁTICO REALISMO		
<b>Sonidos</b>	Se suma el sonido producido por los guantes	RUTINA, LABORAL EN UN LUGAR NADA COTIDIANO		
<b>Lingüístico</b>	CAPITÁN: Te golpearon...	APERTURA DE COMUNICACIÓN PRESO-CARCELERO	<b>(3) CONTACTO (Y EMPATÍA) CON EL PRESO</b>	
<b>gesto</b>	Sorna y seguridad	CONOCIMIENTO Y SEGURIDAD		
<b>movimiento</b>	Capitán camina hacia Pedro, lo jala.	CONTACTO		
<b>Iconicidad de los personajes</b>	Uniforme militar Detenido, encapuchado	DIGNIDAD- INDIGNIDAD		
<b>Escenografía</b>	Silla en diagonal al escritorio	CONVERSA-CIÓN		
<b>iluminación</b>	iluminación general Proyección de sombras (siluetas) deformadas	UNA SITUACIÓN REAL EN UN LUGAR IRREAL		
<b>música</b>	Sin música	DRAMÁTICO REALISMO		
<b>Sonidos</b>	Destacan las cadenas	FRÍO METÁLICO		

Sistema de signos	Materialidad del signo	Concepto asociado	signo
Lingüístico	CAPITÁN: Siempre pasa eso en la primera sesión...	EXPERIENCIA	<b>(4) DOMINANDO LA SITUACIÓN</b>
gesto	Cap. sabe todo y tiene experiencia	CONOCI-MIENTO Y SEGURI-DAD	
movimiento	Capitán camina hacia el costado <b>PEDRO inmóvil</b>	ACCESO A INFORMA-CIÓN	
Iconicidad de los personajes	<b>Uniforme militar</b>	EL PODER DEL UNIFORME MILITAR	
Escenografía	PEDRO: dando parcialmente la espalda	CONVERSACIÓN	
iluminación	iluminación general Proyección de sombras (siluetas) deformadas	UNA SITUACIÓN REAL EN UN LUGAR IRREAL	
música	Sin música	DRAMÁTICO REALIS-MO	
Sonidos	No hay nuevos elementos sonoros	RUTINA LABO-RAL	

**CAPITÁN:  
INTERROGA-  
DOR DE  
ALTO  
RANGO**

Nótese lo interesante del cuadro, que nos permite obtener una visión panorámica del conjunto de elementos semánticos (de cada uno de los sistemas de signos teatrales), los diversos niveles y las relaciones simétricas y jerárquicas entre ellos. Nos da la posibilidad de ver claramente los 4 signos que componen la primera unidad dramática, qué conceptos constituyen –a su vez- a cada signo, y la materialidad de estos últimos, según su naturaleza.

## Segunda unidad dramática:

### INTIMIDACIÓN

Para esta segunda unidad, hemos decidido reducir –a partir de la experiencia con el modelo en la primera unidad- la tabla, dejando fuera aquellos elementos cuya aportación para la construcción del discurso sea de bajo impacto. De esta manera, ya no se consideran las implicaturas, la cortesía lingüística ni el Principio de Cooperación. Centrándose en la producción intencional de significado y en los actos de habla, con sus respectivos niveles (locutivo, ilocutivo y perlocutivo)

Signo 1-Unidad 2

### INTIMIDACIÓN

Texto:

#### PRIMERA PARTE:

(...)

CAPITÁN (se sienta en su silla)

Pero, luego la cosa va cambiando, porque los castigos van siendo cada vez más duros. Y al final todos hablan. Para serte franco, el único silencio que yo justifico es el de la primera sesión. Después ya es masoquismo. La cuenta que hay que sacar es si vas a hablar cuando te rompan los dientes o cuando te arranquen las uñas o cuando vomites sangre o cuando... ¿sigo? Bien ya te sabes el repertorio, ustedes lo publican constantemente con lujo de detalles. Todos hablan, muchacho. Si la diferencia es solo que unos terminan más enteros que otros. Me refiero al físico, por supuesto. Eso depende de en qué etapa decidan abrir la boca.

¿Tú ya lo tienes decidido?

Es importante señalar que esta unidad coincide con el signo. Es decir, la unidad dramática –como se verá más adelante en el esquema final- se compone solo de un signo (homónimos)

<b>(SISTEMA DE) SIGNOS</b>	<b>Lingüístico</b> (elementos verbales y paraverbales)	<b>Gesto</b>	<b>Movimiento escénico</b>	<b>Iconicidad de los personajes</b>	<b>Escenografía</b>	<b>Iluminación</b>	<b>música</b>	<b>Sonidos</b>
<b>MATERIALIDAD DE LOS SIGNOS</b>	<p>(...) CAPITÁN Pero, luego la cosa va cambiando, porque los castigos van siendo cada vez más duros. Y al final todos hablan...La cuenta que hay que sacar es si vas a hablar cuando te rompan los dientes o cuando te arranquen las uñas o cuando vomites sangre o cuando... ¿sigo? Bien ya te sabes el repertorio, ustedes lo publican constantemente con lujo de detalles. Todos hablan, muchacho. Si la diferencia es solo que unos terminan más enteros que otros... Eso depende de en qué etapa decidan abrir la boca. ¿Tú ya lo tienes decidido?  Pedro: silencio</p>	Capitán: dominio total de la situación	<p>Capitán Se sienta frente a su escritorio, mirando a Pedro (en diagonal)</p> <p>PEDRO siempre inmóvil en la silla.</p>	Se mantiene la misma materialidad anterior: militar - encapuchado	Escritorio, con los personajes frente a frente	Se mantiene la iluminación	Sin música	No hay nuevos elementos sonoros
<b>Producción intencional De significado</b>	<p><b>SGDOnn</b></p> <p>Capitán explicita las formas de tortura física que están por venir si no habla y la seguridad en que eso va a ocurrir</p> <p>Pedro: no está dispuesto a hablar.</p>	<p><b>SGDOnn</b></p> <p>Seriedad, confianza e intimidación</p>	<p><b>SGDOnn</b></p> <p>Capitán domina la situación desde su sillón</p>	<p><b>SGDOnn</b></p> <p>El Capitán es protagonista y tiene el poder</p>	<p><b>SGDOnn</b></p> <p>Continúa la idea del Capitán arriba, Pedro abajo (aunque ambos estén sentados)</p>	<p><b>SGDOnn</b></p> <p>Permanece la significación anterior</p>	<p><b>SGDOnn</b></p> <p>Situación dramática presente.</p>	<p><b>SGDOnn</b></p> <p>Los mismos sonidos anteriores (producido por las propias acciones)</p>

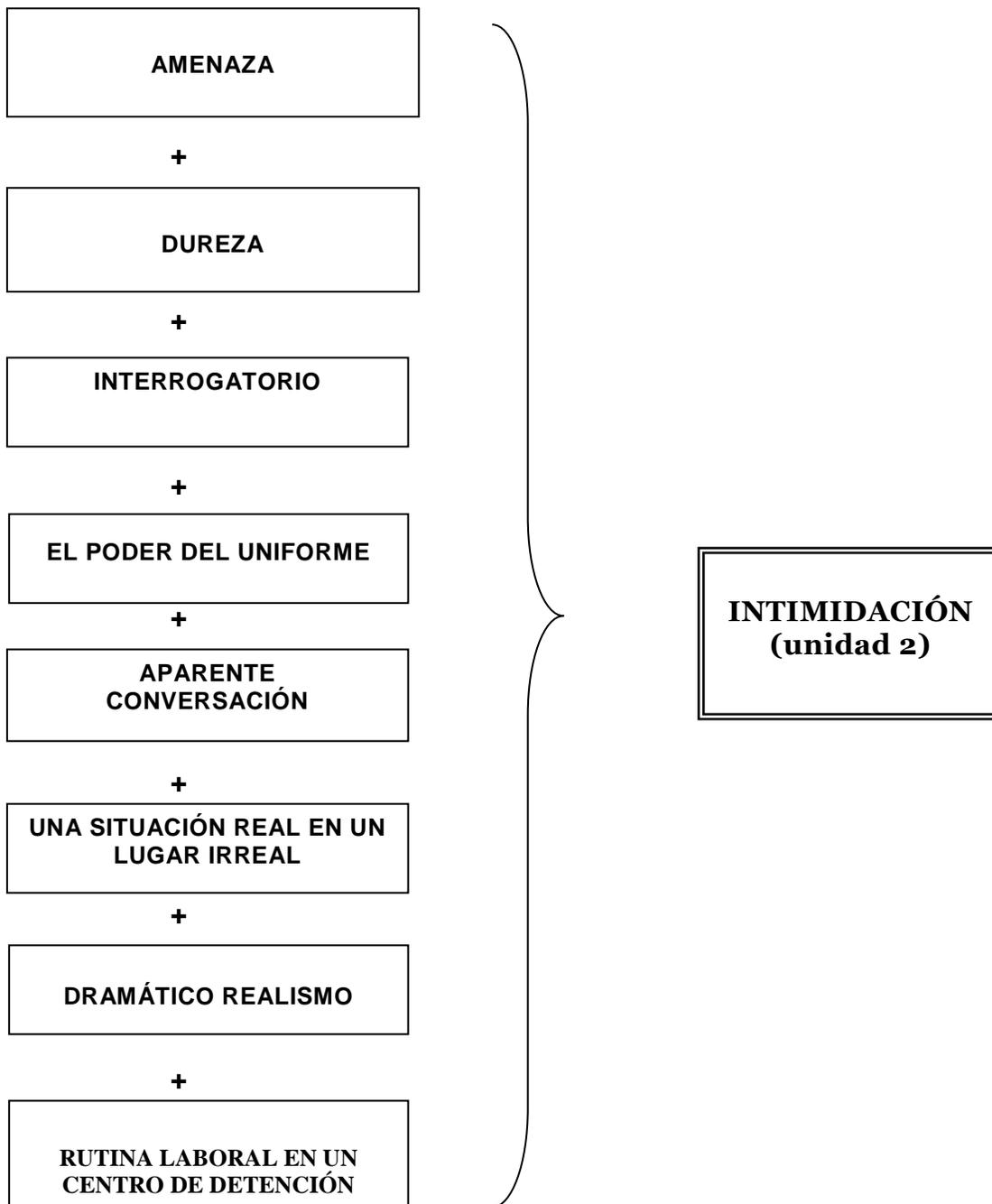
<b>(SISTEMA DE) SIGNOS</b>	<b>Lingüístico</b> (elementos verbales y paraverbales)	<b>Gesto</b>	<b>movimiento</b>	<b>Iconicidad de los personajes</b>	<b>Escenografía</b>	<b>iluminación</b>	<b>música</b>	<b>Sonidos</b>
<b>Locutivo</b> ¿qué dice el signo?	Capitán informa (o recuerda) lo que se viene si Pedro no habla  Pedro seguirá sin hablar.	Capitán: Agrega intimidación, amenaza en su expresividad.	Capitán se pone a la altura (física) de Pedro, pero evidencia más aún su poder	Capitán es quien manda y amenaza, el detenido debe permanecer sumiso (obedece)	Igualdad de altura (de los personajes): se construye el cuadro general.	La misma significación anterior	Continúa	Continúa el realismo
<b>Illocutivo</b> ¿qué hace? (acción realizada hacia el espectador)	Prima un acto expresivo, capaz de involucrar algún sentimiento o emoción en el espectador: Genera compasión (y temor) por lo que pueda suceder a Pedro (si no habla) y rechazo hacia el Capitán (por su posición abusiva y al mismo tiempo cómoda, como si disfrutara con lo que hace)							
<b>Perlocutivo</b> ¿qué efecto persigue en el espectador?	El objetivo es que el público asuma una parcialidad a favor de Pedro, y en contra del Capitán.							
<b>Conceptos asociados a cada (sistema) de signo</b>	<b>AMENAZA</b>	<b>DUREZA</b>	<b>INTERROGATORIO</b>	<b>EL PODER DEL UNIFORME MILITAR</b>	<b>APARENTE CONVERSACIÓN</b>	<b>UNA SITUACIÓN REAL EN UN LUGAR IRREAL</b>	<b>DRAMÁTICO REALISMO</b>	<b>RUTINA LABORAL EN UN CENTRO DE DETENCIÓN</b>

A partir de la reducción de la tabla, podemos sostener que el modelo se hace más viable, gracias a una menor complejidad, debido básicamente a un menor número de elementos.

En esta segunda unidad se perciben realidades similares a las de la primera: signos que permanecen (en su materialidad); de ello, podemos concluir que el cambio (o no) de materialidad de un signo no es determinante para el cambio a otro signo o unidad. Ello dependerá de la fuerza semántica que posea en relación a los otros sistemas de signos.

Otra realidad similar presentada: siguen habiendo elementos que son transversales a todos los sistemas de signos.

Veamos la gráfica de este signo:



De la misma forma que en la unidad 1, podemos –en esta nueva unidad dramática- ordenar todos los elementos constituyentes, en relación a cada sistema de signos y su respectiva materialidad:

Sistema de signos	Materialidad del signo	Concepto asociado	signo	Unidad dramática
Lingüístico	CAPITÁN Pero, luego la cosa va cambiando... los castigos van siendo cada vez más duros	AMENAZA	<b>(1)</b> <b>INTIMIDACIÓN</b>	<b>INTIMIDACIÓN</b>
gesto	Capitán: dominio total de la situación	DUREZA		
movimiento	Capitán Se sienta frente a su escritorio, mirando a Pedro	INTERRO-GATORIO		
Iconicidad de los personajes	materialidad: militar - encapuchado	EL PODER DEL UNIFORME MILITAR		
Escenografía	Escritorio, con los personajes frente a frente	APARENTE CONVERSA-CIÓN		
iluminación	Se mantiene la iluminación	UNA SITUACIÓN REAL EN UN LUGAR IRREAL		
música	Sin música	DRAMÁ-TICO REALIS-MO		
Sonidos	No hay nuevos elementos sonoros	RUTINA LABORAL EN UN CENTRO DE DETEN-CIÓN		

Si avanzamos a un nivel semántico superior, podemos afirmar que la operacionalización del modelo está concebida de tal forma que el desglose presentado anteriormente se repite con cada una de las unidades de cada una de las partes (actos) de la obra, pasando –como se dijo en un comienzo- a construir un gran signo para cada caso.

Así podemos avanzar hasta alcanzar aplicar el modelo a la primera parte de la obra:

**Primera parte: división en unidades dramáticas.**

UNIDAD DRAMÁTICA	SIGNO (primera parte)
Unidad 1: <b>CAPITÁN: INTERROGADOR DE ALTO RANGO</b>	<p><b>EL</b></p> <p><b>INTERROGADOR</b></p> <p><b>“BUENO”</b></p>
Unidad 2 : <b>INTIMIDACIÓN</b>	
Unidad 3: <b>CONOCIMIENTO TOTAL DEL PRESO</b>	
Unidad 4: <b>TENGO MIS MANOS LIMPIAS</b>	
Unidad 5: <b>CLASE SUPERIOR DEL CAPITÁN</b>	
Unidad 6: <b>HUMOR Y LIVIANDAD</b>	
Unidad 7: <b>PAUSA EMPATIZADORA</b>	
Unidad 8: <b>EMPATICEMOS</b>	
Unidad 9: <b>EL SACRIFICIO DEL FUNCIONARIO</b>	
Unidad 10: <b>CULTURA Y REFINAMIENTO</b>	
Unidad 11: <b>SOMOS SIMILARES</b>	
Unidad 12: <b>REGLAS DEL JUEGO</b>	
Unidad 13: <b>CONFÍA EN MÍ</b>	
Unidad 14: <b>LÍMITES CLAROS</b>	
Unidad 15: <b>(eliminada)</b>	
Unidad 16: <b>INFORMACIÓN REQUERIDA</b>	
Unidad 17: <b>AMENAZA FÍSICA</b>	
Unidad 18: <b>TORTURA PSICOLÓGICA</b>	
Unidad 19: <b>EL CAPITÁN ES DISTINTO</b>	
Unidad 20: <b>TRATAMIENTO ESPECIAL</b>	
Unidad 21: <b>UNA PROPUESTA SOLO PARA TI</b>	
Unidad 22: <b>ESPERANDO UNA RESPUESTA</b>	
Unidad 23: <b>NO</b>	

Se puede observar claramente que la primera parte, nombrada “El interrogador bueno” se compone de un total de 23 unidades, cada una de ellas con signos pertenecientes a cada sistema y cuya materialización hace posible la construcción de un significado total, abarcador.

Tenemos en este primer signo un conjunto de sistemas de signos teatrales los que van constituyendo relaciones sintagmáticas, al mismo tiempo que se van sucediendo en un continuo diacrónico que permite configurar una unidad cuyo objetivo es entregarnos información respecto del lugar, la situación, los personajes y la relación entre ellos: al finalizar el primer acto, el espectador concluye que se está en presencia de un militar que intenta obtener información de un preso político. Sin embargo, su método –muy distinto, tal como él mismo lo quiere dejar en claro- no considera el uso de la agresión física, sino muy por el contrario, la persuasión. Se nos muestra un funcionario que quiere hacer bien su “trabajo” (extraer información), hacerlo de una forma “limpia”.

Ahora, si continuamos accediendo a niveles de significación mayores, podemos sostener que la obra (respetando la estructura original determinada por su autor) se divide en 4 actos (o partes), siendo cada uno de ellos un gran signo:

<b>ACTO (o parte)</b>	<b>SIGNO (obra completa)</b>
Primera parte: <b>EL INTERROGADOR “BUENO”</b>	<b>EL DEBER</b>  <b>VERSUS</b>  <b>EL SER</b>
Segunda parte: <b>REVELACIONES</b>	
Tercera parte: <b>DESNUDEZ</b>	
Cuarte parte: <b>EL SENTIDO DE LO TRASCENDENTAL</b>	

## Conclusiones

1.- A modo de conclusión inicial, podemos señalar que para cualquier teoría de los signos, la presencia de estos implica necesariamente una realidad física (material, perceptible para un receptor), un referente (o idea mental) y una función comunicativa (que transmita significado o tenga algún sentido para alguien), siendo la relación entre el hecho material y la idea mental (motivada o no) el resultado de un proceso convencional o una suerte de acuerdo entre los usuarios de dicho signo. Sin embargo, este proceso dista bastante de ser lo sencillo que pudiere parecer, más aún si hablamos de signos teatrales, los que –sin dejar en esencia lo que caracteriza a un signo cualquiera- tienen sus atributos particulares. Primero, porque –como ya sabemos- la significación semántica del signo es mucho más que solo el contenido de las proposiciones enunciadas; luego, porque dicha significación surge de la relación que establece con otros signos y con las condiciones de su emisión; y, finalmente, porque poseyendo especialmente el signo teatral una forma poética (estética), antes de ser “significado” es más bien interpretado, lo que le otorga carácter ocasional (incluso imprecisión) a la relación significado-significante, tanto cuanto lo permitan las condiciones del contexto y el referente, un referente que –según Ubersfeld<sup>151</sup>- resulta doble: lo real del mundo y lo real en escena.

---

<sup>151</sup> UBERSFELD, Anne. *Diccionario...*p.102.

Según lo anterior y en el marco de nuestra investigación, las posibilidades de interpretación de un signo teatral dependen en gran medida de dos factores esenciales. El primero, dice relación con el espectador y el acervo cultural e ideológico que él posea (junto a sus dimensiones emotiva y psicológica). Baste recordar lo señalado por Kerbrat-Orecchioni<sup>152</sup>, en tanto la importancia de reconocer lo fundamental (y no solo en el destinatario-interpretante, sino también en el destinador) de las competencias lingüísticas y paralingüísticas, ideológicas y culturales, idea que reafirma la concepción de que los significados son múltiples y cambian según quienes los emiten y quienes los reciben.

El segundo factor, vinculado directamente con el primero, es la posición que el signo adquiera en escena, es decir, el **valor pragmático** que va a asumir en la situación o contexto que le rodea. Hablamos, por cierto, de un contexto que se constituye por elementos y participantes concretos: un signo emitido en una situación (teatral) concreta, emitido por un enunciador concreto, interpretado por un destinatario (público) concreto.

En definitiva, el signo teatral adquiere (o se modifica, o se completa, o cambia) su valor semántico en el uso que se hace de él (dentro del discurso teatral) y en las condiciones que rodean ese uso. Por lo tanto, no podemos

---

<sup>152</sup> KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine. *La Enunciación de la Subjetividad del Lenguaje*. Bs. As., Edicial, 1997, pp. 20ss.

dejar de aceptar la idea planteada por Bobes<sup>153</sup>, al señalar –y coincidir con la premisa fundamental de la Lingüística Pragmática en relación al enunciado/signo en uso- que para la semiología, la obra teatral corresponde a un conjunto complejo de signos *actualizados* simultáneamente.

2.- Respecto de la investigación (y posterior puesta en escena) que se planteó como objetivo final el diseñar un modelo de producción de discurso teatral, construido desde las herramientas (y fundamentos) de la Lingüística Pragmática y utilizando el signo teatral como el gran articulador de significado, nos entregó resultados disímiles, si consideramos el objetivo práctico de proveer de nuevos recursos para la dirección teatral. Tanto el modelo como los ámbitos más específicos de la Semiótica y de la L. Pragmática requieren de un análisis más particular que exponemos en los puntos siguientes.

3.- Uno de los elementos centrales de la L. Pragmática son los actos de habla. El principio que rige tras su teoría sea –quizá- lo más significativamente interesante aportado por el modelo propuesto para la elaboración del discurso teatral y con el ello el diseño y la praxis de la puesta en escena.

---

<sup>153</sup> Citada por Erika Cortés Bazaes en *Revista Chilena de Semiótica*, nº1, 1996, versión electrónica. <http://rehue.csociales.uchile.cl> [mayo 2011]

La idea de que existen enunciados (signos para nuestra propuesta), cuyo valor de veracidad no es posible de determinar, pues su función específica se da por el hecho de cumplir una acción (y no solo de enunciarla), parece abrir nuevas oportunidades para la elaboración del discurso teatral construido desde la concepción sígnica, pues nos plantea –como directores/creadores- el desafío que va más allá del hecho –aunque por cierto no menor- de comunicar, entregar información, y nos sitúa en una realidad tripartita: escoger el signo correcto para **decir** (lo que queremos decir), para **hacer** (lo que queremos que haga el signo), y para **provocar** un efecto determinado en el receptor.

Entonces, cuando ponemos al personaje del Capitán limpiando (frente a la mirada de Pedro) su revólver, no solo **decimos** que él tiene el poder de las armas y podría llegar a usarla, también **amenaza** (en la fuerza ilocutiva); y ello tiene –indudablemente- un **efecto** en el público (rechazo, molestia, empatía hacia Pedro?). Ahora, de los tres subactos (locutivo, ilocutivo y perlocutivo), el más interesante y al mismo tiempo desafiante es el perlocutivo, pues superpone a las preguntas movilizadoras de esta investigación (qu comunico? cmo comunico? comunico lo que deseo comunicar?) una cuestión tal vez más esencial aún: qu efecto busco lograr en el espectador?. Ello puede –por no ser taxativo – ser determinante en todo el proceso anterior de escoger y dar materialidad al signo.

4.- No obstante lo expuesto en el punto anterior, en relación con la importancia del efecto hacia el espectador, debe cuidarse en extremo la coherencia que debe existir entre los tres subactos (locutivo, ilocutivo y perlocutivo), pues de lo contrario el mensaje resulta ambiguo, y poco eficiente, lo que redundará finalmente en el poco manejo que se tendrá sobre el hecho comunicativo y abre posibilidades insospechadas de interpretación por parte del receptor, generando efectos equívocos o impensados.

5.- Otro aspecto digno de destacar, aun dentro del tema de los actos de habla, es el hecho de que –de acuerdo al análisis y aplicación del modelo- los ilocutivos que tienen mayor frecuencia son los expositivos y los expresivos (comportativos). Los primeros se justifican por el carácter informativo que por definición tiene un signo (se le entrega información constantemente al espectador). Los expresivos, no obstante, y por lo que ya se ha planteado anteriormente, son más interesantes de considerar, pues poseen mayor fuerza movilizadora sobre el espectador, al contribuir con el placer estético de este desde el mundo de la emoción.

6.- En cuanto a la elaboración de signos, considerando los principios de la cortesía lingüística y las máximas de cooperación, podemos afirmar que redundan necesariamente en la producción intencional de significado. Es

decir, la sujeción a las reglas que cada una de ellas plantea implica inevitablemente signos que poseen la misma carga semántica. Por esta razón, el uso indiscriminado de ellas conlleva la convergencia hacia el mismo punto conceptual. Esta es la causa que motivó la eliminación de los dos primeros de la matriz sígnica: mantenerlas era sinónimo de redundancia y, en este caso, sin aportación de relevancia.

7.- El recurso de las implicaturas en la elaboración de signos, mediante el modelo matriz sígnica, puede resultar riesgoso. De acuerdo a la experiencia del uso existe un grado de imprecisión (de no control) alto. El ofrecer al espectador la posibilidad de interpretar (o dar sentido) a un signo que ha sido concebido desde lo “no dicho” implica un riesgo mayor, que incluso puede resultar contradictorio con una de las preguntas iniciales de este proceso de investigación: ¿comunico lo que deseo comunicar? La respuesta en el caso de las implicaturas se acerca más a la incertidumbre.

8.- En el campo de la semiótica teatral, podemos concluir que todos los elementos puestos sobre escena son interpretables y, por eso, poseen la virtud del signo. Dicho de otra forma, todos los signos teatrales son artificiales, aunque sean en toda su magnitud icónicos (incluso cuando la materialidad significativa coincide con el referente). Baste recordar lo planteado por Kowzan<sup>154</sup> en cuanto a la virtud del espectáculo teatral de *artificializar* el signo: convertir cualquier signo natural en artificial. Esto se confirma –además- según lo planteado por Uberfield<sup>155</sup>, al aludir al doble referente del teatro (lo real del mundo y lo real de escena), sin ser ni lo uno ni lo otro en la totalidad, sino más bien ambas (y tal vez, ninguna).

9.- Por otro lado, se confirma el principio de que todos los signos forman parte de un sistema mayor y se relacionan diacrónica y sincrónicamente con otros, de su misma especie o de otra naturaleza. Así, y tal como lo hemos planteado más de una vez, su carga semántica se completa en relación con los otros (que están al lado, que estuvieron o que vendrán).

Por lo mismo, no todos los signos poseen la misma fuerza semántica. Esto se puede observar precisamente cuando tenemos dos o más signos operando simultáneamente: inevitablemente unos predominarán por sobre

---

<sup>154</sup> KOWZAN, Tadeusz. *El Signo en el Teatro* en: Teoría del Teatro. Madrid, Arco/Libros, 1997, p.130.

<sup>155</sup> UBERSFELD, Anne. *Diccionario...*p.102.

otros. Incluso, tenemos signos de carácter complementario, es decir, que existen –semánticamente hablando- **solo** en la medida que están junto a otros.

10.- El factor temporalidad puede resultar determinante en la fuerza semántica de un signo. Esto, porque la permanencia inalterable de un signo durante un lapso de tiempo hará que comience a desaparecer (como signo), pues va perdiendo su valor semántico, y más aún en la medida que paralelamente aparezcan otros. Sin embargo, la extensión de algunos signos contribuirá con la coherencia y cohesión de las diferentes unidades dramáticas, pues el espectador asume que ciertos elementos del contexto son de carácter permanente. En este sentido, podemos hablar de la existencia de signos **dinámicos** (aquellos que cambian constantemente, como los signos lingüísticos, por ejemplo), y los signos **estáticos o permanentes** (son inalterables, como el vestuario de los personajes, la escenografía).

11.- Uno de los sistemas de signos interesantes de analizar es el de la iluminación. Primero, porque tiene una doble función dentro de la puesta en escena: por un lado, funciona como un signo (o sistema) en sí mismo, con sus características y su propia materialidad; y ,por otro, con un sentido funcional, pues hace visibles los otros signos visuales para el público.

En segundo lugar, es uno de los sistemas de signos de mayor influencia sobre los otros, pues puede, cambiando su materialidad, afectar a todos los otros signos, y de esta manera el sentido global del signo mayor. El mejor ejemplo debe ser, sin dudas, el final de la obra: una vez que Pedro ha desaparecido de escena y el militar comienza a buscarlo, tenemos una realidad muy distinta a la que se presenta tan solo unos segundos después, cuando la iluminación teatral es reemplazada por la iluminación del lugar: el solo cambio de este sistema altera todo, pasando incluso de una *realidad teatral* a una *realidad histórica*.

12.- Cuando todos (o varios) sistemas de signos (desde sus diferentes naturalezas y materialidades) apuntan en un mismo sentido, adquieren mayor valor semántico. Al parecer, la redundancia no agota al espectador, sino más bien refuerza y da mayor coherencia y peso a lo que se quiere transmitir.

13.- El cambio en la materialidad del signo, por muy pequeña que sea la variación, afecta el valor semántico de este. Podríamos hablar incluso de otro signo. Ejemplo de ello tenemos varios: el volumen (alto/bajo) de la música, el militar con/sin gorra, el preso con/sin zapatos, etc.

14.- La matriz sígnica, tal como fue concebida, resulta inaplicable, principalmente en términos prácticos, pues genera un tejido semántico de cierta

rigidez e intrincado. Además, en muchos casos la determinación del signo, principalmente en lo conceptual resulta redundante.

Por ello, proponemos una reducción de la misma, de tal forma de que sea una herramienta realmente eficiente y no un intrincado puzle semántico.

15.- Si bien el modelo se plantea como una concatenación de dos teorías (la Lingüística Pragmática y la Semiótica Teatral), el ejercicio de la puesta en escena permite concluir que se trata más de la posibilidad de generar puentes entre ellas, pues ante la dificultad de un modelo de creación y puesta en escena, resulta más efectivo la búsqueda de los puntos en común.

16.- A partir de la experiencia de trabajar sobre la base de una escenificación sustentada en la producción de un discurso teatral desde lo semiótico, es importante concebir que tanto el análisis como la construcción de dicho discurso debe considerar la categoría de signos articuladores que contienen el tópico, el concepto o idea central de cada unidad dramática determinada. Junto a este grupo, resulta necesario considerar la categoría de signo transversal (o estáticos), que corresponderían a aquellos que se presentan con cierto grado de permanencia en el discurso y que se relacionan directamente con las unidades semánticas mayores y que le forman parte del sentido global de la obra (escenografía, poética de la iluminación, vestuario, entre otros).

Una vez determinados –en su valor semántico- los signos de cada una de las categorías señaladas, se procede a otorgárseles materialidad (significante).

17.- Finalmente, y frente al problema de investigación que se planteó la posibilidad de **diseñar un modelo teatral, que proviene desde los principios de la Semiótica Teatral, en conjunción con los principios de la Lingüística Pragmática**, podemos concluir que:

Si bien se propone un modelo (matriz signica), este no da respuesta cabal a las necesidades propias que implican la elaboración del discurso teatral, por cuanto la operacionalización del mismo convierte el proceso en un conjunto intrincado de pasos y procedimientos, producto de cierto grado de rigidez y de un conjunto a ratos demasiado amplio de signos. Esto termina convirtiendo el proceso creativo en un conjunto de procesos cognitivos que resta el carácter poético a la dimensión estética del teatro.

No obstante lo anterior, el mismo modelo sí responde a cuestiones esenciales del tipo ¿qué comunico? ¿cómo comunico? ¿comunico lo que deseo comunicar?, porque permite el diseño, la elaboración y puesta en escena de un conjunto de signos controlados, porque cuando lo que comunica un espectáculo teatral está conscientemente preconcebido, minimiza la posible distancia entre participantes del acto comunicativo. Esto se sustenta en la idea –corroborada

en esta investigación- de que el texto espectacular se constituye en un sistema de comunicación, basado en signos que poseen sus propias características y de diversa índole. Así, el Director (enunciador) cuenta con los elementos necesarios para organizar signos en conjuntos significantes. Entonces, el discurso teatral pasa a ser también un discurso dramaturgico, donde la selección de cada signo amerita especial dedicación, particularmente por el carácter simbólico que este pueda tener.

Con todo, el modelo planteado entrega herramientas en lo comunicacional al Director teatral para la construcción de su discurso, mas aquello puede ir en desmedro de lo estético, siendo el teatro básicamente –y al mismo tiempo mucho más- una combinación perfecta entre ambos. No en vano en el ejercicio comunicativo teatral no solamente se transmite significación, sino muchas veces se crea dicha significación

Por lo tanto, el desafío del diseño de nuevos modelos debe considerar tres cuestiones fundamentales: versatilidad, flexibilidad y simpleza.

## BIBLIOGRAFÍA

1. AUSTIN, John L. : *Cómo Hacer Cosas con Palabras*  
Barcelona, Editorial Paidós, 1982.
2. BENEDETTI, Mario : *Pedro y el Capitán*  
Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1979.
3. BOBES, María del C. : *Estudios de Semiología del Teatro.*  
Madrid, Aceña Editorial, 1988.  
Texto citado en Cortés B., Erika.  
*Funcionalidad  
y Aplicaciones de la Semiótica Teatral,*  
*Revista  
Chilena de Semiótica*, nº1, 1996. versión  
electrónica <<http://rehue.csociales.uchile.cl>>  
[mayo  
2011]
4. CALSAMIGLIA, Helena  
TUSÓN, Amparo : *Las Cosas del Decir.*  
Manual de Análisis del Discurso  
Barcelona, Editorial Ariel, 1999
5. DUCROT, Oswald : *El Decir y lo Dicho.*  
Bs. As., Edicial, 1996.
6. ECHEVERRÍA, Rafael : *Ontología del Lenguaje.* Santiago, Lom  
Ediciones, 2005
7. ESCANDEL V., María Victoria : *Introducción a la Pragmática.*  
Barcelona, Editorial Anthropos, 1993.
8. FUENTES, Juan Luis. : *Gramática Moderna de la Lengua Española.*  
Sao Paulo, Melhoramentos, 1988.
9. GIL, José María : *Introducción a las Teorías Lingüísticas  
del Siglo XX.*  
Bs. As, Editorial Melusina, 2001.
10. GUIRAUD, Pierre : *La Semiología.*  
México D.F., Siglo XXI editores.  
Vigésima cuarta edición, 1999.

11. HAVERKATE, Henk : *La Cortesía Verbal*.  
Estudio Pragmalingüístico.  
Madrid, Editorial Gredos, 1994.
12. INGARDEN, Roman : *Las Funciones del Lenguaje en el Teatro;*  
*en Teoría del Teatro;*  
Madrid, Arco/Libros, 1997.
13. JAKOBSON, Roman : Lingüística y Poética;  
*en Ensayos de Lingüística General.*  
Bs As, Planeta –De Agostini, 1986.
14. KERBRAT-  
ORECCHIONI, Catherine : *La Enunciación de la Subjetividad del*  
*Lenguaje.* Bs. As., Edicial, 1997.
15. KOWZAN, Tadeusz : El Signo en el Teatro;  
*en Teoría del Teatro;*  
Madrid, Arco/Libros, 1997.
16. \_\_\_\_\_ : *El Signo y el Teatro;*  
Madrid, Arco/Libros, 1997.
17. MARTÍNEZ C., Eugenio : *Bases para el Estudio del Lenguaje.*  
Barcelona, Ediciones Octaedro, 1995.
18. PAVIS, Patrice : *Diccionario del Teatro.*  
Buenos Aires, Editorial Piados, 2003.
19. \_\_\_\_\_ : *El Análisis de los Espectáculos.* Barcelona,  
Paidós, 2000
20. RÉCANATI, Francois : *La Transparencia y la Enunciación.*  
Buenos Aires, Hachette, 1981.
21. REYES, Graciela : *La Pragmática Lingüística.*  
El Estudio del Uso del Lenguaje.  
Barcelona, Montesinos, 1990.
22. SEARLE, John : *Actos de Habla.*  
Cátedra, Madrid, 1990.

23. SAUSSURE, Ferdinand de : *Curso de Lingüística General*.  
Buenos Aires, Editorial Losada S.A., 2003.
24. SOLÓRZANO, Carlos : *Métodos y Técnicas de Investigación*  
WEISZ, Gabriel *Teatral*. México, Escenología a.c., 1999.
25. TORO, Fernando de : *Semiótica del Teatro*. Del texto a la puesta en  
escena. Buenos Aires, Editorial Galerna,  
1992.
26. UBERSFELD, Anne : *Semiótica Teatral*.  
Madrid, Ediciones Cátedra, 1998.
27. \_\_\_\_\_ : *Diccionario de Términos Claves del Análisis*  
*Teatral*.  
Bs. As., Galerna S.R.L., 2002.
28. \_\_\_\_\_ : *La Escuela del Espectador*. (Silvia Ramos, trad.).  
Madrid, Publicaciones de la Asociación de  
Directores  
de Escena de España, s/f, p. 30
29. \_\_\_\_\_ : *El Diálogo Teatral*. Buenos Aires, Galerna, 2004,
30. VILLEGAS, Juan : *Para la Interpretación del Teatro como*  
*Espectáculo Visual*. California, Ediciones de  
Gestos, 2000.