




## Semiosis escénica, el actor como observador del fenómeno

Stage Semiosis, the actor as an observer of the phenomenon

**Benito Cañada Rangel**

Facultad de Bellas Artes, Universidad Autónoma de Querétaro (México)

ORCID: 0000-0001-6178-5700 

benito.canada@uaq.edu.mx

Recibido: 11 de mayo de 2020

Aceptado: 11 de julio de 2020

**RESUMEN:** La semiosis escénica, como señala Kowzan, refiriéndose a los conjuntos de signos que se generan en cada uno de los sistemas escénicos: "Lo que verdaderamente nos interesa son los conjuntos de signos de diferentes orígenes, sus articulaciones internas y externas, sus encadenamientos, el aspecto heterosemiótico (o heterosémico) del fenómeno teatral, de la textura del espectáculo" (Kowzan, Tadeusz. 1997: 260); así, empezamos a conceptualizar los límites y fronteras que el actor tiene que reconocer y utilizar, para lograr el proceso de significación.

La gran multiplicidad de propuestas escénicas; la gran variedad de espacios en los que se puede realizar el teatro; la disparidad de recursos con que cuenta cada propuesta escénica, obliga al actor a saber reconocer las herramientas con las que cuenta, primero personales, para crear su personaje y segundo, los sistemas sémicos que podrá utilizar para desarrollarlo y lograr así, que la semiosis escénica se dé, que sea significativa al espectador y que, el mensaje del texto y de la propuesta escénica lleguen adecuadamente al receptor. Esto hace indispensable el desarrollo de la investigación, para que se les aporten las herramientas necesarias a los actores y puedan así, desarrollar su visión integradora de todos los sistemas involucrados en la semiosis escénica.

**PALABRAS CLAVE:** Semiosis, puesta en escena, actor, personaje, sistema.

**ABSTRACT:** The scenic semiosis, as Kowzan points out, referring to the sets of signs that are generated in each of the scenic systems: "What we are really interested in are the sets of signs of different origins, their internal and external articulations, their chains, the heterosemitic (or heterosismic) aspect of the theatrical phenomenon, of the texture of the spectacle" (Kowzan, Tadeusz. 260); thus, we begin to conceptualize the limits and the frontiers that the actor has to recognize and use, to achieve the process of significance.

The great multiplicity of scenic proposals; the wide variety of spaces in which the theater can be performed; the disparity of resources that each stage proposal has, forces the actor to know how to recognize the tools with which he has, first personal, to create his character and second, the psychic systems that he can use to develop it and thus achieve, that the stage semiosis is given, that it is significant to the viewer and that, the message of the text and the stage proposal, properly reach the receiver. This makes the development of research indispensable, so that the necessary tools are provided to the actors and thus develop their integrative vision of all the systems involved in stage semiosis.

**KEYWORDS:** Semiosis, staging, actor, character, system.

Por qué es importante este estudio, por qué es necesaria la comprensión de los procesos de significación que se dan en la semiosis escénica, por qué es importante partir desde el punto de vista del espectador y en este caso, poniendo al actor como observador del fenómeno, Kowsan (1997) nos expone haciendo referencia a Martin Esslin:

Una aproximación semiótica, con tal que sea explicada en un lenguaje comprensible, podría ser de gran ayuda a los directores de escena, escenógrafos, actores y otros participantes del drama en el escenario o el cine. Podría, incluso en el nivel más elemental, habituarles a pensar con más claridad lo que hacen de forma intuitiva y por instinto. (Kowsan, 1997, pág. 264)

Es parte del motor de esta investigación, que en el momento del proceso creativo, el actor en formación, pueda pensar con mayor claridad y haga de “forma intuitiva” la generación de los signos que conforman la unidad sémica, en el proceso de metaforización; ahora bien, ponemos como punto de observación al actor, ya que es él, el que acción, crea y justifica todo lo que sucede en escena, es él, el que deambula en cada uno de los sistemas y lenguajes que se utilizan en el teatro para lograr la puesta en escena, es el actor, el que choca con los límites de los sistemas y profundiza en la permeabilidad de los mismos; tal como lo señal Lotman, al explicar los rasgos de lo que denomina, semiosfera.

Uno de los rasgos distintivos de la semiosfera es su carácter delimitado, lo que lleva al concepto de frontera o límite. El espacio entero de la semiosfera está ocupado por fronteras de niveles diferentes, por límites de lenguajes diferentes. A su vez, cada una de estas sub-semiosferas tiene su propia identidad semiótica (su propio «yo» semiótico) que se construye en relación a las demás. Por otro lado, la semiosfera, como espacio organizado, «necesita de un entorno exterior “no organizado” y se lo construye en caso de ausencia de éste» (Lotman, 1984, pág. 8).

Esto nos permite entender lo que llamamos escenosfera, ésta es para nosotros una de las sub-semiosferas, pero es en particular la que nos permitirá entender el fenómeno teatral en el momento de la representación, con sus diferentes lenguajes; en los estudios de la escenosfera, el entorno exterior “no organizado” es el espectador, el público; como ya se ha mencionado, en esta investigación, el entorno no organizado, será el actor, quien observa los sistemas – lenguajes sígnicos en el proceso creativo de los ensayos y, como también ya hemos mencionado, desarrollando esta habilidad y utilizando esta herramienta, podrá accionar de manera intuitiva la generación de los signos que conformarán la semiosis escénica.

El estudio es complejo, ya que el fenómeno escénico al momento de la representación es efímero, el teatro es un espectáculo vivo, cada función es única e irrepetible, aunque el espacio sea el mismo, los sistemas escénicos sean los mismos, dígase: teatro, escenario, escenografía, iluminación, música, vestuario, maquillaje, texto dramático, utilería, el actor con su voz y sus emociones, y más. La cohesión de todo y cada uno de estos sistemas sígnicos, en cada una de las unidades sémicas, cambia, vive de manera diferente a cada momento y en cada función, como lo señala Bobes Naves, estamos ante un proceso polisígnico y con múltiples posibilidades de significación.

La intercambiabilidad de los signos de diferentes sistemas, su ambigüedad, la posibilidad de la expresión simultánea sobre la escena de algunos signos de diferentes sistemas, frente a la sucesividad que impone el signo verbal; e insiste en los problemas de la percepción e interpretación del signo dramático, por la falta de codificación y por la posibilidad de ofrecer varios significantes para un único significado. (Bobes Naves, 2004, pg.505)

Ahora, partiendo de la línea base de esta investigación y del objeto de estudio, planteado en el título: “Semiosis escénica, el actor como observador del fenómeno”, lo primero a desarrollar para entender el universo al que nos enfrentaremos en este estudio, será definir cada uno de los conceptos básicos, esto es, a qué nos referimos al hablar de: semiosis escénica, del actor y todo

lo que pasa cuando interactúa con los sistemas durante los proceso de creación de la dramaturgia escénica o puesta en escena.

A qué nos referimos al hablar de semiosis, veámoslo desde un punto muy neutral, es por ello que primero referiremos lo que dice al respecto el Diccionario de la Real Academia Española (RAE): Un signo es un elemento que, ya sea por convención o naturaleza, permite sustituir o representar a otro (muy parecido a como Pierce conceptualiza el signo). La semiosis, en este marco, tiene lugar en la mente de quien interpreta el signo: comienza con la percepción y se completa con la aparición mental del objeto del signo en cuestión; siempre dependerá del referente del observador, si no existe una referencia para el observador, el signo, no significará, dicho sea, no existirá. Es uno de los primeros puntos por los cuales el actor tiene que entender y referenciar el signo, de no ser así, no podrá dar vida al fenómeno escénico.

Podemos decir que la semiosis implica el proceso producción – codificación – decodificación de signos. También podemos vincularla, a la manera en que estos lenguajes o sistemas sígnicos actúan para la generación de significado, en cómo logramos el proceso de simbolización para conseguir la metaforizan en la puesta en escena, en cada una de las unidades sígnicas, en cada instante de la dramaturgia escénica, más adelante aclararemos el concepto de la unidad sígnica.

En la concepción semiótica de Pierce la semiosis resulta de la acción de tres elementos: el signo, el objeto y el interpretante, la triada o triangulo semiótico. (Kowsan, 1997, p. 30, 31). En general, podemos decir que cuando nos referimos a la Semiosis, hablamos sobre la forma a través la cual algo funciona como un signo y se hace significativa para el receptor.

A qué nos referimos al habar de escena, de igual manera partiremos a definir el término desde su acepción más general, la que nos ofrece la RAE, nos da diferentes acepciones:

1. En un teatro, escenario (lugar donde se representa la obra).
2. Escenario decorado y ambientado para una representación teatral. La escena representa el salón.
3. En una obra de teatro, parte de aquellas en que se divide un acto y en que están presentes los mismos personajes.

Cada una de ellas nos acerca a la manera en que nosotros lo conceptualizamos, es el espacio en el que desarrolla la acción escénica y compete también a todo lo que se ubica en ella, por supuesto que de manera indirecta una de las maneras en que se segmenta o divide un texto dramático, dígame, división en actos, escenas, cuadros, y para dividirlo en una fracción más pequeña, podemos empatarlo con lo que ya hemos llamado: segmento sígnico, siendo la fracción más pequeña de significación, que en caso del texto, puede ser desde una palabra, hasta una indicación escénica aportada en una didascalía.

Pavis, en su diccionario de teatro, refiere la escena a lo escénico y al escenario, pero también indica:

El término escenario ha conocido a lo largo de la historia una constate aplicación de sentido: el decorado, luego el espacio actoral, más tarde el lugar de la acción; y, y en su sinónimo escena, segmento temporal de un acto de una obra. (Pavis, 1998, p.164)

De esta forma nos queda claro que, al hablar de lo escénico, en esta investigación nos referiremos al espacio donde se lleva a cabo la puesta en escena y cada uno de los sistemas sígnicos que sean empleados para que se desarrolle la dramaturgia escénica.

De esta forma, a qué nos referiremos al hablar de la semiosis escénica, recapitulando lo ya dicho, hablamos del todos los signos que se generan en un espacio y tiempo específico, que generan un

proceso de significación y que pueden ser percibidos por y un observador, son todos los elementos que se generan en la escenasfera. De esta suerte, ahora tendremos que desarrollar el concepto de signo escénico o signo teatral; sobre este punto, Kowsan (1998) comenta que son todos los signos o lenguajes que se emplean en el momento de la representación del espectáculo, pero da una ampliación mayor, de la cual, esta os totalmente de acuerdo, la semiosis escénica también incluye los ensayos, el trabajo del director de escena, del escenógrafo y de los actores, tanto trabajo individual como colectivo (p.250)

Debemos considerar el mecanismo bidireccional del sistema de comunicación y los distintos procesos de comunicación que existen en todas las etapas de la creación escénica, y la gran complejidad que eso conlleva al momento de generar los signos que permiten transmitir la idea del director teatral; hacemos mención a estos procesos de generación signica ya que el lector y manipulador final, antes de llegar al espectador, es el actor; es el actor el que tiene que percibir, usar y resignificar cada uno de los sistemas, para así, crear o más bien unificarlos para crear la semiosis escénica.

Ya hemos mencionado los sistemas o lenguajes signicos, pero es ahora oportuno el recordarlos, partiendo de las dos primeras divisiones de estudios que nos propone Kowsan, lo que se ve y lo que se escucha; qué se ve: el teatro como edificio, el patio de butacas, el escenario, los telones, piernas, bambalinas; todo el sistema de iluminación, la escenografía, la utilería, los atrezos, el vestuario, los peinados, el maquillaje, al actor, se ven los colores, las texturas, se ve el movimientos y los no movimientos; qué se escucha, el ruido del espacio, ya sea el silencio del espacio invadido por el ruido de la ciudad, los efectos sonoros, la música, el ruido generados por los movimientos de los elementos escenográficos, el de los actores al caminar, la voz de los actores, sus onomatopeyas, su respiración, sus jadeos, también se escucha la ausencia de sonido, el silencio; de la misma manera en que se ve la falta de movimiento, cada una de estos sistemas o lenguajes, son y significan en su individualidad, también en su colectividad, cuando se les manipula y se les justifica para crear un proceso de comunicación integral, tal como sucede en el teatro; los signos se vuelven símbolos, metáforas, que pueden ser interpretadas por los espectadores, pero como también ya lo hemos dicho, serán significantes en relación a todos los significados existentes en la cadena referencial.

La semiosis escénica es tan compleja que se requiere de una herramienta, de un sistema de análisis para ser observado y estudiado, nos queda claro que el punto de observación será desde la perspectiva del actor, y, la herramienta será la semiología o la semiótica teatral, nos es claro, que para algunos, son áreas de estudio diferentes, pero no deseamos entrar a esa polémica en esta ocasión, lo que nos importa es que nos permitirán identificar los objetos o la cosa, según de que fuente venga, y los signos que se generan; para tener en cuenta las discusiones que existen sobre estos dos términos, citaremos lo que Pavis nos expone:

La diferencia no es una simple querrela de palabra, ni el resultado de la batalla terminológica franco-americana entre Semiotics de PIERCE y la sémiologie de SAUSSURE (...) SAUSSURE limita el signo a la alianza de un significado y de un significante. PIERCE añade a estos términos (denominados representámen e interpretante) la noción de referente, es decir, la realidad denotada por el signo. (Pavis, 1988, p. 441)

Esta *realidad denotada* por el signo es nuestro objeto de estudio, es nuestra semiosis, ya que depende del proceso referencial que le del actor y a la manera en que justifique el uso de cada uno de los signos a lo largo de todo el tiempo y el espacio que ocupe la semiosis escénica.

Durante los ensayos, el director crea su dramaturgia escénica, armoniza todos los sistemas, intenta, de la mejor manera posible, que cada uno de los especialistas que se involucran en el proceso, entiendan su concepto estético, que enriquezcan la idea de cómo quiere contar la historia, cada uno de los sistemas o lenguajes que se involucran, como hemos dicho son significantes de manera independiente, pero independientemente no dicen nada para la puesta en escena, no logran

dialogar durante toda la dramaturgia creada por el director, es el actor el que permite que sus fronteras se mesclen, que sus límites se toquen e interactúen, es el actor el que justifica y da razón al todo; este es el motivo por el cual se exige al actor tanta preparación y que se fortalezca día a día en su preparación como profesional de la escena, es importante que tenga experiencia de vida, que sea culto, que viva con pasión y que tenga una postura crítica ante la vida, de no ser así, le costará trabajo enfrentarse a la polisemia escénica, la formación y preparación del actor será motivo de otra reflexión sobre apasionante mundo del teatro.

Sabemos que la semiótica y la semiología teatral nos sirven como un método de análisis para el estudio de la semiosis escénica, ya que nos permiten poner nuestra atención en la estructuración signica del espectáculo, tanto en la organización interna de cada uno de los sistemas o lenguajes que la componen, y, sobre todo, en el proceso de significación y de generación del sentido; a esto, Greimas le llama, semiótica sincrética, es decir: una semiótica que permite la observación y estudio del engranaje de varios lenguajes de manifestación, el lugar de cruce y de encuentro de los lenguajes o sistemas que conforman nuestra escenasfera (del espacio, del texto, de la gestualidad, de la música, etc.).

Con todo lo expuesto hasta el momento podremos empezar a definir y ejemplificar nuestro punto de vista en esta investigación, tal como se ha dicho, metodológicamente lo más recomendable es segmentar en las partes más pequeñas el todo para así, estudiarlo o entenderlo, pero ya también aclaramos que para nuestro objeto de estudio no siempre será lo mejor, puesto que la significación puede perder el contexto referencial deseado. Cómo es esto, tomemos como ejemplo la iluminación, y hablemos de un solo uso y de una manera de usarlo, la manera en que se ilumina el escenario, sabemos que no genera el mismo valor significante:

Una contra luz (que nos permite dar volumen a los objetos en el espacio o generar atmosferas),  
 Una luz cenital (que tanto puntualiza una zona en el espacio, como un cuerpo u objeto, digamos que puede fungir como el zoom de la cámara para dirigir el foco visual al espectador),  
 Una luz frontal (que nos permite ver los cuerpos que ocupan el espacio, nos permite ver los gestos de los actores) o,  
 Una contra-picada (que, si bien también nos permite iluminar de manera frontal y ver los gestos, nos permite generar grandes sombras, magnificar el cuerpo iluminado).

Todo esto sin considerar la intensidad que se le dé al haz de luz, o del tipo de lámpara (par, leeko, fresnel, cuarzos, por mencionar algunas; o bien, de luz incandescente, de descarga, de halógeno, de led, fluorescente), la ubicación de la luminaria en relación a la zona o el cuerpo a iluminar, sin considerar la dureza o no del haz de luz, o el color que se le dé, o se utilizan filtros o globos; cada una de estas variantes u oportunidades que nos brinda la luminotecnia ofrece particularidades al signo creado o por crear. Eso nos dará una unidad signica específica, pero no es completa hasta que se integra a los demás sistemas involucrados; por qué, ya que el color y textura del vestuario cambia en relación a la luz, ya que el vestuario junto con los elementos escenográficos nos permitirán ubicar un la escena en un espacio y tiempo definido, o en un lugar y espacio anacrónico, también nos puede dar temporalidad, del amanecer a la noche cerrada; es el director el responsable de definir todas estas variables, es él el orquestador del todo, sin el actor, será una hermosa instalación o se podrá tener un interior bien vestido e iluminado; cuando el actor entra en acción el espacio toma vida, la responsabilidad es muy grande, ya que puede hacer que todo funcione o todo se pierda y el espectador no reciba el mensaje.

Esta investigación, como ya se ha mencionado, está enfocada para que el actor tenga herramientas y le permita utilizar los sistemas signicos de la escena, incluyendo los propios, para que la semiosis escénica cumpla con todo lo previsto por el director al momento de gestar su dramaturgia escénica y, por lo tanto, tenga el impacto deseado en el espectador. Para lograrlo, aunque no es la temática de esta investigación, tenemos que señalar algunas de las líneas generales que el actor debe tener en su formación y que, en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Autónoma de Querétaro, buscamos darle a nuestros actores en formación, debe de tener, formación en: técnicas

actorales, técnicas vocales, historia del arte, historia del teatro, técnicas dancísticas, análisis de texto, eutonía, semiótica teatral, entre otras, de estas, por motivo de la investigación, resaltaremos la de técnica actoral y la de semiótica teatral, en ésta última, se tiene como uno de los teóricos estudiados a T. Kowsan.

Qué rescatamos de esas materias que nos sirven como ejemplo para la investigación y qué herramientas puntualizaremos para poner al actor como observador de la semiosis escénica; por un lado, está la técnica actoral, con ella el actor aprende a estar en escena, aprende accionar y reaccionar en concordancia con los estímulos que recibe en escena, aprende a adecuar y utilizar sus herramientas expresivas para la construcción de las acciones que ejecutará el personajes en la escena, desarrolla habilidades de observación, análisis y crítica de su entorno, con lo cual, podrá entender las situaciones y circunstancias que generan la acción dramática, aprende a identificar los signos que manifiestan los individuos, como patrones de conducta y los hábitos que denotan la personalidad de los personajes bajo las circunstancias dadas; todo esto se respalda con el conocimiento adquirido con la semiótica, el actor aprende a identificar las diferentes maneras de significar, esto es, cómo se crean los signos, partamos del concepto más simple y amplio de signo, *algo que para alguien está en lugar de otra cosa ... aplicándolo al teatro: como lo señala E. Bentley, A personifica a B mientras C lo mira*, (Kowsan, 1998, p.250) .

Ese algo, es el objeto a significar, se crea un signo del objeto, que alguien ve y le da el valor al signo de acuerdo a su referente. Con un ejemplo muy simple, tenemos como objeto un perro, creamos el signo lingüístico, la palabra “perro”, a la cual, los lectores de han dado el valor de signo, y en su mente, según su referente se han imaginado un perro, y ese signo es tan heterogéneo y poli-sígnico, que cada uno de los lectores ha imaginado un perro diferente, algunos un pastor alemán, otros, un chihuahueño, otros, un gran danés, tantos signos de perro, como lectores y referentes tengan; esto es lo que hace muy compleja la generación del signo y más en el teatro, para que no se pierda el sentido y la generación del signo, tiene que estar enfocado al objetivo del personaje, a la temática de la obra y a la manera en que se justificará según el estilo propuesto.

Magariños (1996) nos ofrece un ejemplo que se puede aplicar y ejemplificar lo importante que es la definición del signo, sus múltiples procesos de significación en relación a los referentes, lo plantea con el ejemplo de la palabra “elefante” y las cuatro entidades sígnicas en las que se puede situar.

Una, refirámonos a la palabra “elefante”, también puede ser una estatuilla que representa un elefante; o al elefante que se exhibe en la pista de un circo, (es nuestro objeto o la cosa a significar).

Dos, los valores del concepto elefante: ser mamífero, cuadrúpedo, vertebrado, etc., según un determinado texto de zoología o según un diccionario; o a un elefante en particular (enfurecido, amigo, trabajador, etc.) que se construye en una obra literaria; también pudiera ser al significado de dador de buena suerte que posee una estatuilla, o de un elefante exhibido en un circo, (las diferentes referencias que permitirán la construcción del signo).

Tres, la forma o imagen mental del elefante, tal como cada uno la tiene almacenada. También a la aceptación o rechazo, como elefante, de lo representado por la estatuilla doméstica, o de lo exhibido en el circo, (el signo, creado por el observador).

Cuatro, representa a los valores gramaticales de la palabra “elefante”: ser sustantivo, masculino, no se conjuga, admite adjetivos, puede ser sujeto de un verbo, etc.; o a los valores retóricos provenientes de determinada construcción textual. También a la posición con la trompa levantada de la estatuilla del elefante y su colocación en dirección a la puerta de entrada de la casa o del departamento; o a la posición de la pata del elefante apenas levantada, bajo la cual está una mujer, mientras el domador permanece con los brazos levantados, (el valor simbólico aplicado al signo,

por definición gramatical, por valor de fortuna o buena suerte, o como objeto de exhibición en el espectáculo circense).

Recordemos también que, en cuanto al objeto y sus signos, existen: los Índices, que tienen una relación de referencia, como son: las huellas, los síntomas, una columna de humo; están los Íconos, que tienen una relación de similitud, como son: una fotografía, un retrato, una escultura; y el símbolo, se le da un valor que sustituye al objeto, como es, la imagen de una empresa, la bandera de un país, la cruz, o por ejemplo, la paloma como símbolo de la paz.

Kowsan (1997) señala una clasificación de signos, para identificarlos y para transformarlos en un proceso de simbolización metafórica en el teatro, nos da una primera división: los naturales y los artificiales, siendo los naturales los que existen per se, y los artificiales, son aquellos que se generan de manera artificial para significar; iniciemos la reflexión con esta clasificación; la primera división que hemos mencionado, es lo que se ve y lo que se escucha, si escuchamos un trueno, está dentro de los que se escucha, pero sabemos, que el sonido es producto de una explosión sónica producida por la descarga eléctrica del rayo, así que es un fenómeno que entra en lo que se ve y en lo que se escucha, es sonido del trueno es un signo natural – índice, qué pensamos al escucharlo: va a llover; hasta aquí, tenemos el objeto, su signo y una primera lectura referencial, pero qué nos significa, el significado será acorde a nuestra circunstancia dada, algunos dirán: deje las ventanas abiertas o deje la ropa colgada; otros dirán, que bueno, se regará el campo, los bordos y las presas se abastecerán de agua; otros dirán, espero no se genere un incendio.

Si el director nos da esa situación y circunstancia para el personaje y el dramaturgo platea esos parlamentos, ¿qué acciones debería buscar el actor bajo esos planteamientos? (didascalia se escucha un trueno) Personaje: ¡Deje la ropa colgada!, las acciones tendrán que ser congruentes con la situación y circunstancias dadas, si es una empleada doméstica que salió a un mandado, podemos pensar que su partitura de acción sería, 1. Levantar la mirada en dirección a la procedencia del sonido del trueno, 2. Llevarse las manos a la cabeza, y expresar con angustia y desesperación su parlamento, 3. Salir corriendo de escena. Estas acciones denotan una preocupación y la prioridad del personaje, su objetivo es claro y la justificación de la acción está dada en por su prioridad. Si fuera la misma empleada doméstica, pero salió para encontrarse con su novio, la intención del texto y las acciones serán muy diferentes, posiblemente no mirará a la fuente del sonido y mantendrá su mirada en el sentido en que supuestamente llegará el novio, la frase será dicha con el desgano de que tendrá que lavar de nuevo la ropa y podrá prevenir algún tipo de refugio por si inicia la lluvia. Con estos ejemplos, queda claro como el actor, al entrar a la situación escénica, entender el objetivo y las circunstancias dadas del personaje, podrá seleccionar un sin fin de acciones a desarrollar, todas ellas, acordes al estilo propuesto.

Al llevar la situación escénica anterior al teatro debemos de ser conscientes que el signo natural – índice del sonido del trueno, al utilizarlo como signo teatral, se convierte en un signo artificial; tenemos que hacernos la siguiente pregunta, cómo se ejecutará ese signo, que recursos tenemos para ejecutarlo en escena, puede ser una grabación, un efecto de sonido, también puede ser producido por el movimiento de una lámina de metal, o bien, puede no escucharse y que la gestualidad del actor y su parlamento genere el signo sonoro en el imaginario del espectador; cada variante exige respuestas diferentes, acciones que justifiquen la situación. Ahora bien, la manera de ejecutar la partitura de acción estará condicionada a las características físicas del actor, a los referentes que tengan. Poniendo un ejemplo vivido por el que escribe y desarrolla la investigación, cuando estudió su posgrado en la Universidad de la Coruña en España, tuvo la oportunidad de dirigir, junto con la Dra. Rebeca Ivonne Ruiz Padilla, la compañía de teatro institucional, uno de los montajes fue una adaptación de los cuentos de Juan Rulfo, la acción se desarrollaba en *Comala*, sabemos que es un lugar árido, desértico, donde vive la muerte, los jóvenes universitarios que en ese entonces conformaba la compañía, jóvenes gallegos, no tenían ningún referente directo para entender lo que implica vivir en un lugar así, entendían, por cultura general, el concepto de un lugar desértico, pero vivencialmente no eran capaces de entenderlo; fue una tarea ardua de la

dirección darles material para que fueran capaces de construir los referentes y así, desarrollaran adecuadamente la acción escénica.

Con estos ejemplos ratificamos lo que parte de los teóricos de la semiología y semiótica aseveran, plantean, tal cual hemos ya señalado, que es importante generar unidades mínimas de significación para su estudio, pero estas, si se toman como unidad y no se considera el contexto general del espectáculo, no podrán construir un significado concordante con la puesta en escena; es importante considerar estas unidades mínimas como parte del todo, de no hacerlo, no aportarán sentido a la escena, retomemos como ejemplo el trueno, si lo consideramos de manera independiente, como una unidad sémica, no aportará nada más que el sonido de un rayo, posible antecedente de lluvia, no da más, no nos permitirá en ningún momento ver cómo afectará la espera de la mujer por su novio, esto es, no permitirá ver la totalidad y la complejidad del espectáculo, no se entenderá la dramaturgia escénica y su proceso sémico; la observación del espectáculo como unidades independientes, no permitirá que la semiosis escénica tome vida, tiene que ser considerada como un todo, como la sumatoria organizada de todos los sistemas o lenguajes sígnicos, con toda la vida que se da entre sus diferentes límites y fronteras.

La clasificación de Kowsan, no se detiene en codificarlos como signos naturales o artificiales, también los clasifica como, motivados, arbitrarios, convencionales, icónicos o miméticos, llevándolos a procesos de metaforización y simbolización. Ya hemos mencionado, con el ejemplo del relámpago, como el actor, partiendo de una estética naturalista, puede reaccionar y accionar bajo una situación escénica, la que incluye una sumatoria de unidades mínimas de significación.

Veamos ahora, como desde la mirada del actor, podemos observar y utilizar los signos partiendo de la motivación, la arbitrariedad y la convencionalidad. Los signos motivados son aquellos que se generan con una intención específica, para lograr un objetivo, por ejemplo: como signo natural tenemos una carraspera, una irritación de la garganta, si el actor la provoca, deja de ser natural y se convierte en un signo artificial, pero si lo utiliza para llamar la atención de alguien, será un signo artificial motivado, ahora, nuestra actriz – empleada doméstica - podrá utilizar la carraspera para llamar la atención del novio, quien no la vio al llegar, ya que se distrajo por el trueno. Los signos arbitrarios son aquellos que suceden, no son planeados, en muchas ocasiones durante los ensayos, el actor acciona de manera orgánica, no planeada, esa reacción puede después ser utilizada y repetida, dejando así, su arbitrariedad; digamos que nuestra actriz, junto con la carraspera toca el hombro del novio, y este, al sentir el toque y el sonido, da un grito agudo, un tanto cómico para la edad y complexión del actor – personaje, pero como es una comedia, el director ve que puede ser una reacción adecuada para el tono de la escena, dejando así, de ser arbitrario y convirtiéndose en un signo artificial – icónico en la construcción del personaje; por último, los signos convencionales, de estos existen muchos, en nuestra vida cotidiana y en el teatro, por ejemplo, es una convención el no gritar en la iglesia o en la biblioteca, como en sus inicios, era una convención el que los actores no podían dar la espalda al estar en la escena; otro ejemplo son las convenciones que se generan como parte de una complicidad entre el público y los actores o por los hechos dados durante la ficción, tenemos el lenguaje inventado por el Anthony Burgess, en su novela “Naranja Mecánica”, el lector o en su caso, los asistentes al cine en la versión cinematográfica de Kubrik, aceptan la convención del lenguaje y siguen la trama sin cuestionarla, tenemos convenciones desde el tipo de teatro que se hace en cada región, el teatro oriental está sumamente codificado y convencionalizado, cada personaje, cada inflexión de voz es parte de la convención milenaria del que hacer escénico; prácticamente todo lo escénico está compuesto por signos artificiales – convencionales; de esta forma estamos aceptando que los signos no son de significado unívoco e independientes, son, como ya se ha mencionado, parte del un todo.

La iconicidad o el mimetismo en el momento de la generación del signo en el teatro, va más allá del significado directo del término, o de la convención de esos signos, a qué nos referimos, ya hemos dicho que el signo icónico es aquel que tiene una relación de similitud con el objeto a simbolizar, como puede ser una fotografía o un retrato; al momento de la búsqueda de acción del



actor dentro del sistema sígnico, e intentado lograr un proceso de significación icónico, intentará encontrar los patrones corporales y patrones vocales y gestuales que signifiquen a su personaje, todos estos patrones lo llevarán a la caracterización física del personaje, para muchos, esta búsqueda icónica es más una búsqueda de imitación, digamos de mimesis y no, en este lenguaje y en este proceso, tal como lo señala Kowsan (1997) los signos miméticos intentan más la intención de encontrar las características que particularizan desde el carácter al personaje, es más cercano a lo que decía Aristóteles o Teofrasto, la mimesis es la imitación del carácter del individuo, lo que lo hace bueno o malo, lo que lo hace ser como es, Teofrasto, es su libro *Caracteres* (1988) describe una variedad de caracteres, nombrando algunos: el de la locuacidad (el que habla mucho), el de la gorronería, el de la vanidad o el de la codicia, estas últimas no se explican ya que el carácter descrito es literal, cada uno va en relación a lo que hace, a las acciones el individuo en su trato social que lo caracteriza como tal. En general, el signo icónico busca la imagen similar desde el exterior, la forma y, el signo mimético, busca la imitación desde el interior, lo que lo hace accionar de esa manera para lograr sus objetivos.

Hasta el momento, damos por sentado la importancia de que el actor sea un ente activo y creativo al observar y crear durante el periodo de ensayos para que la semiosis escénica tenga la fuerza y el impacto deseado, hemos dejado claro, que la codificación del signo no es para limitar el proceso creativo, sino para potenciarlo en la búsqueda de los signos que den la mejor referencia y que mejor satisfagan el logro de los objetivos, también nos queda claro que los signos como elementos aislados no brindan un poder sustancial, tienen que integrarse; para lograr ese poder y para que se integren a todo el proceso sémico en la escena, tenemos que enfatizar al actor, la importancia de la simbolización y la Metaforización; en que consiste este, el signo se convierte en símbolo, como se dijo unos párrafos arriba, al valor que se le da al objeto y se puso el ejemplo de la bandera, que es el símbolo patrio; pero también, cuando se suman dos o más signos para formar o enriquecer el significado, pondremos un ejemplo sencillo desde la señalética, tenemos el signo de una hamburguesa, que da la idea de comida; y tenemos el signo del círculo tachado, que da la idea de la negación, si los juntamos, nos simboliza el no comer en el espacio en que está puesto ese símbolo; con esta idea de sumatorio de signos, es donde el actor tiene que ser muy hábil en sus procesos de creación, ya que en él radica la integración; la complejidad es extrema, simplemente, veamos la gran cantidad de valores simbólicos que nacen únicamente desde el actor: dentro de lo que se ve, cada uno de sus gestos, tanto faciales, como corporales, su vestuario, su peinado, su maquillaje, sus movimientos en el espacio; dentro de lo que se escucha, su voz, la intención, el ritmo, el tono en que la emita, digamos el juego entre el texto y el subtexto, su respiración, las onomatopeyas, el ruido que genere con sus desplazamientos en el espacio. Para aterrizar toda esa suma de signos, que generan símbolos en el propio actor, lo ejemplificaremos, si el actor utiliza un maquillaje en el rostro con base blanca, delineado de ojos y resaltando los labios con un color más vivo, podemos verlo como el símbolo de un mimo o se un clown, pero si le ponemos un vestuario de un traje a rombos, entramos al símbolo del arlequín; es el actor el que debe, en este caso, por seguir con el ejemplo del arlequín, integrar su construcción corporal a significación convencional que la historia del teatro y la tradición teatral otorga a ese personaje de la comedia del arte, estamos hablando del proceso de integración de signos que hace el actor, como individuo, durante el periodo creativo para crear su personaje, tanto en la caracterización interna como externa.

Ahora, ya tenemos la simbolización creada, también la tenemos integrada con los demás sistemas, en los que nos enteramos que no es un arlequín de la comedia del arte, es un “artista” de calle, que utiliza ese vestuario, para lograr más monedas en un semáforo. Bien, ahora tenemos que llevarlo al punto extremo de significación escénica, el proceso de metaforización, nuestro arlequín callejero, está metaforizando la problemática social del desempleo en un sector social específico, para eso, todos los sistemas deben de estar orientados a los referentes que permitan comunicar el mensaje, es ahí, donde el actor toma toda la responsabilidad, ya que, aunque el director cumpliera con su trabajo, que todos los técnicos, tramoyas, músicos, vestuaristas, peinadores, maquillistas, etc., hagan e hicieran lo que se les exigió, si el actor, no entra a tiempo con la música, si no se para en su luz, si no utiliza la escenografía como se requiere, nada tendrá

sentido, se habrán roto los límites y fronteras y la semiosis no significará, reiteramos, el actor debe de justificar el uso de todos los lenguajes, debe de darle sentido y solamente lo logrará, si se prepara adecuadamente en su formación, si entiende correctamente (con sus referentes) lo que se le pide, si lo ensaya y articula con verdad, si se concentra y acciona adecuadamente, tanto con los lenguajes y sistemas que lo acompañan, como con sus partners de escena y con los personajes que ellos interpretan, debe de estar consiente de lograr todos los objetivos, dosificando su energía, para que paulatinamente se cumpla toda la línea general de acción, debe de tener conciencia de todo lo que es real y se articula artificialmente para crear la ficción del mundo escénico, permitiendo que el teatro cumpla con su función social, que cumpla con su teatralidad, mágica, única e irrepetible, día a día, función tras función.

A la integración de los diferentes lenguajes sémicos que conforman la escenasfera en el momento de la semiosis, por medio de metaforización y al ser justificada la acción escénica, tal y como se ha mencionado, es a lo que Kowsan le llama la entidad sémica:

el conjunto de signos que se articulan en las fronteras de los sistemas sémicos que dan vida al proceso de la semiosis escénica, son la textura del espectáculo... también nos dice: que es preferible el concepto de <entidad sémica> entidad constituida a veces por un solo signo, pero sobre todo por varios signos que pertenecen a diferentes sistemas; las definiciones de la noción de entidad insisten en el hecho de que <<su existencia objetiva sólo se basa en relaciones>>(Kowsan. 1997. p. 260)

Las relaciones se logran con la justificación de la acción, ésta es posible al responder al que, al por qué, al quién, al dónde, al con quién y al cómo se desarrollará la acción; los diferentes sistemas se articulan en diferentes niveles, y se pueden estudiar de manera integral o en cada uno de esos niveles de manera independiente, pero al ser parte de la semiosis, al estudiarlos de manera independiente pueden dejar de significar.

Por ejemplo, si pensamos en significar la libertad, podemos utilizar a la gaviota como elemento sémico, simbolizando y metaforizando el concepto, gracias a las convenciones sociales) por lo tanto, con un vestuario que simulen alas y el movimiento del actor, podemos lograr la simbolización del ave y la metáfora de la libertad, así, creamos un signo visual, articulado en el espacio y tiempo, este trabajo en conjunto es a lo que Erika Fischer-Lichte le llama el principio heterogéneo del signo teatral. (1999. p. 183)

A manera de conclusión y como último ejemplo, utilizaremos un momento de una escena, de la obra "Equus" de Peter Shafer, cuando Alan se ve observado por los caballos y los ciega, el momento se da después de que ha estado con la chica en el establo, con un antecedente de una atmósfera nocturna, tranquila, "íntima"; nos enfocaremos a la creación y justificación del elemento más complejo de la escena, los caballos, pensemos, que alternativas tenemos para lograr el signo.

Podrían ser signos naturales, esto es, tener caballos en escena, con el riesgo, que implica tener animales vivos en escena, de tenerlos, tenemos que solucionar, el momento en que Alan les saca los ojos.

Cómo generar un signo artificial, logrando la teatralidad de los animales:

Con iluminación, luz y sombra, generando ambientes sonoros y con el trabajo del actor al interactuar con ellos, generando una convención para lograr el momento.

Con actores que tengan una especie de botargas que simulen los animales, logrando que los actores generen acciones icónicas y miméticas para crear la convención de los caballos.

Con marionetas manipuladas con actores en vestuario neutro.

El momento crítico de los ojos, podrá ser metaforizado, con silencio y solamente la voz y respiración del actor; o con un cambio en la iluminación y utilizando colores cálidos, como el rojo, para significar la sangre, la explosión de pasión y rabia.

Cada una de estas posibles variantes, en la unidad sémica propuesta dentro de la semiosis escénica, tiene que ser completamente entendida por el actor, tiene que estar perfectamente justificada dentro de la propuesta estética, tiene que ser ampliamente probada y comprobada durante el periodo de ensayos y así, cumpliremos nuestra función con el teatro ante el público, ya que, nuestro último espectador controlado, el actor, ha sido formado y ha podido desarrollar las herramientas para cumplir con su trabajo en la escena. Nos queda muy claro que esta propuesta tendrá que desarrollarse, modificarse y adecuarse constantemente, que las condiciones ideales no existen y que al ser un espectáculo en vivo, se enriquecerá función tras función, la única manera de que esto pase, es el trabajo, el estudio, la dedicación, la disciplina, de otra forma, en lugar de crecer el espectáculo ante los ojos del espectador, decaerá y se perderá, es por ello que siempre debemos de lograr tener viva la frase de Goethe: “Solamente quisiera que el escenario fuera tan estrecho, como la cuerda de un equilibrista a fin que ningún torpe osara pisarlo”.

### **Bibliografía.**

- Aristóteles. (1985). *La Poética*. Versión de García Bacca. México, D.F.: Editores mexicanos unidos.
- Bobes Naves, M del C. (2004). *Teatro y Semiología*. Arbor CLXXVII, 699-700 (marzo - abril 2004), pp. 497-508.
- Cañada, R. B. (2009.) *Bases para la caracterización del personaje*. En: Diálogos Transdisciplinarios. Arte y sociedad. Schara, Julio César, Compilador. México, D. F.: Edit. Fontamara. pp. 19 – 44.
- Cañada, R. B. (2012). *El análisis del texto y la creación de personaje*. México. Universidad Autónoma de Querétaro, Serie Bellas Artes.
- Cañada, R. B. (2015). *Improvisación, proceso metodológico*. México, D. F. Edit. Fontamara.
- Cañada, R. B. (2019). *Escenosfera, los signos de la escena*. Santiago de Querétaro. Rialta Ediciones.
- Del Toro, F. (2008). *Semiótica del Teatro. Del texto a la puesta en escena*. Buenos Aires, Argentina: Galerna.
- De Marinis, M. (2005). *En busca del actor y el espectador*. Comprender el teatro II. Buenos Aires: Galerna.
- Finol, J. E. (2015). *La Corposfera. Antropo-semiótica de las cartografías del cuerpo*. Venezuela: Ediciones CIESPAL.
- Fischer-Lichte, E. (1999). *Semiótica del teatro*. Madrid: Arco / Libros, S.L.
- Jiménez, D. P. (2011). *Tres grandes vertientes del Entrenamiento Actoral: Stanislavski, Meyerhold, Grotowski*. México: Universidad Autónoma de Querétaro, Serie Bellas Artes.
- Kowzan, T. (1997). *El signo y el Teatro*. Madrid: Arco / Libros, S.L.
- Magariños de Morentin, J. (1996) *Los fundamentos lógicos de la semiótica y su práctica*. Buenos Aires. Edicial.
- Pavis, P. (1998). *Diccionario del Teatro*. Barcelona, España: Paidós.
- Peirce, Ch. S. (1965/1931) *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*. / Volume II: Elements of Logic / Volume V: Pragmatism and Pragmaticism. Cambridge: Harvard University Press.
- Teofrasto. (1988). *Caracteres*. Madrid: Biblioteca Clásica Gredos.
- Ubersfeld, A. (1989). *Semiótica teatral*. Traducción y adaptación de Francisco Torres Monreal. Madrid: Cátedra.