



Semiótica del espectáculo: contribución a una clasificación de los elementos no lingüísticos del teatro

CARRASQUERO GONZÁLEZ, Ángela y FINOL, José Enrique

*Laboratorio de Investigaciones Semióticas y Antropológicas,
Facultad Experimental de Ciencias, Universidad del Zulia.
joseenriquefinol@cantv.net
www.joseenriquefinol.com*

Resumen

En la presente investigación se propone un nuevo modelo de los elementos no lingüísticos del teatro. Se parte del análisis crítico de los fundamentos de la conocida propuesta de Kowzan (1972) y, a partir de allí, se elabora una propuesta que tome en consideración los aportes de la Semiótica, para lo cual se toman en cuenta algunos aportes de Hjelmslev, Barthes y Greimas. Como conclusión se proponen algunas reflexiones sobre la crítica teatral en Venezuela, y se sugiere la necesidad de partir de bases teóricas y metodológicas que superen la crítica superficial basada en percepciones “impresionistas” de la obra teatral.

Palabras clave: Semiótica, crítica teatral, elementos no lingüísticos.

The semiotics of spectacle: contribution to a classification of the non-linguistic elements of theater

Abstract

This research proposes a new model concerning the non-linguistic elements of theater. Based on the well-known model proposed by Kowzan (1972), the new proposal takes into account contributions made by semiotics, particularly concepts from Hjelmslev, Barthes and Greimas. In conclusion, some reflections about theatre criticism in Venezuela are proposed, suggesting that these criticisms be made from theoretical and

methodological bases in order to overcome shallow critiques based on “impressionistic” perceptions of the theatrical work.

Key words: Semiotics, theater criticism, non-linguistic elements.

Introducción

La expresión artística forma parte inseparable de la vida social del hombre. En cualquier época y en las más variadas circunstancias, el hombre ha dado forma concreta a las inquietudes creativas de su espíritu utilizando el medio más idóneo en cada momento y en cada lugar. Las manifestaciones del arte impregnan al mundo de lo humano, testimonios del hombre en su más simbólica esencia. La complejidad del hombre es ilustrada gracias a las artes: el hombre que contempla una pintura, que lee un poema u observa una obra de teatro ve reivindicada su figura en el mundo, se ve reflejado en la representación elaborada por sus semejantes. El arte, pues, se presenta como un vínculo activo de re-presentación entre los hombres.

El teatro es una de las manifestaciones artísticas más auténticas: es la vida y el drama humanos que se originan en las relaciones entre los hombres. Por su antigüedad, persistencia en la historia y posibilidades actuales, el teatro debe estudiarse científicamente para comprenderlo de manera sistemática y objetiva. En Venezuela, por ejemplo, esta consideración es urgente en vista del desconocimiento teórico y de la ausencia de una práctica teatral que den forma y expresión a las necesidades y aspiraciones de esta sociedad.

La propuesta semiótica es una vía para comprender adecuadamente los diversos procesos de significación que constituyen lo cultural, entre ellos las manifestaciones artísticas. Sin embargo, los intentos para una semiótica de las artes escénicas son aún escasos. En tal sentido, esperamos que nuestra propuesta, con sus fallas y limitaciones, contribuya no sólo al análisis teórico del teatro sino también a la práctica de actores y directores y al discurso que sobre el teatro se construye desde la crítica de las artes escénicas. Esperamos también que la discusión abra nuevas propuestas y debates.

Analizaremos algunas teorías de autores que han intentado definir la actividad teatral. Estas reflexiones rara vez enfocan el teatro semióticamente, por cuanto predominan en este campo de estudio las reflexiones sobre el discurso lingüístico del teatro, las consideraciones literarias y psicológicas, descripciones generales sobre los elementos materiales y espirituales que conforman la manifestación teatral, entre otras cosas. De estos autores, es Kowzan quien logra integrar los distintos elementos teatrales desde una perspectiva más completa, por lo cual se le dará tratamiento especial a la explicación del modelo de clasificación que él propone.

De las consideraciones anteriores se desprende el objetivo de este trabajo: contribuir a una clasificación no lingüística que, desde el punto de vista semiótico, sea más coherente y sirva como punto de partida para futuras reflexiones sobre el arte escénico en sus diversas manifestaciones y, en particular, sobre el teatro. Después de un análisis crítico de las propuestas de Kowzan y tomando en cuenta sus contribuciones, presentaremos un modelo que esperamos ayude a avanzar la comprensión y el análisis del hecho teatral, que entendemos como un complejo proceso de semiosis múltiples, en las cuales intervienen y se articulan, como muchas veces se ha dicho, diversos sistemas de significación¹.

1. Semiótica y arte

Las reflexiones semióticas sobre el arte no han tenido la misma profundidad ni la misma sistematización que las han caracterizado en otros campos. La lingüística ha encaminado sus esfuerzos para comprender el fenómeno del lenguaje, en términos de de Saussure, del habla y la lengua. De la lingüística nacen las preocu-

1 Algunos teóricos abordan el hecho teatral como texto. En un artículo reciente Maza señala que “existe una dramaturgia del texto de un espectáculo teatral, constituido por un conjunto de segmentos escénicos que conforman la dramaturgia total de la obra a representar. Entre estos segmentos se encuentran el texto de la música, el texto teatral, el texto escenográfico, el texto del actor (que sería la dramaturgia del actor), el texto del maquillaje, incluso el texto del vestuario y el texto luminotécnico” (2006).

paciones por atender otros sistemas de signos, también muy complejos, dándose inicio a las indagaciones semióticas que tienden a estudiar la vida social del signo.

Entre los más destacados autores que han intentado hacer un estudio sistemático de los elementos teatrales está Kowzan, quien sugiere un cuadro en donde ubica cada aspecto de la representación teatral desde una perspectiva semiótica. A pesar de que algunos autores habían agrupado previamente algunos elementos constitutivos del fenómeno teatral, es el mencionado autor quien integra cada uno de ellos y los agrupa según el tipo de signo al cual pertenece. Puede decirse que su clasificación es el intento más amplio y completo del estudio semiótico del teatro, que por cierto, ha recibido pocas críticas.

A la luz de un examen cuidadoso, la clasificación de Kowzan y su descripción presentan, a nuestro modo de ver, inconsistencias en algunos aspectos de su organización y en la correspondencia efectiva entre criterios propuestos y clasificaciones resultantes. El poco interés por estos estudios ha impedido, al parecer, que nuevas propuestas revisen la mencionada clasificación. Se pretende, entonces, hacer una crítica de algunos aspectos de tal clasificación y sugerir un modelo más acorde con recientes planteamientos semióticos, que permitan describir más adecuadamente los principales elementos que se articulan en una sintaxis y que hacen posible la significación teatral.

Todo es signo en la representación teatral. Tanto la palabra como los sistemas de significación no lingüísticos comunican un sentido. Un estudio para clasificar y describir estos dos signos de una manera actual es una tarea extensa y complicada; por lo tanto, es necesario desarrollar paralelamente ambos campos. La teoría sobre los signos teatrales ha sido desarrollada de manera parcial, por lo que se observan lagunas en la descripción y análisis semióticos del teatro. Esto ha dado lugar a la intuición e improvisación en el momento de establecer una crítica seria ante la propuesta teatral.

La investigación que se esboza aquí tiene como propósito contribuir a una clasificación de los distintos elementos no lingüís-

ticos que conforman el universo teatral. Estos elementos constituyen distintos sistemas con características muy particulares, entre los cuales se pueden nombrar los signos visuales, luminosos, gestuales, plásticos, entre otros.

En Venezuela, aún la crítica teatral semiótica ha estado ausente, y cuando se intenta, se describe y se analiza el contenido textual de una obra o se comenta la implicación política o social de alguna obra en especial. El teatro en Venezuela, en general, ha sido abordado desde un punto de vista institucional; su acción dramática está al margen de una sistemática de trabajo, ya que no lleva explícita ni implícitamente un orden de investigación que mejore o amplíe las posibilidades del espectáculo teatral.

La teoría y la crítica teatral en Venezuela, en los últimos años, puede resumirse en las palabras de Azparren Giménez:

La crítica teatral venezolana goza de un sólido desprestigio, aunque no se discuten las razones por las que lo ha merecido. Las opiniones coinciden en señalarle deficiencias tales como carencia de sentido profesional, desconocimiento de las técnicas teatrales, ausencia de un lenguaje adecuado, prestarle atención a lo accesorio e inclinación por lo farandulero (Azparren, 1987: 79)².

2. Elementos teóricos del teatro

2.1. Definiciones

La historia de los estudios teatrales muestra numerosos intentos por definir y caracterizar lo que es el hecho teatral; algunos autores hacen énfasis en el texto, con lo que el teatro viene a ser una suerte de capítulo de los estudios literarios, otros hacen énfasis en la realización, en los actores y su escenografía, mientras que

2 Según Tordera este retraso no atañe sólo a la crítica teatral sino también a la teoría y a los métodos: "El estado actual de la teorización y de los resultados metodológicos adquiridos acerca del teatro es el de un evidente y abrumador retraso con respecto a los estudios realizados en otras áreas, tales como la poesía o la novelística" (1999:157).

otros intentan inventariar los componentes formales de ese complejo semiótico que llamamos teatro.

Estudiosos como Barthes, Larthomas y Kowzan, entre otros, se han dado a la tarea de conceptualizar sobre los sistemas de signos no lingüísticos que operan en la representación teatral. Algunos de los conceptos tradicionales usados para referirse a los códigos componentes del teatro son los siguientes:

2.1.1. Movimiento

“La kinésica, en sentido estricto, estudio de los movimientos, es un análisis de las mímicas, de los gestos y de la danza” (Giraud, 1972: 103).

Sobre el movimiento del cuerpo y del rostro, San Agustín afirma:

Las huellas son una producción del espíritu, así como el rostro es una expresión del cuerpo. La cólera, ira, está designada de un modo en latín, de otro modo en griego, de otro modo en las demás lenguas, a causa de su diversidad. Pero la expresión del rostro de un hombre encolerizado no es latina ni griega. Si alguien dice: *Iratus sum* ningún pueblo, salvo el latino, lo comprende. Pero si la pasión de su alma enardecida le sube al rostro y transforma su expresión, todos los espectadores deducen: “He aquí un hombre encolerizado” (en Todorov, 1977: 57).

La función social que destaca San Agustín en su clasificación del signo fue quizás punto de partida en su época, donde sólo se traducía la función del gesto desde un punto de vista fisiológico.

George Mounin sigue la perspectiva social del gesto cuando dice lo siguiente: “...Un gesto representado es el símbolo analógico transparente del acto o del gesto de la realidad (“robar”, “sumergirse”, “tocar el piano”, “pintar un cuadro”, etc.)” (Mounin, 1972: 119).

Pero los estudiosos no sólo se han concretado en definir el gesto sino también en clasificarlo. Greimas relaciona el orden visual con la mímica y la gesticulación:

(El orden visual) es considerado generalmente como no lingüístico. Podemos señalar, sin embargo, desde ahora que las cualidades-significantes, que situamos fuera del hombre, no deben confundirse con las cualidades-significados; en efecto, los elementos constitutivos de los diferentes órdenes sensoriales pueden, a su vez, ser captados como significados e instituir el mundo sensible en tanto que significación” (Greimas, 1976: 15-16).

Larthomas (1972) analiza en orden progresivo varios tipos de gestos teniendo en cuenta su importancia en el diálogo y, sobre todo, su independencia creciente de la palabra:

- a. Gestos que no tienen valor significativo por sí mismos. Son movimientos necesarios, que impone fisiológicamente la expresión verbal.
- b. Movimientos más acusados que los anteriores y que subrayan la expresión verbal. Depende de los individuos y de los países.
- c. Gestos concomitantes con el habla y que están de acuerdo con ella. El interlocutor capta directamente su mensaje y lo comprende.
- d. En este ascendente camino en importancia al gesto, llegaríamos a los casos en que el gesto termina, cierra la expresión oral. Comenzamos una frase, pero es el gesto el que acaba por comunicarla reemplazando a las palabras.
- e. Por último, aquellos casos en que se utiliza únicamente el gesto y éste tiene un significado por sí mismo, a veces con más fuerza expresiva y elocuencia que la propia expresión verbal. Negar con la cabeza repetidamente o hacer el consabido movimiento con el dedo —generalmente con el índice— en la sien expresa clara y rotundamente dos ideas que cualquier interlocutor comprende perfectamente (Larthomas, 1972).

Nos parece erróneo incluir, como lo hace Guiraud, al movimiento, al gesto y a la danza en la misma categoría de Kinésica y, en consecuencia, como veremos más adelante, será necesario separar esos tres sistemas de signos en categorías diferentes.

2.1.2. Vestuario

“La indumentaria no es nada más que el segundo término de una relación que debe en todo momento unir el sentido de la obra a su exterioridad.” (Barthes, 1963: 66). Para Barthes, la indumentaria en el teatro es sólo un recurso para argumentar la puesta en escena. Así “la indumentaria debe siempre conservar su valor de pura función, no debe ahogar ni hinchar la obra, debe evitar sustituir la significación del acto teatral por valores independientes” (Barthes, 1963: 66).

2.1.3. El maquillaje

Sobre el maquillaje Kowzan expone: “El maquillaje teatral tiene por objeto hacer resaltar el valor del rostro del actor que aparece en ciertas condiciones de luz. Junto con la mímica, contribuye a dar la fisonomía del personaje. En tanto que la mímica, gracias a los movimientos de los músculos de la cara, crea sobre todo signos móviles, el maquillaje forma signos de carácter más duraderos” (Kowzan, 1972: 42).

2.1.4. Escenografía

Para Stanislavski, la escenografía corresponde a “todas las partes externas de una producción”, que “sólo tiene valor en la medida en que incrementen la expresividad de la acción dramática, de la actuación” (Stanislavski, 1988: 67).

2.1.5. Iluminación

La iluminación es un fenómeno físico que en el teatro “puede ser variada en los puntos más diversos, ya sea en intensidad o en color” (Tieghem, 1979: 44). La luz sobre los objetos o sobre un personaje contribuye a dar relieve a la interpretación del teatro, crea una atmósfera; su brusca interrupción permite cambios del decorado sin que los espectadores lo adviertan. Entre las fuentes abastecedoras de luz se encuentran los aparatos de proyección. Para Tieghem estos aparatos proyectan la luz a través de clisés en movimientos que dan la impresión de humo, nieve, agua o nubes.

2.1.6. Efectos sonoros

“Los efectos sonoros están integrados por el conjunto de sonidos que se ejecutan voluntariamente entre bastidores para acompañar la acción y justificar ciertos pasajes del texto” (Tieghem, 1979: 43).

2.2. Teatro y semiótica

Las reflexiones sobre el espectáculo, aunque sus elementos constitutivos hayan sido definidos en virtud de concretar lo que es el teatro, son visiones que en el tiempo no se han unificado para aclararlo teóricamente. Sin embargo, hay algunas opiniones que podrían reseñarse.

Duvignaud, por ejemplo, dice lo siguiente:

La representación del espectáculo toma formas múltiples y diversas. La imagen de la persona humana en ella representada varía completamente, a tal extremo que parece necesario preguntarse no sobre los contenidos emocionales o racionales del espectáculo sino sobre las presuposiciones que ellos implican, la creación o fabricación del drama; ya que si bien existe un “sistema teatral”, tal sistema es inseparable del acto material que le da a la vez su significación y su forma (Duvignaud, 1970: 12).

Para José Ortega y Gasset el teatro:

...no es una realidad que, como la pura palabra, llega a nosotros por la pura audición. En el teatro no sólo oímos, sino que, más aún y antes que oír, vemos... Vemos a los actores moverse, gesticular, vemos sus disfraces, vemos las decoraciones que constituyen la escena. Desde ese fondo de visiones, emergiendo de él, nos llega la palabra como dicha con un determinado gesto, con un preciso disfraz y desde un lugar pintado... (en Adrados, 1975: 271).

De lo anterior se deduce que el teatro es una fuerza unificadora de recursos y operaciones semióticas, que a su vez puede ser estudiado de manera parcial, dual, etc., hasta completar los mecanis-

mos de su simultaneidad. Pero debe acotarse que aunque parece ser una concepción generalizada, existe un caso particularmente opuesto. Se trata del teatro pobre concebido por el polaco Grotowski, quien afirma que el teatro puede prescindir del maquillaje, del vestuario, de la iluminación, del texto y demás accesorios, dándole sólo importancia a los elementos del movimiento y al comercio directo, viviente y palpable entre actor y espectador (Grotowski, 1970: 25).

3. Análisis del modelo de Kowzan

Kowzan propone cuatro categorías de análisis no lingüísticos: expresión corporal, la apariencia exterior del actor, el aspecto del espacio escénico y los efectos sonoros no articulados. A cada una de estas categorías le corresponde un sistema de signos bien diferenciados. Una clasificación más sistemática es la que ubica a cada signo desde el punto de vista sensorial (ver cuadro de la página siguiente), que divide los signos en cuatro grupos: signos auditivos (dentro del actor), signos visuales (dentro del actor), signos visuales (fuera del actor), y signos auditivos (fuera del actor).

Debe reconocerse que esta clasificación ha servido para analizar el complejo mundo del espectáculo teatral. No obstante, tras estudiar su obra, notamos que existen elementos que pueden ser mejor ubicados y otros pueden ser eliminados, como se verá a continuación.

1. Signos visuales

1.1. Mímica, gesto y movimiento

La mímica del rostro “es el sistema de signos kinésicos más relacionados con la expresión verbal” (Kowzan, 1986: 39). Cuando acompaña a la palabra, la mímica posee el don de tornarla más expresiva o, en caso contrario, de atenuarla. Este signo expresivo llega, incluso, a veces, a reemplazar con éxito a la palabra.

SEMIÓTICA DEL ESPECTÁCULO: CONTRIBUCIÓN A UNA CLASIFICACIÓN DE LOS ELEMENTOS NO LINGÜÍSTICOS DEL TEATRO

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

(Kowzan, T., 1986)

Kowzan advierte que existen varias clases de signos mímicos: emocionales (sorpresa, cólera, placer), corporales agradables o desagradables y los musculares como el esfuerzo.

Esta clasificación de los signos miméticos nos parece insuficiente, ya que la actitud del rostro comprende en todo sentido una reacción muscular natural. En el caso de la representación teatral, esa reacción muscular es preconcebida, motivada y artificial, de un contenido emotivo y circunstancial. En el arte del espectáculo teatral la mímica es una convención de signos intencionales que denotan un sentido preciso; por tanto, los efectos de alegría, cólera, rabia, sorpresa, miedo, sueño, duda, susto, desesperación, etc., son signos socialmente reconocibles y analizables. Los primeros corresponden a las expresiones que descansan sobre las intenciones de querer comunicar algo, y los segundos a las reacciones propias del hombre en circunstancias cotidianas.

El gesto es descrito por Kowzan como el medio más rico y flexible de los elementos que comunican los pensamientos después de la palabra y su forma escrita. Para este autor los signos del gesto comprenden varias categorías: los que acompañan a la palabra y los que la sustituyen, los que reemplazan los elementos del decorado y del vestuario, como aquellos que significan emociones o sentimientos, entre otras categorías (Kowzan, 1986: 40).

La forma como Kowzan maneja esta premisa en cierto modo no atiende a las categorías propuestas del gesto, ya que, en primer lugar, asevera la primacía de la palabra sobre el gesto y, luego, distingue varios casos de gestos donde éstos poseen grados de igual o mayor importancia que la palabra.

Explorando la clasificación del autor, se advierte un tercer sistema kinésico al que denomina movimiento, el cual comprende los desplazamientos del actor y la posición de éste dentro del espacio escénico.

La clasificación que hace de tal sistema corresponde a cuatro criterios, como se observa a continuación:

“Los sucesivos lugares ocupados con relación a los demás actores, los accesorios, los elementos del decorado, los espectadores.”

“Diferentes formas de desplazarse (paso lento, precipitado, vacilante, majestuoso, desplazamientos a pie, en carro, en camilla).”

“Entradas y salidas.”

“Movimientos colectivos” (Kowzan, 1986: 41).

Según esta clasificación, el movimiento corresponde a tres y no a cuatro categorías: distancia (a), forma (b), y acceso (c y d), para simplificarlas aún más. No obstante, el problema no radica en terminologías, sino en la ubicación. Debe destacarse que la categoría de forma, lo que para Kowzan es diferentes maneras de desplazarse, puede pertenecer al sistema de signos gestuales, mientras que los de acceso y distancia deben ser ubicados en una categoría que los aborde por partida doble. Particularmente, este estudio sugiere la categoría de proxemia.

1.2. Maquillaje, peinado y traje

La apariencia exterior del actor comprende varios signos, como el maquillaje, el peinado y el traje. Estos micro sistemas de signos son objetos caracterizadores que determinan con precisión las diferentes características que actúan sobre el actor para crear un personaje tipo. El maquillaje “tiene por objeto resaltar el valor del rostro del actor que aparece en escena en ciertas condiciones de luz. Junto con la mímica, contribuye a dar la fisonomía del personaje” (Kowzan, 1986: 42). Dentro del sistema de signos del maquillaje figura la máscara como sistema de significación, que desde el punto de vista material puede formar parte del vestuario y desde el punto de vista funcional puede formar parte de la mímica.

El peinado es “un sistema autónomo de signos”, o sea, que representa un papel aparte del maquillaje y del vestuario. A este sistema caracterizador pertenecen igualmente los postizos como barbas y bigotes.

Para el autor, alguien podría pensar, entonces, que el peinado forma parte del cuadro de maquillaje. Al respecto afirma que, en tal caso, la semiótica tendrá que comprobar qué tan autónomo es el objeto (postizos) o si actúa como complemento de otros sistemas en la representación teatral. Este punto de vista es discutible, ya que los postizos corresponderían al sistema de signos del maquillaje y no al sistema del peinado como propone Kowzan, ya que los postizos dan características pronunciadas al rostro del personaje creado como particularidad a los movimientos del rostro del actor.

El último de los sistemas externos del actor, presentado por Kowzan, es el traje. “En el teatro el hábito hace al monje..., la vestimenta pone de manifiesto gran variedad de signos artificiales” (1986: 43). En el cuadro analizado, el traje está bien ubicado: es un signo visual perteneciente al actor y es un signo visual que describe al personaje. Hay, sin embargo, una convención en el ambiente teatral de llamar a este tipo de elemento vestuario. Otra cuestión, como se verá más adelante, es que los accesorios que forman parte importante del vestuario, reciben en su cuadro una clasificación aparte: en el teatro, los accesorios hacen el vestuario.

2. Signos visuales (fuera del actor)

Siguiendo con el cuadro, corresponde el turno al aspecto del espacio escénico, donde los signos ofrecen con gran precisión el lugar donde transcurren las más variadas situaciones. A esta categoría pertenecen, según Kowzan, tres sistemas de signos: los accesorios, el decorado y la iluminación.

2.1. Accesorios

“Los accesorios constituyen, por muchas razones, un sistema autónomo de signos. Dentro de nuestra clasificación, se los sitúa entre el traje y el decorado, porque muchos casos fronterizos se aproximan a uno u otro” (Kowzan, 1986: 44).

Si se analiza más de cerca esta clasificación, podrá apreciarse que los accesorios pertenecen a dos sistemas de signos: a los del traje, y a los del decorado. Este estudio considera que el accesorio es un sistema de signos refuerzos que se encuentran en todos los demás sistemas de signos. Por tanto, no constituyen un sistema autónomo de signos como el autor sugiere, sino grados de signos que revisten para completar a todo sistema de signos según sea el caso que se presente en el teatro.

2.2. Decorado

“La tarea primordial del decorado, sistema de signos que también puede llamarse aparato escénico o escenografía, consiste en representar el lugar...” (Kowzan, 1986: 45).

Es indiscutible la ubicación del decorado dentro de los signos fuera del actor, pues se involucran cuestiones muy complejas como la representación del mimo, quien puede asumir el rol de un objeto dentro de la obra: el mimo, que es actor, puede ser una columna, una silla o cualquier otro objeto.

Por otra parte, el autor se refiere al decorado como un elemento del cual se puede prescindir. “En ese caso, el papel semiológico de los mismos es asumido por el gesto y el movimiento (expediente al cual recurre con gusto la pantomima), por la palabra, los sonidos, el vestuario, el accesorio, y también por la iluminación” (Kowzan, 1986: 46-47). En la representación teatral, sin embargo,

si se prescinde del decorado, los elementos del teatro siguen presentes tácitamente. En el caso de la pantomima, la ausencia de estos elementos es puramente material; de algún modo siguen estando en el espacio.

2.3. Iluminación

Para Kowzan la iluminación tiene por función:

- Delimitar el lugar o espacio escénico.
- Aislar o poner de relieve a un actor o a un accesorio con respecto a su entorno.
- Ampliar o modificar el valor de los demás sistemas de signos: el gesto, la mímica, el traje, el decorado, etc.

Estas funciones se refieren a la iluminación clásica. Por otra parte, el autor señala las funciones que desempeñan otros dos sistemas emparentados con la iluminación. Se trata de las proyecciones inmóviles (fotografías proyectadas), cuya función es la de completar o reemplazar el decorado, y de las móviles (imitaciones de lluvia, olas, nieve, truenos) que agregan efectos dinámicos a la pieza representada.

3. Signos auditivos (fuera del actor)

3.1. La música

Según el autor, el teatro se sirve de la música para subrayar, ampliar, contradecir y hasta para reemplazar los demás sistemas de signos. La música en la representación es empleada para provocar o revivir acciones diversas. Ciertos tipos de música sirven para delimitar el espacio y el tiempo de los actores dentro del escenario como de los actos sucesivos del espectáculo. Un tema musical, al igual que todo sistema de signos, se aprovecha en virtud de sus infinitos grados para contrastar armoniosamente los significados que se manifiestan simultáneamente en la representación.

Kowzan advierte que desde el punto de vista semiótico la música debe abordarse desde sus elementos constitutivos (ritmo, armonía y melodía), punto de vista que nace de una necesidad de comprender los mecanismos para llegar a la composición musical

y no al papel que desempeña la música en la obra teatral. Por tanto, esta forma de abordar la música compete única y exclusivamente a la semiótica musical y no a la del espectáculo teatral, como lo sugiere Kowzan.

Por otro lado, este autor sólo se refiere a las formas musicales asociadas directamente a las artes escénicas de la ópera y el ballet; no a la del género teatral, donde este sistema de signos actúa de manera diferente.

Por último, debe acotarse la contradicción que presenta la inclusión de la música vocal dentro de la categoría de los efectos sonoros no articulados. Al respecto, el autor no advierte, en primer lugar, que la música vocal, por ser cadena de palabra y dicción, corresponde al sistema del texto pronunciado y no al de los efectos sonoros no articulados; en segundo lugar, hay que señalar que el nivel instrumental que opera simultáneo a la palabra, por naturaleza, corresponde a la música como disciplina particular y no a la música como sistema de signos dentro del teatro. Por lo tanto, estudiar la música desde el punto de vista rítmico, armónico y melódico no corresponde al estudio de la semiótica del teatro.

3.2. El sonido

El último de los sistemas no lingüísticos propuestos es el sonido. A este sistema lo ubica entre los efectos sonoros no articulados producidos fuera del actor, hecho que llama la atención ya que, en la explicación que hace sobre el sistema, advierte que entre los medios empleados para producir efectos sonoros variados se encuentra la voz humana. Por lo tanto, la clasificación debe modificarse y recurrir, en vez de uno, a dos criterios de análisis como lo son los signos auditivos fuera del actor y los signos auditivos provocados por el actor.

4. Para un nuevo modelo de los elementos no lingüísticos del teatro

Este estudio encuentra en el teatro tres sistemas de signos no lingüísticos: los signos kinésicos, conformados por el movimiento y la posición espacial, el movimiento y la actitud del cuerpo, el

movimiento y la actitud del rostro; los signos tipos, conformados por el maquillaje, el peinado, el vestuario, la escenografía y la iluminación; y por los signos modos, éstos últimos conformados por la música, el sonido y el ruido.

Todos estos sistemas se reparten, a su vez, en cuatro categorías: la expresión corporal, la apariencia exterior del actor, el aspecto del espacio escénico, y los efectos sonoros no articulados. Se debe destacar que estos sistemas de signos en el teatro operan simultáneamente en el tiempo y en el espacio.

4.1. Signos kinésicos: visual (actor)

El movimiento es un signo inherente a la categoría de la expresión corporal. No se puede, como sugiere Kowzan, separar el movimiento de la mímica y del gesto, pues éstos llevan involucrada la idea del movimiento. Además, hay que señalar que el autor desconoce el concepto de Proxemia y llama movimiento a factores ajenos y extraños a estos mismos elementos (ver cuadro).

4.1.1. Movimiento y posición espacial (proxemia). Esta categoría aborda dos niveles o grados de signos, como lo son la posición espacial y el acceso. La posición espacial corresponde a lugares que el actor ocupa en la representación teatral. Este nivel se determina por las distancias lejos, menos lejos y cerca de los espectadores, de ciertos objetos y de otros actores en el espacio escénico. La Proxemia fue definida por su creador, el antropólogo Edward T. Hall, como “el estudio sobre cómo el hombre, inconscientemente, estructura los microespacios” o, también, “el estudio de la percepción y el uso que el hombre hace del espacio” (Hall, 1968:83)³.

3 Hall distingue tres niveles de conducta proxémica que denomina *infracultural* (conducta territorial), *pre-cultural* (percepción sensorial del espacio) y *micro-cultural* (conducta espacial establecida por normas culturales). Al referirse a la cultural espacial que rige las relaciones interpersonales en los Estados Unidos, Hall establece cuatro categorías espaciales que denomina *distancia íntima*, *distancia personal*, *distancia social* y *distancia pública*, a las que a su vez subdivide en cuatro categorías que van desde *cercano* hasta *lejano*. Así mismo, según el grado de movilidad-no movilidad que las culturas atribuyen a los espacios, Hall distingue entre constelaciones espaciales como *fijas*, *semi-fijas* y *variables* (en Nöth 1990:411).

Elementos no lingüísticos del teatro

CRITERIOS DEL PROCESO DE SIGNIFICACIÓN EXTRALINGÜÍSTICO		CRITERIOS DE ANÁLISIS		
CANALES	SISTEMAS DE SIGNOS	CATEGORÍAS	DIMENSIÓN	APRECIACIÓN
ÓPTICO-VISUAL	<u>SIGNOS KINÉSICOS:</u> Mov. y posición espacial Mov. y actitud del cuerpo Mov. y actitud del rostro	Proxemia } Gesto } Expresión Mímica } Corporal	En el Tiempo y en el Espacio	VISUAL (Actor)
	<u>SIGNOS TIPO:</u> Maquillaje Peinado Vestuario	Apariencia Exterior del Actor		
	Escenografía	Aspecto del Espacio escénico		VISUAL (Actor y fuera del Actor)
	Iluminación			VISUAL (Fuera del Actor)
ACÚSTICO-AUDITIVO	<u>SIGNOS SONOROS:</u> Música Sonidos (campanas, agua, viento...)	Efectos Sonoros no Articulados	AUDITIVO (Fuera del Actor)	
	Ruidos (risas, gritos, llantos...)		AUDITIVO (Actor)	

En un sentido más amplio, puede definirse a la Proxemia como la Semiótica del Espacio, lo que a nuestro modo de ver le da una dimensión mucho mayor pues cubre todos los niveles posibles del espacio, incluyendo el espacio ficcional e imaginario.

El espacio ocupado por el actor indica a los espectadores que es allí, y en ninguna otra parte, donde uno o varios aspectos de la obra serán representados. En él, todos los demás sistemas acuden para significar; es, por tanto, la posición espacial un dispositivo que cumple un papel semiótico específico en el teatro. Yeregui, en un trabajo reciente sobre Proxemia en los medios digitales, distin-

que entre espacio, posición, coordenadas y contacto en la cultura digital (2005).

El segundo nivel proxémico es el acceso. A este sistema de signos corresponden las salidas y entradas del actor, particularidad que determina cambios de circunstancias, una especie de telón mágico que anuncia nuevas escenas o la intervención de nuevos personajes.

A los signos de acceso pertenecen formas convencionales que dependen de elementos escénicos concretos o imaginarios. Un actor, entonces, saldrá o entrará por una puerta, ventana, túnel, rampa, de entre el público, desde arriba o abajo, sólo si lo sugiere la circunstancia escénica y los recursos de la representación teatral. Las estrategias de acceso crean o refuerzan la existencia de espacios físicos o imaginarios, ambos de orden connotativo, que le permiten al actor o al director construir o reforzar isotopías que, a su vez, crean/articulan el sentido general buscado.

4.1.2. Movimiento y actitud del cuerpo (gesto). El segundo sistema kinésico corresponde al cuerpo, conformado por tres grados o niveles de signos: el cuerpo mismo como signo propio, la intensidad o velocidad con las que el cuerpo expresa significados, y la colocación o posición que adopta el cuerpo para resaltar las más diversas circunstancias. La simultaneidad de estos tres niveles es lo que este estudio entiende por gesto.

En primer lugar, el cuerpo, como signo mismo, sólo por estar ahí, en un espacio/tiempo, actúa también como un signo que podemos separar de su movimiento, porque tiene autonomía propia. Su sola presencia y sus solas características articulan un conjunto de sentidos posibles, de orden paradigmático, que la obra articula en sintagmas específicos y que a la vieja manera estructuralista conforman bloques semánticos que tienen que ven con su volumen (gordo, flaco), con su estatura (alto, mediano, bajo), con la pigmentación de la piel (negro, moreno, blanco), pasando por todas las gradaciones posibles que esos bloques semánticos reúnen. Es importante recordar aquí que, como afirma Martin-Juchat, “el cuerpo es también un signo” y que “el cuerpo se encuentra en el

origen de nuestra capacidad de semiotizar al mundo” (2001:59). Es esa “capacidad para semiotizar al mundo”, es decir, para hacerlo significativo, que la sola presencia corporal, *hic et nunc*, crea una significación, en cierto modo, originaria. Cuando nos referimos al cuerpo como signo también incluimos en esa categoría a las sombras corporales, tal y como se las utiliza, por ejemplo, en el Teatro de Sombras⁴.

En segundo lugar, la intensidad o velocidad corresponde a un grado de signo donde el gesto disminuye o se amplía en virtud de las emociones que el contexto sugiere expresar. De esta forma, se tienen, por ejemplo, movimientos lentos para denotar: tristeza, sueño, pereza, etc.; movimientos rápidos para denotar: susto, alegría, cólera, etc.

Pero nada de lo anterior tiene sentido si sólo actúa este grado de signo, ya que para denotar un gesto faltaría combinarlos con los grados de la posición, entendida ella misma como signo. En efecto, la posición es un signo múltiple, complejo, que tiene que ver con la ocupación de un espacio específico en la escena teatral, pero también tiene que ver con, al menos, dos aspectos más. Por un lado, la posición tiene que ver con la particular forma en que los órganos del cuerpo se colocan con respecto a sí mismo, y, por el otro, con las relaciones que la posición tomada tiene con respecto a la de los otros actores y demás componentes de la escenografía⁵.

4.1.3. Movimiento y actitud del rostro (mímica). Aunque a menudo se describe la mímica como “todas las acciones del rostro

4 El Teatro de Sombras “surgió en Asia antes del siglo XII, y llegó a Europa en el siglo XVIII a través de las rutas de evangelización”; se trata de una de las más “exquisitas y populares formas de teatro en el mundo (practicadas) principalmente en China, India, Tailandia, Malasia, Indonesia, Irán, Turquía, Arabia y Egipto” (Guiarte, s/f). Se trata de una forma teatral que incluye muy poca escenografía y por eso consideramos que las sombras de las figuras humanas utilizadas deben adscribirse a la categoría de cuerpo, pues es en función de su “corporeidad”, es decir, en cuanto cuerpos humanos, que ellos actúan y proyectan su sombra sobre la tela.

5 En su trabajo sobre *Semiología del Gesto*, Alayón incluye tres campos: la Kinesia, la Proxemia y la Paralingüística, y las utiliza como instrumentos para optimizar los procesos de negociación y mediación (www.s/f).

que reproducen o representan emociones e informaciones en circunstancias diversas⁶. Desde el punto de vista semiótico, existen dos grados de signos miméticos: los inconscientes y los conscientes. Los últimos ocupan, por su calidad intencional, un lugar privilegiado en el teatro, donde todo acto es preconcebido. Debe señalarse que la intencionalidad trata de la recreación circunstancial que en el espectáculo lleva por nombre representación del actor.

Los efectos de risas, llanto, enojo, picardía, complicidad, son expresiones que en el teatro dependen de la fluidez controlada del rostro del actor (abierto), de su neutralidad (neutro) o de su dureza (cerrado) para expresar de manera representativa emociones y circunstancias diversas, como por ejemplo reír (abierto), llorar (cerrado), indiferente o abstraído (neutro).

Las relaciones de estos sistemas pueden ilustrarse según el cuadro de la página siguiente.

4.2. Signos tipo: visual (actor)

En el teatro, la variedad de personajes (ricos, pobres, viejos, villanos, etc.), puede crearse a través de los signos tipo: maquillaje, peinado, vestuario, debido a que éstos contienen una carga semántica socialmente definida. A través de estos sistemas se puede definir la época, la estación, el sexo, la condición social de los personajes, el humor de éstos y hasta sus gustos. Así como pueden crear rasgos analógicos, igualmente pueden contradecirlos; así como contribuyen a la expresividad, pueden también trabarla; de igual modo, pueden definir u ocultar un personaje.

6 El estudio de las expresiones faciales ha sido desarrollado extensivamente. En 1978 Ekman y Friesen publicaron *Facial Action Coding System*, un importantísimo trabajo basado en notaciones de los signos creados usando como medio los músculos y componentes del rostro. Los estudios de este sistema semiótico se han fundamentado en tres concepciones teóricas diferentes. La concepción filogenética, que considera que las expresiones faciales, por su condición biológica, son universales (Darwin, Vine, Skolnikoff), la culturalista, que las vincula con las particularidades de cada cultura (Birdwhistell, Mead, La Barre), y la neuro-cultural que reconoce un origen biológico a las expresiones faciales pero que las considera contextualizadas por cada cultura (en Nöth 1990:403-4).

Signos kinésicos

PROXEMIA	MOVIMIENTO Y POSICIÓN DEL CUERPO	POSICIÓN ESPACIAL Y ACCESO
GESTO	MOVIMIENTO Y ACTITUD DEL CUERPO	INTENSIDAD DE LOS MOVIMIENTOS Y COLOCACIÓN DEL CUERPO
MÍMICA NEUTRALIDAD	MOVIMIENTO Y ACTITUD DEL ROSTRO	FLUIDEZ, DUREZA Y DEL ROSTRO

4.2.1. El maquillaje. Es un sistema caracterizador que, por lo general, cumple la función de volver más expresivo el rostro del actor y de realzar los rasgos distintivos del personaje a través del color. A este sistema pertenecen también las máscaras, enteras o parciales, y los postizos (frentes, narices, mentones, orejas). Así mismo, las cejas, la barba, patillas, bigotes, pertenecen al sistema del maquillaje y no al peinado como lo sugiere Kowzan, ya que estos postizos tipifican el rostro del actor.

4.2.2. El peinado. Es la forma de cómo un actor lleva su cabello en la representación teatral. A este sistema pertenecen los postizos como trenzas y colas, pelucas largas, cortas, crespas, lisas, despeinadas, más o menos conservadas o muy elaboradas. El papel semiótico del peinado consiste en la forma cómo éste actúa para apoyar a los demás sistemas o sugerir una lectura muy particular dentro de la totalidad de una pieza teatral. Debe incluirse también dentro de este código la ausencia de cabello pues, como se sabe, los signos no sólo significan con su presencia sino también con su ausencia.

La apariencia del peinado puede describir épocas, circunstancias; un cabello mojado, por ejemplo, puede, según el argumento de la obra, denotar que afuera llueve o que el actor ha tomado un

baño, o que está sudado, etc. Estas impresiones son estereotipos empleados en el teatro para recrear situaciones distintas.

4.2.3. El vestuario. En el teatro el vestuario es un indicador de caracteres fijos; su función radica en articular a los personajes con la trama teatral. Cada tipo de vestido es un signo escénico que el lector-espectador decodifica, ya que el vestuario constituye un complemento convencional bien definido, portador de significados relativos al sexo, edad, clase social, época, lugar, cambios de escena y demás circunstancias que subrayen aspectos representativos de la vida.

Para entender mejor el funcionamiento del vestido, hay que tener presente el funcionamiento inverso del mismo: el disfraz. La función del disfraz consiste en alterar u ocultar, parcial o totalmente, ciertas características de un personaje. En todo caso, el vestido y el disfraz representan distintos grados de signos pertenecientes a una misma categoría, es decir, a la del vestuario.

4.3. Signos tipo: visual (fuera del actor)

4.3.1. Escenografía. En el teatro, a diferencia del cine, la escenografía tiene una connotación diferente. Ella es el conjunto de elementos (¿objetos?) pertinentes, materiales e inmateriales, reunidos en un espacio. Su función es la de evidenciar el lugar de los acontecimientos.

La inmaterialidad escenográfica consiste en la presencia imaginaria de los elementos escenográficos. Estos quedan sobreentendidos a través de las descripciones verbales, gestuales y miméticas de un actor. Por tanto, este sistema de signos debe ser apreciado desde dos puntos de vista: en primer lugar, cuando obedezca a signos visuales fuera del actor (objetos materiales que delimiten concretamente el espacio); y en segundo lugar, cuando representen signos visuales creados por el actor (imagen mental de los objetos o de circunstancias, tanto para el actor como para el espectador).

4.3.2. La iluminación. Es un modificador de valores, un aislador o localizador de los objetos, del espacio y de los actores que dominan la acción en la representación. Este sistema ejerce una fuerza sobre la actuación del actor. Si bien éste posee facilidad his-

triónica, la iluminación desbordará esa facilidad. La iluminación, por otra parte, es un signo en sí misma. Los juegos de luces, color, proyecciones como diapositivas y demás efectos especiales, tienen la propiedad de poseer significaciones propias.

La iluminación denota, por ejemplo, que se aproxima una tormenta, que es de día o de noche, sin que ni uno solo de los demás sistemas lo advierta. La iluminación, desde el punto de vista semiótico, debe estudiarse en virtud de su contenido significativo y según los códigos convencionales del teatro.

4.4. Efectos sonoros no articulados (fuera del actor)

4.4.1. La música y el sonido. La música, en primer lugar, es un producto acabado que, manipulado en el teatro, tiene el don de resaltar las circunstancias que se crean conjuntamente con los demás sistemas de signos y, en segundo lugar, es un efecto sonoro no producido por el actor, que recrea, transforma y apoya la expresividad del mismo. El sonido corresponde a un vasto universo de ruidos que en el teatro pueden reproducirse de forma artificial y representativa para denotar situaciones en el tiempo y en el espacio.

A este tipo de sistemas sonoros corresponden ruidos como campanas, agua, viento, chirridos, estampidas, cantos de pájaros, grillos, etc., que por naturaleza no se sitúan entre los signos auditivos del actor sino fuera de él.

La semiótica debe abordar el estudio de estos elementos como unidades significativas que describen y significan el mundo y que, de este modo, definen la escena teatral.

4.5. Efectos sonoros no articulados (del actor)

Los sonidos no articulados que corresponden al actor son los ruidos que éste puede producir en el momento de la escena, como ronquidos, chasquidos, gruñidos, llanto, risa, gritos, silbidos, murmullos, estornudos, etc. Desde el punto de vista semiótico, estos sonidos tienen la función de dar testimonio de la presencia humana en la escena teatral.

5. El signo teatral

Hasta ahora, tanto el modelo de Kowzan como el cuadro clasificatorio propuesto en este estudio sólo atienden a una parte de lo que se puede llamar signo teatral. Si nos apoyamos en la teoría semiótica de Hjelmslev, vemos que estos modelos clasificatorios tratan el plano de la expresión. La mayoría de las disertaciones sobre el teatro aluden a los elementos que se conjugan para que la escena teatral aparezca dimensionada en el tiempo y en el espacio; hay que reconocer, por otro lado, que existe una extensa literatura sobre el contenido de la obra teatral, y que por demás ha sido analizada bajo perspectivas filosóficas, psicológicas y literarias, generalmente tomando sólo el texto lingüístico de la obra.

Aun cuando se hayan tratado elementos que conforman el plano de la expresión y los elementos que aparecen como contenido, no puede decirse que haya habido una reflexión semiótica exhaustiva: un verdadero análisis semiótico ubicará coherentemente cada aspecto de la obra teatral en el plano que le corresponda y, además, los ubicará correctamente en los respectivos funitivos, sustancia o forma. La consideración de ambos planos deben explicar las relaciones entre ellos, pues la significación, según Hjelmslev, es la interacción necesaria del contenido y la expresión.

El cuadro que se muestra en la página siguiente, estaría completo añadiendo solamente el signo lingüístico, el cual si está ausente es porque no ha sido objeto de estudio de la presente investigación.

Conclusiones

Ciertamente el hecho teatral es mucho más complejo de lo que sugiere esta serie de criterios y elementos que hemos propuesto. No pretendemos agotar en un modelo –que es siempre un instrumento heurístico limitado, pues siempre está obligado a reducir epistemológicamente una realidad que es múltiple, cambiante y variada–, ese complejo sistema/proceso que es el teatro. Hemos pretendido reunir, bajo criterios coherentes y sistemáticos, lo que desde el punto de vista semiótico podemos llamar una paradigma-

Signo teatral (elementos no lingüísticos)

PLANOS	FUNTIVOS	SIGNOS KINÉSICOS	SIGNOS TIPOS	SIGNOS MODO
CONTENIDO Valores conceptuales	Sustancia (Sistema)	Modo Existencial del Hombre	Entorno Humano	
	Forma (Proceso)	Risa – Llanto Hambre – Frío Sexo	Desarrollo Social	
EXPRESIÓN Medios y Mecánica	Forma (Proceso)	Desplazamiento Posición del Cuerpo Actitud del Rostro	Peinado Maquillaje Vestuario Escenografía Iluminación	Efectos Sonoros No Articulados
	Sustancia (Sistema)	Proxemia Gesto Mímica	★ Apariencia Externa del Actor ★ Apariencia del Espacio Escénico	Música Sonido Ruido

tica del teatro, a partir de la cual directores y actores construyen una sintaxis. Pero, por supuesto, no ignoramos que los fenómenos semióticos, y en particular el teatro, no son solamente el producto de uno o varios códigos, con sus repertorios de unidades (paradigmas) y sus normas (sintaxis); sabemos que también esos fenómenos están activa y creativamente insertos en contextos y situaciones múltiples, de naturaleza histórica, cultural, política y social (pragmática)⁷, que son decisivos y que no podemos desconocer cuando se trata de analizar e interpretar un objeto de estudio⁸.

7 Para un método de análisis de análisis teatral basado en esas tres dimensiones (ver Tordera, 1999).

8 Como bien apunta Gallegos Díaz, “una obra artística es un fenómeno socio-histórico condicionado por las estructuras de una formación social, obra que es irreductible a la política, la moral, la religión, la economía, etc., pero que las contiene en una dimensión histórica concreta” (www,2004).

Como arte cultivado por el hombre, el teatro tiene una historia paralela a la civilización humana. La producción del evento teatral ha sido copiosa en todos los tiempos. Pero una verdadera crítica teatral que vea en el teatro un signo social, con una compleja articulación de significaciones, vuelve a ser de nuevo objeto de las preocupaciones teóricas contemporáneas. La semiótica ofrece elementos metodológicos suficientes para iniciar un estudio sistemático del teatro como signo social.

El teatro es, ante todas las cosas, un signo: cualquier crítica que aspire a describirlo apropiadamente debe comenzar por una consideración semiótica, que oriente los comentarios y corrija y tome en cuenta su presencia como expresión artística y social. Aquí se ha intentado hacer una revisión crítica que, a la luz de los nuevos desarrollos teatrales y teóricos, nos permitan avanzar en la comprensión de un fenómeno social y artístico que ha jugado un papel capital en la cultura humana. La comprensión de su compleja trama semiótica contribuirá también a la comprensión de la cultura como fenómeno que define lo humano.

Referencias

- ADRADOS, Francisco y Otros (1975). *Semiología del Teatro*. Editorial Planeta, Barcelona.
- ALAYÓN, Jerónimo (s/f). *Semiología del Gesto aplicada a procesos de negociación y mediación*. <http://www.monografias.com/trabajos16/semiologia-del-gesto/semiologia-del-gesto.shtml>. Fecha de consulta: 31-12-2006.
- AMADO, Pilles y Andre Guittet (1978). *La Comunicación en los Grupos*. Librería "El Ateneo" Editorial, Buenos Aires.
- AZPARREN, Leonardo (1987). *Teatro en Crisis*. Colección Andares N° 5, Editorial Arte, Caracas.
- BARTHES, Roland (1963). *Ensayos Críticos*. Biblioteca Breve Seix Barral.
- BARTHES, Roland (1971). *Elementos de Semiología*. Comunicación Serie B, Madrid.

- BELLO, Andrés y Rufino Cuervo (1985). *Gramática de la Lengua Castellana*. Cultura Venezolana S.A., Caracas.
- BLACK, Max (1976). *El Laberinto del Lenguaje*. Monte Ávila Editores, Caracas.
- CHOCRÓN, Isaac (1972). *Señales de Tránsito*. Monte Ávila Editores, Caracas.
- DE SAUSSURE, Ferdinand (1976). *Curso de Lingüística General*. Editorial Losada S.A., Buenos Aires.
- DUCROT, Oswaldo y Tzvetan Todorov (1987). *Diccionario Enciclopédico de las Ciencias del Lenguaje*. Siglo XXI Editores, España.
- DUVIGNAUD, Jean (1970). *Espectáculo y Sociedad*. Editorial Tiempo Nuevo S.A., Caracas.
- FERRATER, José (1980). *Diccionario de Filosofía Abreviado*. Editorial Sudamericana. Buenos Aires.
- GALLEGOS DÍAZ, Cristián (2004). Filosofía y semiótica del teatro postmoderno crítico-emancipador: el caso "Prat". *Especulo*. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid. <http://www.ucm.es/info/especulo/numero26/prat.html>. Fecha de consulta: 30-12-2006.
- GREIMAS, A.J. (1976). *Semántica Estructural*. Biblioteca Románica Hispánica. Editorial Gredos, Buenos Aires.
- GROTOWSKI, J. (1970). *Hacia un Teatro Pobre*. Siglo XXI, México
- GUIRAUD, Pirre (1972). *La Semiología*. Ediciones Studium, Lima.
- GUIARTE. (s/f). Mundo de las sombras. www.guiarte.com <http://www.guiarte.com/noticias/muestracronica.asp?id=736&titulo=Mundo%20de%20las%20sombras%20>
- HALL, Edgard T. (1968). *Proxemics*. *Current Anthropology*, págs. 83-108.
- HALL, Edgard T. (1990) [1959]. *The Silent Language*. Anchor Books, Nueva York.
- HJELMSLEV, Louis (1974). *Prolegómenos a una Teoría del Lenguaje*. Editorial Gredos, Madrid.
- KOWZAN, Tadeusz y Otros (1986). *El Teatro y su Crisis Actual*. Monte Ávila Editores C.A., Venezuela.
- LARTHOMAS, Pierre (1972). *Le langage Dramatique*. Librairie Armand Colin, Paris.

- MALMBERG, Bertil (1979). *Teoría de los Signos*. Siglo XXI Editores, México.
- MARTIN-JUCHAT, Fabienne (2001). Anthropologie du corps communicant. État de l'art des recherches sur la communication corporelle. En *Médiation et Information*, n. 15. Págs. 55-66.
- MAZA, Tania Patricia (2006). Nueva dramaturgia: Ausencia del autor dramático o reconocimiento de la revuelta íntima. Revista *La Casa de Asterión*, año 7, n. 26. <http://casadeasterion.homes-tead.com/v7n26nueva.html>. Fecha de consulta: 30-12-2006.
- METZ, Christian (1973). *Lenguaje y Cine*. Editorial Planeta, Barcelona.
- MORRIS, Charles (1974). *La Significación y lo Significativo*. Comunicación Serie B, N° 35, Madrid.
- MOUNIN, George (1972). *Introducción a la Semiología*. Editorial Anagrama, Barcelona.
- NÖTH, Winfried (1990). *Handbook of Semiotics*. Bloomington: Indiana University Press.
- STANISLAVSKI, Constantin (1988). *Manual del Actor*. Editorial Diana, México.
- TEMKINE, Raymonde (Sin fecha). *Grotowski*. Monte Ávila Editores C.A., Caracas.
- TIEGHEM, Philippe (1979). *Técnicas del Teatro*. Eudeba Editorial Universitaria de Buenos Aires.
- TODOROV, Tzvetan (1977). *Teorías del Símbolo*. Monte Ávila Editores C.A., Caracas.
- TODOROV, Tzvetan (1982). *Simbolismo e Interpretación*. Monte Ávila Editores C.A., Caracas.
- TORDERA, Antonio (1999). Semiótica del espectáculo, en *Elementos para una Semiótica del Texto Artístico*, Talens G., y otros. Cátedra, Madrid, pp. 176-199.
- YEREGUI, Mariela (2005). Proxemia. Ponencia en la Séptimas Jornadas de Artes y Medios Digitales, Córdoba, Argentina. <http://www.liminar.com.ar/pdf05/yeregui.pdf>. Fecha de consulta: 31-12-2006.