

UACM

Universidad Autónoma
de la Ciudad de México

Nada humano me es ajeno

COLEGIO DE HUMANIDADES Y CIENCIAS SOCIALES

LICENCIATURA EN COMUNICACIÓN Y CULTURA

La representación teatral como acto semiótico

TRABAJO RECEPCIONAL

PARA OBTENER EL TÍTULO DE LICENCIADA EN:
COMUNICACIÓN Y CULTURA

PRESENTA

STHEFANIA MARISOL PÉREZ MEDINA

Directora del trabajo recepcional

Dra. Yolanda Guerra Macías

Ciudad de México, Diciembre del 2016

SISTEMA BIBLIOTECARIO DE INFORMACIÓN Y DOCUMENTACIÓN



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE LA CIUDAD DE MÉXICO COORDINACIÓN ACADÉMICA

RESTRICCIONES DE USO PARA LAS TESIS DIGITALES

DERECHOS RESERVADOS ©

La presente obra y cada uno de sus elementos está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor; por la Ley de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México, así como lo dispuesto por el Estatuto General Orgánico de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México; del mismo modo por lo establecido en el Acuerdo por el cual se aprueba la Norma mediante la que se Modifican, Adicionan y Derogan Diversas Disposiciones del Estatuto Orgánico de la Universidad de la Ciudad de México, aprobado por el Consejo de Gobierno el 29 de enero de 2002, con el objeto de definir las atribuciones de las diferentes unidades que forman la estructura de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México como organismo público autónomo y lo establecido en el Reglamento de Titulación de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México.

Por lo que el uso de su contenido, así como cada una de las partes que lo integran y que están bajo la tutela de la Ley Federal de Derecho de Autor, obliga a quien haga uso de la presente obra a considerar que solo lo realizará si es para fines educativos, académicos, de investigación o informativos y se compromete a citar esta fuente, así como a su autor ó autores. Por lo tanto, queda prohibida su reproducción total o parcial y cualquier uso diferente a los ya mencionados, los cuales serán reclamados por el titular de los derechos y sancionados conforme a la legislación aplicable.

“La vida es una obra de teatro que no permite ensayos;
por eso, canta, ríe, baila, llora y vive intensamente cada momento de tú vida,
antes que el telón baje y la obra termine sin aplausos.”

— Charles Chaplin —

“Son muchas las manos y los corazones
que contribuyen al éxito de una persona.”

— Walt Disney —

“Cuando pienso en mi vocación, no temo a la vida.”

— Antón Chejov —

Agradecimientos

A Dios:

Por permitirme concluir una etapa más a lado de las personas que más amo: mi familia. Por protegerme durante todo mi proceso académico y darme fuerzas para superar obstáculos y dificultades a lo largo de toda mi vida.

A mí querida Universidad Autónoma de la Ciudad de México:

Agradezco los conocimientos que me brindó para poder superarme profesionalmente y personalmente.

A mis papás:

Por ser parte indispensable de mi vida, darme amor incondicional, fomentarme valores y apoyarme en seguir todos y cada uno de mis sueños sin reproche alguno. Gracias por haberme forjado como la persona que soy en la actualidad, mediante su confianza y consejos. Mis logros también son suyos.

Gracias mamá por sacrificar gran parte de tu vida en mí. Por darme todo, sin pedir nada. Por estar siempre dispuesta cuando yo necesitaba de ti. Por confiar en mí cuando yo no confiaba en mi misma. A ti mamá, que sin escatimar esfuerzo alguno, con tu comprensión y apoyo, siempre hiciste de las tuyas para hacerme sentir la más afortunada del mundo. Gracias por ser mi confidente, mi hermana, mi amiga... Por todos esos momentos bellos que hemos pasado juntas y que perdurarán toda la vida. Este sueño no hubiera sido posible sin tu atención y dedicación; el esfuerzo que has hecho por mí, nunca podré pagarlo ni con todo el oro del mundo. Te amo mamá.

Gracias papá por guiarme en el camino correcto. Gracias por hacer de mí una mujer ejemplar. Gracias por enseñarme a valorar las cosas buenas de la vida. Me enseñaste que el

éxito no llega por casualidad, sino que es resultado de todo el esfuerzo que uno realiza. Y que hay que mantenerse firme para salir adelante ante cualquier situación. Prometo seguir esforzándome en cada cosa que haga para que sigas orgulloso de mi. Te amo papá.

A mi hermano:

Porque recuerdo haber pedido un regalo al cielo: fue tu amor lo más puro y lo más tierno... Lo más grande que yo tengo, tomarte de la mano y enseñarte el alfabeto. Tú sabes que soy intensa, no te angusties si te protejo. Siempre serás esencial en cada paso de mi vida.

Espero servir de ejemplo para que siempre luches por tus sueños.

A Mamá Pina y Tía Eva:

Por estar siempre pendiente de mí, apoyarme, motivarme, cuidarme... y quererme. Por ser mis mamás de toda la vida, por darme consejos y fomentar valores. Siempre estaré eternamente agradecida por la confianza que me dieron, el conocimiento que me brindaron y por las experiencias que pasamos. Las quiero mucho.

A la memoria de Papá Feliciano, Tío Ernesto, y mi abuela paterna, Mamá Nena:

Tres ángeles que siempre estarán en mi corazón, cuidándome, y protegiéndome para compartir éxitos y fracasos.

Al Ing. Benito Rodríguez:

Me enseñaste que para alcanzar los sueños, hace falta extender las alas y volar. Que las barreras no se superan imaginando, sino afrontando los miedos. Porque me quedo en silencio y tú no callas mi alegría. Gracias por motivarme en cada momento de mi vida, por apoyarme y hacerme sentir la más dichosa. Siempre lo he dicho y estoy muy orgullosa. Por

compartir momentos juntos, que perdurarán con su esencia muchos años más. Por apoyar mis locuras, por quererme y por confiar en mí. No será suficiente ni con todas las palabras del mundo, decirte lo muy agradecida que estoy contigo. Te quiero.

Con cariño, Sthefy.

A mis tías y tíos:

Por ser parte fundamental en vida, por quererme, apoyarme y comprenderme. En especial, a ti, tía Sire que siempre estuviste en todo momento desde que era pequeña, compartiendo tu sabiduría, y consejos para tomar las decisiones correctas. Siempre te he admirado, por tu forma de comprender al mundo. Muchas gracias, por enseñarme que si haces cosas buenas, la vida te recompensará de la mejor manera. Te quiero.

A mis primos:

Si hay alguien que admiro en esta vida, es a ustedes. Porque todos y cada uno ha luchado por ser un profesionalista. Ana, Ivonne, Vero, José, Montse, Lucy, César Miguel, Jesús, Beto, Kari, Dulce, Toño, Simón, Diana, Vanne, y Claudia. Los quiero, y siempre les desearé el mejor de los éxitos.

A mis sobrinos:

Quienes apenas comienzan a conocer y disfrutar la vida.

A Yollos:

Iris, Camacho, Mariana e Indy. Por ser mis confidentes, mis compañeros, mis amigos, mis hermanos de carrera. Por compartir momentos de alegría y confianza; por permitirme entrar a su vida de la manera más dramática. Por esos viajes, risas, sueños, logros, que todos y cada uno hemos vivido. Siempre podrán contar con esta loca e intensa amiga.

You Only Live Once, Con amor, Fany.

A mis amigas (Tania y Karen):

Porque el tiempo y la distancia, han reforzado nuestra amistad. Por compartir historias, sueños, y momentos.

A Magali Teatro:

Porque somos una familia, porque estamos y no estamos, porque somos extraños, pero no desconocidos; porque llevo su esencia en cada paso que doy. Ruby, Daniela, Yani, Jess, Christopher, Othon, Sarah, Tona y Gaby. Mis hermanitos teatreros, a los que siempre agradeceré el viaje al Cervantino, los performance en Coyoacán, las funciones dadas, los libros leídos, la música escuchada, y los sueños compartidos. Por hacer arte, por vivir la vida... y por ser tan dramáticos, tan sensibles, tan espontáneos. Gracias a ustedes y para ustedes es ésta tesis, de la obra que exploto una serie de emociones incontrolables pero que al final supimos manejar. Los amo con todo mi corazón. Nos unimos en el teatro, porque en el fondo “sentimos lo mismo”.

Dramáticamente, Tefy.

A mí querido Mtro. Luis Manuel Montes Serrano:

Por compartir sus conocimientos artísticos de una manera muy particular. Gracias por confiar en mí y demostrarme que con perseverancia puedes llegar al éxito.

A Akiko Montes de Oca Yonekawa:

Por el gran apoyo, amistad y confianza. Gracias por permitirme y enamorarme del mundo periodístico que con tu conocimiento, hiciste de mí una persona profesional, ante uno de los sueños que aún me queda por cumplir: ser una excelente periodista como tú. Siempre te admiraré, por ser una mujer con principios, mostrar una gran calidad humana, y un gran corazón.

Con cariño, tu hija postiza.

Continúa...

A la Dra. Yolanda Guerra Macías:

Por haber sido una estupenda directora de tesis, que con sus consejos y sabiduría, enriquecieron día con día mi carrera profesional. Muchas gracias por confiar en mí, por ser parte de este logro, por alentarme en seguir adelante y por permitirme conocerla tanto profesional como personalmente. Gracias por compartir historias, momentos y sueños. Sabiendo que jamás encontraré la forma de agradecer su constante apoyo, vale la pena compartir este triunfo con Ud.

La quiere, su alumna: Fany.

A la Dra. Isabela Corduneanu

Le agradezco su vocación por compartir su conocimiento, por su paciencia y compromiso. Por ser parte de éste proyecto de vida del que desde el inicio formó parte.

Con admiración: Fany.

Al Mtro. David Clemente Zamora:

Gracias por la amistad y el apoyo brindado durante toda mi carrera profesional, quién con sus sabios consejos orientaron cada momento de mi práctica educativa. Por la dedicación y el esfuerzo que muestra en todas y cada una de sus clases.

Con respeto y admiración: Fany.

Al Coord. De Comunicación, Mario Viveros Barragán.

Por el apoyo incondicional que siempre me ha brindado, la confianza de permitirme compartir proyectos educativos, por enseñarme el arte de lo audiovisual, por ser un gran profesor, pero sobre todo por ser un gran amigo.

Con respeto y admiración: Fany.

Gracias a la vida, al teatro, a ustedes, a los míos, a la locura y al amor.

Atte. Sthefania Marisol <3

Índice

Introducción	1
Capítulo 1. Antecedentes y contexto	7
1.1. Historia del teatro	7
1.2. Yerma y sus representaciones del siglo XX	25
Capítulo 2. Estado del arte	30
2.1. El teatro y la comunicación	30
2.2. Semiótica en el teatro	38
Capítulo 3. Marco Teórico	43
3.1. Introducción al apartado.....	43
3.2. Antecedentes teóricos del estudio del signo	43
3.2.1. Estructuralismo Checo	43
3.2.2. Jan Mukarovsky y el concepto estético.....	47
3.2.3. Estructuralismo Francés	49
3.3. Peirce y su perspectiva teórica	52
3.4. Desde la perspectiva de Umberto Eco	56
3.5. Algunas ideas del signo en el arte	63
3.6. El teatro como acto semiótico	68
Capítulo 4. Justificación metodológica	75
4.1. Técnica a utilizar: Análisis del discurso	76
4.2. Corpus de análisis:.....	78
4.3. Descripción	79
4.4. Dimensiones de análisis.....	79
Capítulo 5. Preámbulo analítico.....	82
Capítulo 6. El actor como puente de la experiencia estética	144

Índice de Tablas	153
Índice de Figuras	154
Índice de Ilustraciones	154
Bibliografía.....	155

Introducción

La semiótica es una disciplina, que si bien tiene su origen en la lingüística, para ser aplicada como herramienta de análisis en campos de estudios tan variados como lo es en la comunicación y el arte. El teatro es una de las disciplinas artísticas cuyo objetivo principal parte de generar una serie de vivencias únicas, tendientes a lo bello, que sólo pueden ser percibidas a través del arte y que son expresadas mediante la sensibilidad de cada individuo. Pero, ¿por qué el teatro se considera arte en sí mismo?

La puesta en escena es una forma de expresión que desarrolla una gran variedad de lenguajes escénicos capaces de hacer sentir, soñar y reflexionar, sobre una problemática o experiencia personal, a partir de un reflejo del ser humano que busca conectar tanto al actor como al espectador, para generar en él una experiencia estética, que sólo se puede lograr con buen uso de técnicas y signos, ante la comunicación verbal y no verbal.

Comunicarnos en la vida cotidiana, como parte de un proceso semiótico que genera signos y códigos, es tan esencial como en el teatro, ya que depende del actor hacer buen uso de ellos para tener una comunicación efectiva. *La representación teatral como acto semiótico*, busca analizar aquellos signos consientes e intenciones que se presentan en una obra de teatro, desde una perspectiva que nos permite analizar el enfoque comunicativo que tiene sobre la experiencia signica.

Ser actriz, además de hacer sentir emociones indescriptibles, provoca una inquietud ante el conocimiento del uso de signos en escena; es por eso que ésta investigación surge con el propósito de conocer aquellos argumentos positivos, que señalan a la representación teatral como un proceso semiótico. No obstante, a largo de nuestra búsqueda de información, se muestra un supuesto que contrapone la idea del manejo de signos en acción, por uno de los autores que más ha aportado al ramo de la semiótica: Umberto Eco.

La puesta en escena “*Yerma*”, escrita por el dramaturgo y poeta Federico García Lorca, es analizada a partir de una categorización que demuestra el proceso de significación que se lleva a cabo por los distintos actores, ante un lenguaje

metafórico que no pertenece ni al tiempo, ni al espacio. El análisis realizado, muestra el trabajo escénico que ejecuta cada uno de los integrantes de la obra en conjunto con los diversos lenguajes escénicos. La música, la escenografía, el vestuario, la utilería, la tesitura de voz, la corporalidad, etcétera, fungen como reforzadores simbólicos, sin embargo, son algunos de ellos los que siempre serán indispensables para cumplir el objetivo primordial que parte de la Intermedialidad entre el texto y el actor, capaces de hacer llegar al receptor la experiencia estética.

Por lo tanto, la construcción de nuestro objeto de estudio, se basa en comprender cómo los signos en acción y combinados entre sí, mejoran y actualizan la comunicación de la obra de teatro *Yerma*, a partir de la descripción de los diferentes tipos de signos, la combinación que hay entre ellos y a su vez, el debate que se genera entre la representación versus interpretación.

Tomando como base algunas investigaciones recientes, y la experiencia propia de pertenecer a un mundo tan bello, como lo es el teatro, éste análisis me motiva a conocer los principales elementos signicos que componen a una puesta en escena y como a través de ellos el actor es capaz de inducir al espectador hacia una experiencia simbólica mediante las emociones que cada individuo manifiesta de manera particular.

Es así, que mediante un análisis de contenido, se analiza cada uno de los lenguajes en escena, que a larga nos arrojan resultados sobre si el teatro es o no un signo teatral, partiendo de que es una forma de expresión artística de la que hace uso el ser humano, ante la necesidad de crear un sentido de pertenencia en el espectador, a través del proceso comunicativo que realiza el actor.

El presente trabajo, metodológicamente esta realizado en seis capítulos que abordan los siguientes aspectos:

Antecedentes y contexto, como parte fundamental de la historia del teatro, a fin de conocer el proceso de las diversas técnicas actorales. No obstante, se analiza el contexto que ha tenido *Yerma*, como una de las trilogías lorquianas que tuvo sus inicios en uno de los eventos más polémicos en España.

Estado del arte que nos permite conocer el conocimiento que se tiene sobre la semiótica en la puesta en escena, y las diversas perspectivas que se tiene sobre si es o no un signo.

Marco teórico, en el que se exponen los diversos conceptos que a la larga han sido de gran relevancia, tras enfatizar primordialmente sobre temas en relación al arte y la semiótica como proceso comunicativo, tomando como punto de partida algunas ideas de Mukarovsky, Charles Peirce, Julia Kristeva, Iuri Lotman y Umberto Eco.

Justificación metodológica, a fin de mostrar las técnicas a utilizar, y las diversas categorías de análisis en función a los diversos lenguajes escénicos que se dan en la puesta en escena *Yerma*, y que a su vez, sirven como apoyo argumentativo a nuestra postura inicial de que el teatro genera un acto semiótico a través de los signos.

Preámbulo analítico en el que se observa un amplio análisis de las dimensiones propuestas, que surgen a partir de 15 categorías, que desarrollan un nivel simbólico y descriptivo.

Finalmente, *el actor como puente de la experiencia estética*, nos lleva a las reflexiones finales, que se obtuvieron tras el análisis realizado, con el propósito de conocer aquella Intermedialidad que se genera entre el texto y el actor, para conllevar al espectador a una vivencia única que se da mediante la representación teatral.

Planteamiento del problema

El teatro es una forma artística de las más antiguas que se conocen y para ello podemos remitirnos a los griegos para constatarlo. Barthes (1995) comenta que el ditirambo, composición poética de la antigua Grecia, se puede considerar como la forma que da origen a las expresiones teatrales, debido a que está constituido por coros y danzas (p. 69). Desde ese entonces el concepto de representación ha dado vueltas en diversas reflexiones académicas.

Se ha partido del concepto de mimesis que Aristóteles (2002) define de manera similar, al concepto de representación como una forma primera, que tiene el hombre para aprender el mundo. Esta reflexión puede indicarnos cómo el acto de imitar es considerado una forma que el hombre tiene desde sus primeros años y que después la complejiza hasta llegar a procesos de abstracción del mundo.

Sin embargo, para Platón: “[...] la mimesis es solo la apariencia de las imágenes exteriores de las cosas, que constituyen el mundo opuesto al de las ideas. Esta imitación de la realidad, solo es una copia de la copia del mundo de las ideas [...]” (Pontificia Universidad Católica de Chile, 2002, pág. 1). Es decir, que este autor no parte del principio de analogía como algo que reproduce la realidad de manera idéntica, sino que el acto de observación de una realidad, implica un proceso de reconstrucción y de abstracción, por lo tanto, no es un acto de copia.

Tomando en cuenta los criterios mencionados de Aristóteles y Platón sobre el concepto de mimesis, en la actualidad se sigue afinando esa idea y en el caso concreto del teatro en donde se ha utilizado el concepto de representación, éste ha sido sujeto de críticas, sobre posturas encaminadas a minimizar su trabajo interno para transformar el escrito en una puesta en escena capaz de conllevar al espectador a la experiencia estética de manera vivencial, mediante la historia de la obra. Sin embargo, esta perspectiva ha hecho que se minimice o ignore el esfuerzo y trabajo que tiene el actor desde una perspectiva simbólica en donde se actualizan e interpretan los elementos esenciales de la obra. Desde otro enfoque el actor puede ser capaz de tener actos de creación que hacen comunicable una historia a través de signos consientes.

Tal es la discusión sobre el concepto de representación, que la presente investigación pretende analizar, desde una perspectiva semiológica, los diferentes signos intencionales y conscientes que se generan en actor, a través de un proceso comunicativo que le permite al espectador concebir una mejor interpretación de la obra mediante los diferentes lenguajes escénicos, que en su conjunto conforman la puesta en escena.

Construcción del objeto de estudio

Objetivo General

- Comprender cómo los signos en acción y combinados entre sí, actualizan y mejoran la comunicación de una puesta en escena.

Objetivos particulares

- Descubrir el tipo de signos que se utilizan en la puesta en escena “Yerma”.
- Explicar los elementos principales que componen una obra de teatro.
- Conocer la combinación de signos que utilizan los actores en la obra de teatro “Yerma”.
- Discutir el concepto de representación vs interpretación.

Pregunta general

- ¿Cómo los signos en acción y combinados entre sí, actualizan y mejoran la comunicación de una puesta en escena?

Preguntas particulares

- ¿Cuál es el tipo de signos que se utilizan en la puesta en escena “Yerma”?
- ¿Cuáles son los elementos principales que componen una obra de teatro?
- ¿Cuál es la combinación de signos que utilizan los actores en la obra de teatro “Yerma”?
- ¿Cómo es analizado el concepto de interpretación versus representación?

Justificación

El interés de esta investigación surge del conocimiento sobre la falta de investigaciones dentro de una rama semiótica como lo es el teatro. Pues actualmente la posibilidad de comprender un texto dramático, varía según el contexto sociocultural en el que nos encontremos, pues para su entendimiento es necesario compartir una serie de valores, signos y significados que nos permitan interpretar el personaje en acción. Es así, como la presente investigación busca justificar aquella combinación de signos que conforman una comunicación intencional entre el actor/director con el público a partir de diferentes tipos de signos como lo son la corporalidad, el vestuario, el maquillaje e incluso la técnica actoral, como parte del proceso comunicativo dentro del espectador.

Capítulo 1. Antecedentes y contexto

1.1. Historia del teatro

La historia del teatro tiene sus orígenes desde el siglo VII antes de Cristo en la región de Corinto y Sicione en el país de los Dorios en Grecia, donde el culto religioso a Dionisio se convirtió en la fuerza generadora del teatro, pues mediante la composición de coros y danzas, se logró la creación de un nuevo género religioso y literario: El Ditirambo, que sólo podía ser representado por sacerdotes en un tiempo y espacio determinado. Sus primeras representaciones fueron organizadas por el poeta lírico Tespis, a quién también se le atribuye la creación del primer actor protagonista. (Barthes, 1986).

Al paso del tiempo, los coros religiosos se convirtieron en representaciones teatrales, manteniéndose durante mucho tiempo con una estructura de gran sentido histórico, pues su auge coincidió meramente con el triunfo de la democracia del siglo V, mejor conocido como época clásica o periodo de Pericles, en el que se impulsó el teatro y los coros ditirámicos mediante las familias más ricas.

Tal fue apogeo que se comenzaron a desarrollar otro tipo de géneros que comprendieron la época clásica del espectáculo griego, como lo fue el drama satírico, la tragedia y la comedia. El primero de ellos, era considerado el más próximo a la tragedia, pues en ambos se manejaban temas mitológicos. Sin embargo a comparación de otros géneros, este se iba a diferenciar por la composición de sátiras del coro, que por medio de burlas y chistes concluiría con un final feliz (Barthes, 1986).

En el caso de la comedia griega, se reproducía una alternancia análoga, pues después de realizar previamente las acciones iniciales, el coro buscaba interactuar con el público mediante una *parábasis* que estaba constituida por acciones en siete partes. Una de ellas el canto breve. Sus principales exponentes de este género fueron principalmente Aristófanes, y Manandro.

Por otro lado, la tragedia griega era considerada como uno de los géneros más complejos, ya que su estructura estaba constituida por un prólogo que mediante los

parodos (canto del coro), mostraba la entrada de la obra. Seguidamente los *stasimina*, ayudaban a separar los *episodios* a través de cantos por estrofas y anti estrofas, que el coro se repartía. Finalmente, la salida del coro, estaba constituida por *éxodos* (Barthes, 1986). En el caso de este género, podemos decir que se escribieron varios textos dramáticos, por dramaturgos como Sófocles, Eurípides, y Esquilo. Dentro de las obras más representativas se encuentra Edipo Rey y Medea.

Estas acciones hicieron que el coro mantuviera un papel muy importante dentro de la tragedia, lo que conllevó a que este género fuera un espectáculo triple conformado por un presente, una libertad y un sentido que a lo largo del tiempo, mostraba una secularización progresiva del arte (Barthes, 1986).

Dichas representaciones, sólo podían ser presentadas tres veces al año, con ocasión a las fiestas que hacían tributo a Dionisos. La primera de ellas eran las Grandes dionisiacas, que sólo se llegaban a personificar al comienzo de la primavera y finales de marzo, con una duración de seis días y que incluían tres concursos de ditirambo, tragedia y comedia. Después estaban las Leneas, que tenían lugar en enero y eran exclusivamente de la fiesta ateniense, estas perduraban entre tres o cuatro días, sin incluir ningún tipo de concurso. Por último, se encontraban las Dionisiacas Campestres, que sucedían a finales de diciembre en Ática, donde los pobres honraban a su Dios con un simple cortejo, mientras que los ricos llegaban a organizar concursos entre la tragedia y la comedia (Barthes, 1986).

Muchas son las suposiciones sobre los inicios del teatro griego, sin embargo, una de las hipótesis más recocidas y sustentadas sobre la creación de la tragedia y la comedia, es la de Aristóteles, quien nos dice que no fue sino del drama satírico donde surgió la tragedia, pues mediante series de improvisaciones sobre acciones de algunos incidentes, se lograba provocar un sentimiento de temor y piedad en el espectador. No obstante, este filósofo coincidía con los elementos de composición de la tragedia, que se habían prestablecido como el prólogo, epílogo, éxodo, y la canción coral (Aristóteles, 2006).

Esta composición de cuatro elementos, hizo de la tragedia un género prestigioso e importante, que comenzó a desarrollar la utilización de términos, como

la *catarsis* que se definirá por la expulsión de sentimientos, o como mejor lo describe Aristóteles, como la purificación del público. La *peripezia* que significaba una nueva acción y finalmente, la *anagnórisis* que hacía alusión al reconocimiento de la obra dramática (Aristóteles, 2006).

Definitivamente los griegos lograron su propia técnica y estilo, ya que, mediante la combinación de otras disciplinas artísticas como la música, la danza o la poesía, consiguieron desarrollar tres tipos de expresiones que los diferenciaron de otros teatros: la hablada que era presentada en monólogo o diálogo, la lírica, es decir cantada y finalmente la intermedia que combinaba tanto lo hablado como lo cantado (Barthes, 1986). Gracias a esto, la música monódica que era cantada al unísono y con un sólo acompañamiento, se convirtió en uno de los elementos escénicos más destacados, que junto con la danza, o pantomima que se realizaba para dar un mejor entendimiento a las acciones, hacían de la obra un gran espectáculo.

Después del desarrollo del teatro griego, Roma comenzó a escenificar las comedias y tragedias de una manera muy similar, por lo que podemos decir que los orígenes del teatro romano, confluyeron dos vías: la griega y la etrusca. La primera de ellas se debe a Livio Andronico, quién hizo traducciones y suprimió los coros para sustituirlos por largas intervenciones líricas y la segunda, proveniente de Etruria que mediante la realización de danzas por jóvenes romanos se escenificaban versos que daban pie a la ejecución de histriones o mejor conocidos como popurrís, que se realizaban a través de cantos y gestos regulados por un acompañamiento de flautas, (Oliva & Torres, 1990, págs. 55-57)

Mientras los griegos utilizaban el teatro con fines religiosos, los romanos realizaban representaciones teatrales como una distracción entre guerras, sin embargo, cuando la guerra se detiene y la política ya no es el punto central en la ciudad, el teatro toma un nuevo giro para ser representado como una forma ociosa de complacer a la comunidad. Es así, como la paz romana propiciara el espectáculo como una forma de festejo para presenciar juegos circenses, juegos escincos, carrera de caballos combate de animales y exhibiciones atléticas.

En cuanto a los géneros dramáticos que se confabularon por los romanos, la comedia, el mimo y la tragedia, fueron algunos de los más importantes dentro el auge del teatro romano. En el caso de la comedia, podemos decir que esta se distinguió por tres tipos, *la comedia paliata*, en la que los actores se vestían con un manto griego, por lo que solían representar temas griegos. *Las comedias togadas* que ponían en escena temas latinos y *las comedias atelanas* que presentaban una serie de personajes tipificados procedentes de la *Commedia dell' Arte*. Dentro de la estructura comediográfica se incluían además de los preludios e intermedios musicales, el prólogo, las escenas, los epílogos, y el éxodo.

El género mimo estaba constituido por componentes de la comedia atelana, ya que este tomaba sus contenidos de la vida cotidiana para representarse de manera escatológica, y que hasta cierto punto podía llegar a complacerse en el mal gusto. Mientras tanto, la tragedia romana al igual que la griega se desarrolló tanto en los temas históricos como en el drama burgués, sin embargo esta al paso del tiempo fue desapareciendo bajo una influencia helenística que oriento a este género dramático a desarrollarse como lo que hoy conocemos como ópera, en el que la danza, el canto y el decorado, fueron los protagonistas de un elegante y fastuoso espectáculo (Oliva & Torres, El teatro en roma , 1990, pág. 61)

Por otro lado, en tiempos de Edad Media, la crisis socio-históricas por las que se encontraba Europa, propagó que las tensiones sociales e ideologías, desarrollaran un cambio radical tanto en las creencias como en el sistema de valores, lo que ocasionó el comienzo de la sociedad cristiana que rechazaba la ideología propagada en las comedias griegas y las romanas, por lo que el teatro comienza a desaparecer.

No obstante, el progreso de la sociedad cristiana y del culto religioso lograron que las ceremonias litúrgicas, aparecieran como ministerio de fe y drama, es decir estas celebraciones religiosas eran representadas de tal manera que poco a poco se fue deshaciendo de elementos no religiosos que dieron inicio al teatro profano

Así pues, el drama litúrgico tenía como finalidad mostrar a los fieles poco instruidos, tres temas fundamentales: la redención, la resurrección y la encarnación, donde realizaban algo similar a lo que hoy conocemos como viacrucis, pues el oficio

del viernes santo y del domingo de pascua se representaban con acciones que realizaban los clérigos, y que más tarde llamarían “tropos”.

Al paso del tiempo, los tropos obtuvieron mayor importancia, para el desarrollo del teatro occidental, ya que, al frecuentarse más, los pequeños diálogos, que eran dichos por los clérigos, comenzaron a escenificar algunos de los pasajes bíblicos más emblemáticos como una manera de representar la vida de un santo o algún milagro realizado por la virgen.

Tal fue la importancia de la representación de los pasajes bíblicos que de estos comenzaron a surgir nuevos subgéneros, como lo fue en el caso de del misterio, cuya característica principal fue la brevedad y la religiosidad total, pues este pretendía, ser religioso de principio a fin a causa de que en ocasiones lo espectacular y lo pintoresco podían llegar a desviar de los temas sagrados. Es así como el origen del teatro medieval en España y Francia principalmente obtendrá su desarrollo en los ritos sagrados que realizaban los clérigos (Oliva & Torres, 1930, págs. 82-83).

La iglesia además de ser utilizada de modo religioso, servía para representar aquellos juegos de escarnio que se conformaban por frases en doble sentido, sermones grotescos, canciones lascivas, diálogos bufos, entre otros que hicieron que el teatro además de presenciarse en las iglesias, se intercalara con representaciones religiosas sobre carromatos, que darán origen a los conocidos autos sacramentales, de enorme desarrollo tras el Concilio de Trento en el siglo XVI.

Ahora bien, el teatro profano mantiene su origen en tres supuestos de partida, el primero de ellos, quien nos dice que sus inicios se basaron en la inspiración de los textos comediógrafos latinos, de Plauto y Terencio. La segunda que asegura que todo comenzó mediante la declamación dramática por los juglares que recitaban, cantaban e incluso componían para construir todo el espectáculo, y finalmente la tercera que es la mayormente aceptada, hace alusión a los desahogos espontáneos que se daban por los autores del teatro religioso.

Dicho lo anterior, dentro de su desarrollo al igual que las representaciones religiosas, comenzaron a surgir subgéneros como *el sermón* que consistía en parodiar

las acciones y palabras que realizaba el sacerdote. *El monólogo*, que derivaba directamente del arte de los juglares, *la sotía* que abordaba temas políticos, *la moralidad* que sólo representaba temas como la muerte, y finalmente *la farsa* que se caracterizaba por su gran realismo tanto en los detalles de oficio como en las costumbres, donde algunos de sus personajes tópicos serán la mujer tonta y caprichosa, la suegra que toma el papel ganador, y la nuera que representará al personaje ingenuo (Oliva & Torres, 1930, págs. 92-93).

Vale la pena decir que la representación del teatro medieval se fue perfeccionando al paso de su desarrollo, adquiriendo nuevas técnicas y soluciones dentro de los elementos decorativos, como, la estrella de los reyes magos, que se utilizaba para la escenificación del auto sacramental mediante la colocación de un bastón que era dirigido por un guía, así como también aquellos efectos de iluminación que se conseguían por medio de llamas o dorados que se reflejaban en ciertos objetos, (Oliva & Torres, 1930, págs. 98-101)

En vista a lo anterior, podemos decir que el teatro al igual que sus inicios fue sumamente religioso, en el que el buen sentido de la moral, el drama litúrgico solo podía llegar a ser representado por los hombres, a causa de que como buenas seguidoras y fieles cristianas, las mujeres debían permanecer calladas, sin embargo no fue hasta el año de 1458, donde participaría la primera mujer en la representación de los juegos de Santa Catalina, cundiendo el final de la Edad Media y dándole un nuevo inicio a otra época.

Luego de que el Concilio de Trento se caracterizara por afectar la libertad de la poesía dramática, los límites de la ficción, el desequilibrio entre verdad poética contra la verdad natural y la cuestión de verosimilitud, se comenzaría a desarrollar un nuevo tipo de teatro renacentista, que proponía un nuevo concepto en la puesta en escena que requería gran destreza con los elementos visuales del espectáculo, y un conocimiento total sobre texto literario.

Mientras que el teatro de la Edad Media, se caracterizaba por no contar con espacios fijos para la representación, para finales del siglo XV, la burguesía se ira desplazando con gran importancia económica hacia la nobleza, donde en lugares

como la Toscana, se comenzarían a representar pequeños fragmentos de las sagradas escrituras, o de vidas de santos por jóvenes actores que recitaban laudes o cantos religiosos (Oliva & Torres, 1930, págs. 110-111).

Así pues, los cortiles principescos se transformaron en una síntesis de la tragedia, comedia y sátira, donde a través del campo de experimentación de la perspectiva racional y de los avances de la ingeniería mecánica, pudieron ser aplicados al hecho teatral. Dichos progresos, influyeron en la creación de la perspectiva por Vitruvio, donde tras su aparición obtuvo gran influencia en el desarrollo en la escenografía renacentista, ya que esta buscaba efectos de tridimensionalidad. Esto conllevó a que el decorado renacentista combinara la perspectiva con detalles corpóreos realizados en tres dimensiones, que daban a la escenografía gran sofisticación.

Es así como el teatro renacentista al igual que otras disciplinas artísticas, aparentó ser meramente elitista, dedicado a una minoría privilegiada, sin embargo el espectáculo logró traspasar los límites de culto, para dirigirse a cualquier clase social.

Para el siglo XVI, el desarrollo del teatro en Italia se encontraba en su punto máximo, que será producido por un medio político dividido en contra a lo que sucedió en países como Inglaterra, Francia, o España, que basaron su desarrollo cultural en un centralismo. Recapitulando lo anterior podemos decir que el teatro renacentista se identificó como una expresión de un sistema de ideas, que condujeron a dejar a la tragedia de un lado con el fin de descender a la cordialidad de la comedia como género principal para tratar temas sobre los problemas que enfrentaba la clase media.

La comedia renacentista italiana fue reflejo de los cánones burgueses propios del momento, siguiendo las unidades de espacio y tiempo que se habían preestablecido desde los griegos, donde se representaban temas como la libertad del amor, mediante una sólida y divertida broma.

Este género dramático se apoyó durante mucho tiempo por el movimiento, la burla y la improvisación, dando más tarde inicio a la *Commedia Dell' Arte* que se descubrirá tras una cantidad de *canovaccis* o guiones de acción que improvisaban los

actores. No obstante, este peculiar género mantiene tres principales hipótesis sobre sus orígenes, una de ellas que asegura que el género está basado en la evolución de las formas populares del teatro latino como el mimo, otra que se apoya en los elementos carnavalescos, y una más que la ve como una transformación de la comedia latina (Oliva & Torres, 1930, pág. 123).

A pesar de esto, la *Commedia Dell' Arte* se identificará por ciertas características, entre ellas la tipificación dialectal donde los actores interpretaban mediante un bagaje de conocimientos y saberes populares. La caracterización del personaje que definirá mediante máscaras y elementos carnavalescos la identidad de cada uno de los diferentes personajes que se representan, y por último la improvisación a través de los *cannovaccis*. Es así como las comedias se convirtieron en el eje principal, pues tal fue su auge que lograron mostrar de una manera cómica y divertida, las problemáticas y circunstancias que se vivían a finales del siglo XVI.

Por otro lado, gracias a los intermedios y moralidades que se desarrollaron en el teatro medieval y renacentista, en Inglaterra evolucionaría un teatro inglés con formas más realistas, por lo que en medio de varios acontecimientos políticos y sociales se desarrollará el drama histórico como un género de gran relevancia. Este género estará basado en la propia historia nacional, y se identificará por denunciar al papado, a los clérigos rebeldes al anglicanismo, la resistencia de Escocia, la religión católica, entre otros.

Este teatro, se iba a caracterizar por la ausencia de decorado, dándole a los objetos de escena gran importancia simbólica y afectiva en la representación, no obstante las representaciones de la corte y que siempre hablaban de la Reyna, se asemejaba más al teatro renacentista, pues este iba acompañado de elegantes y fastuosos decorados que diferenciaba los diferentes espacios (Oliva & Torres, 1930, pág. 130).

Uno de los principales exponentes que marcó a la época, fue William Shakespeare, dramaturgo isabelino y de todo el teatro moderno, más importante que heredó del teatro inglés, lo irónico y lo burlón, sin embargo, sabrá manejar diversos estilos de lenguajes entremezclados que se presentaran tanto en la tragedia como en

los dramas histórico, donde este último se identificará por seguir una rigurosa estructura que no se permitía tomar libertades como lo hacían en la comedia, a causa de que el dramaturgo se vio influenciado por la concepción política con las moralidades e intermedios que se desarrollaron en el periodo medieval, (Oliva & Torres, 1930, págs. 141-142)

Más tarde la muerte de la reina Isabel I, condujo al auge del lujo y ostentación como signo de absolutismo, presentando el desarrollo de las mascaradas consistentes en espectáculos de gran tramoya, con diversos aspectos visuales que tomaran mayor importancia que los textuales y que conducirán al progreso del teatro postisabelino, donde los temas de desenfreno sexual, celos, torturas, y traiciones ya no serán de relevancia. El triunfo de Cromwell ocasionará la prohibición de este espectáculo, conllevando al fin del teatro inglés.

Para el año de 1492, lugares como España obtendrán un cambio político, por la unificación del Estado, que sucedió tras el descubrimiento de América y el apoyo económico a la corona de Castilla. Sin embargo, para ese entonces, la nobleza seguirá defendiendo la autonomía de sus regiones, en el que el concepto de Estado se volverá mucho más organizado donde la ideología, la iglesia y el gozo, conllevaran al desarrollo del teatro español en el siglo XVI, desde un parámetro medieval que propagará los esquemas de la comedia, para impulsar el teatro en el Siglo de Oro (Oliva & Torres, 1930, pág. 165).

Así como en tiempos anteriores el teatro español buscara potenciar las fiestas religiosas locales con amplios cortejos que rodean las representaciones para fortalecer un vínculo con la iglesia,, por lo que a través de ciertas pragmáticas se realiza una mezcla de elementos religiosos y profanos para la representación, que más adelante prohibirá la participación de los clérigos. También los autos sacramentales se verán afectados tras quedarse reducidos en pequeños diálogos acompañados por canciones interpretadas por sacristanes y acólitos en la iglesia (Oliva & Torres, 1930, págs. 166-167).

Para la primera mitad el siglo XVI, comenzara el desarrollo de la tragedia española, mediante un espíritu humanista con influencias italianas, dirigido a un

público minoritario, donde la lengua dramática no era la castellana. Dentro de esta época los dramaturgos trágicos se caracterizaran por suprimir y adaptar escenas completas sin seguir la métrica original, pues su técnica se basaba en la acumulación de errores y apariciones de monólogos que sucedían a la par de la representación.

Acontecimientos que sucedieron en la Edad Media como la guerra de los Cien Años y el inicio de la Edad Moderna, ocasiono que Francia consolidara su unidad nacional, y el desarrollo del teatro francés. Sin embargo el choque de intereses que tuvo con los españoles ocasiono una enemistad franco española que alcanzara puntos culminantes con las luchas entre Francisco I, Enrique II de Francia, Carlos V, y Felipe II de España. Dicho lo anterior la reforma protestante ocasionara discordias en las diferencias entre los católicos y protestantes por lo que después de varias luchas, el absolutismo real llegara a su punto cumbre, donde cardenales como Richelieu Y Mazarino otorgarán apoyos a artistas y poetas, que convertirán a Paris en una de las atracciones culturales más importantes el mundo entero. La corte de Luis XIV, o mejor conocido como el Rey Sol, será el centro de producción de grandes espectáculos que conllevaran al auge de la comedia-ballet, caracterizada por entremezclar otro tipo de géneros como el mimo, el baile y el canto (Oliva & Torres, 1930, pág. 218).

Este teatro se caracterizó durante mucho tiempo por seguir las reglas de tiempo lugar y espacio, añadiendo dos más como la del *decoro* que exigía que nada en el teatro debía ir en contra del buen gusto y *la verosimilitud* que buscaba que todo lo mostrado en escena fuera lo más cercano posible a la realidad.

De la tragedia francesa podemos decir que fue en el siglo XVI, donde la tragedia renacentista estará dominada por lo lírico y lo melancólico, pues estas trataban de imitar las tragedias de Séneca, repartidas en cinco jornadas y versos alejandrinos. Asimismo Racine, será uno de los principales exponentes que representara a la tragedia clásica francesa, pues es él quién desprende a dicho género de cuatro tentaciones: la poética, la novelesca, la ópera y la filosofía. Es en este periodo donde desaparecerán los coros que durante mucho tiempo constituyeron el componente clave de la tragedia, y la poesía que perdió terreno a favor de la acción realizada por los actores, (Oliva & Torres, 1930, págs. 226-227)

Para el siglo XVIII el drama histórico que ocupa un lugar entre la tragedia y la comedia se caracterizará por su naturalismo, la solides en los textos y la utilización de la boca escena que facilitará la comunicación entre el actor- espectador. No fue hasta este momento cuando el director de escena asuma un papel importante, sin embargo, este le otorgara el máximo protagonismo al actor que en ocasiones se llegaba a sacralizar.

Después de que en Francia se ve influenciado por grandes filósofos como Aristóteles otros retomaran sus ideas para mostrar que nada de lo que sucede en escena es exactamente igual que la naturaleza, por lo que la paradoja del comediante del libro de Diderot, consistirá en representar todos los papeles sin dejarse llevar psicológicamente, es decir se empezarán a implementar y escribir técnicas para la actuación.

Mientras tanto en Italia, el género melodramático se desarrollará con gran esplendor al consolidarse como ópera, y al igual que tiempos anteriores la escenografía será uno los protagonistas más en la representación teatral. En cuanto a su exponente principal, será Carlo Goldoni quien creará la conjunción de diversos personajes dentro del espíritu moralizante del teatro (Oliva & Torres, 1930, pág. 238). La comedia se mostrará como una forma de poner en ridículo a las malas costumbres y la tragedia neoclásica italiana como un exponente de la crisis socio-política por la que se encontraba Europa.

Es así como el teatro dentro de la ilustración optara por representaciones más naturales y reales, que se basarán en técnicas propuestas de diversos autores como Diderot , que impondrán estrategias progresistas, para el desarrollo del teatro en el siglo XVIII.

Para el siglo XIX, movimientos artísticos como el romanticismo , obtendrán su auge en países como Alemania, Francia y España, donde su mayor manifestación escénica se podrá observar en el espectáculo y fiestas populares, o lo que hoy es mejor conocido como carnavales, por lo que se desarrollaran elementos visuales como decorados pintados, vestuarios de auténtico lujo, accesorios, y el incentivo de

la música dentro de los interludios o intermedios musicales, como parte integrante y esencial de la tragedia .

Goethe fue un dramaturgo considerado como administrador teatral que más adelante tras sus ideales formulará la necesidad de la creación de un teatro nacional, que mostrará con una afición al héroe mítico o histórico convirtiendo al teatro alemán y francés en una expresión para mostrar mediante la poesía los problemas sociales, por lo que las representaciones de esta época reflejarán la existencia humana mediante lo sublime y lo grotesco, a fin de hacer sentir al espectador, en el espacio tiempo verdaderos de la acción (Oliva & Torres, 1930, pág. 256).

Por otro lado España se identificará por transgredir las mezclas que se utilizaban en otras partes como lo cómico con lo trágico, o la prosa con el verso. También por su nivel temático que se situará en torno al amor y el perfectísimo, por lo que los héroes no tendrán otra misión más que servir al hombre mediante su única arma que es al amor (Oliva & Torres, 1930, pág. 269).

Después del desarrollo de este movimiento, la ópera constituirá los primeros orígenes del teatro principesco que estará dirigido para un público más distinguido, cuyo componente principal será el canto acompañado por la orquesta, teniendo así grandes intérpretes como Wagner que tras sus grandes éxitos sobrepasaría al drama y a la comedia. Dicho autor se caracterizó principalmente por la prohibición de los guiños de connivencia entre cantores y público, en el que como modelo del teatro lírico tomará al teatro griego, pues en sus tragedias encontraría todo lo que requería para sus espectáculos, como por ejemplo una mitología que explicara la ideología del pueblo, una concepción religiosa como poética dentro del espectáculo, y una perfecta estructura dramática que combinara los diferentes tipos de lenguajes escénicos , por lo que Wagner intentara recuperar el drama, sin que este se diluya en voces, arias, coros, danzas, y demás componentes propios que hacían del teatro de un gran espectáculo (Oliva & Torres, 1930, pág. 269).

Esto conllevaría al auge del teatro simbolista, cuyas características se identificarán por la búsqueda de idea del hombre donde intentará discernir en lo más profundo, no obstante, para expresar artísticamente esta idea será necesario la

depuración de los medios expresivos para la prolijidad o acumulación de la obra dramática en símbolos o lenguaje. Por otro lado estará interesado en los relatos míticos y leyendas antes que los históricos, por lo que sus temas serán tan obsesivos como el de la muerte (Oliva & Torres, 1930, pág. 291).

Para el siglo XIX, se encuentra el teatro nórdico que con inspiración de obras románticas y comedias, tratará problemas sociales que preocupan a la época como por ejemplo la liberación de la mujer, que a comparación de otros tiempos como la época medieval o renacentista, esta se mostrara inteligente e independiente, por lo que no será hasta esta época donde el actor y director Stanislavski de sus primeras apariciones con la propuesta de un método psicológico que logre un acercamiento con el espectador, ya que propondrá que los actores reflejen sus sentimientos sin dejar de lado la razón de los personajes.

Es así como el teatro tuvo su desarrollo progresista, luego de que fuera utilizado meramente con objetivos religiosos, pues este comenzó a mostrar una mejora dentro de las representaciones mediante los diversos lenguajes escénicos que facilitaban una mejor relación entre el actor y espectador, donde a partir de un acompañamiento de elementos como, la escenografía, utilería, vestuario entre otros, se lograba crear una atmósfera tanto en espacio y tiempo que permita al espectador adentrarse a la historia por medio de las diversas técnicas propuestas por los principales autores que se desarrollaron en las diferentes épocas, pues gracias a estas el espectador podía llegar a la catarsis o anagnórisis que se explicó anteriormente.

Durante el siglo XX, proliferaron una serie de movimientos y tendencias que beneficiaron a las artes en general y al teatro en particular una gran variedad, en donde no es hasta este momento cuando la escena cambiara con gran prodigalidad, pues fue a finales del siglo XIX, cuando se comenzarán a modificar estilos a fin de buscar una nueva posibilidad a los dispositivos escénicos.

Las causas principales a estos cambios se debieron a la culminación de todos los procesos industriales y técnicos que llegaron al teatro, en forma de escenarios móviles y luminotecnias reguladas. También a la popularización del cinematográfico que se vio influenciado por primera vez por el teatro en su estética e incluso en el

sentido realista que lo deriva; por otro lado la importancia que adquiere la personalidad del director en escena, que por primera vez en toda la historia del teatro separará sus funciones totalmente de las del actor, y finalmente la agilidad de la información periódica y filmada que hicieron que todas las innovaciones llegaran de forma más rápida gracias a todas las nuevas tecnologías (Oliva & Torres, 1930, pág. 363) .

Por el contrario al siglo XIX, donde Stanislavski desarrollará sus mejores técnicas para un teatro más natural, Vsevolod Meyerhold, a pesar de haber sido su discípulo, optará por la idea de la “convención consciente” como principio de un teatro anti naturalista proveniente del simbolismo, cuya propuesta principal es la ironía de las situaciones, por lo que se basará en la aplicación de teorías como referentes a la forma de comportamiento del actor en el nuevo teatro.

Este teatro se caracterizará por la falta de candilejas y decorados. Utilizará un único plano actor, que se someterá a una actuación al ritmo de la dirección y los movimientos plásticos, es decir un actor que pueda actuar con libertad ante un escenario sin soportes decorativos, y que sólo utiliza las posibilidades con su cuerpo (Oliva & Torres, 1930, pág. 365).

Más tarde se desarrollaría otro movimiento mayoritariamente de habla alemana que afecto a las artes de toda la época, y que a la vez intento oponerse al naturalismo del siglo XIX, pues consideraban a lo subjetivo, al pensamiento e intuición del hombre como primacía para cambiar el mundo en el que vivimos, donde la realidad no es objetiva sino que dependía de la percepción de cada individuo. Sus decorados del cine y el teatro se mostraran en líneas planas, inclinadas y asimétricas,

El teatro expresionista se mostrará impregnado de violencia reivindicativa, angustia y desconcierto, sin embargo para el año de 1923 el expresionismo dará paso a una nueva objetividad a un teatro marcadamente político. Por el contrario otros autores, Brecht, propondrán teorías sobre un teatro consecuente al momento histórico en el que uno vive pues exigía una escena racional, científica, precisa y objetiva (Oliva & Torres, 1930, pág. 381).

Para ese entonces el teatro consistía en representar figuraciones vivas de acontecimientos humanos ocurridos o inventados a fin de divertir a los espectadores, por lo que el autor buscaba un efecto de extrañamiento o distanciamiento como una manera de reconocer el objeto, pero que a la vez se mostrara al propio tiempo como algo ajeno o distante, por lo que el uso de máscaras de hombre y animales será el punto clave para la realización de este teatro (Oliva & Torres, 1930, pág. 382)

Otro de los autores que marcaron esta época fue Antonin Artaud quien defendía el teatro como forma de expresión y de vida del hombre, ya que proponía un teatro diferente al convencional, por lo que se oponía al teatro digestivo que no cuestionaba al espectador en su interior ni en su ser social, lo que identificará a su teatro como inquietante, destructor, y revolucionario, donde la escena deberá perder todos sus caracteres distintivos, como la intriga coherente, y la psicología de los personajes.

Para dicho autor el teatro será considerado como un lenguaje, donde el actor debe de crear su propio sistema de signos para producir sus manifestaciones, es así como el lenguaje del teatro será más una creación que una enunciación. Recapitulando podemos decir que el teatro de Artaud propone la consideración de un lenguaje de la escena intensamente rico, simbólico y sugerente, donde el teatro no tiene que representar la vida sino que el teatro tiene que reflejar la propia vida (Oliva & Torres, 1930, pág. 392).

Una característica fundamental del teatro del siglo XX es que se empiezan a proliferar los teatros públicos, por lo que se empieza a masificar y a facilitar a la sociedad entera, cosa que no sucedía en la época clasicista. Se puede decir que en esta época se hereda algunas de las cosas que en el siglo XIX se lograron, como lo fue el hecho de que en esa época se sacara el teatro a las calles para darle al pueblo la posibilidad de estar en contacto con el arte.

Además, entre otras cosas el teatro deja de estar escrito en un solo tiempo narrativo para mostrar historias que abarcan diferentes momentos, que dependían de las necesidades de la obra misma. El espacio es otra de las grandes modificaciones en donde la historia ya no era actuada en un mismo espacio, sino que ahora se podía

contar con diversos momentos en diversos lugares. Es así como los escenarios comienzan a ser movibles para contar con diferentes espacios de actuación.

Este siglo se inicia con el teatro modernista que hace una serie de adecuaciones con la idea de acercar el teatro al público general, una de las cosas que se puede destacar es la reducción de los tiempos de duración de la obra y un aumento significativo de la escenificación de comedias que atraían de manera sustancial al público, pues buscaba una forma de diversión y entretenimiento. Otra característica es que se tratan temas relacionados con el pueblo, con la vida cotidiana y se abordan las preocupaciones que ya no tienen que ver con temas burgueses (Fundación Zuloaga, 2011).

El teatro populista (así nombrado) se vuelve una propuesta artística muy criticada a partir de la idea de que se trataban temas irrelevantes, vanos y muy alejados del arte y que más bien tenían la tendencia a tratar temas taquilleros que fluctuaban entre la risa y la lágrima (Fundación Zuloaga, 2011, pág. 1).

Tras el deterioro producido por la Segunda Guerra Mundial, el arte se ve afectado pues existe un claro deterioro en proyectos creativos, lo interesante es que muy pronto se ve el crecimiento acelerado de escritores, que preocupados por los resultados de este evento histórico tan triste para la humanidad, hacen propuestas con planteamientos hipotéticos sobre estos efectos. Las críticas y los cuestionamientos a través del arte se manifiestan y es como el teatro del absurdo encabeza uno de estos planteamientos.

Uno de los planteamientos que más resalta es la idea de lo incomprendible: “[...] relatar cosas comprensibles sólo sirve para entorpecer la mente y desviar la memoria, mientras que el absurdo ejercita el cerebro y hace trabajar la memoria” (Muñoz, 2010, pág. 1). Este planteamiento justificaba eficazmente la idea de que el absurdo era una propuesta que rompería con la estética evidente ante sucesos sociales que promovían la indiferencia total. Muñoz (2010) menciona que tiene clara influencia del Dadaísmo y del Surrealismo.

Los autores no estaban preocupados porque el público y porque éstos entendieran el sentido de la obra. Cuestión que se observaba de manera frecuente en este tipo de obras:

En su comienzo, el público no tuvo facilidad para aceptar algo tan diferente a lo que había sido acostumbrado; personajes, ambientes, diálogos, todo resultaba extraño y extravagante. Los propios autores se resistían a dar explicaciones acerca del sentido de sus obras. Preguntado Samuel Beckett acerca del significado de “Esperando a Godot”, respondió que, de haberlo sabido él, lo habría puesto en la obra. Lo cierto es que no pretendían estos autores que se “comprendiera” en el sentido tradicional del término, sino que su finalidad era que al público le llegara la idea de que precisamente no había que preocuparse por el sentido en un mundo sin sentido (Muñoz, 2010).

Para el año de 1939-1945 el desarrollo del teatro absurdo se encontró en su máximo auge, este se definió por una serie de comportamientos ilógicos, donde la clave de su moraleja estará en lo no dicho y las preguntas y respuestas que provoca en el espectador, por lo que se tratara de crear elementos lo suficientemente extraños como para que el espectador indagó en ellos. Este teatro será la impresión de carencia narrativa, pues en general el dramaturgo del teatro absurdo suele ir introduciendo sutilmente toda una serie de signos de la degradación, por lo que este teatro será característico de la palabra, exigiendo a los actores una inmensa naturalidad a la hora de la representación (Oliva & Torres, 1930, págs. 398-399).

El teatro épico o mejor conocido como teatro político, surge gracias al poeta y dramaturgo Alemán, Bertolt Brecht, quien buscaba un teatro enfocado hacia los problemas sociales por los que estaba pasando el país, donde a diferencia de otros como los realistas y naturalistas, se caracterizara por el uso de la ilusión que mediante ella se intentará un distanciamiento con el espectador, para así poder lograr un juicio crítico ante la representación.

Dicho lo anterior esta separación se deberá gracias a la combinación e incorporación de lenguajes escénicos dentro de los intermedios o situaciones cómicas

que suceden dentro de la obra, por lo que se partirá de que este teatro es procedencia del *gestus*, como una habilidad física o gesto que representa la situación social a la que pertenece el personaje por lo que el uso de máscaras será esencial para lograr el distanciamiento que propone el autor, ya que mediante sus principios el teatro será convertido en un ámbito más racional.

Otro de los autores que marcaron movimientos, fue Luigi Pirandello, considerado como uno de los principales exponentes del antiteatro, cuyas características principales se basan en un inicio psicológico, o psico-filosofico, donde ponía en duda la idea del sujeto y en ocasiones de la misma idea del teatro. Los temas dramáticos surgieron bajo la influencia del teatro modernista que estaban bajo un reflexión trágica y desesperada de la consciencia sobre las falsas e insensibles relaciones humanas, que se realizaba en un continuo juego de máscaras que bajo los principios de Brecht, ocasionaban un distanciamiento con el espectador (Murcia, 2010).

Dentro del desarrollo de este teatro podemos decir que el autor vivió en un desequilibrio universal ante el positivismo filosófico y realismo-naturalismo, por lo que emanara aspectos como la gracia, la ironía, lo patético, y lo cómico, estableciendo una risa espontánea que posteriormente se transformara en algo amargo, es decir el autor retoma ciertos elementos que al combinarlos, le permiten crear en el espectador una idea de interpretación propia. Por lo que todas las novedades que impuso Pirandello, serán objeto de críticas ante una época de renovación, donde rompe con los artificios de la tradición teatral.

Otro de los desarrollos en el teatro del siglo XX, y que tuvo gran importancia dentro de la época, fue la del teatro existencialista, donde se caracterizara por contener escenas de angustia y ausencia relacionadas con las diferentes experiencias a las que se enfrenta el ser humano, por lo que se realizaran acciones absurdas e inútiles que conllevan a la transgresión del sufrimiento o sacrificio. Este existencialismo reflejará una realidad interna ante la necesidad de expresar los sentimientos humanos, por lo que se diferenciará de los demás al tratar temas relacionados con el individuo y la circunstancia que los rodea, de los cuales suelen

ser problemas cotidianos o en general sociales como conflictos de guerra, pobreza entre otros (Garzon, 2011)

Según Garzon (2011), el surgimiento de este teatro nace con las obras de Paul Sartre, inspiradas en doctrinas filosóficas que tratan diferentes puntos de vista sobre la creación del hombre en cuanto su naturaleza y existencia, por lo que sus obras tocaran puntos como el daño que propio que se hace el hombre.

Mientras tanto Jean Ganet atribuyó a los inicios del teatro antirealista, mediante los principios de Pirandello como la relatividad de la verdad y el intercambio de papeles, por lo que los espejos ocuparan un lugar importante dentro de las representaciones teatrales, a causa de que los reflejos de estos metafóricamente, pueden confundir con la realidad hasta no poder distinguir una cosa de la otra. Así pues planteara un modo antisocial que racionalizó ante la perversión y la maldad, por lo que siempre se tratara de un texto provocador y escandaloso con temas y un lenguaje que son capaces de alcanzar una emoción interna (Murcia, 2010).

Finalizando este capítulo, podemos decir que el teatro en general se mostró de manera progresiva, pues a pesar de haber sido utilizado desde un principio como un artefacto de propagación religiosa e ideológica, al paso del tiempo se vio influenciado por diversos acontecimientos históricos que ocasionaron un cambio dentro de las representaciones escénicas. Esto conllevó a que se propagaran diversos movimientos artísticos cuyas características se vieron reflejadas en las diferentes técnicas que desarrollaron actores y dramaturgos como parte complementaria a la realización de una obra de arte que mantendrá particularidades propias de cada época.

1.2. Yerma y sus representaciones del siglo XX

Federico García Lorca fue un dramaturgo y poeta español nacido en Fuente Vaqueros, el 5 de junio de 1898. En el año de 1915 comenzó a estudiar Filosofía y Letras y Derecho, en la Universidad de Granada. Forma parte de El Rinconcillo, centro de reunión de los artistas granadinos donde conoce a Manuel de Falla. Para 1916 y 1917 realiza una serie de viajes por España con sus compañeros de estudios, conociendo a Antonio Machado. En 1919 se traslada a Madrid y se instala en la Residencia de

Estudiantes, coincidiendo con numerosos literatos e intelectuales, que formarían la generación del 27. Más tarde en 1929 viaja a Nueva York y a Cuba, para fundar el grupo teatral universitario *La Barraca*, con el objetivo de acercar el teatro al pueblo, finalmente en 1936 vuelve a Granada donde es detenido y fusilado por sus ideas liberales, en pleno desarrollo de la Guerra Civil Española (Instituto de Cervantes, s.f.).

Lorca se caracterizó por escribir tanto poesía como teatro, sin embargo no sería hasta últimos años cuando se dedique más a la dramaturgia, participando no sólo en su creación, sino que también en la escenificación y el montaje. Por otro lado en sus primeros libros de poesía se muestra modernista, bajo las influencias de grandes artistas como Antonio Machado, Rubén Darío y Salvador Rueda. En una segunda etapa aún el Modernismo con la Vanguardia, partiendo de una base tradicional (Instituto de Cervantes, s.f.).

En cuanto a su labor teatral, Lorca se distinguió por emplear rasgos líricos, míticos y simbólicos, que se complementan tanto de la canción popular como de la desmesura calderoniana o al teatro de títeres (Instituto de Cervantes, s.f.). Su teatro se caracterizó por lo visual y dramático, ya que este se enmarca dentro de un teatro renovador desarrollado en la pre guerra del primer tercio del siglo XX en España, que puede resumirse en varias tendencias como: el teatro poético modernista que recoge los temas del Siglo de Oro Español, el teatro cómico que resalta los personajes estereotipados, la comedia tradicional que centra sus temas sobre la burguesía, y finalmente el teatro renovador iniciado por el autor, donde sus tragedias marcarán la culminación de su época, constituyendo las cumbre del teatro español y universal.

Dentro de su último periodo *Yerma* se consideró como una de sus obras trágicas más importantes, esta se escribió en el año de 1934. Dicha obra forma parte de la "trilogía lorquiana", junto con *bodas de sangre* y *la casa de Bernarda Alba*. Esta obra está escrita tanto en prosa como en verso y se conforma por tres actos divididos en dos cuadros cada uno. Se desarrolla dentro del campo y está situada en una época, donde la familia y la educación tienen gran relevancia (Arango, 1998).

Dicha tragedia fue escrita en la Guerra Civil Española que se desencadenó en España tras el fracaso del golpe de Estado del 17 y 18 de julio de 1936, llevado a cabo

por una parte del ejército en contra del gobierno de la Segunda República Española, con la victoria de Francisco Franco, quien tomó las riendas de España hasta el año de su muerte en 1975.

Algunas de las consecuencias principales por las que se dio dicha guerra, se debió a la economía atrasada que no satisfacía las necesidades del pueblo, una oligarquía preocupada sólo por sus intereses, y la polarización de dos bandos, derechistas e izquierdistas. Así mismo podemos decir que la Guerra Civil Española inspiró a toda una generación de artistas e intelectuales debido a la politización, de la cultura, donde cualquier planteamiento artístico que no fuera político era rechazado (Hernando, 1995). Es importante señalar, que la obra de Lorca, fue escrita dos años antes de la Guerra, sin embargo, esta se caracteriza por ser atemporal, debido a la importancia que se genera en ella, tras ser considerada como una de las obras más representativas de la época que corrompían, con el pensamiento político, para tratar temas sociales.

Si realizáramos un breve análisis de la obra, podríamos decir que el título de la obra *Yerma*, hace referencia directa a la protagonista de la obra quien lleva el mismo nombre, y que hace alusión a la significación de infertilidad. Al tocar temas de la mujer *Yerma* tendrá similitud con las otras dos tragedias escritas por Lorca, pues responden a la temática de la frustración de la mujer, como por ejemplo, el deseo de ser amada en *La Casa de Bernarda Alba*, o bien el deseo de no poder ser madre en la presente obra.

Por otro lado, algunos de los temas principales que se manejan dentro de la obra, son el egocentrismo, el valor del ciclo vital de la mujer del campo, la honra y la casta, la presión e hipocresía social, la hechicería, y el inconformismo.

En cuanto al lenguaje podemos decir que es en prosa, sin embargo, este es un lenguaje claro y coloquial, teniendo a la vez palabras que hacen referencia al lugar donde se desarrolla la obra, que es el campo. Una característica importante de la obra es el uso de metáforas pues Lorca las emplea de tal manera que refiere a la sexualidad de una manera no tan evidente.

Dicha obra como lo mencionamos anteriormente, es del género trágico a causa de que se desenvuelve desde el deseo, pasando por situaciones como el sufrimiento, obsesión y frustración: tiene un sentido religioso, donde la protagonista quebranta valores absolutos, que conllevan, a su vez, a la transgresión de un valor universal como lo es la vida. El argumento de la obra, nace del instinto de poder procrear, tras la infertilidad que la protagonista cree tener, y la presión social por la que se afronta como mujer del siglo XX. Ya que, formar una familia en una zona rural, como en la que se desarrolla la historia, era considerado como una necesidad básica ante la cultura española. No obstante, ante la indiferencia y la poca importancia que le da su marido, Yerma pasa por una serie de situaciones sociales y culturales que se ven entrelazadas mediante el desencadenamiento de emociones que van desde el amor, los celos, la pasión, la frustración e incluso el odio.

Retomando los inicios de la obra, debemos saber que fue un 29 de Diciembre cuando se estrenaría por primera en el teatro de Madrid, por la primera actriz Margarita Xirgu, considerada como una de las favoritas de Lorca. Esta representación constituyó uno de los acontecimientos culturales más importantes de la época. Así pues, la escritora Antonina Rodrigo, dentro de su biografía de Xirgu, narra que el estreno de Yerma se dio bajo un cambio de decorados que fueron encargados a Fontanals, llevando al éxito a la obra como una de las mejores representaciones

Las diferentes tensiones políticas y sociales que procedieron al estreno de la obra han hecho que la puesta en escena se repita. Sin embargo, fue Aurora Bautista quien recuperó al público español de la obra de Lorca después de los acontecimientos sucedidos en la Guerra Civil Española, y que precisamente elegiría a Yerma como parte de la recuperación del poeta en la temporada de 1960.

Tiempo más tarde la actriz viaja a México para representar otra puesta en escena, sin embargo, tras la acusación por haberse manifestado contra el régimen, se le prohibió actuar. No obstante se le permitió representar Yerma con la condición de que su nombre no apareciera en ningún lado y ésta no tuviera publicidad (García, 1984).

Para noviembre de 1971, Yerma regresaría a los escenarios con la reconocida actriz de 49 años Nuria Espert con la dirección de Víctor García, por lo que más tarde Fuera de España, en Buenos Aires, la propia Margarita Xirgu dirigiría un montaje de Yerma interpretada por María Casares que representaría uno de sus primeros personajes en castellano (García, 1984).

A lo largo del tiempo se han realizado varias interpretaciones de la obra de Yerma, pues según especialistas esta obra al ser atemporal puede ser presentada en cualquier cultura, por lo que en México una de las más sobresalientes adaptaciones fue la que realizó el ITESM bajo la dirección del profesor Ernesto Tapia, donde los campesinos en lugar de ser andaluces, fueron mexicanos, respetando su contenido esencial pero orientada a la cultura misma del latinoamericano.

Como podemos ver Yerma es una de las puestas en escena más reconocidas de García Lorca, está junto con las otras dos que forman parte de la trilogía lorquiana, han sido representadas a lo largo del tiempo, no obstante Yerma es la única que se ha adaptado a otras culturas, por lo que podemos decir que esta obra está realizada con elementos atemporales que permiten representar y adaptar el texto de diferentes y mejores maneras.

Capítulo 2. Estado del arte

2.1. El teatro y la comunicación

La realización de esta investigación surge ante la necesidad de analizar ramas de la semiótica que no se han tratado profundamente, pues en las últimas décadas no existen las suficientes fuentes que documenten el estudio y desarrollo de esta disciplina dentro de un ámbito cultural como lo es el teatro. Sin embargo, algunas de las investigaciones que se realizaron en tiempos anteriores y otras un poco más recientes, abordan temas de la semiótica teatral desde diferentes perspectivas, por lo que se pretende analizar las más importantes a manera de rescatar algunos de los elementos que puedan llegar a ser útiles para la presente investigación.

La comunicación del actor del teatro y su público fue una investigación presentada en el año del 2009 por María Huitrón, cuyo objetivo principal fue reflexionar sobre todas y cada una de las herramientas que posee un actor para lograr la comunicación, por lo que mediante un análisis comparativo de diferentes teorías, se buscará indagar sobre la importancia que tienen los procesos comunicativos dentro del teatro.

Así pues, dicho análisis parte de la vinculación entre el teatro y la comunicación, ya que según la autora será fundamental para entender los procesos de comunicación que realizan los actores como un canal que permite el entendimiento entre el actor y espectador, por lo que propone diversos factores influyentes dentro de este proceso al que considera complejo, y que fueron el punto de partida para su investigación, entre ellos menciona los siguientes:

- a) El espectáculo en sí mismo produce figuras o conceptos que pueden ser entendidos como signos (vestuario, escenografía, utilería y todos aquellos elementos que pueden ser considerados alejados del actor).
- b) El actor es creador de sus propios símbolos en forma de voz, corporalidad ritmo etcétera.
- c) El público produce diversas interpretaciones, por lo que en ocasiones este puede llegar a inventar diferentes signos.

Como podemos ver estos supuestos de partida surgen desde la hipótesis de que el actor, en conjunto con todos los elementos que conforman a una obra de teatro, genera una serie de signos, y significados que le permiten una mejor comunicación dentro de la representación teatral, por lo que dichas características se desarrollan bajo un sentido de complejidad dentro de la evolución del teatro. Es así como Huitrón, sustenta la idea de que el público siempre será esencial sin importar la época a la que éste pertenece pues el objetivo principal de un actor se basará primordialmente en crear una conexión con el público mediante una inversión de lenguajes escénicos como la escenografía, luces, sonidos entre otros, que definen al teatro como “un medio directo y eficaz para interesar, informar , enseñar pero también un medio de participación, creación y comunión” (Huitrón, 2009).

Una de las teorías que retomó para su análisis fue la teoría semiótica, considerando que las últimas investigaciones que se han realizado sobre este ámbito han sido enfocadas hacia el texto dramático y no hacia el espectáculo, pues esta rama es vista meramente desde una perspectiva literaria. Es así como se analiza la dimensión sintáctica encargada de analizar la realidad teatral, mediante elementos de significación que con ayuda de las acotaciones el actor- lector puede hacer una mejor interpretación.

Como sustento a su trabajo retoma autores como Umberto Eco, para polemizar sobre la postura, en el que tanto el emisor como receptor establecen un código para su comprensión, y un mejor entendimiento.

Por otro lado la teoría social es otro de los supuestos de partida que contribuyeron a la investigación, ya que se caracterizó por darle tratamiento a la vinculación entre los temas de comunicación y teatro como procesos sociales. Así pues el lenguaje es considerado como parte fundamental dentro del desarrollo de la comunicación, ya que gracias a sus avances progresistas los modos de comunicación han mejorado a lo largo del tiempo, permitiéndonos a la vez crear vínculos sociales dentro de la comunidad. Sin embargo, ésta estará determinada por la cultura administrada y un orden de importancia que le da congruencia a la comunicación (Huitrón, 2009).

Otra de las teorías que sustentan su investigación, fue la antropológica, cuyos supuestos parten de la relación que se puede establecer con el público mediante el conocimiento y reconocimiento de la cultura tanto del actor como la del espectador, conllevando a estos a un sentido de pertenencia dentro de la puesta en escena. Mientras tanto, la teoría filosófica se caracterizará por una perspectiva de estética que buscará un lenguaje de arte que pueda ser descriptivo de los procesos técnicos en los diferentes tipos de signos.

Como conclusión a esta investigación obtenemos que la comunicación es esa capacidad propia del hombre que mediante diversos instrumentos adquieren control en la sociedad con ciertas características significativas, que permiten la creación de identidad. Mientras tanto el teatro se presentará como parte de esta comunicación con un lenguaje propio, simbólico y acorde a su tiempo, donde el actor, mediante una serie de técnicas y un reconocimiento total de su lenguaje, logrará llegar al espectador por medio de signos y significados que se desarrollan durante la puesta en escena (Huitrón, 2009).

Dicho lo anterior, se puede deducir que la investigación realizada por Huitrón, es próxima al análisis semiótico que se pretende hacer sobre la representación teatral de Yerma, pues retoma autores como Eco, o Barba, que mediante sus propuestas metodológicas, logra crear una vinculación entre el teatro y las diferentes teorías como medio de comunicación a través de un lenguaje, signos, y significados. La relación que se genera en una representación teatral entre el actor y espectador contribuirá a un mejor entendimiento de la obra, por lo que podemos considerar al teatro como un medio de comunicación que tiene la capacidad suficiente para persuadir, informar y entretener al espectador.

Por otro lado, el autor Rodrigo Benza realizó un estudio sobre el proceso comunicativo que se genera dentro del teatro, así como también los elementos y procesos de significación que se dan en todo momento, donde el emisor es el actor, transmitiendo un mensaje a un receptor o espectador que mediante la experiencia, sentidos y emociones logra un modelo de comunicación (Benza, 2007, pág. 21),

Para la realización de dicha investigación se utilizó una metodología cualitativa, donde las técnicas requeridas para la recolección de la información en el trabajo de campo, fueron la observación participante, que fue registrada en un diario de trabajo, así como también entrevistas a los participantes del proyecto, posteriormente se procesó la información agrupándola y comparándola para, finalmente, ser confrontada con el marco teórico. Es así como a partir del taller que se les impartió al grupo de Shipibos, crearon su propia representación teatral que a lo largo del tiempo demostró que evidentemente, la actuación mejora su estado de convivencia.

Dentro del análisis, Benza nos menciona que el principal valor del teatro como un medio de comunicación, es la fusión de muchas maneras de comunicación en una sola, por lo que desglosará una serie de tipos de comunicación:

1. Comunicación verbal
2. Comunicación no verbal o corporal
3. Comunicación visual
4. Comunicación sonora
5. Comunicación Espacial

Dicho lo anterior, podemos decir que dentro de esta clasificación todos los sentidos se activan, complementando el proceso de comunicación volviéndose completo a causa de que no sólo se da nivel racional, sino que también a un nivel de sensaciones, percepciones y energías. Así pues el actor utiliza signos que obtiene del texto dramático y crea un sistema de significados que transmite al público. Cuando interpreta a un personaje, está realmente significando a un ser distinto a él (Benza, 2007, pág. 31).

El autor partirá del principio de que cuando se va al teatro se experimentan varios tipos de comunicación, pues las obras de teatro no están escritas y hechas para ser leídas como un cuento, una novela, etc. Sino más bien se realizaron para ser representadas. El teatro es una herramienta de creación de comunicación que se establece desde el momento en el que se escribe el guión literario hasta la propia representación de la obra.

Por lo tanto podemos decir que la tesis de “El teatro como una herramienta de comunicación intercultural” es una investigación que desarrolla diversos aspectos de la teoría del teatro, la comunicación y la interculturalidad, donde a partir de una serie de elementos plantea la representación teatral como un medio de comunicación que se desarrolla a partir de diversos lenguajes de signos como el habla, la corporalidad, lo visual, u otros.

Como podemos ver dicha investigación se basa primordialmente en la teoría de la comunicación y la interculturalidad. Donde al crear una vinculación entre ellas, junto con dos disciplinas artísticas, que es el teatro y las artes plásticas, se observa una buena comunicación. Por otro lado podemos decir que el hecho de que sea una puesta en escena, se debe a una técnica sobre como los mismos participantes al estar en acción, se enfrentan a una serie de situaciones que los conlleva a expulsar, sus inquietudes, sus deseos, sus bromas entre otros sentimientos, que son plasmados en la representación.

De tal manera la investigación parte de la hipótesis de que el teatro, es una gran herramienta para las relaciones interculturales donde la convivencia es la mejor forma para conocer y comprender otra cultura, mediante las relaciones en el trabajo teatral.

Desde este enfoque se puede observar la intención de este autor, por explicar los elementos que intervienen para que una obra llegue a su destino final que implica desde la creación del texto, la representación con todos los elementos que se involucran y la recepción por parte del espectador. Si bien da una interesante perspectiva para entender al teatro como un acto comunicativo, quizá haya sido necesario que tomara en consideración los principios fundamentales que rigen a una obra de arte y que en ese sentido, no es algo simple ni se reduce a un mero acto comunicativo. El interés que nos convoca en el presente trabajo, se trata de asumir la puesta en escena como parte de una expresión artística que permite mostrar y asumir cosas que muchas veces no son entendibles, pero que resultan de tal belleza, que el hecho de quererlo entender pasa a segundo término. Sin embargo, es trabajo del actor

hacer de su actuación, un momento de gran belleza y a la vez de un acto de comunicación que le permita al público sumergirse en la historia y en las emociones.

El proyecto de Hernández (2008) también ha realizado escritos sobre el teatro, como una herramienta de comunicación en donde se parte de la idea que este acto es: [...] un proceso, [y] éste se constituye por un conjunto de elementos que interactúan unos sobre otros. La expresión más simple de ese conjunto se conforma de emisor, mensaje y receptor (Hernandez, 2008, pág. 16). Dentro de ese proceso que existe gracias al hecho de que se comparten una serie de significaciones que devienen de una misma cultura y que gracias a ello, se da el entendimiento.

Por lo que esta investigación buscará analizar la problemática sobre la exposición a una representación teatral, para conocer los efectos de comunicación social en los espectadores antes y después de una puesta en escena. Para su elaboración se utilizaron dos instrumentos diferentes, el primero de ellos las busca de bibliografía relacionada al tema, y la segunda dos encuestas semiestructuradas para ser utilizadas en trabajo de campo.

El texto y la comunicación son parte del sistema sociocultural desarrollado por la humanidad, pues ambos poseen un vínculo indisoluble, un sentido de pertenencia, dualidad significativa en el imaginario colectivo de cada cultura y cada nación. Por lo que el teatro ha sido un perfecto medio de expresión para transmitir mensajes en el que se invierten códigos y signos. Es por esto que el proceso dinámico en el que resulta inmerso un conjunto de elementos creadores como el autor, director, actores y actrices transmiten una serie de mensajes codificados y estructurados, por lo que tras los acontecimientos registrados, la presente investigación, será el resultado de la inquietud por conocer los efectos de los estímulos de la comunicación teatral, ante los signos intencionales, o no intencionales según los de la comunicación teatral.

Considerada como una investigación bibliográfica de campo, esta investigación se realizó con dos grupos de espectadores (110 en total) que asistieron a dos representaciones teatrales, la ciudad de Guatemala, una comedia y un drama. Dichos espectadores, fueron participes mediante la participación personal de dos

cuestionarios, el primero de ellos antes de la representación teatral y el segundo al término de esta.

El autor plantea que el emisor genera y envía mensajes simbólicos, ya sean verbales o no verbales, por medio de un canal hacia un receptor, en un esfuerzo por compartir información. Estos mensajes enviados están llenos de signos y códigos comúnmente para el emisor y receptor, pero es necesario que exista una reacción y una respuesta para hacer eficaz el modelo de comunicación (pág. 14).

Cabe señalar, según Hernández (2008), para hacer eficaz el mensaje por parte del emisor, los códigos que deben tener para una interpretación adecuada son:

- a) Estereotipos,
- b) Significados,
- c) Representaciones y
- d) Valores

Con ellos tiene que contener el mensaje ciertas características para evitar deformación del mensaje:

1. **Credibilidad:** comunicación presentada real y veraz.
2. **Utilidad:** proporcionar información útil que sirva a quien va dirigida.
3. **Claridad:** transmitir con simplicidad y nitidez.
4. **Continuidad y consistencia:** repetición de conceptos, de manera que con base en la continuidad y consistencia, se pueda penetrar en la mente del receptor para vencer las posibles resistencias que éste establezca.
5. **Adecuación en el medio:** emplear y aceptar los canales establecidos, aun cuando estos sean deficientes u obsoletos.
6. **Disposición del auditorio:** Un acto de comunicación entre dos personas se completa cuando ambas entienden, el mismo signo del mismo modo.

Es así como el proyecto del autor amplía la perspectiva de comunicación que desarrollo Benza bajo el proceso de comunicación, sin embargo, su perspectiva también deja a un lado es asunto del arte. El teatro evidentemente tiene aspectos que no pueden asumirse sin tomar en cuenta que es un discurso que está bajo el código

de la belleza y de igual forma habría que completar este aspecto que no fue considerado en estos dos proyectos.

Esto conlleva a que nuestra investigación tome puntos importantes de la que realizó Hernández, pues consideramos relevante el hecho de creer que el teatro funciona como medio de comunicación, ya que como expresión artística busca transmitir una serie de ideas y mensajes que el dramaturgo refleja dentro de sus textos. Así pues, el análisis de Yerma se basará principalmente en un análisis de la puesta en escena con los elementos comunicativos que facilitan el entendimiento al receptor, sin embargo cabe señalar que el proceso interno que se genera en el espectador no será estudiado a causa de que corresponde a otro nivel que no es el simbólico ya que esta busca un análisis de contenido mediante la comunicación no verbal.

La relación comunicativa con el espectador y el público será objeto de estudio de la investigación presentada por Victoria Álvarez, quien analiza la comunicación teatral por medio de las expresiones verbales y no verbales, cuya hipótesis parte que dentro del teatro se desencadenan procesos comunicativos estéticos determinados por la calidad de la obra y del interés del espectador. Así pues para la realización de dicho trabajo se llevó a cabo una metodología analítica descriptiva basada en la recopilación de datos conceptuales cuyo sustento se basa en teorías de la comunicación aplicada con la lógica del método científico.

Dentro de los resultados se obtuvo un proceso comunicativo, ligado al receptor de mensajes dramáticos, sobre un análisis de cómo son las interacciones de la comunicación teatral sin abordar los antecedentes previos del origen del teatro. Es importante mencionar que dentro del desarrollo de la investigación se analiza la estrecha vinculación que existe entre la comunicación y la estética como expresiones que el ser humano utiliza para transformar y transmitir el mundo real o imaginario (Vega, 2002).

Por otro lado aborda la relación entre el teatro y la comunicación desde los géneros tragedia y la comedia a causa de que ambos se desarrollan con mayor facilidad el concepto de anagnórisis y catarsis como medio comunicativo. No obstante,

al igual que otros análisis, dicha investigación realizará una división de categorías que son afines y complementarias al teatro, entre ellas, la próxemia, el paralenguaje y la kinesis.

Toda muestra expresionista por parte de los seres humanos que permite la cercanía entre ellos mismos, con su yo integral, conlleva a una serie de sensaciones y emociones experimentadas como parte de su mundo. Por lo que la investigación realizada por la autora describirá todas aquellas interacciones que transmiten la comunicación estética mediante la información o datos que busca sensibilizar al espectador, sin embargo este contendrá la separación que existe entre lo real con lo imaginario (Vega, 2002).

La comunicación como parte del proceso comunicativo que genera un individuo nos permite relacionarnos con unos mismos, por lo que se puede decir que la investigación al igual que otras, es próxima al análisis que se realizara en Yerma, donde se tomará como punto de partida que, dentro del teatro existe un proceso de comunicación desarrollado a partir de una construcción signica, y que dentro de él se generara una relación entre el emisor y receptor que desarrolla un cuestionamiento sobre el porqué de las situaciones, mediante un lenguaje que no siempre es verbal.

2.2. Semiótica en el teatro

La semiótica en general es una disciplina que se encarga del estudio de los signos en los diferentes tipos de lenguaje que se ha estudiado desde décadas anteriores, no obstante la vinculación que existe entre las diferentes áreas como lo es el teatro no ha tenido un tratamiento adecuado, por lo que dará pie a la investigadora Diana Olvera a presentar su publicación sobre la semiótica en el teatro que establece las nociones básicas sobre cómo entender la relación entre el teatro y la semiótica.

Es así como mediante un exposición de conceptos, temas y teorías que desarrolla a lo largo de su investigación, buscará comprender la aplicación de cada uno dentro del teatro, con una análisis de la obra “El animal de Hungría”, del dramaturgo Lope de Vega, perteneciente al periodo del Siglo de Oro español.

Utilizando el esquema metodológico de Fabián Gutiérrez, la autora muestra un análisis de códigos operantes dentro de las categorías: *paralingüística* que se identificara por todas aquellos sonidos de ambientación. *El kinésico-proxémico*, que hará referencia a los espacios y relaciones espaciales que cada uno de los actores debe de respetar dentro del contexto de la obra, y finalmente *los elementos de aspecto* que complementan la puesta en escena como el vestuario, las máscaras, botargas, o pieles que se llegaron a utilizar; cabe señalar que dentro de esta categoría retoma una subcategoría a la que denomina *dialogo*, y que, a su vez, está complementada mediante algún tipo de lenguaje escénico, como la escenografía, o la iluminación (Córtes, 1997) .

Por otro lado, las categorías deixis y anáfora, del autor Fernando del Toro, serán retomadas como otra clasificación del análisis semiótico, entre ellas encontramos la *deixis extra-referencial* que hace alusión a la realidad previa al adentrarse en el discurso. *La deixis infra-referencial* que se basa en el aspecto del discurso, *la deixis enunciativa* que hace la función principal de los deícticos, *la deixis espacial y temporal* que fija el discurso del aquí y ahora, *la deixis social* que ubica el estatuto de clase de los personajes, y finalmente *la deixis demostrativa* que auxilia a la comprensión del discurso.

Tras estas categorías, se puede decir que la recepción, el tiempo, el vestuario, o los movimientos que el actor representa mediante acciones identificarán a cada personaje, por lo que la semiótica, será aplicada a través de una estructura adecuada que va de acuerdo con los propios fines, considerando al teatro como una valiosa herramienta comunicativa en función al estudio de todos y cada uno de los elementos que integran al fenómeno teatral.

En cuanto a nuestro trabajo de análisis que se pretende analizar, podemos rescatar de la autora, las diferentes categorías que utiliza en su investigación, no obstante, se observa la falta de dimensiones dentro de su marco teórico, como por ejemplo los personajes, los signos, y algunos de los códigos complementarios que se realizan en la representación teatral.

El signo como representación será objeto de estudio del filósofo Umberto Eco, que como análisis de la acción teatral busca comprender dos cosas: los problemas de una acción teatral elemental mediante la significación, y aquellos problemas que los estudios de la significación han elaborado. Para dicho análisis, se tomará como ejemplo a un hombre borracho que tiene la necesidad de mostrar templanza, lo que conllevará a que el autor sustente la idea de que el ser humano muestra gestos cotidianos, y movimientos menos vistosos con fines representativos, por lo que el signo no será la representación teatral tal cual, sino que lo que está representando el actor momentáneamente (Umberto, s/n).

Tal es la representación del signo que Eco, sostiene una postura en la que todos los signos puestos en escena son ficticios, y no por ser fingidos o porque comunican cosas que no existen, sino por el hecho de que el signo finge no ser uno. Por lo que nos dirá que los signos solo se darán dentro de un cuerpo en acción, lo que lo llevará a proponer observaciones de tres tipos dentro de su ejemplo:

- a) No es necesario que los signos sean emitidos intencionalmente por alguien, pues es suficiente que exista una convención que nos permita interpretar como signo un evento.
- b) Retomando el ejemplo del hombre ebrio, si éste es expuesto por un artista como arte, significativamente lo podemos considerar como objeto.
- c) El ejemplo puede remitir a una variedad de signos. Un primer nivel donde es simplemente un hombre ebrio, un segundo que dentro de la retórica significará embriaguez, y finalmente otro que hace alusión a los peligros de la embriaguez, por lo que la acción teatral tendrá como objetivo persuadir.

Dicho lo anterior se propondrán tres campos de indagación semióticas:

1. La cinésica: Este campo estará encargado del estudio del significado de los gestos, las expresiones, movimientos de la cara y posturas corporales.
2. La paralingüística: Analiza las inflexiones de voz, las entonaciones, los diferentes significados del acento, entre otros.
3. La prosémica: Estará encargada de representar la distancia espacial entre seres que no mantengan el mismo significado.

Como se puede observar el autor, analiza el signo teatral desde un perspectiva diferente a los otros autores que se han descrito anteriormente sobre la semiótica, pues éste considera el signo como una representación que no puede ser. Sin embargo, de esta investigación, se pueden rescatar puntos para debatir, al igual que una serie de categorías que pueden ser útiles en el análisis de la obra de Yerma, pues realizando un breve análisis comparativo podemos decir que varios de los autores se basan en la utilización de las mismas categorías para su investigación.

Por otro lado hay investigaciones que analizan los sistemas de signos no verbales en los procesos de interacción del espacio lingüístico, desde el signo, el proceso semiótico, el dialogo dramático, y finalmente la puesta en escena como lo fue el caso de la investigación realizada por Victoria Guillén, dentro de un análisis de la obra *top girls*, cuya realización surgió del interés por el estructuralismo de la escuela de Praga en los años 30, así como también de los estudios posestructuralistas de Roland Barthes, Kowzan, y sus discípulos.

Algunas de las teorías que se tomaron para la investigación fue la semiología del teatro, el teatro feminista, teoría del género, sociolingüística, análisis del discurso, análisis conversacional, y antropología de la comunicación humana que para su desarrollo utilizará una metodología hipotética-deductiva, mediante un planteamiento de problema que intenta demostrar y explicar el modo en el que el lenguaje verbal y los sistemas de signos no verbales, modifican las relaciones de poder y solidaridad en el texto dramático, asimismo es importante señalar que a la par realiza un análisis de contenido, del texto dramático *top girls* (Nieto, 1993).

De esta investigación se puede observar que solo se le dio un tratamiento semiológico al texto literario, por lo que como argumentación se puede decir que la investigación sobre la representación teatral de la obra Yerma, a diferencia de ésta, presenta un análisis que no va sobre el texto literario sino que indaga sobre un nivel más profundo en la puesta en escena.

Como podemos ver existen varias investigaciones sobre la semiótica en el teatro, aunque no todas demuestren el enfoque o perspectiva que se le pretende dar a nuestra investigación, ya que la mayoría de ellas coinciden que el teatro funciona

como un medio de comunicación que a través de diferentes signos que transmiten ideas y/o mensajes, por lo que podemos decir que el análisis semiótico de la representación de la obra Yerma, que se realiza en la presente investigación aborda temas que en la bibliografía consultada, no tocan como lo son los diferentes signos que el actor crea internamente, retomando a autores como Umberto Eco, quien dice que los signos dentro del teatro, fingen no serlo, por lo que considera a la representación como algo que no es posible. Así pues se espera tomar elementos actuales de las investigaciones presentadas, y que desde hace tiempo no son tratados profundamente.

Capítulo 3. Marco Teórico

3.1. Introducción al apartado

El arte es aquella creación por el hombre que requiere de técnicas específicas, conteniendo en sí mismo inspiración y complejidad, capaz de expresar la individualidad del mundo real y subjetivo por medio de un proceso comunicativo que permite desarrollar sensibilidad humana en el receptor.

La semiótica analiza aquellos procesos de interpretación que se crean bajo un sistema de significación ante los elementos lingüísticos y no lingüísticos, que se ven influenciados por situaciones sociales, políticas, culturales u otras temáticas que no necesariamente se expresan con palabras.

Por tal motivo, el presente marco teórico, aborda el desarrollo de los estudios de los signos en el ámbito artístico, como lo es el teatro. Dicha descripción analiza los antecedentes del estructuralismo, así como también los principales exponentes teóricos, que buscan explicar el funcionamiento sígnico de los diversos lenguajes escénicos de la representación teatral.

3.2. Antecedentes teóricos del estudio del signo

3.2.1. Estructuralismo Checo

A lo largo del tiempo todos los individuos hemos interactuando con diversos procesos de comunicación, que son establecidos bajo un sistema de signos sintácticos, pragmáticos y semánticos estudiados por la semiótica. Generalmente un signo es entendido como todo aquello que está en el lugar de otra cosa, donde su uso se es dado por un emisor que mediante un canal con un código determina, un indicio que es susceptible hacia un receptor.

Tras varios años de estudio, la semiótica ha sido influenciada por diversas escuelas como la pragmática, la analítica, la formalista, y la estructuralista, quienes elaboraron diversas teorías para explicar un fenómeno tan complejo como lo es la semiología. Dichas teorías provinieron de diversos acontecimientos históricos que

inician como parte de la filosofía del lenguaje a través de las ideas de grandes pensadores como Platón, Aristóteles, San Agustín, Roger Bacon, Juan Escoto y Guillermo de Ockham (Beuchot, 2004, pág. 9).

Posteriormente, la semiótica llega a su segunda fase con la teoría del pragmatismo desarrollada por Pearce, donde uno de los principios básicos parte de los signos en acción como una forma de conocimiento mediante una semiosis posible. No obstante, una de las líneas más importantes que desarrolla la semiótica de grandes autores como Saussure, Barthes o Eco, es la del estructuralismo (Beuchot, 2004, pág. 10).

Después del término del clasismo en el siglo XIX, se comienzan a corromper todo tipo de estructuras contra la idea de que el arte puede ser igualitario, y entendido por cualquier individuo. Esto conlleva a desarrollar otro tipo de corrientes como el realismo, que se vio influenciado por grandes movimientos sociales, que a través de la crítica de contenidos dio paso a una de las principales etapas del estructuralismo checo, caracterizado principalmente por conocer el valor estético de los objetos.

Es así como en el siglo XX, se concluye con el concepto de genialidad, para dar paso al análisis del sistema de signos arbitrarios que conforman la complejidad del lenguaje, es decir comienzan a existir un sistema de reglas y formas para estudiar y conocer las estructuras, lo que identifica al estructuralismo como una corriente cultural que busca intensiones críticas mediante una forma de pensamiento como lo es la lingüística y el estudio de los signos,

Dicho lo anterior, podemos decir que en los inicios del estructuralismo se encuentran los métodos de la lingüística contemporánea aplicada a la literatura y al sistema cultural, ya que los estructuralistas consideran que la lingüística proporciona un método de análisis susceptible, cuyo objeto de estudio, es descubrir los códigos y las reglas que regulan las prácticas: sociales, culturales y humanas (Piquer, 2002, pág. 431).

Dentro de su desarrollo, las principales aportaciones de la lingüística al estructuralismo son las siguientes:

- Proporciona instrucciones generales para la investigación semiótica.
- Descarta de la ciencia todo aquello que no tuviera un rigor de lo especializado.
- Aporta diversos conceptos que pueden ser utilizados metafóricamente al analizar el significante/ significado, y las relaciones sintagmáticas/ paradigmáticas, de las obras literarias.

Por otro lado podemos decir que la lingüística dentro de las relaciones estructuralistas, estimula las oposiciones binarias, siendo esta una operación fundamental de la mente humana para la producción de significados (Piquer, 2002, pág. 432). Esta postulación conlleva a que los estructuralistas dedujeran que todos los actos humanos mantienen un sistema de signos que operan a manera de lenguaje.

Una de las características que identifican al estructuralismo es su estudio sincrónico, es decir sólo se preocupa por analizar segmentos arbitrarios de los procesos evolutivos, interesándose por la estructura de los códigos, y las generalidades, por lo que al desarrollar las oposiciones binarias, dicho enfoque sólo mantiene relaciones con los personajes dentro de una obra literaria (Piquer, 2002, pág. 433).

Algunos autores como Roland Barthes, fueron de la idea de que el estructuralismo debe verse como una actividad, cuyo objetivo consiste en reconstruir las leyes estructurales y las reglas de funcionamiento dentro de las obras, mediante la descripción (descomposición) y la observación. En otras palabras, podemos decir que los estructuralistas comienzan aislar y estudiar hechos de obras literarias, para posteriormente construir un modelo que las pueda explicar.

Dicho lo anterior, para poder realizar un análisis estructural del texto, estudiar su forma, y sus contenidos, se contemplan ciertos elementos que ayudan a explicar su articulación, construcción y fuerza, esto conlleva a mostrar al estructuralismo como un enfoque que rompe con las tesis aceptadas anteriormente dentro del estudio de la literatura.

La interpretación de la obra fue uno de los principios estructuralistas, mediante la construcción teórica del discurso literario, considerando al ser humano como fuente

y origen de diversos significados, y a su vez ocasionando la falta de interés por el objeto real denotado por el signo, importándoles solamente analizar la estructura de la obra y el sistema de reglas que lo hacen posible (Piquer, 2002, pág. 435).

El estructuralismo Checo, o comúnmente conocido como Círculo de Praga, fue un movimiento lingüístico que se identificó por analizar el valor estético de la lengua como producto de la actividad humana de un acto natural, y por estudiar de manera sincrónica únicamente los textos literarios debido a su complejidad.

Algunas de las tesis que se manifiestan en este periodo se identifican por defender la complementariedad del estudio diacrónico y sincrónico, del estudio lingüístico, reconociendo que la historia de la literatura, se liga históricamente a partir de sus propias leyes estructurales.

Uno de los principales exponentes de este enfoque fue Roman Jakobson, investigador y expresidente del Círculo Lingüístico de Moscú, que mediante sus estudios, diversos estructuralistas unificaron las teorías postuladas en el formalismo ruso y la lingüística de Saussure. Sin embargo, los diferentes estudios que se llevan dentro de la escuela Checa, abarcan principalmente el arte, la sociedad y la cultura.

La escuela de Praga, como parte fundamental del desarrollo del estructuralismo checo se interesó únicamente por el análisis sincrónico y la inmanencia descriptiva, creyendo que es necesario cruzar la diacronía del lenguaje para entender el funcionamiento del habla (Piquer, 2002, pág. 380).

Así pues, podemos decir que lo que busca este grupo de estructuralistas, es analizar las obras literarias mediante su descomposición para conocer los códigos y claves que convierten a la obra intangible, y como a su vez el sujeto la hace interpretable, sin embargo dicha epistemología se identifica por sostener la idea de que todas las producciones humanas tienen un significado construido de manera convencional.

3.2.2. Jan Mukarovsky y el concepto estético

Jan Mukarovsky fue una de las figuras más destacadas del estructuralismo Checo, tras intentar trasladar al campo estético los dos conceptos claves del análisis del lenguaje: el de estructura y el de función. No obstante, dicho autor parte de la teoría de que la estructura no es una realidad empírica, sino más bien un modelo fenomenológico dentro de la conciencia social de la colectividad, por lo que estudia todas aquellas leyes generales que permiten integrar el proceso del arte, en un proceso histórico y evolutivo (Piquer, 2002, pág. 380).

Dicho lo anterior, Mukarovsky se caracterizó principalmente por sus ideas revolucionarias respecto al arte, pues es quien considera a la poética como una de las ramas de la semiótica más que de la lingüística, por lo que sostiene la necesidad de observar otro tipo de factores que van más allá de los textuales, siempre y cuando estos se estudien como componentes de una estructura estética.

En sus inicios el Estructuralismo Checo es influenciado por teorías preestablecidas dentro del formalismo, pues consideraba como objeto de estudio a la lengua y no al habla, por lo que Mukarovsky parte de la idea de que es un error metodológico reducir la obra literaria a lo verbal, y a la vez identificar a la literatura con la literalidad, por lo que los estructuralistas checos revolucionan hacia la semiología tras reconocer que el arte proviene de un hecho ideológico, integrado a un contexto social (Piquer, 2002, pág. 381).

No obstante, los formalistas se abstienen de dirigirse al objeto literario desde una perspectiva que prescinde de cualquier tipo de elementos extraliterarios, por lo que Mukarovsky, apela al contexto social de la función del arte y de la literatura como una crítica a este enfoque, ya que procede al estudio artístico mediante una perspectiva histórica.

Desde los principios de Mukarovsky la obra de un escritor es el resultado de la interrelación entre el estilo, el ambiente y la personalidad, donde no sólo interesa el análisis literario, sino que también es necesario tomar en cuenta otros aspectos que tienen que ver con disciplinas como la sociología, la psicología, la política entre otros.

Para el autor una obra artística no es únicamente placer estético, sino que también es reflejo de una interacción de factores externos al arte como la cultura en una sociedad, por lo que para él, todos aquellos signos que se muestran dentro de una obra, serán siempre fuente de información sin ser un signo autónomo creado para sí mismo, sino para la comunicación con los demás (Piquer, 2002, pág. 382). Estas postulaciones conllevan a Mukarovsky a asegurar que la obra de arte a su vez es un signo, una estructura y un valor que permiten admirar al arte como un hecho semiológico comunicativo.

Así pues Mukarovsky, propone tres aspectos que se deben tomar en cuenta a la hora de analizar una obra artística. El primero de ellos la *obra-cosa o artefacto*, que se identifica por ser un símbolo exterior correspondiente a un significante. El segundo, el *objeto estético* como significación que adquiere el artefacto en la conciencia colectiva, y al mismo tiempo la relación que establece con un referente. Y finalmente la obra como *objeto estético*, a manera de resultado de haber asignado una interpretación a la obra de arte, pues cabe señalar que un artefacto u obra de arte puede ser convertida en diversos objetos estéticos dependiendo las circunstancias en las que este es interpretado (Piquer, 2002, pág. 382). Cabe mencionar que para Mukarovsky, es fundamental concebir la obra literaria como un signo estético que puede ser abordado tanto en su dimensión autónoma como en su dimensión comunicativa.

Como podemos ver, dicho autor sostiene la idea de que el arte se puede analizar como un objeto estético tomando en cuenta la relación dialéctica, que existe en las obras mediante otros campos de cultura y la importancia que tiene como una función comunicativa. Así pues, hay que tomar en cuenta que tras las diversas consecuencias sociales y culturales que se producen, la interpretación de la obra va variando, por lo que como mencionamos anteriormente, un artefacto puede ser convertido en varios objetos estéticos que son interpretados de diferente manera.

Finalmente, podemos decir que para Mukarovsky, fue importante asumir que una norma no garantiza el valor estético a consecuencia de que en la realidad, son los mismos valores quienes fijan la norma como un principio regulador que actúa de

manera extrínseca. Estas ideas definieron a la estructura como “una entidad dinámica formada por varios elementos que tienen una función específica” (Piquer, 2002, pág. 384), y que a su vez determinaron al estructuralismo del autor como un enfoque que no se ajusta de manera inmanetista y ahistórico, como lo hace el estructuralismo literario, sin embargo, más tarde el autor reniega sus posiciones iniciales para asimilar al estructuralismo tradicional.

3.2.3. Estructuralismo Francés

Tras los pasos del estructuralismo Checo, se comenzó a desarrollar el estructuralismo francés, siendo Roman Jakobson uno de los principales impulsores de este enfoque. La escuela de Praga, pasa por una transición entre el formalismo y el estructuralismo moderno, siendo esta clave esencial para el desarrollo del estructuralismo francés en la década de los sesenta.

En un inicio de los años sesenta, se le da lugar a la *querrela de la nueva crítica*, polémica que se da entre la crítica tradicional y la crítica de la interpretación, pues tras varios años el enfoque estructuralista, afirmó que un elemento no puede ser analizado fuera del sistema al que este pertenece, pues en Francia se analizaba la obra literaria en relación al autor (Piquer, 2002, pág. 437).

Como protesta al estructuralismo tradicional surge en Francia *La Nouvelle critique*, movimiento de renovación, que buscaba generar polémica a través de diversas influencias como Nietzsche, Marx, o Freud. No obstante, tras varios cuestionamientos, fue Roland Barthes, filósofo, escritor, ensayista y semiólogo francés, quién muestra los principios de esta nueva crítica mediante su escrito *Critique et vérité*, que postula lo siguiente:

- La nueva crítica, muestra tendencias que están vinculadas a grandes ideologías como el existencialismo, el marxismo, el psicoanálisis y la fenomenología.
- Aceptan el sentido de pluralidad de las interpretaciones.
- Consideran que la crítica, es una forma de escritura que ofrece interpretaciones coherentes.

Como se puede observar los estructuralistas dieron gran importancia al discurso crítico, a causa de que lo consideraron como una segunda literatura. Sin embargo, es en este mismo escrito donde se encuentra la defensa a la nueva crítica francesa, como un idioma particular llevado a cabo por escritores, críticos y cronistas clasicistas, que muestran el lenguaje de una propia comunidad (Piquer, 2002, pág. 439).

Es así como en la *Critique et Verité* se pretende tratar de establecer diversas condiciones en las que es posible esbozar en una obra de arte, una técnica de la operación literaria, tratándola a sí misma e interesándose por llevar a cabo una lectura simbólica, como resultado de una obra con una estructura polisémica y no con un significado único.

David Viñas en su texto *Historia de la crítica literaria* (2002), enfatiza cómo Barthes reflexiona ante los principios de la *Critique et Verité*, mediante las propias palabras del estructuralista:

“Cada época ostenta el sentido canónico de la obra, pero basta ampliar un poco la historia para transformar ese sentido singular en un sentido plural y la obra cerrada en obra abierta. La definición misma de la obra cambia [...] La obra ostenta al mismo tiempo muchos sentidos, por estructura, no por invalidez de aquellos que la leen. Por ello es pues simbólica: el símbolo no es la imagen sino la pluralidad de los sentidos” (pág.439).

Dicho lo anterior se llegó a la conclusión de que una obra de arte cambia de significado según el contexto histórico en el que esta se es leída, pues a causa de la evolución sígnica dentro de la sociedad, la obra, puede adquirir un sentido diferente a pesar de tener la misma lengua.

Por otro lado es importante resaltar que dentro de las tendencias que se desarrollan dentro de la nueva crítica, pudieron distinguirse dos corrientes básicas en relación a dicho enfoque:

- *Crítica temático o de interpretación*: Se caracteriza por pretender interpretar la obra mediante su identificación con la conciencia que la creó, por lo que su orientación será meramente subjetiva. Así pues se le domina crítica temática a consecuencia de que sus seguidores consideraban al tema de la obra como

algo significativo, donde procuraron captar estructuras subjetivas que tuvieran que ver con el impulso creado por el autor.

- *Critica objetiva*: Sus principios parten de que su objetividad se ve reflejada en tendencias como la marxista, la psicoanalítica y la estructuralista, pues comparten el rechazo al creador como un personaje histórico.

Roland Barthes fue uno de los críticos quien aseguro que el estructuralismo prescinde de causas externas para mostrar al individuo como una causa explicativa, pues la ruptura con el enfoque tradicional hace que la nueva critica intente sustituir el concepto tradicional de la literatura por el de escritura, siendo el lenguaje quien transmite y no el autor (Piquer, 2002, pág. 440).

Dicho estructuralista también defiende la idea de que el autor y la obra son simplemente el punto de partida para un análisis del lenguaje. No obstante, cuando se es decretada la muerte del autor el texto se convierte en un espacio de múltiples dimensiones, en las que se contraponen diversas escrituras y ninguna será igual la original, por lo que perderá sentido encontrar el significado, ya que por esencia toda obra debe remitir a una pluralidad de significados dependientes del lector, donde la relación entre la creación de la obra de arte y la sociedad, serán influyentes en la escritura del autor con su realidad social.

Una de las tesis más destacadas del crítico francés, Roland Barthes postula un determinado relajamiento entre el signo lingüístico y su aspecto denotativo, pues creía en la posibilidad de trasladar un signo desde su contexto histórico original a otro, ocasionando la pérdida de su sentido denotativo, pero a su vez agrandando sus asociaciones generales (Piquer, 2002, pág. 442).

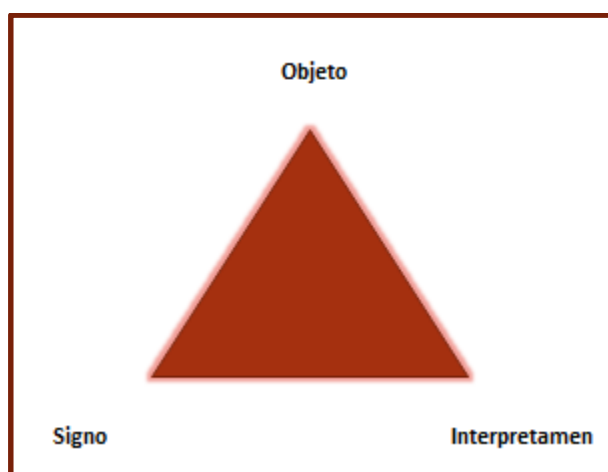
Tras lo anterior, Barthes se identifica como uno de los principales críticos estructuralistas más influyentes, pues para él, la actividad estructuralista consiste en trabajar con el objeto real para descomponerlo y reconstruirlo para mostrar las regularidades en función al objeto.

Por otro lado, podemos decir que lo que les interesa a los estructuralistas no es sino lo que un lector debe saber para llevar a cabo una lectura correcta, pues este debe dominar todos los códigos para llegar a la interpretación de la obra. Por lo que el estructuralismo entonces, será una ciencia capaz de estudiar las condiciones que deben cumplirse para que haya una significación dentro de una obra de arte, ya que es importante que el lector extraiga una serie de significados que le permitan interpretar el mensaje que quiere transmitir el autor de la obra, pues el proceso de construcción de significado, o a lo que también podemos llamar semiosis, se establece mediante convenciones que el texto menciona en relación al lector para que este sea legible.

3.3. Peirce y su perspectiva teórica

Otro de los autores que tuvo gran influencia dentro del desarrollo de la semiótica y a quien se le atribuye la fundación del pragmatismo, fue Charles Peirce, estructuralista que se define por considerar al signo en acción como unidad mínima del lenguaje, donde para definirlo se remite a una categorización ontológica de primeridad, segundidad, y terceridad, ya que para él todos los signos se daban en relación trídica mediante un representamen, un objeto, y un interpretante. No obstante, Pierce clasifica los signos en sinsigno, cualisigno, legisigno, índice, icono, símbolo, rema, dicigno y finalmente argumento, como parte fundamental del lenguaje.

Figura 1. Elementos del signo de Peirce



Fuente: Yolanda Guerra, *Doble contingencia. Análisis poético de los poeectrones de Jesús Arellano*. Mimeo 2016.

Uno de los cuestionamientos que trata Peirce en la semiótica, es el pensamiento como proceso del signo, ya que bajo los principios del autor el único pensamiento que puede ser conocido es bajo los signos, lo que genera una posibilidad infinita del estudio de estos. Sin embargo, no es sino la intuición donde Peirce sostiene que no hay pensamiento debido a que este se toma como significante de una cognición no determinada por otra del mismo objeto y fuera de la conciencia (Martínez, 2010, pág. 69).

Después de que Peirce parte del signo en acción, sostiene que al no poder pensar sin signos, estos mantienen tres referencias, la primera de ellas el signo para alguien, o para algún pensamiento que lo interpreta. La segunda, el signo-objeto como parte de un pensamiento equivalente, y finalmente la tercera como un signo en una cualidad puesta ante la conexión con su objeto. Sin embargo, el autor afirma otras dos propiedades más, a las que domina cualidades características del signo, y que se identifican por la representación.

Por otro lado, podemos decir que los sentimientos tomarán gran importancia para Peirce, debido a que estos son manifestados en el hombre para pensar en algo, por alguna circunstancia con cierto grado de complejidad capaz de provocar diversas sensaciones y emociones como parte de la propiedad de los signos-pensamiento que el autor vincula con el signo, debido a que en este no tiene una dependencia racional sobre su significado.

Así pues, podemos decir que Peirce es uno de los semiólogos más destacados que analiza el signo de una manera muy peculiar, al tomarlo como algo que refiere a un aspecto o carácter que está constantemente en relación trídica. Es por eso que el autor toma al representamen o signo como un primer correlato, al segundo el objeto y un posible el tercero al interpretante. Dentro de la primera división, como la mencionamos anteriormente, el signo puede ser llamado culisigno, sinsigno o legisigno.

El primero de ellos se identifica por ser una cualidad que es un signo, y que no puede actuar verdaderamente como uno hasta que no esté completamente formulado. El sinsigno en cambio, es una cosa o evento real y existente que es el signo

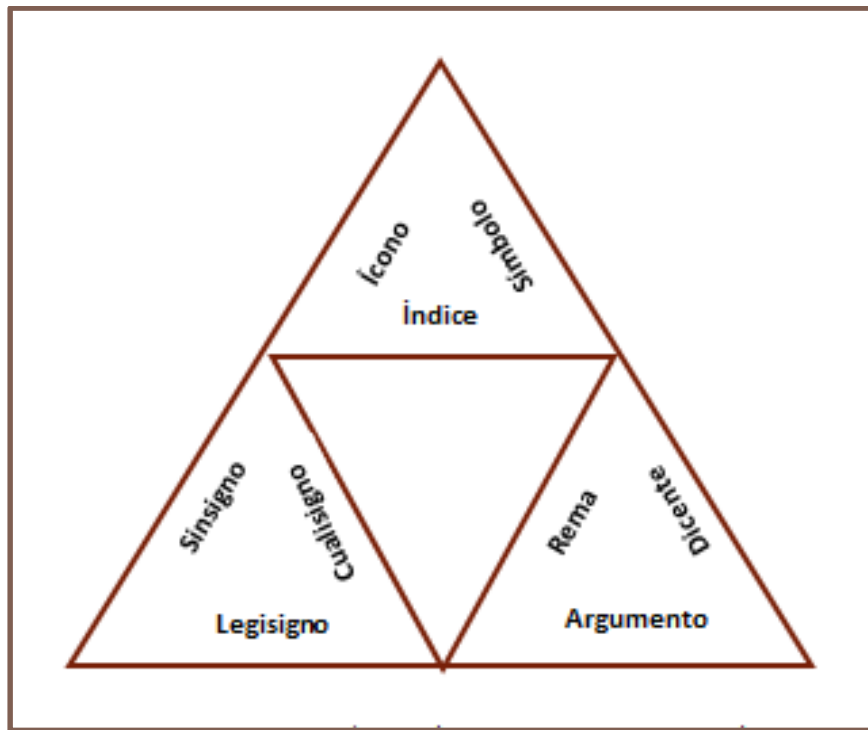
involucrando a varios cualisignos que forman un signo sólo cuando estos están completamente establecidos. Por último el legisigno será analizado como una ley establecida convencionalmente por la sociedad, y que para su funcionamiento requiere de los sinsignos manifestados como sucesos no ordinarios y que a su vez son considerados significantes (Peirce, pág. 30).

La segunda etapa que conforma la tricotomía de los signos, para Pierce está compuesta de un icono, índice y símbolo. El icono, se identifica como un signo que refiere al objeto que denota caracteres propios, sin embargo, es importante señalar que el icono no actuara como signo a menos de que haya un objeto, donde este será representante de alguna otra cosa en medida de que sea usado como signo. Mientras tanto el índice se muestra como un signo que refiere al objeto, pero en virtud a ser afectado por dicho objeto, lo que significa que este no podrá ser un cualisigno a consecuencia de que las cualidades son lo que son independientemente a otra cosa. Esto conlleva a señalar al símbolo como un símbolo que denota en virtud a una ley y a una asociación de ideas consecuentes a que el símbolo sea interprete del objeto (Peirce, pág. 30).

La última tricotomía, está conformada por el rema, decisigno, y el argumento, donde al hablar de ellas se comienza por describir al rema como un signo de posibilidad cualitativa que representa al objeto posible, donde puede proporcionar algún tipo de información que no llega a ser interpretable. Por lo que, el signo dicente es entonces, un signo con existencia real, que no puede a llegar a ser interpretado. Finalmente la última dimensión que propone el autor como parte de esta triada, es el argumento como un signo de ley y que representa a su objeto en su carácter de signo (Peirce, pág. 31).

Dicho lo anterior se puede observar cómo es que Pierce, bajo los principios del signo en acción introduce una serie de dimensiones dentro la semiótica y el pragmatismo, en el que para explicarlas basta con toda una categorización tríadica que busca analizar aquel proceso semiótico que el individuo produce al enfrentarse en la vida cotidiana.

Figura 2 Trilogías de los signos



Fuente: Yolanda Guerra, *Doble contingencia. Análisis poético de los poeletes de Jesús Arellano*. Mimeo 2016

Tabla 1 Clasificación de correlatos

	Cualidad/ posibilidad lógica	Hecho/ existencia real	Ley
Primeridad Representamen	Cualisigno	Sinsigno	Legisigno
Segundidad Objeto	Ícono	Índice	Símbolo
Terceridad Interpretamen	Rema	Signo dicente	Argumento

Fuente: Yolanda Guerra, *Doble contingencia. Análisis poético de los poeletes de Jesús Arellano*. Mimeo 2016.

3.4. Desde la perspectiva de Umberto Eco

Durante varios años, muchos son los intelectuales quienes han intentado desarrollar alguna teoría que explique la semiótica como una ciencia a la que hay que estudiar y analizar profundamente. Sin embargo, no es sino Umberto Eco, uno de los principales responsables de la investigación, desde una perspectiva de la interpretación y producción del sentido, enfocándose primordialmente en problemas y producciones de la vida humana que se dan tanto en instituciones como en el arte.

Umberto Eco fue un escritor, filósofo, semiólogo, crítico literario, y académico, nacido en Alessandria, Italia en el año de 1932. Estudió en la universidad de Turín, para posteriormente convertirse en catedrático de diversas instituciones de América Latina. Es reconocido por conocer los estudios sociolingüísticos y por desarrollar una amplia investigación por la semiótica, a partir de varias postulaciones de grandes autores como Saussure, Peirce, Morris, Helmslev, Greimas y Barthes.

Después de analizar todas y cada una de las teorías que propusieron los semiólogos, y otros investigadores, Eco hará diferencia entre dos tipos de semiótica: la primera de ellas la de significación, desarrollada a partir de la teoría de los códigos, y la segunda la semiótica de la comunicación, como una teoría de la producción de los signos. Esto lo conlleva a definir la semiótica como una disciplina que estudia todo lo que puede usarse para mentir.

Más tarde el autor se preocupa por analizar la significación y la comunicación mediante una propuesta de modelo comunicativo que explica lo necesario que son los códigos a la hora de transmitir un mensaje. Sin embargo, Eco se caracteriza por el análisis profundo que realiza a partir de la teoría de Peirce, mediante los términos que este propone: el interpretante y la semiosis ilimitada.

La teoría de la producción de los signos fue una de las principales postulaciones que realiza Eco, para exponer el problema de los signos a la hora de la interpretación de un mensaje, donde cuestiona la participación de la clasificación signica que propone el estructuralista Charles Peirce, de iconos, símbolos, e índices. No obstante, es el icono al cual Eco, le pone más atención para considerarlo como un signo natural,

motivado y analógico, mientras que el código, lo tomará como algo natural y cultural (Beuchot, 2004, pág. 172).

Para Umberto Eco (2015) la semiótica, además de considerarla como todo lo que se puede utilizarse para mentir, se define por estudiar todos los procesos culturales como procesos de comunicación, que subsisten gracias a que en ellos se establece un sistema de significación. Esto lo lleva a considerar el proceso comunicativo como el paso de un mensaje o señal, mediante un transmisor a lo largo de un canal, hasta un destinatario. Por lo que sólo existirá un proceso comunicativo, cuando se establezca una posibilidad interpretativa en el receptor a partir de los diferentes códigos que se establecen a la hora de recibir el mensaje (pág,22) .

Dicho lo anterior, un sistema de significación será una construcción semiótica por códigos que se definen como posibles respuestas de comportamiento del destinatario que conllevan al acto perceptivo e interpretativo. En otras palabras para el autor, el signo será aquello que está en lugar de otra cosa, mientras que el destinatario será garantía de la existencia de significación debido a los códigos que se establecen en éste.

Por otro lado cabe señalar que para Eco, los signos son clasificados en dos instancias, la primera de ellas en signos naturales, como todos aquellos que vienen de una fuente natural pero que ya han sido codificados, y los signos no intencionales como comportamientos humanos emitidos inconscientemente por los emisores. Esto quiere decir, que a partir de una decisión convencional de códigos existe una relación entre signos de plano de expresión (significante) y plano de contenido (significado) como producto de una semiosis.

No obstante, para Eco, el código será parte esencial de los procesos de comunicación debido a que estos ayudan a que el destinatario pueda interpretar el mensaje gracias a los cuatro fenómenos que hay en este:

- Una serie de señales reguladas por leyes combinatorias interna.
- Serie de contenidos de una posible comunicación.
- Serie de posibles respuestas de comportamiento.

- Una regla que asocia elementos del sistema.

Todos estos componentes forman parte de los diferentes códigos existentes en los sistemas y estructuras a los que estos pertenecen, ya que en ellos existe una correlación de varios tipos de códigos que se dan en los procesos comunicativos, para la expulsión de respuestas como una señal de que el mensaje ya ha sido decodificado en determinada situación.

Eco se preocupó por encontrar aquellos elementos que forman parte de los procesos comunicativos y a su vez como en ellos se establece una semiosis en los diferentes procesos sociales, esto lo conlleva a exponer una serie de conceptos para explicar las posibilidades que existen dentro de la disciplina como una manera de establecer un conocimiento teórico ante el funcionamiento de los signos.

Además del signo, la semiosis ilimitada es una de las perspectivas a la que más le pone atención el autor, pues dentro de ella se constituye un proceso en el que se produce una explicación del signo en su propio significado. Esto remite a una interpretación que refiere a dos interpretantes a la vez, donde no se puede interpretar una expresión sin traducirla a otros signos (Zecchetto, Marro, & Vicente, 2013, pág. 332).

Eco defiende la idea de los signos convencionales y constituidos dentro los procesos semióticos, a partir de la correlación de elementos y señales identificadas como una unidad pertinente del sistema capaz de estimular al receptor por diferentes tipos de signos constituidos por un plano de expresión y un plano de contenido. Es decir, la función semiótica sólo se podrá realizar, cuando dos funtivos (expresión / contenido) estén en correlación mutua y a su vez con otros elementos (Eco, Tratado de Semiótica General, 2015, pág. 84). Esto dará como resultado signos provisionales de reglas de codificación que establecen relaciones transitorias, en las que cada uno de los elementos, puede asociarse con otros para formar un signo en determinadas circunstancias previstas por un código, que es capaz de proporcionar reglas que generan signos dentro de un proceso comunicativo.

Dicho lo anterior, Eco (2015) nos dice que un código establece la correlación de un plano de expresión con un plano de contenido bajo los principios de una unidad cultural, que permite poner en común un campo semántico que afecta la visión del mundo, en un aspecto formal y sistemático para llegar a la función semiótica que se establece dentro de un elemento abstracto del sistema en ambos planos, lo que genera que el código establezca una regla capaz de crear signos dentro del proceso de comunicación (pág, 87).

Una de las premisas más importantes que realiza Umberto Eco, es la postura que toma dentro del lenguaje estético, proponiendo como punto de partida una clasificación para su entendimiento dentro de un nivel semiótico. Para el autor, el uso estético del lenguaje provoca una manipulación de expresión a través de un reajuste de contenido que se genera en los diversos códigos que se imparten en la interpretación del lenguaje estético, ya que en este el emisor busca generar un trabajo interpretativo a partir de los actos comunicativos que se establecen en las diferentes interpretaciones que se dan en el destinatario.

La función poética, propuesta por Roman Jakobson, y conocida como una de las funciones lingüísticas, es uno de los términos que le sirven a Eco, para explicar y definir el mensaje estético como ambiguo y auto reflexivo, donde desde la perspectiva semiótica, la ambigüedad es tomada como una violación a las reglas del código. Sin embargo, existen otro tipo de ambigüedades como la estilística que se distinguen entre la norma y el sistema al depender de subcódigos que representan la hipercodificación.

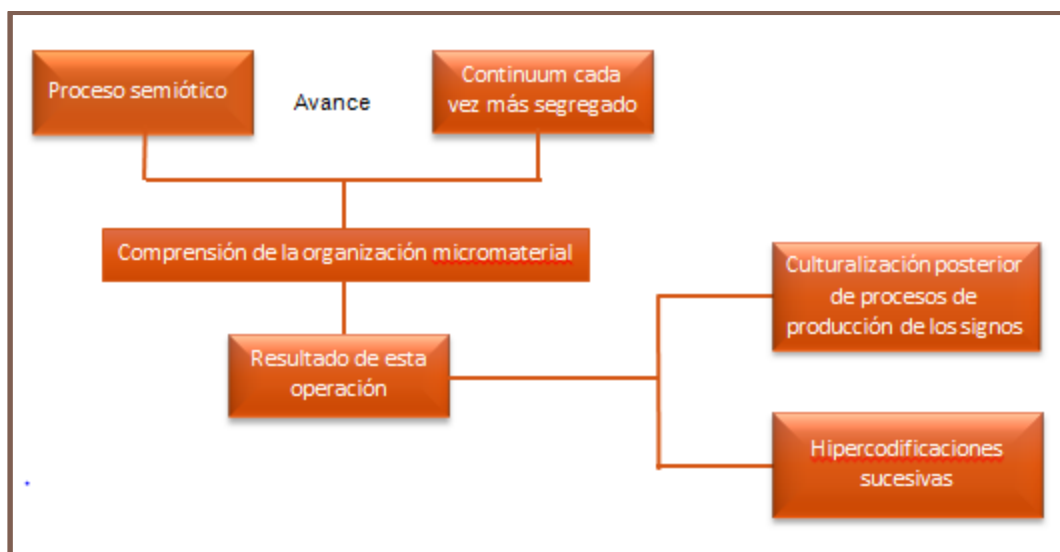
Dentro de la Crítica Literaria el enfoque estilístico refiere al fenómeno estético como una desviación de la norma estilística. Así pues, podemos decir que la ambigüedad es un artificio en relación a la experiencia estética, a partir de la interpretación del destinatario que lo estimula a examinar el código a que el texto estético refiere. Es decir, la ambigüedad estética será aquella desviación provocada en el plano de expresión, correspondiente a una alteración en el plano de contenido (Eco, Tratado de Semiótica General, 2015, pág. 369).

Una característica importante que señala Eco (2015), es que el trabajo estético se ejerce también sobre niveles inferiores del plano expresivo, desarrollando valores visuales de primera instancia que conllevan a los valores fonéticos, desde la textura de la imagen, el color, equilibrio, entre otros, que son considerados como microestructuras, que en el texto estético continúan con el proceso de *pertinentización del continuum* expresivo, para llegar a la expresión más profunda (pág. 372).

Otro de los aspectos relevantes dentro de un texto estilístico es la materia del significante como una señal que se convierte en un texto estético a partir de las unidades de contenido que generan cualidades físicas dentro las posibilidades de producción y transmisión, para desempeñar una función semiótica. No obstante, dentro de una obra de arte, existe un límite empírico que provoca diversas reacciones incontrolables en el destinatario, que ya no tienen significación.

Partiendo de que en la experiencia estética, existe un espacio donde individuar subformas y subsistemas, se puede decir que los códigos de los que esta parte, se someten a una segmentación sucesiva, a partir de un continuum segregado, que conlleva a la obra de arte a convertirse en materia inerte. Provocando que el continuum se vuelva más segmentado, en medida en que la semiótica se esté desarrollando. Mientras tanto, la experiencia estética genera un proceso de organización micromaterial, a partir de la culturalización de los procesos de producción de signos que finalizan con una hipercodificación sucesiva.

Figura 3 Proceso del arte desde la semiótica



Fuente: Yolanda Guerra, *Doble contingencia. Análisis poético de los poeectrones de Jesús Arellano. Una Visión de Justicia e Igualdad. Mimeo 2016.*

Otra de las dimensiones a la que Eco hace referencia es la hipercodificación estética del contenido como una expresión profunda en el plano de contenido ante un exceso de expresión dentro de una obra de arte que genera múltiples sentidos, a partir de un desencadenamiento libre de mecanismos semióticos, que ocasionan una conmutación capaz de cambiar su función contextual debido al incremento de información que genera en su interpretación (Eco, *Tratado de Semiótica General*, 2015, pág. 378).

Por otro lado el idiolecto estético en Eco (2015), es aquella conexión a distintos mensajes en los diferentes planos del discurso que se encuentran organizados ambiguamente, para que los artificios normales y medidos ejerzan presión contextual sobre el modo de un determinado mensaje. Esto quiere decir, que existe gran variedad de mensajes en diferentes planos del discurso, que se encuentran organizados ambiguamente a partir de un plan identificable que provocan presión contextual en el mensaje. No obstante, es importante señalar que la matriz de desviaciones genera cambios de código ante una correlación semiológica (pág. 379).

Además del idiolecto estético, Eco hace referencia a la existencia del idiolecto de corriente o de periodo histórico, como aquel que una comunidad cultural ha aceptado para a su vez producir nuevas normas capaces de provocar un cambio de

código. Esto conlleva que la semiótica, dentro de una dimensión estética, postule ideas reguladoras sin pretender que a ellas corresponden descripciones satisfactorias a pesar de que desde esta perspectiva en un análisis crítico no se asegure una regla generativa para producir otra del mismo tipo.

Para Eco, una estructura estética se compone de muchos niveles que hacen que la denotación se transforme en connotación, ocasionado que ningún elemento acabe en su interpretante inmediato, por lo que dentro de un proceso del texto estético habrá un incremento de conocimiento contextual (Eco, Tratado de Semiótica General, 2015, pág. 383). Esto quiere decir, que al generar nuevos códigos y posibilidades de interpretación dentro del análisis de una obra de arte, habrá un abastecimiento de contenido existente según la cultura en el que esta sea analizada.

La última dimensión, pero no menos importante, es la del texto estético como acto comunicativo, donde para el autor, leerlo conlleva tres puntos importantes. El primero de ellos es la inducción como una forma de ingerir reglas generales a partir de las particulares. El segundo la deducción como una verificación de hipótesis de los niveles, y finalmente la abducción como una prueba a los nuevos códigos mediante las diferentes hipótesis interpretativas. Estos puntos llevan a Eco a definir la semiótica del texto estético como *-una proporción al modelo estructural de un proceso no estructurado de interacción comunicativa-*.

La obra de arte para Umberto Eco, es entonces, un texto que sus destinatarios adaptan para satisfacer varios tipos de actos comunicativos en diferentes circunstancias históricas y psicológicas, donde la retórica será de gran importancia tras ser identificada para el autor como una teoría de la producción de signos encargada de estudiar la conmutación del código, es decir, cambia de una cosa a otra.

Para Eco, la conmutación del código, será de gran relevancia dentro de un análisis semiótico a consecuencia de que este se produce en una connotación generada por una circunstancia a y otra b, dentro del campo semántico, ya que en este conmuta el código subrepticamente, tras adquirir una posición según su contexto o circunstancia bajo su realidad ideológica.

Otro de los términos al que el autor le pone gran atención, es a la ideología como una categoría semiótica, que parte del fondo ideológico del destinatario como una visión del mundo no codificada y derivada del proceso de la interpretación textual, capaz de determinar la semiosis, lo que significa que el emisor es partidario de una ideología sujeta al análisis semiótico. En otras palabras podemos decir que para el autor, la semiótica parte de aquella concepción cultural por la que está formado el destinatario, ya que esta define una inmersa cantidad de códigos ideológicos y culturales que interpretan la obra de arte mediante un proceso comunicativo, o como mejor lo describe Eco, un sistema de significación.

3.5. Algunas ideas del signo en el arte

Uno de los temas más polémicos que se desataron dentro del desarrollo del estructuralismo y la semiótica, fueron los signos en el arte, pues consideraban que estos debían ser comunicables para facilitar la interpretación con el receptor.

Como mencionamos anteriormente, el principio básico de los estructuralistas y formalistas, fue concebir a la obra literaria como una estructura, sin embargo no es sino la semiótica quien nos dice que todo signo tiene una función comunicable, por lo que dicha ciencia partirá del convencimiento semiótico general de que toda obra artística tiene significado.

El análisis semiótico se caracterizara por desmontar aquel proceso que se inicia con la codificación del emisor y la descodificación del receptor, por lo que dicha ciencia no solo se preocupará por los signos lingüísticos sino que también por los no lingüísticos, y que a comparación de los estructuralistas, donde su principal objetivo es analizar una obra de arte, la semiótica analizará la operación que esta puede significar a partir de todo lo que constituye al hombre (Piquer, 2002, pág. 472).

Para los años 60s, surgió una nueva corriente crítica a la que denominaron Semiótica Soviética, esto tras la publicación de cartas del simposio de Moscú, que abordaban el estudio estructural de los signos por el Instituto de Estudios Eslovos de la Academia de Ciencias de Moscú, uno de los principales centros que resguardaba

algunos de los personajes más influyente de la semiótica estructuralista, como Juri Lotman.

Juri Lotman es un investigador soviético a quien se le atribuye la fundación de la escuela de Tartú, integrada por teóricos del arte, lingüistas, matemáticos, y lógicos. El desarrollo de las diversas investigaciones por Lotman son la continuidad del formalismo ruso, solo que a comparación de ellos, Lotman aportará la estructura del texto artístico como uno de los principios básicos de la semiótica literaria.

El enfoque de Lotman fue la semiótica-textual, cuyo objetivo principal fue el análisis interno del texto artístico y su funcionamiento social a partir de la teoría de que el arte es un modo de comunicación, pues creía que al apreciar las obras de arte, el hombre puede ser capaz de transmitir y percibir información artística de manera en que esta ya no se pueda separar de las propiedades estructurales del texto, ya que este se convierte en portador de un pensamiento, e idea del receptor (Piquer, 2002, pág. 473).

Así pues lo que le interesara a este autor será la interpretación y significación de las obras, desde una perspectiva semántica de la literatura, donde para él todo signo implica un significado y significante. Dicho lo anterior, Lotman partirá de que el arte no está hecho sólo para ser percibido sino también para ser interpretado a causa de que la interpretación es una necesidad cultural donde el arte es un medio de comunicación que se conecta mediante un emisor (autor de la obra) y un receptor (quien lo percibe).

Sin embargo, para Lotman el efecto poético será resultado de una combinación de aspectos formales y semánticos que no tienen significado en el lenguaje ordinario, por lo que adquieren sentido en un texto produciendo la somatización de elementos en el lenguaje usual (Piquer, 2002, pág. 473).

Para Lotman la principal característica del lenguaje literario es que sus mensajes son transmitidos mediante una estructura artística, pues este es la construcción de un sentido a partir de una serie de elementos con significado que transmiten información. Otra de las ideas que tiene el autor sobre el lenguaje, es que

sus signos no son completamente arbitrarios sino que estos tienen un carácter icónico, donde existe una relación entre significado y significante. Es decir, los signos nos son convencionales, pues son los icónicos quienes se construyen a partir de una relación entre la expresión y el contenido.

Dicho lo anterior se debe resaltar dos de las aportaciones principales que hizo Lotman: la iconicidad de la literatura y la semantización de los rasgos formales. La primera de ellas invita a concebir la obra literaria como signo, lo que conlleva a Lotman a tomar el lenguaje poético como un mensaje de varios significados que no son transmitidos únicamente por las palabras, sino que también por aquellos elementos que suelen considerarse formales, por lo que todos los elementos que esta contenga serán de gran significado.

Por otro lado se debe tomar en cuenta que para el autor el lenguaje será cualquier sistema organizado de signos que sirvan como comunicación entre dos o varios individuos, donde el signo no solo tiene que ser portador de un significado, sino que este debe pertenecer a un sistema donde haya reglas de combinación que le permitan a los signos formar una estructura. No obstante, Lotman añadirá una perspectiva semiótica para distinguir entre una estructura artística como el esqueleto de la obra y la comunicación artística como aquella dimensión de la obra (Piquer, 2002, pág. 475).

La semiótica de Lotman fue una semiótica de cultura, donde para poder hablar del texto literario es necesario entender el contexto en el que está desarrollada, para su entendimiento, pues para el autor la recepción depende del efecto que produce el texto en el individuo. Sin embargo, puede que exista una doble posibilidad a la hora de su interpretación:

- Que los elementos en los que se forma la obra sean comunicativos.
- Que los elementos de base no sean comunicativos.

En ambos casos para Lotman la obra debe ser interpretada mediante un receptor que entienda que es lo que el autor de la obra quiere decir, en otras palabras,

la obra artística conlleva un proceso de producción de sentido solo si el receptor logra entender que es lo que se quiere decir mediante el objeto artístico.

Lotman asegura que el arte debe ser concebido como práctica social, donde si alguien no conoce el contenido artístico de la obra es a causa de que este desconoce los códigos establecidos en el arte, ya que para lograr su interpretación connotativa y subjetiva es necesario del conocimiento de los códigos que se establecen dentro del objeto. No obstante, toda obra artística siempre se manifestara como un modo de comunicación.

Es así como podemos decir que el autor sostiene la tesis de que el lector tiene que conocer el código de la lengua y el código literario para la descodificación e interpretación de la obra, por lo que considerara necesario el estudio de la estructura interna, y el contexto sociocultural, debido a que el proceso de significación remite a lo comunicable mediante un contexto determinado.

Por otro lado, Julia Kristeva filósofa y teórica de la literatura, es una de las semiólogas más destacadas que logra emprender el semi-análisis como una nueva ciencia compuesta por la lingüística, el psicoanálisis y el marxismo, buscando plantear una nueva semiótica que es capaz de comprender la producción del sentido en determinada práctica de significación.

Kristeva, considera que la literatura es una práctica semiótica que se debe analizar a partir de dos dimensiones: El feno-texto como la estructura aparente del texto y el geno-texto como un nivel abstracto de la obra. Este supuesto de teoría sirve para desarrollar la estructura de transformación del discurso novelesco como un método de interpretación.

Es importante señalar, que todas sus ideas y supuestos teóricos parten de las reflexiones de varios autores como Bajtin, quien le ayudó a definir la intertextualidad como todo texto formado por un cruce de palabras de otros autores, y a su vez la raíz de toda obra literaria. No obstante, otros autores como Roland Barthes, definen la intertextualidad como una condición indispensable de todo texto, o bien según

Genette, como una relación de copresencia entre varias posibilidades de vincular dos o más textos (Warley, 2013, pág. 127).

Cabe mencionar que Julia Kristeva realiza una categorización dentro de la intertextualidad para poder explicar la composición de la obra literaria, puesto que para ella la literatura funge como una práctica semiótica particular, en el que para su análisis se deben conocer las siguientes dimensiones:

Figura 4 La Intertextualidad como obra literaria.

Intratextualidad	•La relación de un texto con otros escritos del mismo autor.
Extratextualidad	•La relación de un texto con otros que no han sido escritos por el mismo autor.
Intermedialidad	•La relación semiológica entre un texto literario y otras artes.
Metatextualidad	•La relación crítica que tiene un texto sobre otro.
Paratextualidad	•La relación de un texto con otros textos de su periferia como títulos y subtítulos.
Architextualidad	•Conjunto de categorías a las que pertenece cada texto.
Hipertextualidad	•La relación de un texto que se une con otro anterior.
Intertextualidad aleatoria	•Relación entre el lector con el texto actual y los textos leídos anteriormente.
Intertextualidad Obligatoria	•Remite a la matriz básica de la obra presupuesta en su lectura.

Fuente: Elaboración propia con información de Warley 2013

Esta clasificación de la intertextualidad, parte del estudio de la obra literaria como acto sígnico, sin embargo, esta categorización puede ser análoga a cualquier tipo de arte debido a que dentro del proceso de interpretación intervienen diversos significados que remiten a un contexto social al que el receptor se ha visto involucrado.

Un ejemplo muy claro de intertextualidad, es el teatro. Cuyo objetivo principal es transmitir un mensaje inmediato a partir de los diversos códigos que el emisor-actor le transmite a la audiencia, sin embargo para llevar a cabo este proceso de comunicación es necesario realizar un estudio de la obra dramática de manera literaria, conociendo aspectos básicos como la biografía del autor, el contexto social en el que se desarrolló la obra, o bien las otras puestas en escena que se han realizado, es decir un trabajo de intertextualidad.

Como se puede observar en el cuadro anterior la intertextualidad remite a conocer otros tipos de textos en relación al que se está trabajando, por lo que podemos decir que bastará con encontrar otros textos para complementar aquel proceso semiótico que busca llevar al interlocutor el mensaje inmediato que estos decodificaran.

3.6 El teatro como acto semiótico

La semiología del teatro, surge tras la guerra de 1930 en los países de Polonia y Checoslovaquia, como síntesis del formalismo ruso, el círculo de Moscú, el estructuralismo lingüístico de Praga y la fenomenología alemana. Dicha ciencia parte del estudio de los signos verbales y no verbales tanto del texto como de la representación. Desde sus inicios la semiología teatral ha sido tratada por varios lingüistas que buscan argumentar los diferentes tipos de sistemas sígnicos en la puesta en escena, mediante teorías y modelos que desarrollaron con relación a la función del signo en el teatro.

Algunos de los primeros lingüistas, que sobresalieron en el auge de la epistemología semiológica, fue Zich, semiólogo que parte de la idea de que el lenguaje verbal no es el único sistema de signos en los que se crea una tensión comunicativa

diferente a la que se crea en la lectura, proponiendo su teoría dominante como aquella fluidez en la jerarquización de los sistemas semióticos (Naves, 2004, pág. 497).

Mukarovsky, ya mencionado anteriormente, fue uno de los investigadores que defiende la idea de que el arte ocurre como hecho semiológico, manteniendo una estructura específica de carácter social. Mientras que el músico Bogatyrev, argumenta que no es sino el escenario el lugar donde se semiotizan y adquieren valor connotativo los diferentes tipos de signos. No obstante, es Veltruski, perteneciente a la escuela de Praga, quien afirma que todo lo que está en el escenario y por el hecho de estar ahí es signo. El semiólogo Kaplan complementa esta idea señalando que hay una emisión por parte del escenario que es interpretada a partir de un proceso comunicativo donde el público da sentido a los actores a través de su corporalidad, distancia y apariencia (Naves, 2004, pág. 499).

Como se puede observar, varios son los investigadores que analizan la relación de los distintos tipos de signos manifestados en una puesta en escena, lo que conlleva a sostener que la mayoría de ellos afirma que todo lo que está dentro de la representación es signo, a causa de que la obra de teatro es un texto literario con la intención de ser leído y ser representado, por lo que difícilmente estos se mostraran en un estado puro, es decir, sin significación dentro la comunicación inmediata.

Varias son las teorías del análisis semiótico teatral que se han mostrado a lo largo de los años, sin embargo, no fue sino la teoría del historiador de la dramaturgia Tadeusz Kowzan que sirvió como inspiración a sus sucesores. Dicho investigador es conocido primordialmente por la clasificación de los signos dentro del ámbito escénico, buscando conocer a través de ellos todo proceso de interpretación que se genera en el interlocutor.

El modelo de Kowzan propone 13 categorías de análisis no lingüísticas, donde para clasificarlos parte de cuatro órdenes del código: La expresión corporal, la apariencia exterior en el actor, el aspecto del espacio escénico y los efectos sonoros no articulados. Cada una de ellas le corresponde un sistema de signos divididos en otros cuatro grupos:

En la primera dimensión se pueden encontrar los signos visuales conformados por la mímica, el maquillaje, el peinado y el vestuario, que contribuyen a representar a los personajes de manera física. Los signos visuales fuera del actor, como la segunda categorización y que refiere más específicamente al escenario, está compuesta por los accesorios, la escenografía y la iluminación como parte complementaria de la puesta en escena. Mientras tanto la tercera dimensión se sostendrá únicamente por representar los signos auditivos fuera del actor, a partir de un elemento tan esencial como lo es la música. La última categoría, está compuesta por los signos kinésicos, los signos tipo, y los efectos sonoros tanto dentro como fuera del actor (Finil, 2007).

A partir de esta categorización, Kowzan define todos los elementos no lingüísticos como signos, debido a que en su investigación analiza el proceso de creación escénica en el actor, por medio de los diferentes lenguajes escénicos que segmentan el proceso comunicativo mediante los diferentes tipos de actos sígnicos.

Tabla 2 Tipos de signos en la representación

1.Palabra 2.Tono	Texto Pronunciado	Actor	Signos auditivos	Tiempo	Signos auditivos (actor)
3.Mímica 4.Gesto 5.Movimiento	Expresión corporal			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	Signos Visuales	Tiempo y Espacio	Signos Visuales (fuera del actor)

12. Música 13. Sonido	Efectos sonoros no articulados		Signos auditivos	Tiempo	Signos auditivos (fuera del actor)
--	--------------------------------------	--	---------------------	--------	---

Fuente: Kowzan 1986. José Enrique Finol.

El cuadro anterior propuesto por Kowzan sirve de ejemplo a otros investigadores para explicar sus propuestas semiológicas en el teatro, como por ejemplo a Gutiérrez Fabián; quien a partir de los supuestos teóricos del autor, propone una nueva teoría capaz de argumentar los signos verbales y no verbales como un acto semiótico.

Con relación a la teoría de Kowzan, Gutiérrez realiza una clasificación entre los códigos verbales no lingüísticos, como la acción, los personajes, y las acotaciones que comprenden los códigos complementarios para los personajes, con relación a los recursos verbales que sirven en escena al actor (Gutiérrez, 1989, pág. 84).

Esta teoría y otras más comprenden el desarrollo de la semiología teatral en la época contemporánea, ya que diversos autores como Guillermo del Toro, quien retoma los aportes de estructuralistas como Roland Barthes, o Greimas, identifica el funcionamiento de los signos a partir de sus teorías (Toro, 2008, pág. 74). No obstante, Toro se caracteriza por tomar otros términos y perspectivas como lo es la productividad en la intertextualidad propuesta por Julia Kristeva, lo que influye de sobre manera para argumentar los signos en el teatro a partir de los diversos modelos propuestos anteriormente.

A partir del desarrollo de estas teorías, se puede decir que la mayoría argumenta que los signos que manifiesta el actor, principalmente los gestuales, participan dentro del proceso de semiotización de los signos que se generan en el proceso comunicativo hacia el interlocutor. Otros autores, la actriz como Maryury Hernández, quien parte de autores como Jacobson y Pierce, analiza el hecho signo a

partir de un nuevo concepto al que denomina dinamo-ritmos, y que se caracteriza principalmente por los movimientos que son transmitidos por el actor.

Dicha autora, explica cómo es que el actor busca expresarse a partir de los sistemas de signos, ante la necesidad de transmitir una idea u emoción que en el texto literario está escrito, puesto que dentro la semiótica teatral *“los movimientos corporales, adquieren las características propias de todo mensaje estético”* (citado de Ortega 2003, Húrtado, 2011). La gestualidad en el actor produce interpretaciones dentro de la semiosis de cada receptor, haciendo que la estructura sea dinámica hacia un mensaje intencionado y polisémico.

Para Maryury, el lenguaje gestual sirve como intermediario por el que el destinatario percata estímulos a partir de signos connotativos, generando una idea intuitiva sobre el mensaje que el destinatario le remite (Húrtado, 2011, pág. 79). Es decir, se llegó a la conclusión de que la audiencia percibe, recuerda e interpreta a partir de los estímulos que estos reciben de manera gestual, más que del concepto literal que acompaña al movimiento.

Todos los teóricos investigadores que han dedicado su vida al estudio de la semiología teatral, han logrado reflexiones que explican el funcionamiento de los signos dentro de una puesta en escena, a partir de sus diversos supuestos de partida que proponen a manera de explicar el mensaje inmediato que se es transmitido dentro de un proceso de somatización, en la representación teatral.

María del Carmen Bobes Naves (2004, pág. 308), conocida principalmente por sus trabajos realizados dentro de la semiótica del teatro, es una investigadora de renombre dentro del desarrollo de la teoría literaria en países como España y Europa. Bobes se identifica por argumentar y defender las siguientes hipótesis:

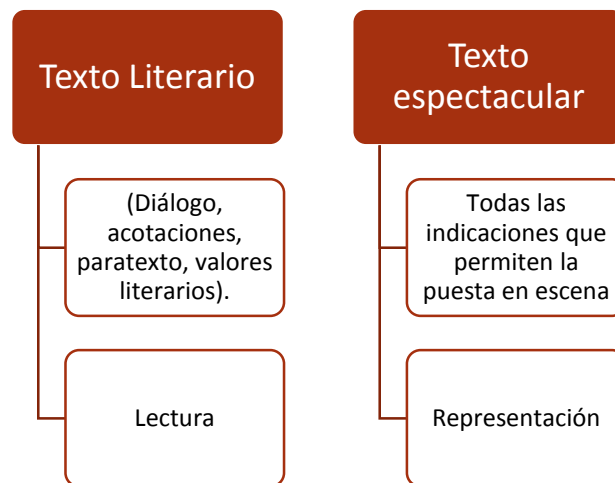
- El desarrollo argumental y presentación de personajes siempre será diferente en el drama y en el género narrativo.
- Existe una unidad en el drama que es comprobable, si los diversos signos son susceptibles de organizarse en cada lectura o interpretación.

- Las alteraciones técnicas de las formas de expresión repercuten de forma inmediata en el concepto de acción y del personaje.
- Existe la posibilidad de caracterizar el texto dramático es su especificación.
- El texto dramático incluye datos suficientes para la puesta en escena.

A partir de estos supuestos de partida, la autora explica los signos verbales como el texto escrito y los no verbales como la representación. Para ella, la semiología teatral aparece cuando se toman en cuenta los sistemas de signos, que intervienen en la representación y que a su vez dan sentido a la obra dramática dentro un proceso comunicativo (Naves, 2004, pág. 498).

Para la realización de su teoría, al igual que otros autores, retoma las reflexiones de Mukarovsky en el arte, quien considera al teatro como un sistema artístico con signos, lo que la conlleva a sostener que la obra de arte está hecha para ser representada por medio de diálogos y signos. Dicho lo anterior su análisis semiológico parte de ida de proponer dos categorías:

Figura 5 Categorías propuestas por Bobes Naves.



Fuente: Elaboración propia con información de María Del Carmen Bobes Naves, 2004.

Este proceso semiótico, es un modelo que propone Bobes, como dos dimensiones que refieren a la finalidad del texto, puesto que considera al hecho teatral como una conjunción de diferentes elementos teatrales que distinguen estas dos fases, la textual y la espectacular. Para Bobes, el signo no se encuentra en estado puro, sino que este se integra con dinamismo y ductilidad en el sentido en el que adquiere otros significados, ya que estos conllevan al proceso semiológico expresivo a consecuencia de que tanto la lectura como la representación son la última fase del proceso comunicativo (Naves, 2004, pág. 502).

Esta semiología como método de análisis en la obra de arte, parte de los principios de consideración del teatro como creación humana y artística que utiliza diferentes tipos de signos (Naves, 2004, pág. 503). Como se puede observar, Bobes enfatiza en su propuesta de modelo semiológico un proceso comunicativo, que da inicio desde el espacio escénico donde se representa la obra, lugar donde se genera la decodificación de signos que el espectador interpreta a partir de los sistemas de signos que parecerán en el desarrollo del proceso teatral.

Las diversas reflexiones que sostienen los estudiosos de la semiótica en el teatro, han buscado argumentar a partir de la creación de un nuevo modelo semiótico, las principales características del signo en una representación teatral, y a su vez cómo éste emerge dentro de un sistema semiótico capaz de desarrollar una variedad de códigos dentro de la interpretación que se generan en el espectador. No obstante, hay quienes aseguran que el trabajo actoral que se realiza en un escenario no es un acto sígnico, debido a que parten de las reflexiones de la interpretación como una representación de la imitación de lo real, como lo hizo Umberto Eco.

Para nuestro trabajo de investigación se debaten los puntos y reflexiones a favor de la representación teatral como acto sígnico, tomando como punto de partida los argumentos de los diferentes autores como lo son María Del Carmen Bobes Naves, Kowzan, o Guillermo del Toro, quienes aseguran que dentro de la semiótica del teatro se produce un conjunto de signos que permiten el proceso de comunicación e interpretación en el espectador.

Capítulo 4. Justificación metodológica

La presente investigación se enmarca dentro de un paradigma cualitativo, a fin de analizar de manera descriptiva el fenómeno teatral a partir de varias categorías de análisis. La metodología cualitativa surge a manera de proporcionar herramientas para las ciencias sociales, cuyo punto de partida es la realidad. Dicho paradigma denota en sus estudios procesos de tipo inductivo, generativo constructivo y subjetivo.

Así pues, podemos decir que los estudios cualitativos intentan describir de manera sistemática las características de las variables y fenómenos a fin de generar categorías conceptuales entre los diversos fenómenos observados:

Los estudios cualitativos, se fundamentan en la interpretación de las informaciones y los datos [...] La formulación inicial del problema a investigar se afronta con ciertos esquemas de organización del campo de estudio, justificados desde modelos teóricos y resultados empíricos de investigación. En ella se explicita la cuestión o problema a investigar, las preguntas claves para la investigación y las hipótesis orientadoras del estudio (Quecedo & Castaño , 2002, pág. 14).

El paradigma cualitativo es una de las dos metodologías de investigación que se ha utilizado en las ciencias empíricas. Caracterizada principalmente por su perspectiva holística, analiza el fenómeno de la realidad de los sujetos en su totalidad para conocer cada uno de sus elementos de manera subjetiva. Algunos autores como Sampieri (2003), afirman que los estudios cualitativos, buscan comprender su fenómeno de estudio en su ambiente natural, analizando e interpretando sus distintos comportamientos.

Una característica principal de los investigadores cualitativos, es que mediante un diseño de investigación flexible, desarrollan conceptos a partir de la descripción de las diversas situaciones en las que se encuentra su fenómeno, ya que este es visto desde una perspectiva capaz de analizar el mundo real. Es así como dentro de esta metodología, se estudian los procesos sociales, con el propósito de recolectar datos a fines a nuestro objeto de estudio.

Este paradigma es considerado un método humanista, debido a que estudia a las personas mediante el modo en que las vemos, ya que llegando a conocerlas en lo individual, se aprende de conceptos tales como la belleza, el dolor, la fe, el amor, la

frustración entre otros (Álvarez & Jurgensun, 2011, pág. 26). Es decir, se obtiene conocimiento directo de la vida social sin necesidad de la utilización de definiciones operacionales, o bien escalas clasificatorias.

En conclusión, podemos decir que la investigación cualitativa parte de una visión sistémica, con el propósito de analizar los fenómenos por medio de leyes capaces de explicar su comportamiento social dentro de un proceso de interpretación.

Muchas son las técnicas que se pueden utilizar en este paradigma, sin embargo, en virtud a que nuestro objeto de estudio parte de la interpretación y descripción de una puesta en escena, se utiliza el análisis del discurso, puesto que esta nos permite interpretar la información recabada a partir del análisis en las diferentes categorías descriptivas, a fin de analizar el comportamiento de nuestro fenómeno de estudio: el teatro.

4.1. Técnica a utilizar: Análisis del discurso

Como se mencionó anteriormente, una de las técnicas de análisis más comunes dentro de la metodología cualitativa, y que usaremos en nuestra investigación, es el *análisis del discurso*. Primeramente se debe saber que el discurso se caracteriza por estar conformado por una unidad lingüística utilizada entre los individuos de signos sonoros articulados para comunicar deseos u opiniones sobre las cosas (Charaudeau & Maingueneau, 2005, pág. 179). No obstante, en tanto al campo de estudio, se puede decir que el análisis del discurso, está constituido por diferentes ciencias como: la lingüística, la sociología, la antropología, la psicología, las ciencias políticas, las ciencias de la comunicación, entre otras, donde cada una de ellas convergen corrientes muy distintas entre sí (Sayago, 2014, pág. 3).

Nuestro objeto de estudio se ajusta perfectamente a esta técnica, debido a que posibilita la descripción discursiva de nuestro fenómeno comunicativo, ya que dentro de este, se busca describir los distintos elementos escénicos (luz, escenografía, vestuario, maquillaje, etc) que se ven involucrados en una puesta en escena.

Por otro lado, podemos decir que la complejidad teórica del análisis del discurso se manifiesta en la cantidad de categorías, subcategorías, unidades de análisis y

variables que se desarrollan en la investigación, por lo que dicha técnica servirá para generar una serie de matrices que nos ayudaran a explicar y describir los rasgos semiológicos de nuestro objeto de estudio.

Es así como el discurso nos permite abordar nuestra problemática, estableciendo una unidad analítica a partir de una categorización con el lenguaje-habla y el habla-texto, que nos conllevan a una definición operativa. Dicho lo anterior, Jesús Galindo (1998), propone las siguientes premisas:

- Conjunto transorial que presenta reglas sintácticas.
- Conjunto transorial que presenta reglas de cohesión y coherencia.
- Se relaciona con las condiciones de producción, circulación y recepción.
- Está constituido por varias materialidades con fundamentos diferentes.

Tales premisas conforman una serie de procedimientos que determinan las condiciones de su utilización, como por ejemplo *la ritualización del habla*, encargada de determinar la cualificación que deben poseer los individuos al hablar a partir de los gestos, o bien los comportamientos (Haidar, 1998, pág. 124). Otra de las dimensiones que conforman al discurso, son *las sociedades del discurso* que hacen que se produzcan y se conserven. Mientras que *las doctrinas religiosas*, políticas y filosóficas, imponen a los sujetos a ser pertinentes ante dicha doctrina. Y finalmente, la *adecuación social* como una ejemplificación a la adecuación de los discursos.

En otras palabras, podemos decir que estas dimensiones conforman parte esencial del discurso, debido a que estos determinan su contenido y su funcionamiento. Es así, que mediante una clasificación de dimensiones, y categorías, nuestro trabajo de investigación analiza e interpreta de manera peculiar cada una de ellas, a manera de conocer el funcionamiento que tienen dentro de nuestro objeto de estudio.

4.2. Corpus de análisis:

Yerma es una tragedia del siglo XX, escrita por el poeta y dramaturgo Federico García Lorca. Esta, forma parte de la “trilogía lorquiana”, junto con *bodas de sangre* y *la casa de Bernarda Alba*. Su característica principal se describe en su escrito tanto en prosa como en verso, conformada por tres actos divididos en dos cuadros cada uno.

El argumento de la obra parte del deseo de procrear un hijo tras la presión social en la que se encuentra la protagonista, por lo que Yerma a lo largo de toda la trama se confronta con una serie de situaciones culturales y sociales, que intentan lograr lo que más anhela en la vida, un hijo.

Varias son las puestas en escena que se han presentado a lo largo del tiempo, sin embargo, fue un 29 de Diciembre cuando se estrenó Yerma por primera vez en el teatro de Madrid, por la actriz Margarita Xirgu, constituyendo uno de los acontecimientos culturales más importantes de la época. Otras interpretaciones sobresalientes en relación a la puesta en escena Yerma, fue la del Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey, bajo la dirección de Ernesto Tapia, donde para la realización del montaje se utilizaron elementos y personajes mexicanos que mantuvieron la esencia de la obra española.

Figura 6 Características generales de la puesta en escena. Yerma.



Fuente: Elaboración propia, Magali Teatro 2012.

4.3. Descripción

La puesta en escena *Yerma*, presentada el 21 de Marzo del 2015, en la Escuela Superior de Medicina, y el Colegio de Minería, con una duración de aproximadamente 120 minutos, estuvo bajo el cargo del director de la Escuela de Iniciación Artística #1, Luis Manuel Montes Serrano, junto con la colaboración de la cantante Laura Paz, y la bailarina Martha Ambriz. Esta representación, se caracterizó por el uso de únicamente 12 sillas como escenografía, a manera de provocar en el espectador una interpretación por medio de su colocación, puesto que estas, además de formar parte de los elementos teatrales, servían para la realización de efectos sonoros. Así mismo, otro elemento característico y fundamental de la obra fue la gama de colores que se utilizaron tanto en vestuario como en utilería, ya que esos se basaron simbólicamente en colores tierra a fin de representar la infertilidad de la mujer.

Cabe mencionar que la perspectiva teórica del que parte nuestro trabajo de investigación, es meramente semiótico, es decir la generación de los signos, donde se observa su trasmutación para analizar si este ésta o no reflejado en la obra de teatro, a partir de la selección de escenas clasificadas en inicio, nudo dramático, clímax y desenlace. que se ven reflejadas en un video de la representación,

4.4. Dimensiones de análisis

Dentro de la dimensión textual y contextual se analiza lo siguiente:

Tabla 3 Dimensiones de análisis

Sintaxis	Pragmática	Semántica
<ul style="list-style-type: none">• Relación entre los signos.	<ul style="list-style-type: none">• Relaciones de signos con sus usuarios y su contexto.	<ul style="list-style-type: none">• Significado entre los signos.

Fuente: Elaboración propia.

Tabla 4 Categorías de análisis

Categoría	Descripción	Análisis
Gesto	Movimientos faciales, con los que se puede expresar algo.	Se analizarán los movimientos gestuales que manifiestan las emociones del actor, pertenecientes a dos segmentos: <ul style="list-style-type: none"> • Ojos/ Cejas • Boca/ Mentón
Corporalidad	Expresiones y movimientos del cuerpo.	Se observan los movimientos corporales que acompañan al diálogo para su entendimiento gráfico a partir de dos subcategorías: <ul style="list-style-type: none"> • Manejo de manos • Posiciones del cuerpo
Vestuario	Indumentaria que se utiliza para caracterizar a los personajes.	Forma parte fundamental del personaje debido a que este lo describe simbólicamente. Es por este motivo que se analizan los colores, peinado, maquillaje y el periodo al que pertenece.
Dialogo	Conjunto de oraciones, que transmiten una idea.	Se analizan las figuras literarias, las inflexiones, el tono de voz y las palabras en desuso.
Escenografía	Elementos de decoración para ambientar la obra.	Se analiza como signo visual para representar la época en la que se desarrolla la obra tanto en espacio como en tiempo.
Música	Conjunto de sonidos sucesivos de ambiente estético.	Se analiza el tipo de música perteneciente a la época que se canta y baila durante la representación.
Efectos sonoros	Sonido modificado artificialmente.	Se analizan los distintos efectos sonoros que se utilizan en la obra para los distintos.
Disposición espacial del actor	Posiciones dentro del escenario.	Se analiza la posición de los actores dentro del espacio escénico para determinar la estrategia escénica.

Utilería	Objetos y/o accesorios.	Artefactos que apoyan el diseño del escenario en espacio y tiempo.
Iluminación	Flujo luminoso que incide sobre el espacio escénico.	Tipo de iluminación y estrategias que se dieron en las diferentes escenas.
Coreografía	Serie de pasos y movimientos consecutivos de un baile,	Diferentes bailes que intervienen a lo largo de la obra en los siguientes aspectos: Relación con el tiempo histórico (Contexto). Su función dentro de la historia.
Estructura	Composición del texto.	Se analizan los elementos fundamentales de la narración que marcan el desenvolvimiento de la historia: Inicio Nudo dramático Clímax Desenlace
Manipulación del continuum	Elementos diferenciados que rompen con la regla general del lenguaje.	Análisis sobre aquellos elementos que hacen de la obra algo único y diferente, mediante sus diversas particularidades.
Idiolecto estético	Aplicación de reglas para una obra, periodo histórico o corriente estética.	Se analizan las diversas características que se repiten dentro de una obra de arte.
Prueba de conmutación	Relaciones de los elementos que dan la impresión de semiosis.	Se analizan los diferentes tipos de lenguajes simbólicos y escénicos, que en su conjunto generan una intermedialidad.

Capítulo 5. Preámbulo analítico

Con el propósito de realizar de manera descriptiva nuestra investigación, y utilizar el análisis de contenido como parte de nuestra metodología, a continuación se muestra una serie de categorías que efectúan la interpretación de cada una de ellas. Estas se desarrollan a partir de una muestra en función a la estructura dramática del texto, es decir, en: inicio, nudo, clímax y desenlace, a fin de simplificar el corpus de análisis de nuestro objeto de estudio.

Dicho lo anterior, nuestro análisis parte de doce categorías que nos ayudan a entender e interpretar el proceso de significación que se da dentro de nuestra investigación, y así corroborar si es que se aplican los diversos signos en acción y combinados que desarrollamos dentro del planteamiento del problema. Asimismo, se añaden tres categorías más con relación a las que propone el autor Umberto Eco: *El continuum*, como la manipulación de elementos escénicos para introducir la emoción, *el idiolecto estético* para identificar la corriente o periodo estético al que pertenece, y *la prueba de conmutación* como aquellas relaciones de elementos que generan un proceso semiótico.

La puesta en escena *Yerma*, escrita por el dramaturgo Federico García Lorca, nos ayuda a comprender a partir de la sintaxis, la semántica y la pragmática, una dimensión que va más allá de lo simbólico, mediante los diferentes tipos de signos que se transmutan dentro de la representación teatral. Es por eso que en las siguientes tablas se pueden apreciar los significados y significantes de las diversas categorías de análisis que se mencionaron anteriormente.

Tabla 5 Personajes.

Personajes	
I	Yerma
II	Juan
III	María
IV	Víctor
VI	Dolores
VII	Vieja

Tabla 6 Personajes Físicos

Personajes rasgos físicos		
Personaje	Rasgos físicos	Observaciones
I	No hay	El texto no especifica rasgos físicos del personaje, sin embargo se toman en cuenta características procedentes de la época como por ejemplo el maquillaje en tonos café, labios rojos y el uso de chongos altos.
II	No hay	No hay indicación, sin embargo en el texto hay diálogos metafóricos que asimilan al personaje II, con un tono piel blanca. Así pues, al igual que al anterior se toman en cuenta las características procedentes de la época.
III	No hay	El texto no especifica rasgos físicos del personaje, sin embargo se toman en cuenta características procedentes de la época como por ejemplo el maquillaje en tonos café, labios rojos y el uso de chongos altos.
IV	No hay	El texto no especifica los rasgos físicos, y a su vez tampoco hay indicaciones indirectas que puedan determinar el aspecto del personaje. Sin embargo, para su creación, al igual que los anteriores se tomaron en cuenta las características provenientes de la época, como hombres fornidos, altos y estilizados.
V	No hay	El texto no especifica rasgos físicos del personaje, sin embargo se toman en cuenta características procedentes de la época como por ejemplo el maquillaje en tonos café, labios rojos y el uso de chongos altos.

VI	No hay	El texto no especifica rasgos físicos del personaje, sin embargo se toman en cuenta características procedentes de la época. Así pues, como su nombre lo dice, este se identificara por la vejez.
----	--------	--

Tabla 7 Personajes rasgos psicológicos.

Personajes rasgos psicológicos		
Personaje	Descripción textual	Aportación
I	<p>No hay elementos directos que ayuden a identificar la psicología del personaje. No obstante el texto marca características indirectas que definen las particularidades de este, como:</p> <ul style="list-style-type: none"> • La locura. • El amor. • La obsesión • El deseo. • La honradez. • El respeto. • La ira. • La obediencia. • Emociones a flor de piel. 	<p>En escena se pueden observar la transición de emociones que surgen a partir de la psicología del personaje, lo que lleva al actor a desarrollar una serie de características, que definen al interlocutor de la obra mediante la diversidad de tipologías que se manejan durante el acto teatral, como por ejemplo el deseo y la locura.</p>
II	<p>No hay elementos directos que ayuden a identificar la psicología del personaje. No obstante el texto marca características indirectas que definen las particularidades de este, como:</p> <ul style="list-style-type: none"> • La autoridad. • El desapego. • El desinterés. • Los celos. • La ambición. 	<p>El actor maneja al personaje, a manera de exponerlo como una persona con poca tolerancia, hacia otros personajes. No obstante, a pesar de que el texto no mantiene descripciones psicológicas, el actor incorpora la idea de un ser borracho tras la situación por la que está pasando. Aportación que no se describe en ninguna parte de la obra.</p>

III	<p>No hay elementos directos que ayuden a identificar la psicología del personaje. No obstante el texto marca características indirectas que definen las particularidades de este, como:</p> <ul style="list-style-type: none"> • La inocencia. • La dulzura. • El enamoramiento. • Lo amigable. • La timidez. • Juventud. 	<p>El actor interpreta al personaje, a fin de representarlo como un individuo que se define mediante una psicología completamente diferente a los demás personajes, puesto que se aportan acciones que ayudan a profundizar la identidad de dicho personaje, como por ejemplo la novatez que tiene al ser madre por primera vez.</p>
IV	<p>No hay elementos directos que ayuden a identificar la psicología del personaje. No obstante el texto marca características indirectas que definen las particularidades de este, como:</p> <ul style="list-style-type: none"> • El romanticismo. • El deseo. • Lo pasional. • El galanteo. 	<p>Este personaje es interpretado a manera de mostrarlo con la particularidades que Yerma desea, y su esposo (personaje II) no tiene. Por lo que el actor lo representa como un individuo galán y pasional, que tras haber sido rechazado por la familia del P1, mantiene la misma línea de hombre romántico a partir de las señales indirectas que muestra el texto.</p>
V	<p>No hay elementos directos que ayuden a identificar la psicología del personaje.</p>	<p>Al no tener características psicológicas que puedan definir al personaje, el actor realiza una estrategia creativa, mediante la situación por la que transcurre el personaje. Esto define claramente la intensidad que el actor y/o director buscan transmitir. En este caso, lo onírico.</p>

VI	<p>No hay elementos directos que ayuden a identificar la psicología del personaje. No obstante el texto marca características indirectas que definen las particularidades de este, como:</p> <ul style="list-style-type: none">• La astucia.• El reproche.• El interés.• La alegría.• Retadora	<p>El actor aporta una idea general a partir de las características indirectas que el texto le atribuye, para su interpretación y representación. Por lo que, expone al personaje, mediante las particularidades que se van desarrollando a lo largo de toda la puesta en escena.</p>
----	--	---

Tabla 8 Comunicación no verbal.

Comunicación no verbal	
Los ojos	<p>Mirada fija: Muestra amenaza o intimidación.</p> <p>Mantener la mirada: Apertura a la comunicación, seguridad, honestidad e interés.</p> <p>Mirada íntima: Recorre todo el cuerpo de arriba hacia abajo de manera sexual, en cuanto a la no-intima, significara actitud ofensiva, provocadora o intimidatoria.</p> <p>Bloqueo visual: Perdida de interés o aburrimiento.</p> <p>Baja la mirada: Está a la defensiva,</p> <p>Mirada hacia la izquierda: Miente.</p> <p>Mirada hacia la derecha. Piensa en lo que va a decir.</p>
Cabeza	<p>Movimiento de arriba abajo: Asentimiento o conformidad de algo.</p> <p>Movimiento de izquierda a derecha: Duda y negación.</p>
Cejas	<p>Levantar una ceja: Significa señal de duda.</p> <p>Levantar las dos cejas: Señal de sorpresa.</p> <p>Bajar ambas cejas: Señal de incomodidad, sospecha, tristeza o enojo.</p>
Manos	<p>Palmas hacia arriba: Denota sumisión, franqueza y honestidad.</p> <p>Palmas hacia abajo: autoridad y mando.</p> <p>Dedos entrelazados: Significan frustración, entre más altas más negativas.</p> <p>Tomar las manos por detrás: Demuestra superioridad.</p> <p>Manos en la cadera: Muestra agresividad.</p> <p>Manos en la cara: Actitud de mentira, inseguridad o aburrimiento.</p> <p>Dedos: Apuntar con el dedo y la mano cerrada demuestra dominio mediante un movimiento agresivo.</p>
Boca	<p>Mandíbula cerrada: Estrés, enojo.</p> <p>Mandíbula abierta: Relajación, felicidad.</p>
Brazos	<p>Cruzados: Actitud defensiva y negativa.</p> <p>Semi-cruzados: Igual que la anterior pero sin ser evidente.</p>
Corporalidad	<p>Inclinada: Transmite interés, predisposición positiva, apertura al dialogo.</p> <p>Hacia atrás: Desinterés, temor, inseguridad, desconfianza o incluso incredulidad.</p> <p>Encoger los hombros: Señal de no saber lo que sucede.</p> <p>Cuello Tenso y ceño fruncido: Muestra estrés.</p>

Tabla 9 Tiempo/espacio

Tiempo/ Espacio	
Tiempo De La Historia	Siglo XX (1934)
Tiempo Narrativo	<p>La obra no especifica el orden cronológico de la historia, sin embargo, a medida de que transcurre la historia, se puede observar la prolepsis que transita tras las anotaciones indirectas que obra nos da.</p> <p>Así mismo, no se puede conocer con exactitud cuánto tiempo transita, pero si una proximidad a partir de ciertos elementos como el embarazo de María, la visita a la casa de Dolores, y finalmente la escena de la romería que en tiempo real, simboliza una festividad que solo se realiza en el periodo religioso de semana santa. En conclusión podemos decir que aproximadamente, llega a transcurrir un año.</p>
Espacio	<p>La obra en general, está situada al sur de España en un pueblo llamado Andalucía.</p> <p>Los espacios en los que se desenvuelve la historia, son:</p> <ul style="list-style-type: none"> • La casa de Yerma y Juan. • El campo • Los olivos. • Arroyo donde lavan las mujeres. • Casa de Dolores. • Romería.

Tabla 10 Estructura

Estructura	
INICIO	<p>Yerma le plantea su situación actual, a María, su mejor amiga, tras no poder concebir lo que más anhela en esta vida, un hijo.</p> <p>María, quien está esperando un hijo, manifiesta todas sus inquietudes para conocer el significado de ser madre; por lo que Yerma, amorosamente la abastece con una serie de consejos que ha aprendió a lo largo de su vida, con la ilusión y esperanza de quedar encinta.</p>
NUDO	<p>El conflicto central de la historia parte del deseo de tener un hijo, sin embargo, un factor influyente dentro de la situación es su marido, quien asegura no tener necesidad de procrear.</p> <p>No obstante, Yerma muestra su diferencia de ideas a partir de argumentos en los que en tiempo y espacio, demuestra que ser madre es indispensable.</p>
CLÍMAX	<p>Ante la desesperación, el deseo y la locura, Yerma buscará ayuda para poder quedar embarazada, sin embargo, tras realizar estas acciones, se pone en duda su honra.</p> <p>Ella ofendida expone una serie de emociones como la ira y la desesperación para enfrentar a su marido, y demostrarle lo casta que es.</p>
DESENLACE	<p>Después de tener el deseo de tener un hijo, Yerma sabrá la verdad de su martirio, por lo que en un impulso de enojo, llegara a los extremos, hasta el asesinato.</p>

Tabla 11 Gestual-Corporal. Escena I

Gestual/Corporal Escena I			
Tiempo	Indicación teatral	Significante	Significado
07:39	Yerma queda cantando. Por la puerta entra María, que viene con un lío de ropa.	Se muestra apenada, nerviosa y dudosa. Mantiene una mirada inestable inclinando levemente sus hombros, hasta que se levanta e intercambia dialogo. Toma de manera muy sutil la canasta de ropa. La mira fijamente frunciendo un poco la frente, levanta las cejas y sonríe.	Cumple de manera intermedia el signo, puesto que realiza la acción de entrar al escenario. Yerma no queda cantando.
08:08	Queda con la cabeza baja.	Muestra alegría y emoción con unas cejas hacia arriba, frente fruncida y mirada abierta. Se sienta, y baja la cabeza con una leve sonrisa. Sutilmente encorva su espalda, colocando sus manos sobre su vientre.	No queda con la cabeza baja, sólo realiza la acción.
08:10	Yerma se levanta y queda mirándola con admiración.	Yerma camina hacia ella manteniendo la mirada. Toma su vientre sin dejar de sonreír, mostrando sorpresa y admiración.	Cumple con la emoción pero no con la acción.
08:15	Con curiosidad.	Se observa con curiosidad, interés y felicidad. Mantiene una sonrisa, como signo de alegría. Su corporalidad y su mirada, se inclinan hacia ella. Coloca sus manos sobre su vientre.	Cumple con el signo, puesto que marca la emoción sin acción.
08:18	Agarrada a ella.	Se pueden observar signos de preocupación y tristeza, manteniendo la mirada, cejas y cabeza hacia abajo. No deja de tocar su vientre.	Marca la acción pero no la emoción. El personaje no cumple con la indicación.

08:39	La mira extraviada	Con mirada extraviada, muestra deseo y felicidad, por lo que se observa una pequeña sonrisa, con una leve inclinación de cejas. Sus brazos se mantienen a la altura de su cintura, sujetando sus palmas una arriba de otra.	Cumple de manera intermedia, puesto que realiza la acción indicada, sin mirar al personaje.
10:36	Con ansiedad	Con curiosidad, y mirada dudosa.	No cumple con el signo, más que ansiosa, el personaje se observa curioso.
10:48	Riendo	Mirada fija e indiferente.	No cumple con el signo. No indica la acción.
11:37	Tímida	Desanimada y con envidia, mantiene una expresión de indiferencia.	No cumple con el signo.
11:40	Cogiendo un lío	Ella sentada, mueve sus manos como signo de traer algo, se muestra emotiva y sonriente con gestos de amor y felicidad.	No cumple con la acción.
11:48	Se sienta	Segura de sí misma, asienta con la cabeza y sostiene el lío.	De manera intermedia cumple con el signo debido a que ella sigue sentada desde la indicación anterior.
11:54	Se acerca y Yerma le coge el vientre amorosamente con las manos.	Se levanta mostrando signos de amor y protección, por lo que de manera sutil estira sus brazos como si quisiera alcanzarla.	Cumple con el signo de amor, pero no con la acción.
11:57	La besa	La abraza fuertemente, y ante un suspiro se observa un gesto de alegría que llevan a la actriz a cerrar los ojos junto con una sonrisa.	Se abrazan a manera de mostrar el enorme cariño que se tienen, sin embargo no cumple con la indicación textual puesto que no se despiden de beso.

12:13	Yerma queda en la misma actitud que al principio. Coge las tijeras y empieza a cortar.	Sentada, mira coquetamente hacia arriba y sonríe, doblando el lío de ropa.	No queda en el mismo modo, ya que se ve más relajada. Al no realizar la acción de cortar, no cumple con el signo.
12:17	Es profundo y lleno de firme gravedad.	Con seguridad, da la vuelta y mira fijamente a Yerma. Se muestra serio con un mínimo galanteo.	Cumple con la indicación textual, ya que se muestra profundo y seguro de sí mismo.
12:21	Sonriente.	Con una gran sonrisa, muestra sorpresa y curiosidad, por lo que sus gestos parten de una mirada grande, cejas hacia arriba, y frente fruncida. Su corporalidad esta inclinada levemente hacia atrás.	Cumple con la indicación emocional, puesto que no hay una acción definida.
12:23	Ríe.	Emocionada, y con una gran sonrisa. Sostiene los líos por encima de su cintura.	No ríe, sólo mantiene la sonrisa. Cumple de manera intermedia.
12:25	Temblando.	Dudosa, con la cabeza y mirada hacia abajo. Baja los líos de ropa.	No cumple, con la indicación, pero si con la intensión del texto.
12:29	Casi ahogada.	Con tristeza y desilusionada, se mira una mirada hacia abajo.	Cumple con la intensión al realizar el signo.
12:35	Con angustia	Disgustada, y decepcionada, mantiene la cabeza y mirada de lado. Los labios se observan apretados.	Más que angustia enfoca la emoción hacia el enojo. No cumple con la indicación.
12:55	Con pasión.	Se levanta. Con enojo, pasión y deseo, mantiene una mirada grande, cejas hacia arriba y boca grande.	Cumple completamente con la indicación textual.

Observaciones: La mayoría de las indicaciones textuales señalan la acción o la emoción, puesto que sólo dos veces da ambas indicaciones. Muestra signos convencionales a la hora de realizar las acciones. Todas las mujeres se sientan con las piernas abiertas como parte de cultura española. Es la escena con más indicaciones textuales, y en la que la mayoría de ellas no son cumplidas.

Tabla 12 Gestual-corporal. Escena II

Gestual/Corporal Escena II			
Tiempo	Indicación teatral	Significante	Significado
00:11	La hermana mayor contesta con la cabeza.	Entra al escenario con la cabeza hacia abajo. Se muestra sumisa y atenta. Lleva una postura un poco encorvada que no permite ver sus expresiones faciales.	Puesto que no indica emoción y sólo acción, el personaje no cumple con la indicación teatral.
00:37	Se pasa las manos por la cara.	Sentado, se muestra molesto con las piernas abiertas. La mano derecha se puede observar relajada, mientras que la izquierda se encuentra recargada sobre la rodilla. No mira hacia el frente puesto que su postura se encuentra en diagonal. Muestra expresiones de disgusto, con las cejas hacia abajo y músculos rígidos.	No cumple con el signo, debido a que no se pasa las manos por la cara, sin embargo, en la acción se observa como cumple con el objetivo de la escena.
00:52	La hermana inclina la cabeza.	La mujer no ha levantado la cabeza, por lo que mantiene un cuerpo rígido y encorvado, con los dedos entrelazados, muestra signos de frustración	Cumple de manera intermedia con el signo, a casusa de que esta no ha dejado de permanecer con la cabeza inclinada.
02:44	Con intensión y mirando fijamente a su marido.	Abrazada por enfrente con el otro personaje, se muestra desesperada y enojada. Bruscamente suelta sus brazos, para a su vez, fruncir, ojos, frente y boca.	Cumple con la emoción, pero no con la acción debido a que la escena está marcada de diferente manera.
04:17	Sale la hermana y se dirige a los cantaros en los cuales llena una jarra. (Bajando la voz).	Ambas hermanas se encuentran juntas, con el cuerpo un poco encorvado, la cabeza cabizbaja y los dedos entrelazados a manera de frustración. No obstante muestran las palmas hacia abajo como signo de liderazgo.	No cumple con la acción, el actor rompe completamente con la indicación teatral.
04:29	Con asombro	Muestra indiferencia. Por lo que, desde el piso, el personaje mantendrá una postura rígida. Con las manos sobre el suelo, se acompaña una gestualidad, sarcástica.	Se agrava a indicación textual, por lo que no cumple con la emoción indicada.

04:42	Yerma mira a su marido, este levanta la cabeza y se tropieza con la mirada.	<p>Con rechazo a su marido, se muestra a la defensiva, con una mirada retadora.</p> <p>Sus manos permanecen rígidamente en el piso y su cuerpo se encuentra ligeramente inclinado hacia atrás.</p> <p>El segundo personaje se encuentra señalando agresivamente con el dedo índice y el puño cerrado, este mantiene una mirada profunda e intensa, que señales de ira y desesperación.</p>	<p>Cumple con la indicación teatral, al realizar las acciones indicadas.</p> <p>No hay indicación de emoción, pero en los personajes se logra apreciar las diferentes emociones que busca transmitir el texto.</p>
04:49	Dulce	Neutral, e indiferente. Las manos recargadas en el piso y hacia atrás.	No cumple con la indicación teatral.
05:30	Como soñando	<p>Con desesperación, e interactuando con su cuerpo a lo largo del monologo, muestra dolor y sufrimiento.</p> <p>El personaje se sublima al grado de llorar, por lo que su corporalidad se verá reflejada a lo largo del diálogo.</p> <p>No obstante, muestra gestos de ira, locura, y frustración a través de una danza corpórea, hasta el borde del colapso.</p> <p>Posteriormente, se observa una relajación total, por medio de signos que dan alusión a la imaginación del personaje.</p>	<p>Cumple intermediariamente con el signo, debido a que se muestran signos de alucines, que el personaje sufre.</p> <p>Sin embargo, como nudo dramático de la puesta en escena, no hay indicación teatral, cosa que permitió desarrollar una serie de signos a la propuesta de la actriz.</p>

Observaciones: *La mayoría de las indicaciones no son realizadas tal y como dice el texto. Esta escena es una propuesta completamente original a lo que se indica la obra, debido a la falta de acotaciones emocionales, puesto que se enmarca hacia las diversas acciones que se tienen que realizar. Casi no hay indicaciones textuales.*

Tabla 13 Gestual-Corporal. Escena III

Gestual/Corporal Escena III			
Tiempo	Indicación teatral	Significante	Significado
20:36	Al principio no hay indicación	Comienza la escena tras una serie de movimientos corporales, que dan pie al diálogo de los personajes. Ante una atmosfera de oscurantismo, el personaje principal, muestra signos de cansancio, y desesperación. Mientras tanto, un segundo personaje se observa con signos de fuerza, lucidez y autoridad, al poseer una corporalidad dominante y rígida. Ambos personajes, llevan las manos sobre el vientre de Yerma.	Cumple con el signo, tras no tener una indicación que seguir. Sin embargo, tanto los movimientos, como las posturas escénicas, fortalecen los signos mostrados anteriormente. En cuanto a la emoción, se ven claramente reflejas, a partir de las inflexiones que realiza cada uno de los actores.
23:56	Se levanta	Se mantiene hincada en el suelo, con las manos sobre el piso, mostrando emociones de desesperación y desconsuelo. No se levanta, pero conserva una postura con la cabeza y espalda inclinadas ligeramente hacia arriba, que transmiten interés, y predisposición positiva, a favor del intercambio de diálogo.	No cumple con la indicación teatral, puesto que el personaje no se levanta. No obstante, a partir de su posición dentro de la escena, se observa una intensión más profunda, que permite agravar la situación que se está desarrollando.
24:54	Con miedo	Se observa con preocupación y estrés, tras mantener una mirada perdida. Su corporalidad muestra una edad avanzada y con dificultad para caminar. Así pues, este lleva sus brazos hacia el personaje como signo de convencimiento.	No cumple con el signo, debido a que rompe con la emoción preestablecida, ya que a pesar de que la indicación teatral se desarrolla desde el miedo, el personaje parte de la preocupación y advertencia.

25:24	Con desaliento	Camina hacia el otro extremo del escenario, con la mirada hacia abajo y los brazos pegados hacia el cuerpo. Se observa una emoción de desánimo, y desilusión.	Cumple con el signo, tras mostrar desaliento. La indicación, no marca posición espacial dentro del escenario, pero el movimiento que desarrolla el personaje acrecienta la emoción.
25:26	Turbada	Se levanta de la silla, con la cabeza inclinada y ligeramente hacia arriba. Mantiene una mirada fija y una corporalidad retardora.	No cumple con el signo, tras mostrar una emoción completamente diferente a la que se indica en el texto.
25:31	Con inquietud.	Se mantiene de pie, con una mirada fija hacia los personajes que se encuentran en escena. Su corporalidad, se observa inclinada hacia adelante, como signo de advertencia y preocupación.	Cumple con la indicación teatral, tras respetar la emoción establecida.
25:47	Dolores duda.	Camina de forma diagonal, mostrando curiosidad, duda, y miedo. Dirige su mirada hacia enfrente, con sus brazos inclinados ligeramente hacia atrás.	Cumple con el signo, tras realizar la indicación teatral.
27:52	En un arranque y abrazándose a su marido.	Del piso, con una posición de cuclillas, se dirige a abrazar fuertemente la cadera del personaje. Su cara se observa pegada al torso de quien abraza, y sus ojos se mantienen cerrados con una leve e ingenua sonrisa. Se levanta del piso para tomar la cara con quien está dialogando, y a su vez abrazarlo nuevamente. Muestra insistencia, tras el rechazo del otro personaje, por lo que su corporalidad, se mira tensa. En cuanto a las emociones, se puede observar amor, deseo, esperanza, y fidelidad.	Cumple perfectamente con la indicación teatral. No obstante, esta se ve reforzada tras el trazo que realizan los actores con la finalidad de darle mayor intensidad al texto.

28:06	Lo mira	De pie, le toma el cuello para lograr un intercambio forzoso de miradas. Esta lo mira a pesar de obtener el rechazo del otro personaje.	Cumple con el signo, tras realizar la acción indicada.
28:10	La mira y la aparta bruscamente	Se miran fijamente por unos instantes, y cae al suelo.	Cumple con la acción, y a su vez se fortalece el signo, mediante una caída al suelo que no estaba indicada en el texto.
28:13	Yerma cae al suelo	El personaje ya se encuentra en el suelo, con la cabeza hacia abajo, y las palmas completamente recargadas en el piso.	Cumple intermedariamente con el signo, debido a que se realizó unos instantes antes de lo que estaba señalado.
28:35	Se levanta	Se levanta para inclinarse ligeramente a su marido de manera retadora, y segura de sí misma. Dirige su corporalidad hacia el frente, con los brazos pegados al cuerpo, para posteriormente regresar, y observar fijamente a su marido. Muestra desesperación, locura, y alteración.	Cumple con el signo al realizar la acción. No obstante se realizan movimientos que agravan la situación.

Observaciones: La mayor parte de los diálogos que llevan una indicación, se identifican en su mayor parte por frases cortas. Mientras que las largas, van más hacia la creatividad del actor. La mayoría de ellas son realizadas, pero complementadas con otro tipo de signos, lenguajes escénicos.

Tabla 14 Gestual-corporal. Escena IV.

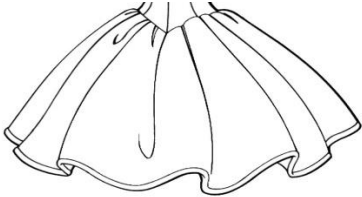
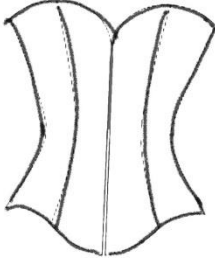
Gestual/Corporal Escena IV			
Tiempo	Indicación teatral	Significante	Significado
07:16	Yerma esta abatida y no habla.	Entra solemnemente con un velo sobre la cara, y un ramo de flores. Se observa con la cabeza baja y signos de desilusión.	Cumple con la indicación de no hablar al entrar al escenario, sin embargo realiza acciones que no están marcadas en el texto.
07:25	Yerma da muestras de cansancio y de persona a la que una idea fija le oprime la cabeza.	Resignada, mueve la cabeza hacia la izquierda, posteriormente, mira fijamente a la anciana que se encuentra frente a ella.	No muestra signos de cansancio, por lo que no cumple con la indicación textual.
07:28	Llevándose las manos a la frente.	Con las manos sosteniendo el ramo, gira levemente su cuerpo hacia la izquierda, para bajar la mirada hacia el piso. Se muestra triste, con signos de frustración y desesperación. Ambos personajes se encuentran observando hacia lados diferentes.	No cumple con el signo al no realizar la acción. El personaje se observa emocionalmente desesperado.
10:51	Se sienta en las mantas.	Se encuentra de pie con un ramo en manos y un velo sobre la cabeza (no le cubre la cara). Su cabeza se encuentra inclinada hacia arriba a fin de mostrar indignación.	No cumple con la indicación teatral, puesto que no se sienta en las mantas, sino que esta permanece de pie durante todo el diálogo.
11:18	Con asombro dramático.	Da un paso hacia delante, inclinando el torso ligeramente hacia el frente. Mantiene una mirada fija, que muestra asombro e incertidumbre. No hay grandes movimientos corporales. Sin embargo, se puede observar un leve movimiento que le hace bajar el ramo.	Cumple con el signo, al realizar la inflexión establecida, y que, en combinación con otros signos se complementan para darle intensidad a la escena.

11:25	Violenta	Permanece de pie, mostrando signos de disgusto tras entonar una fuerte conversación. Su mirada se manteniendo fija con poses autoritarias.	Cumple con el signo, tras mostrar un diálogo agresivo.
11:38	Incorporándose de rodillas, desesperada.	Gira levemente hacia la derecha para incorporarse de nuevo y poder tener de frente al personaje con quien está dialogando. Su cabeza lleva un suave movimiento de arriba abajo que muestra signos de amenaza. Mantiene una mirada de enojo, y resentimiento.	No cumple con el signo, debido a que a pesar de mostrarse desesperada, la emoción que predomina se dirige hacia las amenazas del personaje. No se incorpora de rodillas, puesto que permanecen en la misma posición.
11:53	Acercándose, la abraza para incorporarla.	Con su cuerpo hacia atrás, y las rodillas levemente inclinadas, simbolizan la embriaguez del personaje. Estira su brazo derecho para acariciar la cara de la protagonista y poder mirarla fijamente.	No cumple con el signo, a causa de que no la abraza como lo indica el texto, sino que este se encuentra de pie y la única acción que realiza es una suave caricia sobre el rostro.
12:16	Excitada.	Se observa molesta con una leve sonrisa de maldad. Su cara y su cuerpo permanecen inclinados hacia la izquierda. Mientras que sus manos se encuentran sobre su torso, sosteniendo de frente el ramo con el que se comenzó la escena.	Cumple con el signo, tras realizar la intención señalada en el texto. No obstante, este signo es combinado con otros más, para enfatizar el diálogo.
12:38	Están los dos en el suelo.	Ambos se encuentran de pie y de frente. Mientras que uno muestra su corporalidad como signo de interés, el otro mantiene su cuerpo dirigido hacia atrás con el fin de mostrar embriaguez. Se miran fijamente e intercambian diálogo.	No cumple con el signo, puesto que ambos se mantienen de pie y en ningún momento muestran la intención de ir al piso.

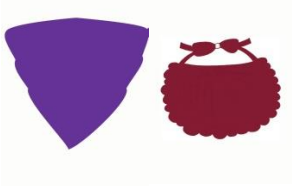


12:47	La abraza.	Se dirige lentamente hacia el personaje, para poder tomarla de la cadera. Al llegar hacia ella, se observa con las rodillas y torso inclinados; mientras que su cara mantiene una posición en diagonal hacia la derecha, que le permite observar con quien dialoga, desde una perspectiva que parece dar la alusión como si tuviera los ojos cerrados.	Cumple intermediariamente con el signo, puesto que se muestra con la intención de abrazarla. Sin embargo, este sólo la toma de la cadera, tras mostrar un personaje borracho que no es capaz de sostenerse por completo.
13:17	Yerma da un grito y aprieta la garganta de su esposo. Este cae hacia atrás. Yerma le aprieta la garganta hasta matarle, empieza el coro de la romería. Se levanta. Empieza a llegar gente.	Pegada completamente hacia el personaje, como si se estuvieran abrazando, se besan por unos instantes, hasta que Yerma decide levantar su mano izquierda para enterrar una daga; poco después esta la suelta para sostener con sus dos manos el cuello del personaje a quien acaba de agredir, y a su vez poder bajarlo lentamente hasta el suelo. Ella, de pie y con el torso inclinado hacia el frente, muestra los brazos totalmente extendidos. Lentamente ella comienza a relajar los brazos, y a deslizarse hacia el piso de manera que queda en cuclillas hasta poner sobre sus piernas a su esposo, dando la alusión de la escultura de <i>La piedad</i> .	Cumple intermediariamente con el signo, tras realizar la acción de asesinar con quien se está interactuando, no obstante esta escena es agravada mediante el complemento simbólico de otros signos como la utilización de un cuchillo a fin de darle intención y profundidad a lo que se está interpretando por los personajes. La intención final de la escena es representar la piedad de Miguel Ángel.

Observaciones: *La escena final no marca demasiadas indicaciones, por lo que se presta más a la imaginación y creatividad del director y los actores. No obstante, se puede observar el incumplimiento de las indicaciones establecidas, puesto que las acciones realizadas tienen la intención, en complemento con otros signos, de profundizar más en los diálogos mediante los movimientos corpóreos, y la utilización de utilería. Ya que como escena final, esta debe penetrar en el espectador mediante una catarsis y anagnórisis que le permita emergerse en un proceso de interpretación.*

Tabla 15 Indumentaria

Vestuario	Descripción	Significación
<p style="text-align: center;">Fondo</p> 	<p>El fondo o ropa interior, se constituye de una falda hasta el tobillo con voluminosos encajes. Todos los personajes femeninos lo llevan en un color blanco, y en escena sólo lo usan en lugares cerrados como las casa.</p>	<p>Para el siglo XX, el fondo era considerado como ropa interior de la mujer. Este era utilizado por todas las mujeres y era mal visto que salieran a la calle con él, ya que si lo hacían se pensaba como un acto de rebeldía. En escena se cumple con el signo al usarlo solo en momentos adecuados, es decir se respeta la simbolización y significado que este tiene.</p>
<p style="text-align: center;">Corset</p> 	<p>El corset, también llevado en color blanco, forma parte fundamental del vestuario, puesto que al complementar el fondo, este tiene el objetivo de acentuar la figura de la mujer. Al igual que el fondo, lo llevaran todos los personajes femeninos en diferentes maneras,</p>	<p>El corset es una prenda que en siglos anteriores se vinculaba con la aristocracia, con fines estéticos. Sin embargo para principios del siglo XX se pide su desaparición- Dicho lo anterior, el corset, no cumple con la función signica, debido a que en el tiempo y lugar en que se desarrolló la historia, los corset fueron eliminados por completos.</p>

<p style="text-align: center;">Falda</p> 	<p>Dentro de la puesta en escena, la falda forma parte fundamental de los personajes femeninos, ya que esta se distingue por ser entallada en la cintura, y circular en la parte de abajo. El color que dominó fue el café, en relación a la tierra como alusión a la fertilidad de la mujer. Todas las mujeres la llevan puesta la mayor parte del tiempo por encima del fondo, pensada con la finalidad de tener una mayor libertad a la hora de realizar los movimientos tanto corporales como dancísticos.</p>	<p>Cumple intermediariamente con el signo debido a que la indumentaria española portaba distintas faldas. Sin embargo, son solo unas cuantas quienes las usaban de una manera similar, debido a que casi la mayoría optaba por la utilización de vestidos entallados.</p>
<p style="text-align: center;">Blusa</p> 	<p>La blusa, corta y de botones, será la única prenda que identifica a cada uno de los personajes femeninos, puesto que sus colores parten desde un café muy claro como signo de infertilidad, hasta un verde militar como signo de juventud. Las mangas cortas significaran juventud, mientras que las más largas refieren a la vejez.</p>	<p>La blusa rompe completamente con la simbolización de la época española, ya que a pesar de tener el mismo corte, no se asemeja con las del siglo XX, debido a que muchas veces estas iban unidas a la falda, con manga larga y un cuello de tortuga.</p>

<p>Babero & pique</p> 	<p>El babero fue considerado como una prenda femenina que hace alusión a la ama de casa, sin embargo este sólo fue utilizado en un solo momento de la puesta en escena. Mientras tanto, el pique, al igual que la falda y la blusa, formo parte esencial del vestuario, debido a la utilización corporal que se le da a lo largo de toda la obra.</p>	<p>El babero rompe completamente con el signo, de la época, ya que este no era utilizado como parte de la vestimenta diaria. Por otro lado, el pique cumple intermedariamente con la simbolización puesto que efectivamente este era utilizado como prenda de las mujeres españolas, pero la mayoría de las veces en aquellas que practicaban la danza flamenca.</p>
<p>Zapatos H&M</p> 	<p>Los zapatos, tanto de los hombres como de las mujeres, son estilo danza flamenco, de color negro, debido al baile que realizan los actores dentro de la representación teatral.</p>	<p>El estilo de los zapatos no cumple respecto a la época. No obstante, se puede observar un diseño similar a la cultura española.</p>
<p>Pantalón</p> 	<p>A comparación de las mujeres que portaban diferentes piezas en su vestuario, en la puesta en escena se puede observar un mismo atuendo para todos los hombres. El pantalón recto y de color negro, es básico dentro de la indumentaria masculina.</p>	<p>Cumple con el signo completamente, ya que se asimila al pantalón español, casi a la perfección, sin tomar en cuenta la diversidad de colores que se utilizaban en aquella época.</p>

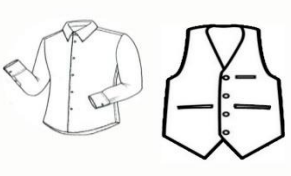



<p>Chaleco/ camisa</p> 	<p>Como parte complementaria al atuendo masculino, se porta un chaleco entallado color negro y una camisa de color blanca, donde este al igual que el pantalón, lo portan todos los personajes masculinos.</p>	<p>Cumple perfectamente con el signo, puesto que en el siglo XX, tanto la camisa como el chaleco, formaban parte fundamental del atuendo masculino. Cabe señalar, que el saco es una de las prendas más utilizadas en España, pero no tan esencial para identificar la época.</p>
<p>Peinado / maquillaje</p> 	<p>El peinado femenino se caracteriza por un chongo alto, y todo el cabello de enfrente recogido. Mientras tanto, el maquillaje, se observa discreto, y natural con excepción de los labios rojos y cafés en cada uno de los personajes.</p>	<p>Cumple significativamente con el peinado y el maquillaje, ya que a pesar de ser un poco más discreto, identifica la cultura, y la época en que la trama se desarrolló.</p>
<p>Observaciones: <i>El texto no muestra indicaciones del vestuario, sin embargo, este está pensado conforme a la época en la que se desarrolló la obra. La mayoría del vestuario fue propuesta por el director, a partir de las posibilidades en conseguirlo, ya que muchas de las indumentarias se vieron afectadas tras la complicación de adquirirlas a la asimilación de la época, como por ejemplo la blusa y los zapatos.</i></p>		

Tabla 16 Accesorios.

Accesorios	Descripción	Significación
<p data-bbox="365 541 472 571">Abanico</p> 	<p data-bbox="626 331 1027 478">El abanico, es uno de los accesorios más indispensables de la obra, debido a su gran utilización.</p> <p data-bbox="626 485 1027 785">Este es portado por todos los personajes femeninos, a lo largo de toda la puesta en escena, ya que este servirá a manera de producir efectos sonoros y coreográficos para hacer énfasis en ciertas partes del texto dramático.</p> <p data-bbox="626 791 1027 905">Este es manejado de manera brusca, y todos mantienen un color negro y tamaño por igual.</p>	<p data-bbox="1053 331 1414 974">Cumple perfectamente con el signo, debido a la utilización en el siglo XX por la mayoría de las mujeres españolas, este al igual que en aquella época, es utilizado como un objeto más de su vida diaria, A pesar de la decoración de estos en el tiempo y espacio, el abanico negro, utilizado en la representación teatral, cumple el objetivo de resaltar uno de los accesorios más usados por las españolas.</p>
<p data-bbox="365 991 472 1020">Peineta</p> 	<p data-bbox="626 991 1027 1251">La peineta española de color negro para los personajes femeninos, y blanca para la protagonista, es utilizada únicamente para la puesta de aquellos velos que cubren el rostro de la mujer.</p>	<p data-bbox="1053 991 1414 1329">Cumple correctamente con el signo a causa del momento cotidiano en el que es usada, ya que dentro de la vida española del siglo XX, dicho accesorio era parte de una tradición religiosa, al igual que en la puesta en esena..</p>


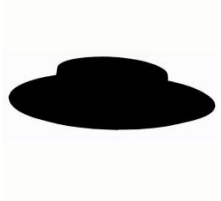
<p style="text-align: center;">Velo y ramo</p> 	<p>El velo utilizado con la peineta española, y acompañado por un ramo de flores marchistas, mantendrán un alto grado simbólico, tras representar un evento religioso, dentro de la vida cotidiana. Dicho accesorio se presenta en color negro para todas las mujeres, a excepción de la protagonista que lo lleva en color blanco</p>	<p>Cumple completamente con el signo, debido a que el velo dentro de la cultura española, formaba parte de la religión como elemento decorativo del vestuario femenino para asistir a los eventos religiosos. Este era hecho de tela delgada y elegante en donde el color negro y blanco era utilizado por las damas, según la época religiosa en la que se encontraban.</p> <p>A finales del siglo XIX, dicha prenda perdió popularidad, a excepción de regiones como Andalucía, (lugar donde se desarrolla la obra) en el que su tiempo de vida se extendió por muchos años más</p> <p>Por otro lado, el ramo al igual que el velo, se consideró un accesorio altamente simbólico, por las mujeres españolas tras tener la misma finalidad.</p>
<p style="text-align: center;">Sombrero</p> 	<p>Todos los hombres portan un sombrero color negro, tipo español, como parte de la personalidad masculina del siglo XX, en regiones como Andalucía.</p> <p>Su característica principal, se refleja en lo plano que es por la parte de abajo.</p>	<p>Cumple con el signo al ser un accesorio usado en tiempo y espacio dentro de la época.</p>
<p>Observaciones: Se muestra una carga simbólica en los personajes femeninos. Todos los accesorios cumplen en tiempo y espacio.</p>		

Tabla 17 Utilería.

Utilería	Descripción	Significación
Canasta	La canasta juega un papel muy importante de la obra, puesto que en la mayor parte del tiempo esta es utilizada para transportar líos de ropa o comida.	Cumple con el signo, tras tener la misma utilidad en tiempo y espacio. Simboliza trabajo, comida, feminidad.
Lio de ropa y listones	Listones de varios colores, telas blancas, en diferentes tamaños para la realización de pañales	El termino lío hace referencia al conjunto de ropa y telas. Dicho lo anterior, el signo es cumplido a la perfección pero adaptado a las posibilidades de los actores, tras el tipo de telas que se manejaba en aquella época.
Cuchillo	Cuchillo de fantasía, de tamaño pequeño.	Cumple con el signo, tras efectuar la misma acción y simbolización marcada en el texto.
Jarrón	Jarrón de barro y liso para transportar el agua de la fuente. Este es utilizado únicamente por la protagonista, y es llevado sobre el hombro izquierdo.	El jarrón forma parte del uso cotidiano de los españoles, tras cumplir perfectamente con el signo que se desarrolla en escena.
<p>Observaciones: La obra marca toda la utilería con excepción de la canasta que fue idea y colaboración del director. En cuanto a lo que se menciona en el texto, todo fue utilizado a partir de las indicaciones mencionadas.</p>		

Tabla 18 Música.

Música		
Parte	Melodía descripción	Significación
Escena I	No hay pieza musical	Una de las características principales de la escena I, se basa en la descripción de la trama teatral a través de una serie de diálogos entremezclados con movimientos corpóreos, que mantienen una gran carga simbólica. En dicha escena, se pueden apreciar diversas emociones sin necesidad de ser expresados por el acompañamiento musical, como el amor, la desesperación, el coraje, la angustia, entre otros.
Escena II	Nana de Sevilla	La nana de Sevilla, forma parte de las <i>canciones populares antiguas</i> españolas, y adaptadas en piano por el dramaturgo y poeta Federico García Lorca. Esta pieza es la más importante de toda la obra, tras manifestarse a través de diversos instrumentos musicales clásicos. Dentro de la escena, dicha melodía se caracterizara por reforzar momentos escénicos como el clímax, mediante una ambientación histórica que se transmite a partir de varias emociones como desesperación, rabia, coraje, tristeza, ilusión, y locura. Cumple completamente con el siglo en tiempo y espacio.
Escena III	No hay pieza musical	El clímax es la parte más importante de toda la historia, debido a su importancia e intensidad dentro de una situación. Es por eso que para dar pie a la escena III, se utilizó una pieza musical junto con una serie de movimientos coreográficos, a fin de agravar el momento escénico. Sin embargo, cabe señalar que a lo largo de toda la escenificación no se efectuó ninguna sonoridad, con el propósito de llevar toda la atención a las acciones que se estaban realizando.
Escena IV	Las morillas de Jaén	Al igual que la pieza presentada en la escena II, <i>Las morillas de Jaén</i> juegan un papel muy importante tras ubicarse exactamente al final de obra.

		Dicha composición es considerada también entre <i>Las canciones populares antiguas</i> , y está se caracteriza por agravar la escena final tras concluir con la representación teatral, donde después de manifestarse sentimientos como la ira, esta pieza será acompañada por un baile flamenco.
<p>Observaciones: <i>A lo largo de toda la obra se tocan diversas piezas musicales, sin embargo, estas se pueden apreciar más en los interludios de escena a escena, puesto que se realizan diversos movimientos corpóreos, sin interrupción del diálogo escénico con la finalidad de mantener la atención del espectador.</i></p> <p>Cabe mencionar que las interpretaciones, forman parte de Las canciones populares antiguas, escritas por Federico García Lora, a fin de ambientar sus obras dramáticas. Es decir, dichas piezas musicales estaban pensadas en el tiempo y espacio en el que se desarrolló y se escribió Yerma.</p>		

Tabla 18 Tesitura de voz.

Inflexiones	
Simbolización	Significado
//	Antes de un punto (.): Pausa normal. Antes de tres puntos suspensivos (...): Pausa dramática.
/	Va antes de una coma (,): Cesura
///	Punto y aparte: Pausa final.
↑	Tono hacia arriba. Normalmente se usa para realizar preguntas, y normalmente se encuentra antes de un punto o punto y coma.
→	Se utiliza siempre antes de una conjunción o disyunción. Es considerada como coma media. Es decir, tono neutral pero con la intensión adecuada.
↓	Énfasis en el final de la oración. Tonos hacia abajo.

Tabla 19 Inflexiones, escena I.

Inflexiones/ Escena I				
Frase	Simbolización	Indicación	Significación	Comparación
¡Ya ha llegado!	↑	No hay indicación	Muestra emoción y alegría.	La inflexión refuerza la emoción, en relación al diálogo que se establece entre los personajes.
¿Y qué sientes?	↑	Con curiosidad	Muestra curiosidad, y emoción	La inflexión cumple con la indicación, reforzando el diálogo anterior.
No sé. (pausa) Angustia	→ //	Pausa	Se mira dudosa. Cumple con la pausa correspondiente.	La inflexión cumple y refuerza la pausa indicada, en combinación con un tono neutral, pero con la intención adecuada.
Es así. Claro que todavía es tiempo. Elena tardo tres años, y otras antiguas, del tiempo de mi madre, mucho más [...] [...] Pienso que no es justo que yo me consuma aquí [...] Si sigo así acabaré volviéndome mala.	/ /// ↑ → ↓	No hay indicación. No muestra signos de admiración o de interrogación.	Muestra emociones de enojo y tristeza, tras el sarcasmo que se obtuvo del diálogo anterior.	La entonación del diálogo refuerza el texto, a partir de las inflexiones realizadas, en la transición de emociones que se vieron acompañadas de movimientos corporales por parte del coro, (personajes femeninos, que forman parte de la escenografía).

¿Qué hacía?	↑	Con ansiedad.	Se observa con ansiedad y curiosidad.	La inflexión refuerza la intensión de la emoción, acompañada de otro tipo de elementos como los efectos sonoros que se realizan con el abanico, mediante movimientos rápidos.
Pero esas cosas no duelen	↑	Riendo	Se muestra con tranquilidad y con una leve sonrisa en el rostro.	La inflexión realizada no cumple literalmente con la indicación, sino que esta es modificada, de manera acertada y conveniente a lo que se expresa en el texto.
Mentira. Eso lo dicen las madres débiles, las quejumbrosas [...] [...]Pero esto es bueno, sano, hermoso [...] [...] Y cuando no los tienen se les vuelve veneno, como me va a pasar a mi [...]	/ // /// →	No hay indicación.	Se observa una variedad de emociones que transitan entre el diálogo, como la ira, la alegría, y la tristeza.	La inflexión refuerza las emociones mostradas, debido a la transición que se desarrollan en el mismo diálogo, ya que a pesar de no tener indicaciones, o signos de admiración o interrogación, se puede apreciar, perfectamente la degradación de emociones.
No son para mí, son para el hijo de María.	/ →	Casi ahogada	Se mira triste y desilusionada.	La emoción es agravada y reforzada por el actor, exagerando el sentimiento de la desilusión, tras el contexto de la obra.

<p>[...] Dile a tu marido que piense menos en el trabajo. Quiere juntar dinero y lo juntará [...] [...] Y en cuanto a lo otro... ¡que ahonde!</p>	<p>// → ↓</p>	<p>No hay indicación.</p>	<p>Se aprecia un tono neutro pero adecuado a la intención. Termina la oración de manera profunda y con pasión.</p>	<p>La inflexión refuerza las intenciones del diálogo, a partir de las emociones expuestas.</p>
<p>Eso; ¡ Que ahonde!</p>	<p>/</p>	<p>Con pasión.</p>	<p>Se observa con pasión y deseo.</p>	<p>La inflexión cumple completamente con la indicación textual.</p>

Observaciones: El tono que transita entre los actores, se obtiene a partir de las inflexiones y tonalidades del diálogo anterior. Por otro lado se puede apreciar como los diálogos cortos incluyen indicaciones textuales muy generales, a comparación de los diálogos largos, que no mantienen ningún tipo de indicación textual.

Tabla 20 Inflexiones, escena II.

Inflexiones/ Escena II				
Frase	Simbolización	Indicación	Significación	Comparación
Y cada mujer la suya. No te pido yo que te quedes. Aquí tengo todo lo que necesito. Tus hermanas me guardan bien. [...] Creo que puedes vivir en paz.	/ // /// ↑ →	No hay indicación.	Muestra un tono sarcástico, y de reclamo. Se observan pausas que dramatizan el dialogo del personaje.	La inflexión utilizada, refuerza el texto a partir de la emoción que busca darle el actor. Es decir, a pesar de que no hay indicación textual, se observa un agravamiento de la situación y atmosfera por la que se encuentran los personajes.
Justo. Las mujeres dentro de sus casas. Cuando las casas no son tumbas. [...] Cada noche, cuando me acuesto, encuentro mi cama más nueva, más reluciente, como si estuviera recién traída de la ciudad.	/ // /// ↑ → ↓	No hay indicación.	Se observa con tono trágico y dramático, que nos inducen a la emoción de la melancolía y desesperación.	La inflexión mantiene el mismo tono del diálogo anterior, a fin de continuar y reforzar con la misma atmósfera dramática.
Tú misma reconoces que llevo razón al quejarme. ¡Que tengo motivos para estar alerta!	/ ↑	No hay indicación	Mantiene un tono de disgusto.	Su tono de voz extrapola y refuerza la situación por la que están pasando los personajes.

<p>Alerta ¿de qué? En nada te ofendo. Vivo sumisa a ti, y lo que sufro lo guardo pegado a mis carnes. Y cada día que pase será peor. [...] Si pudiera de pronto volverme vieja y tuviera la boca como una flor machacada, te podría sonreír y conllevar la vida contigo [...]</p>	<p>/ // /// ↓</p>	<p>No hay indicación.</p>	<p>Se observa contenida, pero con signos de disgusto desaliento. Mantiene un tono trágico con gran nivel dramático.</p>	<p>Mantiene el tono de personaje anterior, por lo que refuerza el diálogo con ciertas inflexiones de voz predeterminadas.</p>
<p>Hablas de una manera que yo no te entiendo. No te privo de nada. [...] Yo tengo mis defectos, pero quiero tener paz y sosiego contigo. Quiero dormir fuera y pensar que tú duermes también.</p>	<p>/ // → ↓</p>	<p>No hay indicación.</p>	<p>Se observa con un tono molesto, y de desesperación, sin embargo, a lo largo del diálogo se observa una transición de emociones que van desde la ternura, hasta el amor y preocupación.</p>	<p>A pesar de que no hay indicación textual, el actor realiza una variedad de inflexiones y tonalidades de voz que refuerzan la situación.</p>
<p>Sí, me falta.</p>	<p>/ ↑</p>	<p>Con intención</p>	<p>Mantiene un grito de exclamación para decir el texto.</p>	<p>Cumple con la indicación, y a su vez refuerza el texto con la inflexión que el actor le da.</p>
<p>Con este achaque vives alocada, sin pensar en lo que debías, y te empeñas en meter la cabeza por una roca.</p>	<p>/ ↑</p>	<p>No hay indicación.</p>	<p>Se observa con un tono alto, que asimila a un grito. Muestra emociones de coraje y desesperación.</p>	<p>Refuerza el guión, agravando la escena mediante las inflexiones utilizadas.</p>

<p>[...] Cuando tenga la cabeza atada con un pañuelo para que no se me abra la boca, y las manos bien amarradas dentro del ataúd, en esa hora me habré resignado.</p>	<p>/ ↑</p>	<p>No hay indicación.</p>	<p>Muestra signos de enojo y desesperación. La discusión llega su máximo.</p>	<p>La inflexión refuerza la emoción, tras encontrarse en el clímax del nudo dramático.</p>
<p>¡Casada!</p>	<p>↑</p>	<p>Con asombro</p>	<p>Se observa con asombro y sarcasmo.</p>	<p>La indicación se cumple, y a su vez se refuerza mediante la tonalidad adecuada a la problemática.</p>
<p>¡Ay qué prado de pena! ¡Ay qué puerta cerrada a la hermosura, que pido un hijo que sufrir y el aire me ofrece dalias de dormida luna! [...]</p>	<p>/ // /// ↑ ↓</p>	<p>No hay indicación teatral.</p>	<p>Se mantienen diversas emociones a lo largo del monólogo, a fin de enfatizar una de las partes más emblemáticas de la obra. Es así, como se verán reflejadas emociones de dolor, tristeza, desesperación, ilusión, y esperanza, mediante una transición de elementos, que transcurrirán en su interpretación.</p>	<p>No hay indicación teatral, Sin embargo, el monólogo es considerado como una de las partes más importantes que componen la obra. Con el propósito de agravar, y enfatizar, dicha verso, se utilizaron diversas inflexiones capaces de manejar y reforzar las emociones requeridas por el autor, tras el sufrimiento y drama que se desenvuelve en toda la obra.</p>

Observaciones: En la mayoría de las frases seleccionadas, no hay indicación teatral, por lo que el actor, junto con el director de escena expone en gran medida su creatividad mediante la capacidad de diversas entonaciones, que en conjunto de otros signos enfatizan el texto que se desarrolla a lo largo de todo el acto.

Tabla 21 Inflexiones, escena III.

Inflexiones/ Escena III				
Frase	Simbolización	Indicación	Significación	Comparación
Lo tendré porque lo tengo que tener. O no entiendo el mundo. A veces, cuando ya estoy segura de que jamás, jamás..., me sube como una oleada de fuego por los pies y se me quedan vacías todas las cosas [...]	/ // ↑ →	No hay indicación.	Se observa con deseo, y signos de solemnidad.	La inflexión refuerza la emoción con el propósito de agravar la intensidad del deseo. Los diversos signos en escena, junto con las tonalidades de voz conjuntan la representación.
¡Ay! Has puesto el dedo en la llaga más honda que tienen mis carnes.	↑	No hay indicación.	Con un gran grito, se mira con sufrimiento dolor.	La emoción es reforzada mediante un tono de voz alto.
Se lo conozco en la mirada y, como no los ansía, no me los da. [...] Por honra y por casta. Mi única salvación.	/ // ↓ ↑	No hay indicación.	Se muestra una transición de emociones que van desde el coraje hasta la resignación.	El texto es reforzado a partir de una variedad de inflexiones que se muestran en la representación teatral, con la finalidad, de agravar y profundizar la escena.
Pronto empezará amanecer. Debes irte a tu casa.	/ →	Con miedo.	Muestra signos de preocupación.	La inflexión utilizada refuerza la oración, a fin de darle más dramatismo.

<p>¡No, eso no! Todo lo aguanto menos eso. Me engañas, me envuelves y, como soy un hombre que trabaja la tierra, no tengo ideas para tus astucias.</p>	<p>/ // /// → ↑ ↓</p>	<p>No hay indicación</p>	<p>Se observa una serie de emociones que enfatizan el drama médiante la locura y el disgusto que transitan en el a escena.</p>	<p>La tonalidad de voz, refuerza el texto, mediante una inflexión alta y profunda, que se dramatiza mediante sus respectivas pausas.</p>
<p>Y yo no puedo más. Porque se necesita ser de bronce para ver a tu lado una mujer que te quiere meter los dedos dentro del corazón [...], ¿en busca de qué? [...]</p>	<p>/ ↑</p>	<p>No hay indicación.</p>	<p>Se observa con ira y desesperación.</p>	<p>La emoción se refuerza a partir de las inflexiones que se dan a partir de entonaciones altas, con el propósito de agravar la situación..</p>
<p>No te deajo hablar ni una sola palabra. Ni una más. Te figuras tú y tu gente que sois vosotros los únicos que guardáis honra, y no sabes que mi casta no ha tenido nunca nada que ocultar [...]</p>	<p>/ // /// → ↑ ↓</p>	<p>No hay indicación.</p>	<p>Con facilidad se puede observar el disgusto del personaje, tras haber acumulado una serie de emociones a lo largo de toda la escena.</p>	<p>La emoción se ve reforzada después de utilizar una combinación de tonos altos y profundos, a fin de dramatizar en gran medida la escena.</p>
<p>No me apartes y quiere conmigo.</p>	<p>→</p>	<p>No hay indicación.</p>	<p>Se mira insistente.</p>	<p>Gracias a la tonalidad de voz, la intención se ve reforzada, a manera de mostrar la insistencia del personaje.</p>

¡Déjame ya de una vez!	↑	No hay indicación.	Con rechazo.	La intensión refuerza el texto y acompaña la emoción.
Maldito sea mi padre, que me dejó su sangre de padre de cien hijos. Maldita sea mi sangre, que los busca golpeando por las paredes.	// ↑	A gritos	Con gritos, desesperación y locura.	La intención es reforzada, mediante la tonalidad alta que se le da al texto.

Observaciones: La escena III, como una de las partes más importantes que componen la obra, muestra lo sublime que pueden llegar a ser los personajes. Sin embargo, esa característica se logra apreciar, sin ninguna indicación teatral, puesto que como escena primordial, el texto se ve adaptado, respecto a la perspectiva y giro que el director le quiera dar, como por ejemplo el drama.

Tabla 22 Inflexiones, escena IV.

Inflexiones/ Escena IV				
Frase	Simbolización	Indicación	Significación	Comparación
[...] Mi hijo está sentado detrás de la ermita esperándote. Mi casa necesita una mujer. Vete con él y viviremos los tres juntos. Mi hijo sí es de sangre. Como yo [...]	/ // →	No hay indicación	Con interés y reproche.	Se muestra un tono miedo, que refuerza el texto, a partir de diversas pausas dramáticas, que profundizan la propuesta que realiza el personaje.
Calla, calla. ¡Si no es eso! Nunca lo haría. Yo no puedo ir a buscar. ¿Te figuras que puedo conocer otro hombre? ¿Dónde pones mi honra?	/ // ↑	No hay indicación	Muestra indignación.	La emoción distingue y refuerza la intención que el actor busca enfatizar en el texto. Dicho lo anterior, la inflexión parte del disgusto y la vergüenza del personaje.
Pues sigue así. Por tu gusto es. Como los cardos del secano. Pinchosa, marchita.	/// ↓	No hay indicación	Muestra desprecio y humillación hacia el personaje con quien esta interactuando.	La emoción es reforzada, por medio de las inflexiones, y a su vez complementada con otros signos que profundizan la escena.
¿Fuera de la vida dices? ¿En el aire dices?	→	Con asombro dramático	Se observa con curiosidad, y dramatismo.	La emoción es reforzada a partir de la indicación textual.
¡Sigue! ¡Sigue!	↑	Violenta	Se muestra violenta.	El texto se refuerza a partir de la modulación de voz, puesto que no realiza ninguna acción que muestre violencia a la persona.

¡No oyes que no me importa! ¡No me preguntes más! ¡Que te lo tengo que gritar al oído para que lo sepas, a ver si de una vez vives ya tranquila!	// ↑	Fuerte	Con una entonación fuerte, muestra violencia, y desesperación.	La emoción es reforzada mediante la entonación de voz. Esta se observa un poco violenta tras los gritos que se desenvuelven en la escena.
Y a vivir en paz. Uno y otro, con suavidad, con agrado. ¡Abrázame!	/// →	No hay indicación.	Se observa una transición de emociones que se subliman conforme va pasando la escena, puesto que muestra sentimientos de tranquilidad y amor.	Gracias al buen manejo de emociones, se pudo realizar una transformación de estos, que ayudaron a reforzar y modular las intenciones que se tenía en dicho texto.
Eso nunca. Nunca. Marchita, marchita, pero segura. [...] [...]¿Qué queréis saber? No os acerquéis, porque he matado a mi hijo. ¡Yo misma he matado a mi hijo!	// /// →	No hay indicación.	Muestra desesperación, angustia, frustración, y locura. La mayor parte del texto se realiza con una modulación de voz alta.	Al ser el último diálogo de la obra, este texto tuvo un buen manejo vocal que ayudó a reforzar la emoción mediante las diversas pausas e inflexiones que se utilizaron.

Observaciones: El trabajo del actor se ve reflejado en el buen manejo de voz, que parte del uso de inflexiones según la emoción que se busca transmitir.

Tabla 23 Escenografía.

Escenografía		
Escena	Descripción	Significación
I	<p>La primera escena se conforma por el uso de trece sillas que fueron colocadas alrededor del escenario en media luna.</p> <p>Así mismo, se colocan dos más frente los personajes que se encuentran dialogando.</p>	<p>La escena se sitúa en una casa, por lo que dicha escenografía se instaló con la finalidad de representar el hogar, es decir toda la escena transcurre en la casa de Yerma tras ser visitada por su mejor amiga María. La sala como lugar en el que se desenvuelven los diálogos, y representada a partir de dos sillas colocadas frente el proscenio, simboliza la unión familiar de un hogar que se realiza a partir de un espacio donde generalmente se intercambian códigos comunicativos.</p>
II	<p>La escena transcurre a partir de cuatro sillas colocadas por la parte de atrás y tres más por la parte de enfrente de manera diagonal.</p> <p>Se puede observar un amplio espacio que permite a los actores apoderarse del proscenio, tras narrar el conflicto principal de la historia.</p>	<p>Al igual que la escena I, dicho acto ocurre en la casa de los personajes principales, sin embargo, la ubicación de la escenografía, se ve modificada sin importar que en la escena anterior se marcaba el mismo espacio como la sala de una casa. No obstante, en dicha escena, se observa una habitación que se encuentra a la entrada de la casa tras los trazos realizados por los actores. Así mismo, dicho espacio se caracteriza como una sala común, puesto que se encuentran otros personajes realizando un intercambio de dialogo. Es así como la colocación de la escenografía, representa nuevamente lo confortable de un hogar, habitado por una familia.</p>

III	<p>La escena III, como clímax de la puesta en escena estará conformada por el uso de todas las sillas de manera asimétrica. Cabe señalar que a partir del inicio del acto, el coro conformado por diversas actrices desaparecerá dejando como foco principal a los actores que interpretan la escena.</p>	<p>La escena se desarrolla en un espacio completamente opuesto al de las escenas anteriores, puesto que parten del desorden y de la desestabilidad que se desarrolla ante un lugar de magia y hechicería, a partir de una escenografía asimétrica compuesta por una variedad de elementos que enfatizan la desorganización que surge ante la representación la problemática de la escena.</p>
IV	<p>Para la escena IV, las sillas siguen manteniendo su ubicación asimétrica, sin la necesidad de concebir ninguna forma. Llevando la misma ubicación que la escena anterior, se le dará un giro mediante el trazo de los personajes, para representar la romería como último espacio de escenificación.</p>	<p>Para esta escena continua el desorden, tras mantener la misma posición de los elementos escenográficos que componen la obra y que dan pie para finalizar la puesta en escena a manera de mostrar el caos que se desarrolla ante la desesperación de no poder concebir un hijo. Así pues, cabe señalar que la escena se desarrolla en una atmosfera completamente religiosa, por lo que es trabajo del actor utilizar los diferentes elementos simbólicos para transmitir y hacer llegar al espectador de un lugar a otro, sin la necesidad de modificar la escenografía.</p>

Observaciones: La escenografía conlleva una gran carga simbólica, tras determinar el espacio en el que se desarrolla la historia, sin embargo, es trabajo del actor, darle el uso correspondiente a cada una de las sillas para que el receptor sea capaz de emergerse dentro la ubicación en tiempo y espacio que se busca transmitir.

Para la puesta en escena, sólo se utilizó un tipo de escenografía que se caracterizó únicamente por el manejo de 13 sillas de madera. Estas se adaptaron y colocaron según la escena correspondiente.

Tabla 24 Efectos Sonoros.

Efectos sonoros		
Objeto	Descripción	Significación
Abanico	El abanico es utilizado, a fin de enfatizar y profundizar ciertas partes del texto, puesto que dicho objeto solo se utiliza mediante movimientos coreográficos.	Los momentos en que se utilizaba dicho objeto, parten de temáticas como el deseo, y la alegría que tiene la mujer al concebir un hijo. Es por dicha razón que, el abanico fue utilizado, únicamente al principio de la escena, a fin de crear efectos sonoros capaces de reforzar los diálogos que iban enfocados hacia la descripción de un hijo.
Zapatos	Los zapatos juegan un papel muy importante tras ser utilizados para identificar mediante pequeños, rápidos, y lentos golpes la intensidad dramática de los momentos más relevantes de la obra, ya sea con uno, dos o tres golpes, para darle seriedad el texto, o bien rapidez o lentitud para indicar la tensión del momento.	Para este efecto sonoro, identificado como el más utilizado y el más importante, se puede decir, que la mayor parte de la obra está realizada bajo la sonoridad de dicho elemento, puesto que se maneja bajo la interpretación de los diálogos, en los diferentes momentos escénicos, como por ejemplo para enfatizar discusiones, o bien reforzar aquellos instantes más sublimes de la obra.
Manos	Las manos se utilizaron para aplaudir, como acompañamiento musical.	Las manos como efecto sonoro, ayudaron a darle intensidad, al cambio de escena, tras ser el clímax uno de los momentos más relevantes, que se caracterizó por el uso de coreografía corporal.

observaciones: Todos los efectos sonoros que se utilizan, son realizados únicamente mediante ruidos que el actor produce a partir su corporalidad.

Tabla 26 Iluminación.

Iluminación		
Escena	Momento	Descripción
I	En la escena I, se utiliza una tonalidad amarilla para enfatizar aquellos momentos dramáticos que narran el deseo y la necesidad de tener un hijo. Asimismo se intercala una luz blanca, para disminuir la intensidad al final de la escena.	Dentro de la iluminación se manejan tonos blancos para los momentos neutrales, tonos amarillos para los dramáticos, y tonos negros, para enfatizar los momentos trágicos de la obra.
II	Para el nudo dramático que plantea la problemática de la obra, se maneja una tonalidad amarilla, que ayuda a profundizar las emociones que se trabajan, tras la discusión y la desesperación de no poder concebir.	
III	El clímax dramático se caracteriza por el uso de tonos amarillos en combinación con tonos negros, tras ser la escena primordial de toda la obra y mostrar unos de los momentos más sublimes, como lo es el monólogo, que desata una serie de emociones ante su interpretación.	
IV	Para la escena IV se trabaja una iluminaria en color negro, que enfatiza y dramatiza el final de la puesta en escena, como momento en el que se desarrolla en su totalidad el género dramático de toda la obra.	

Observaciones: *La iluminación sublima mediante sus diferentes tonalidades, aquellas escenas en las que los elementos simbólicos se convierten en reforzadores para el diálogo.*

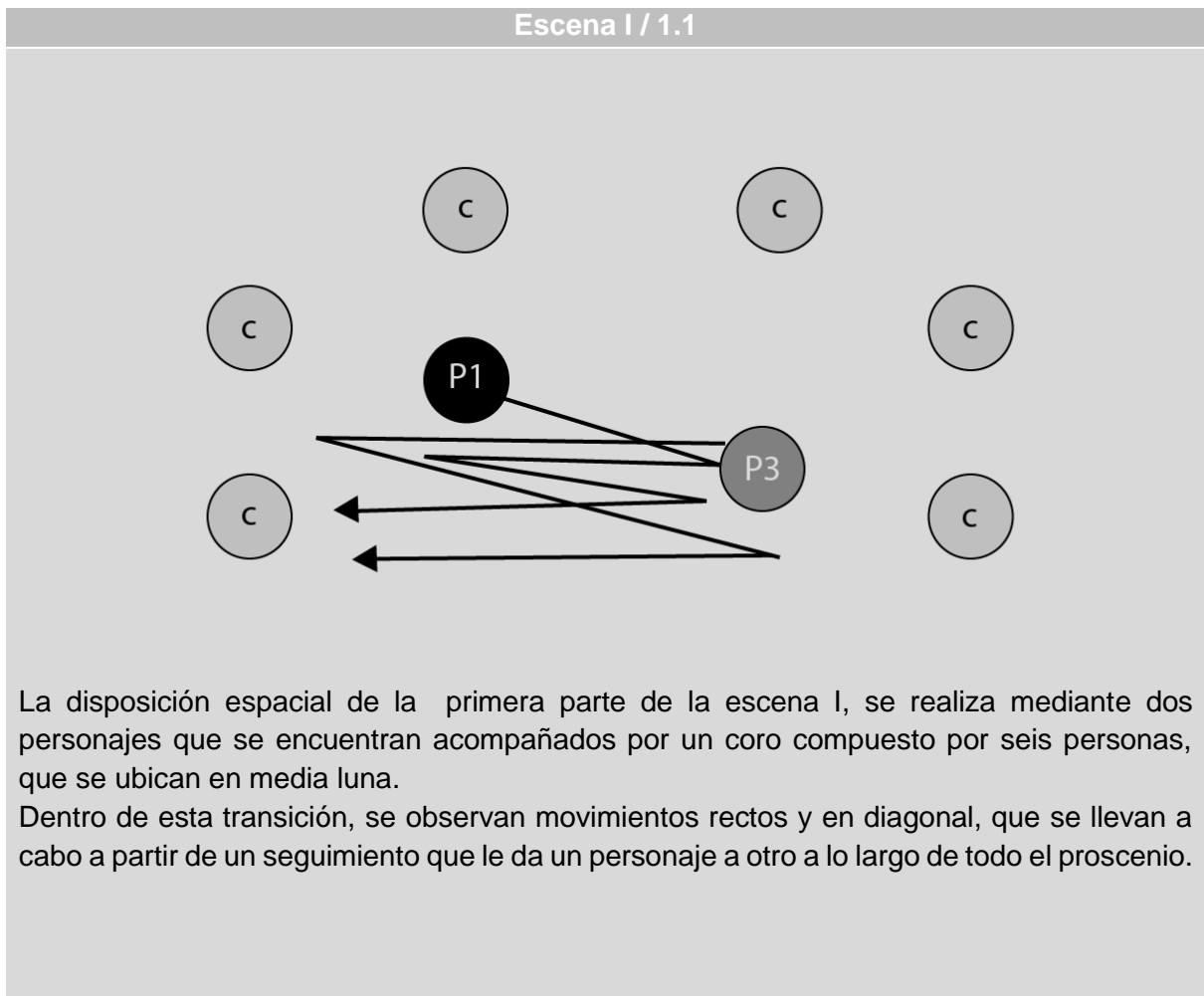
Tabla 25 Coreografía.

Coreografía	
Escena	Descripción
I	Nuestras cuatro dimensiones que se utilizan como análisis para el objeto de estudio, se identifican principalmente por el uso de la sonoridad. Sin embargo, dichos efectos conllevan a un híbrido que acompañado de movimientos corporales podemos definir como coreografía, ya que todos los movimientos son realizados con el propósito de generar algún sonido, por medio del coro, que llevando un ritmo y un tiempo se hacían de manera coordinada.
II	
III	
IV	

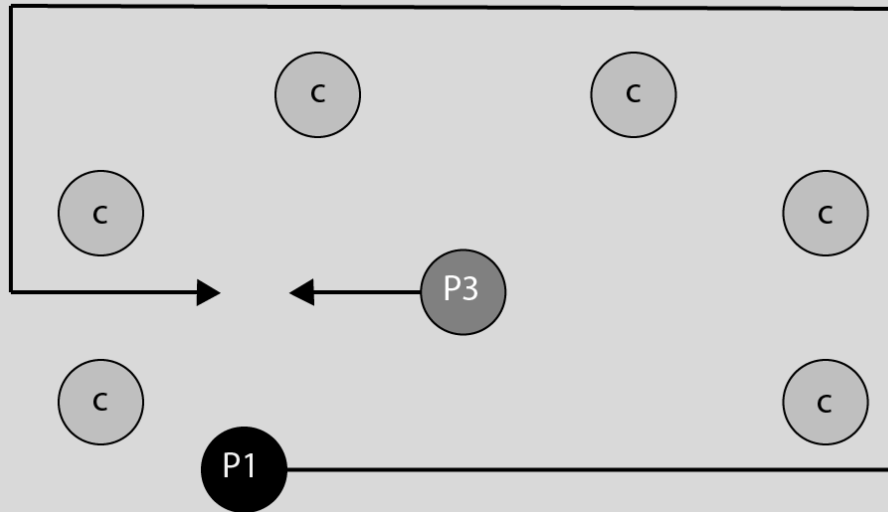
Observaciones: Los diferentes movimientos coreográficos que se realizan mediante el coro, son utilizados en su mayoría en toda la representación teatral debido a que su funcionamiento parte como reforzador simbólico, dentro de las frases más importantes del diálogo.

Disposición espacial

Ilustración 1 Escena I

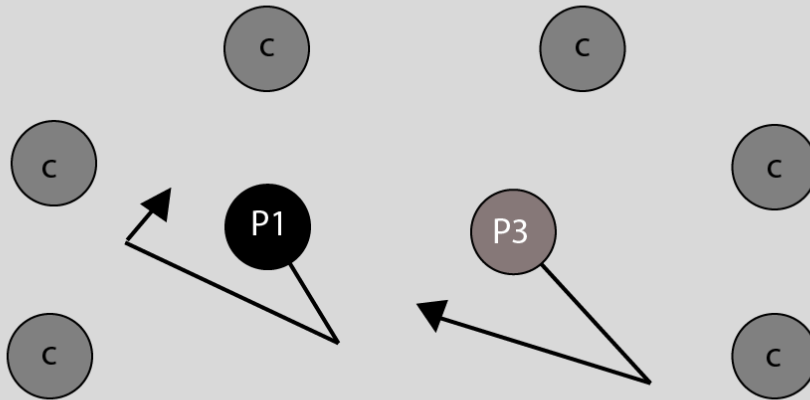


Escena I / 1.2



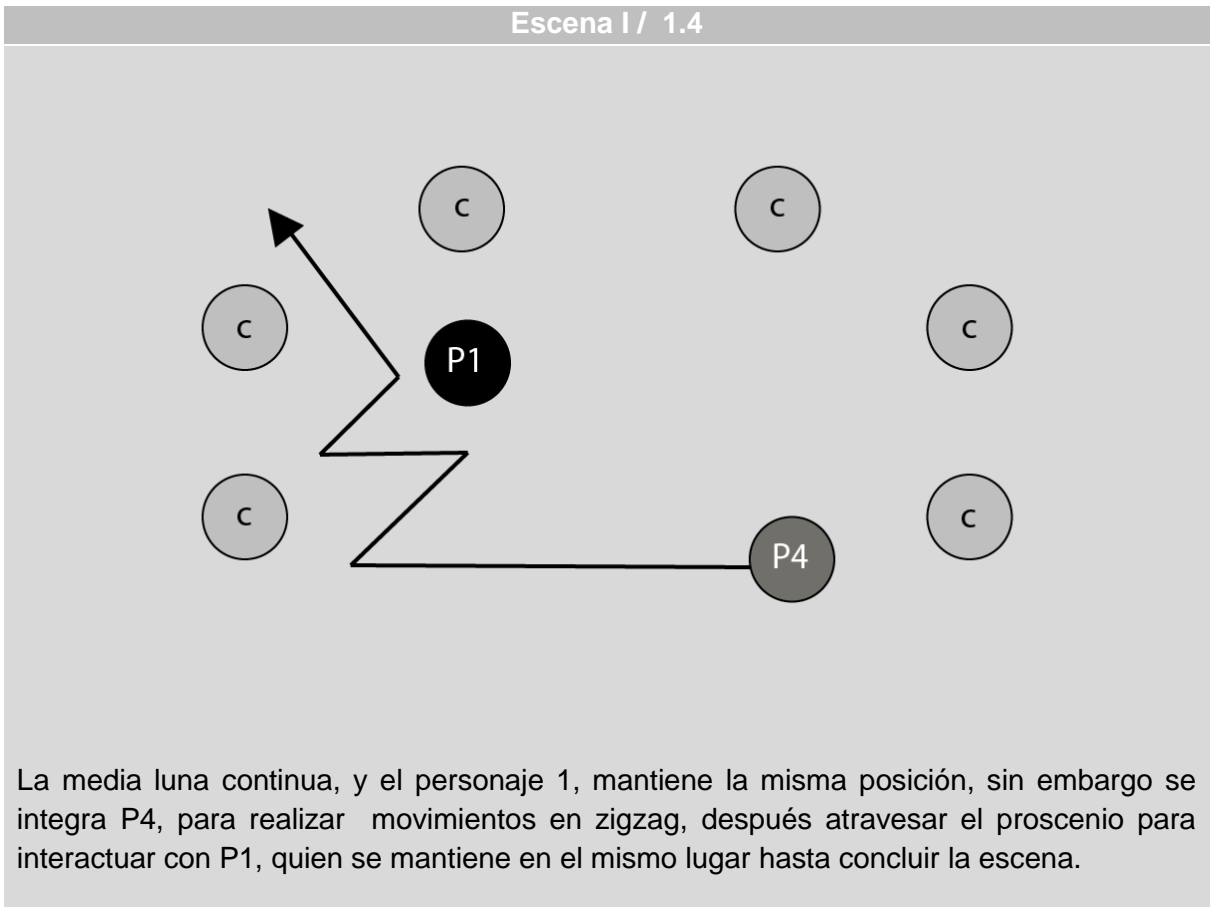
La escena continúa con el mismo objetivo, mantener la atención en los personajes que se encuentran interactuando, por lo que se puede apreciar como el coro mantiene la misma posición de media luna, mientras que el personaje transita por todo el escenario rodeando a los seis personajes que se localizan por la parte de atrás hasta llegar al centro donde se encuentra colocado P3.

Escena I / 1.3

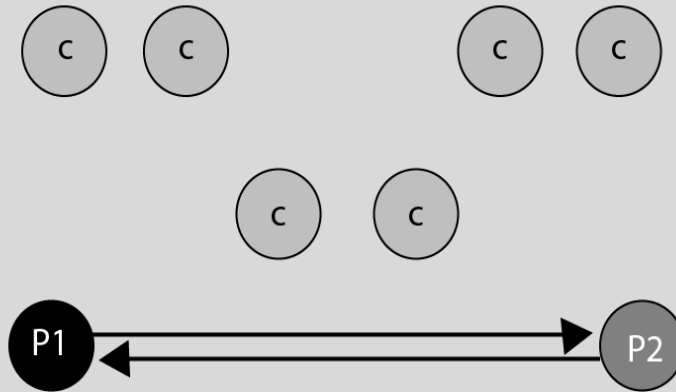


El coro sigue manteniendo la misma posición, mientras que los personajes centrales realizan movimientos cortos en líneas rectas.

Asimismo se puede observar como ambos personajes llevan el mismo trazo en su respectivo espacio, tras tratarse de una despedida.

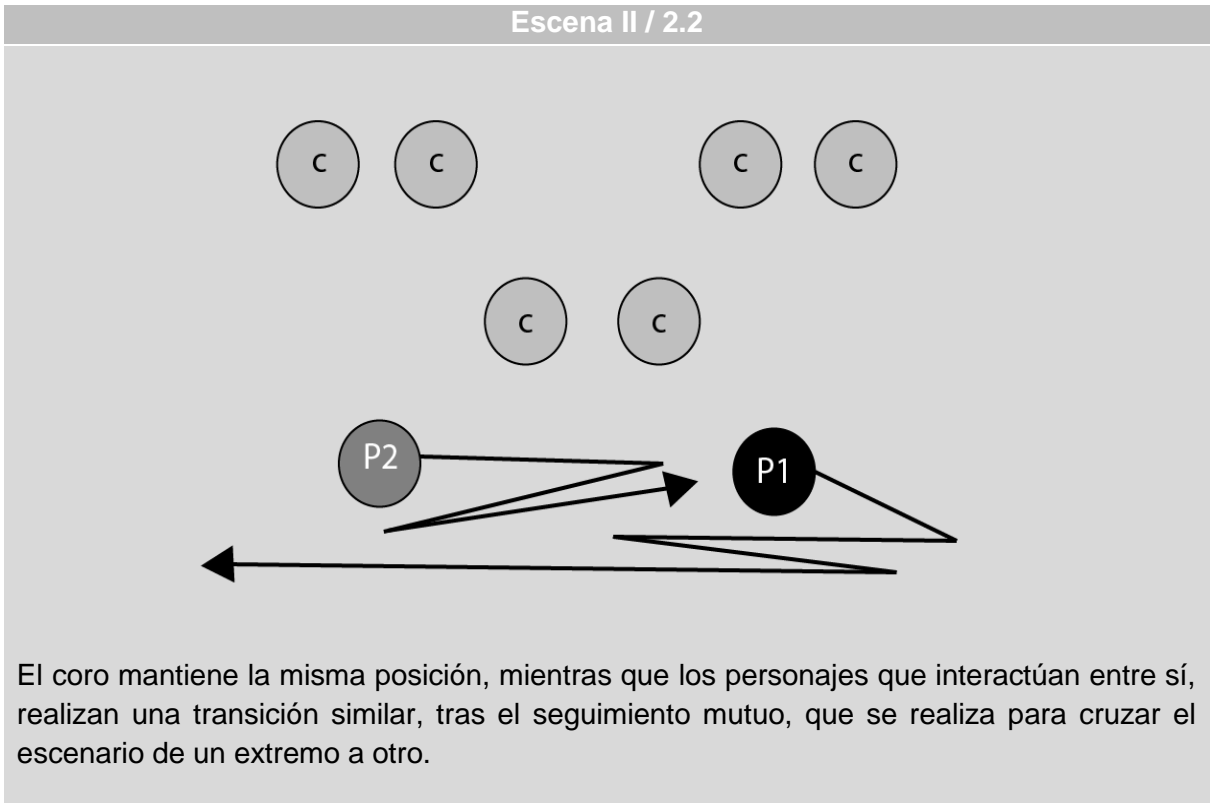


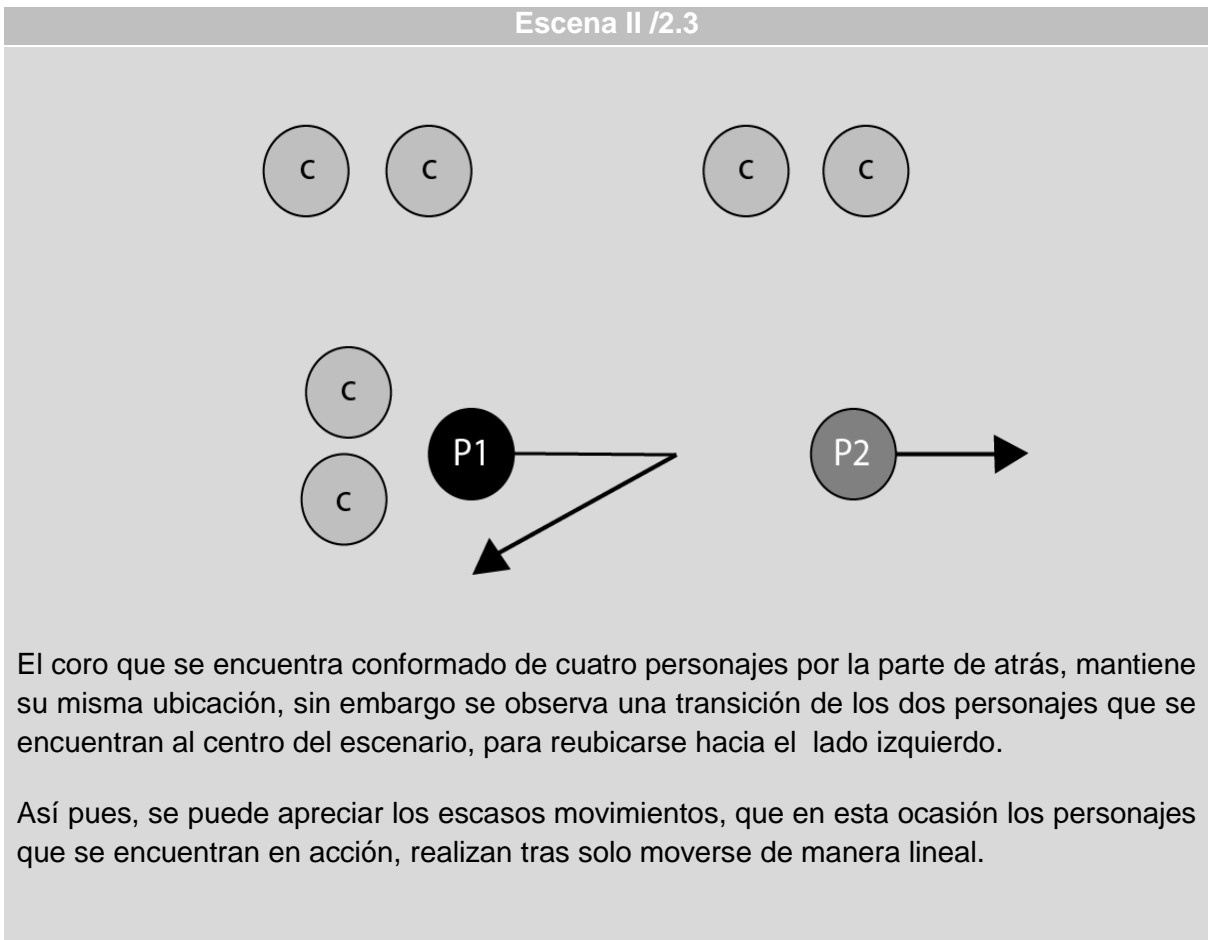
Escena II / 2.1

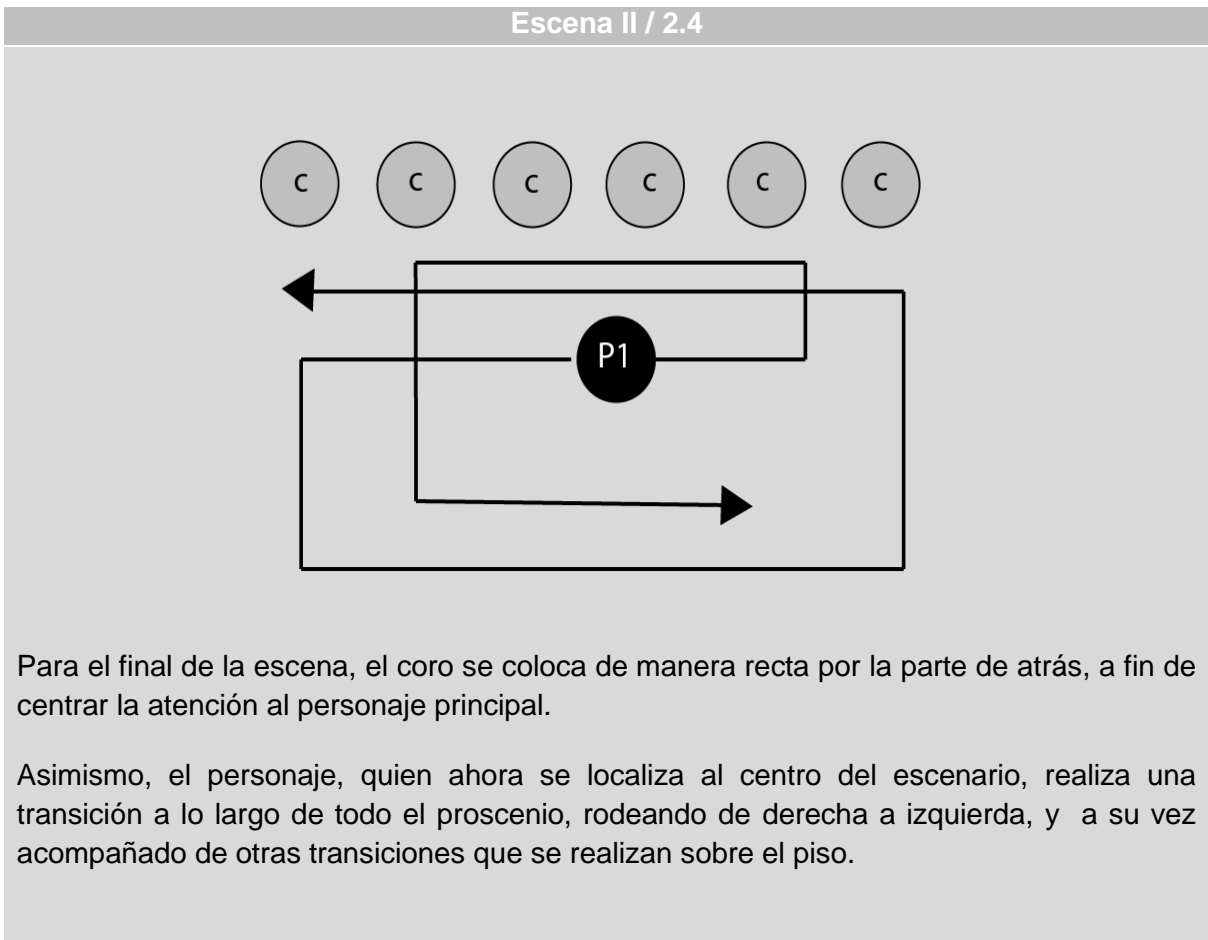


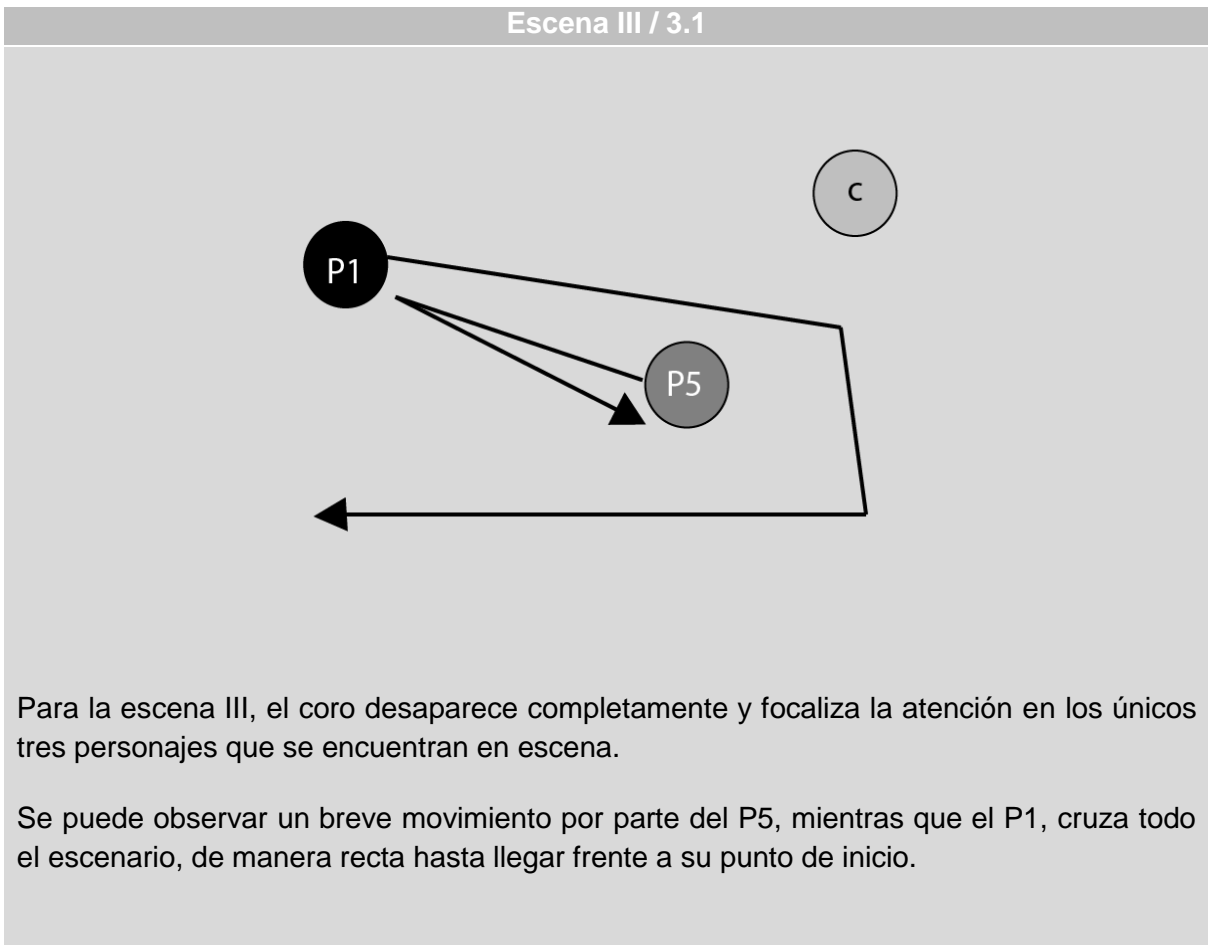
La escena II, se sigue conformando con la presencia del coro, no obstante, al tratarse de otra escena y otro espacio donde se desarrolla el acto, se ve modificada su ubicación.

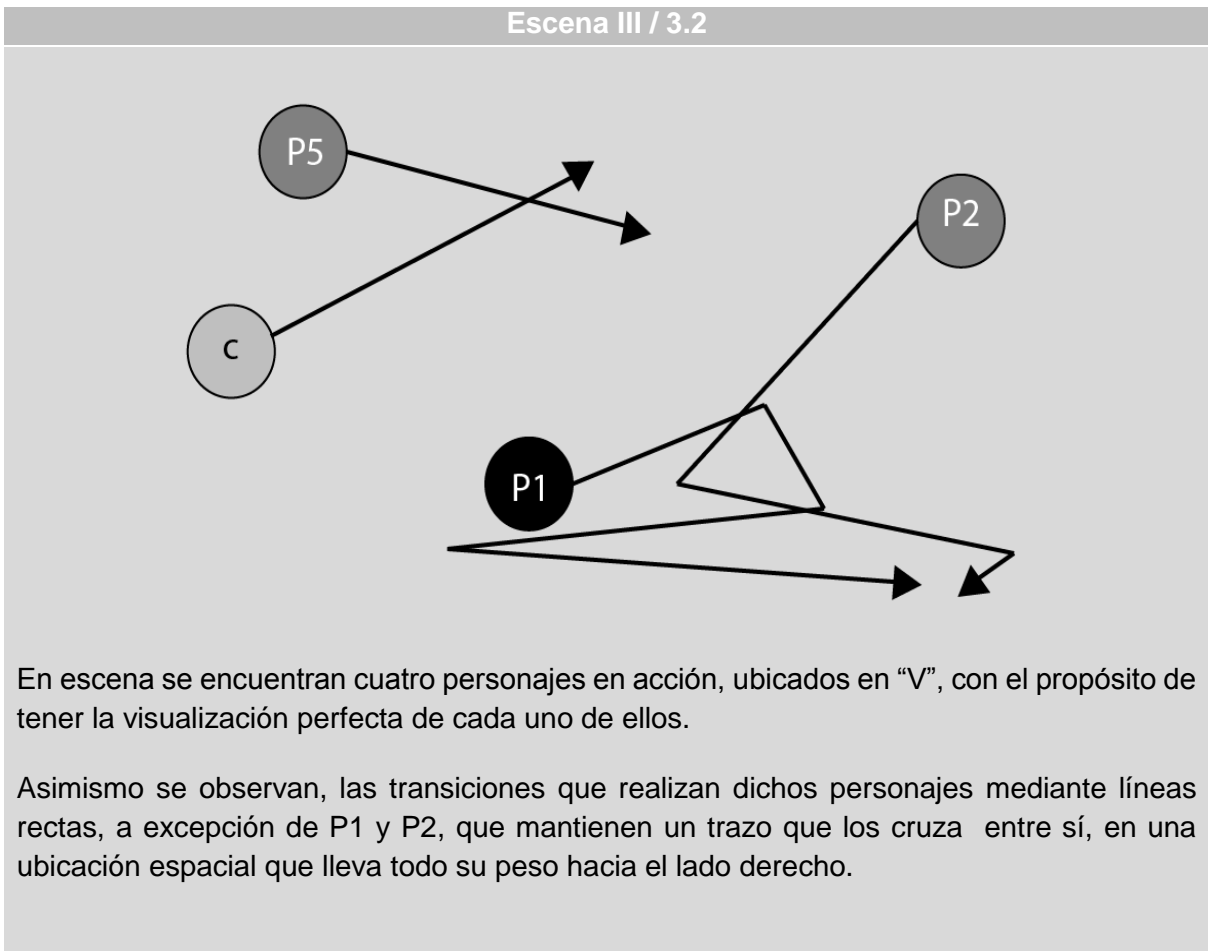
Es así como la composición de la escena parte de cuatro personas por la parte de atrás y dos más por enfrente que dan espacio a la transición de personajes que se encuentran dialogando y que únicamente cruzan el escenario de manera lineal.

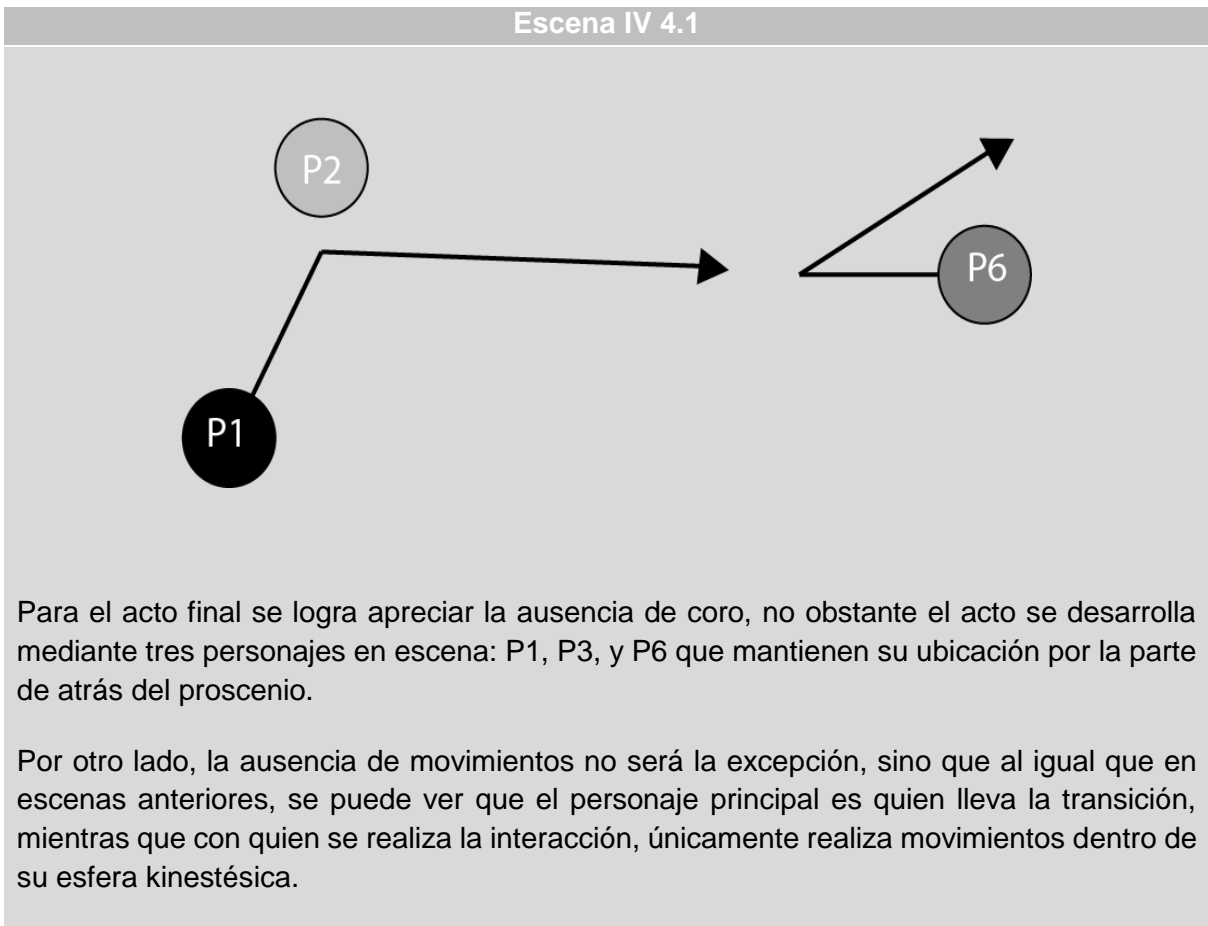


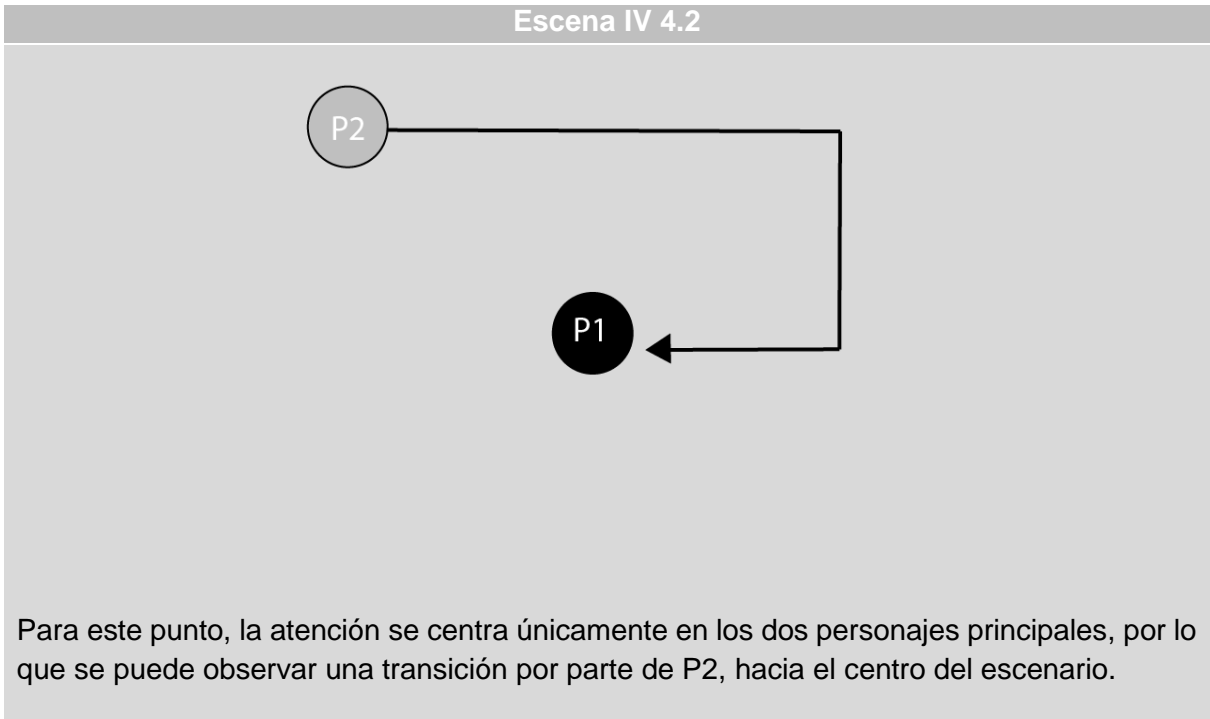


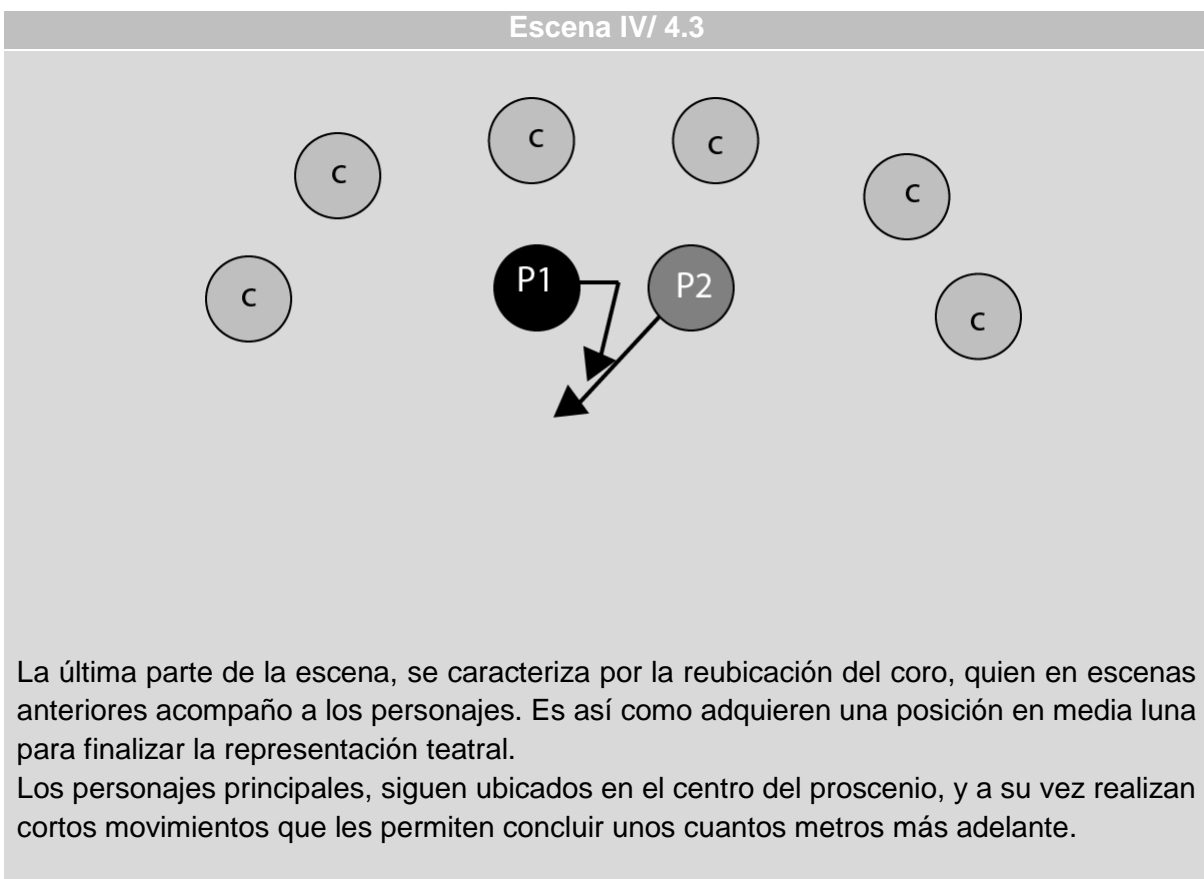












Observaciones: Se logra observar la transición de elementos escénicos, en los diferentes actos a partir de su relevancia, puesto que conforme va avanzando la representación, se aprecia una disminución de personajes, que buscan dramatizar los momentos más importantes mediante la focalización completa de aquellos que se encuentran en acción.

Por otro lado se puede decir, que el director tuvo el propósito de mantener la idea de Pierce, al ubicar en escena triadas de elementos, que a partir de dicho análisis, nos podemos percatar que no se cumple, debido a la cantidad de personajes que se encuentran en escena. Muestra un nivel simbólico que se da a través de la proxemia, que identifica la emoción presentada según el distanciamiento que estos llevan acabo.

Tabla 26 Coro

Coro	
Escena	Temática
I	<p>El coro juega un papel muy importante al enfatizar momentos con los diversos efectos sonoros que realizan cada una de las actrices que lo conforman.</p> <p>A largo de toda la escena se desarrollan varios momentos coreográficos que se realizan con los pies, o con el abanico, sin embargo, se pudo encontrar momentos que se refuerzan a partir de dichos movimientos.</p> <p>Una de las temáticas principales donde se puede observar dicha actividad, se realiza a la hora de describir y/o narrar la historia de lo que es tener un hijo, punto esencial de donde parte la historia.</p>
II	<p>La escena II seguirá conformada por el coro, pero manteniendo una ubicación diferente, tras tratarse de otro momento escénico en el que se desarrolla la problemática principal de la representación teatral ante la confrontación que tiene el personaje principal con su marido, quien se opone a concebir un hijo de Yerma.</p>
III	<p>El coro para la escena tres, pierde importancia tras ausentarse completamente, no obstante un elemento de ellos, funciona como personaje, tras interactuar con aquellos que mantienen el dialogo.</p>
IV	<p>En el acto final, el coro reaparece, mediante un efecto sonoro que se realiza a fin de dramatizar el momento trágico por el que finaliza la representación teatral.</p>
<p>Observaciones: El coro no interactúa físicamente en ninguna de las escenas, puesto que su única función es realizar movimientos coreográficos, capaces de realizar la sonoridad que enfatiza y dramatiza en los momentos más sublimes e importantes de cada uno de los actos, así como también utilizado para transitar de una escena a otra.</p>	

Tabla 27 Manipulación del continuum

Manipulación del continuum	
Observaciones de la obra	Puesta en escena
<p>La manipulación del continuum surge a través de los elementos escénicos que se desarrollan dentro la obra, como aquellas características que la definen como una pieza artística.</p> <p>Una de sus particularidades como pieza teatral, parte principalmente de su pertenecía a la generación del 27, como movimiento literario y a la trilogía lorquiana que conforma una de las tres tragedias que redefinen al actor como dramaturgo.</p> <p>Dichas trilogías se identifican primordialmente por la primeridad que le da el autor a los personajes femeninos, como aquellos que prevalecen en todas sus obras. No obstante, el uso de figuras metafóricas como la luna, las flores, y el agua, se ven puestas como elementos retóricos a lo largo de sus tragedias.</p> <p>El cancionero popular, escrito por el autor y específicamente para la obra, integra un conjunto de piezas musicales, cuyo propósito fundamental es ambientar la puesta en escena.</p> <p>Otro punto importante a mencionar, es la alteración en la sintaxis, al utilizar una gran cantidad de figuras metafóricas que buscan expresar mediante una combinación de lenguaje coloquial y poético, un sinfín de emociones.</p> <p>Algunos ejemplos claros, son aquellos que surgen en el clímax de la obra tras señalar lo siguiente: “Ay que prado de pena, que puerta cerrada a la hermosura, que pido un hijo que sufrir y el aire me frece dalias de dormida</p>	<p>Dentro la representación teatral se puede observar una manipulación del continuum tras inclusión de aquellos elementos escénicos, que en su conjunto ayudan a la intermediación con el actor para articular aquello que no se puede expresar con palabras y que se encuentra en el límite del arte.</p> <p>Uno de los ejemplos más claros, parte del teatro en relación con otras artes como lo es la danza y la música, tras integrarse en la puesta en escena como bailes flamencos y piezas musicales, no previstas en la obra como reforzadoras de elementos contextuales.</p> <p>Una de las aportaciones más importantes del director a la escena, es la incorporación del coro, como reforzador emocional. Este se conforma únicamente de personajes femeninos, a fin de resaltar a la mujer como elemento simbólico que prevalece en las obras del autor, no obstante, se integran personajes masculinos como elementos movibles que ayudan a la representación teatral.</p> <p>El manejo de emociones, realizado a partir de una buena tesitura, e inflexiones de voz, logra transmitir aquellas emociones y sublimar la obra mediante la utilización de lenguajes escénicos, puesto que gracias a su conjunción el actor logra crear esa sensibilidad que le hace llegar al espectador.</p> <p>Así pues, la escenografía juega un papel muy importante tras realizar un manejo simbólico que refuerza las situaciones en la</p>

luna. Estos dos manantiales que yo tengo de leche tibia, son en la espesura de mi sangre dos pulsos de caballo...”.

Es importante señalar que dentro de este lenguaje poético, se encuentra ese modo pasional que caracteriza a Lorca, para escribir sus obras de teatro, y que en este caso Yerma no fue la excepción.

Finalmente hay que tomar en cuenta que la obra fue estrenada en el año de 1934, y que hasta la fecha el tema dirigido a la represión de la mujer sigue predominando tras tocar temas fundamentales de la modernidad, puesto que nunca van a dejar de ser críticas ante la sociedad.

estructura de la obra, debido a que esta se realiza únicamente con un único elemento escenográfico: la silla.

La iluminación y la utilería, al igual que los demás lenguajes escénicos, refuerzan las emociones puesto que su utilidad parte de las necesidades que busca conformar toda una escena, y aunque ambos son muy limitados, la importancia de estos surge tras la manera en que el actor y director lo incorporan en la puesta en escena.

Finalmente, otro de los elementos muy característicos de la manipulación del continuum dentro de la obra teatral, surge a través del maquillaje y vestuario como una propuesta completamente original, al generar en ellos un nivel simbólico, que se desarrolla a partir de la significación que le da el director a los colores que se utilizan en la representación; y cuyo objetivo parte de tomar todo el contexto de la infertilidad, para utilizar una gama de colores en tonos ocre.

Tabla 29 *Idiolecto estético*

Idiolecto estético	
Observaciones de la obra	Puesta en escena
Se repiten las características en una trilogía, corriente literaria histórica y de corpus.	No se repiten.

Tabla 30 *Prueba de conmutación*

Prueba de conmutación	
Observaciones de la obra	Puesta en escena
Forma en que el autor aborda el tema de la infertilidad y la maternidad como un dolor primigenio, así como también la manera en que la situación se resuelve: Realismo social y crítica al orden social.	<p>El autor deja al actor y director llenar el espacio del texto a partir de la incorporación de otras artes como lo es la danza y la música.</p> <p>Elementos que prevalecen a lo largo de toda la representación a fin de establecer una comunicación comprensible mediante la vivencia artística.</p>

Capítulo 6. El actor como puente de la experiencia estética

Reflexiones finales.

Ficticio es como llama Umberto Eco al signo teatral, argumenta que lo es porque “finge no ser un signo” (Eco, 2012, pág. 71) y no porque carezca de él, sino porque los signos producidos por el autor pertenecen a los naturales debido a que los considera: “[y no artificiales, motivados, y no arbitrarios, convencionales]” (Eco, 2012, pág. 71). Pero a pesar de esta reflexión, a lo largo de este estudio se demuestra que hay elementos para afirmar que el actor no es un simple ejecutador de signos de manera involuntaria e inconsciente.

Otro argumento que plantea Umberto Eco para señalar que el acto teatral no es sígnico, parte de que el elemento primario —que es la actuación— sin tomar en consideración otros elementos como los no verbales, los escenográficos, o los musicales; se producen de manera neutral (Eco, 2012, pág. 71), porque afirma que cuerpo humano es cosa verdadera y ante este hecho el actor finge ser cosa verdadera. Atendiendo a estas reflexiones se tiene la contrariedad frente al hecho de que el actor interpreta de forma intencional en el momento en que observa, analiza y planea los movimientos en escena y eso lo descarta de lo natural.

La representación en escena es pues, un acto semiótico de un cuerpo que se muestra como natural, pero que lo ha dejado de ser en el momento que ha tenido esos espacios reflexivos sobre la interpretación y que ese cuerpo se reviste de otros elementos simbólicos, que lo conducen a obtener un acto claramente semiótico: lleno de intencionalidad y de agudeza sígnica.

El planteamiento de Umberto Eco, sobre que el acto teatral no es un signo, se basa en la estrategia argumentativa que consiste en despojar al actor de todos los elementos simbólicos que se conllevan en una puesta en escena; y ya despojado de todos esos elementos, se ve indefenso con acciones totalmente inconscientes. A esto podemos decir que en el supuesto de que el actor en esas condiciones sea una persona en la vida cotidiana que hace semiosis de manera inconsciente porque ha

introyectado los códigos simbólicos de su cultura, aún en ese caso, un actor le sumaría a eso actos reflexivos que significan actos evidentes de semiótica.

Al parecer la trampa conceptual está en que un ser humano todo el tiempo hace semiótica, pero la gran diferencia es que el actor trabaja para generar signos capaces de crear el puente hacia una experiencia estética. Es decir, trabaja para crear figuras simbólicas que conducen a la creación de emociones y sensaciones que permiten al espectador vivir la experiencia artística.

Respecto a esta investigación, y en debate a lo que propone Eco, podemos decir que se logra comprender, cómo los diferentes tipos de signos en acción y combinados, facilitan la comunicación, por medio de los diversos lenguajes escénicos que se utilizan a fin de hacer de la representación, una experiencia única ante su interpretación.

El interés de nuestro objeto de estudio, es que se intenta aportar sobre el conocimiento desde una perspectiva semiótica y que a pesar de que existen numerosos trabajos sobre el teatro y la semiótica, parece no existir de manera más evidente el debate sobre si es o no signo. Claro está, que muchos investigadores han hecho esfuerzos muy serios para demostrar cómo se da el signo teatral, pero también es cierto que no se ha producido la discrepancia sobre lo que Eco introduce como reflexión sobre el tema de manera contraria. Es a través de la realización del análisis de este proyecto, como se intenta demostrar el uso de signos que ayudan a interpretar los diferentes elementos en acción de los que echa mano el actor, capaces de conformar una comunicación intencional.

A partir del desarrollo de nuestro marco teórico, se recabaron conceptos importantes como la intertextualidad propuesta por Julia Kristeva, y definida como todo texto conformado por el cruce de palabras de otros autores, es decir, una obra literaria logra su finalidad a partir del proceso de interpretación en el que intervienen diversos significados que nos remiten a un contexto social, en el que el receptor ya se ha visto involucrado; en este caso, la pertenencia a la trilogía lorquiana.

Otro de los conceptos que surgen a lo largo de nuestro trabajo, es la intermedialidad como aquella relación semiológica entre el texto literario y otras artes, puesto que el actor expresa e interpreta en conjunto con los otros elementos escénicos una intermediación propia de la comunicación oral, que se puede observar tras el cruce de significaciones de un vaivén interpretativo que se realiza a través de quien emite la obra, con el propósito de generar un puente comunicativo lleno de signos, que genera una comunicación comprensible en un nivel simbólico, donde se acota la emoción.

Para este análisis se parte de 15 categorías, que se redundan en la proxemia, la paralingüística y la cinésica, donde cada una de ellas conforma las dimensiones a trabajar. Partiendo de nuestra estructura dramática, debemos recordar que nuestro corpus de análisis se realiza mediante una muestra de cuatro escenas que fueron tomadas como inicio, nudo, clímax, y desenlace.

En una dimensión cinésica, se llega a una primera comparación sobre los movimientos corporales que realiza el actor, mediante las escasas indicaciones que el texto establece, puesto que en su mayoría no indica la forma de movimiento que se debe ejecutar en la representación; es así como se observa que sólo son algunos los indicadores textuales, que establecen el trazo que se debe seguir, dejando un amplio espacio a la creatividad del actor.

Dicho lo anterior, en esta categoría de análisis se puede observar que en la puesta en escena se realiza una manipulación del continuum al omitir aquellas indicaciones que si se encuentran explícitas en el texto, pero que el actor y director realizan de manera diferente, a fin de generar un sentido más dramatizado de la obra.

El vestuario como otra dimensión, juega un papel muy importante tras ser una propuesta creativa del director, pensada en el tiempo y espacio donde se desenvuelve la historia. Una característica primordial de la indumentaria, consiste en la utilización de tonos ocres como elemento simbólico de lo que representa el contexto en sí, ya que se observa una variedad de colores en tonos cafés como símbolo de la tierra infértil, y colores en tonos verdes como símbolo de la fertilidad y juventud de la mujer.

No obstante, al realizar el presente análisis, se es posible percatar cómo algunas de las prendas, no van acorde a la época debido a la complicación de poder adquirirlas, pero como a su vez el director resuelve tal problemática para que mediante los elementos que acompañan el vestuario, se puedan identificar completamente como españoles.

Junto a esta categoría, los accesorios acompañan el vestuario del actor, donde se observa una carga simbólica del lado femenino, al ser ellas quienes llevan en su mayoría los accesorios. Sin embargo, no se descarta al género masculino, al ser el sombrero el único complemento que este lleva, puesto que este identifica completamente al hombre español del siglo XX.

Siguiendo con aquellos artefactos que complementan físicamente al actor, se encuentra nuestra siguiente categoría de análisis: la utilería. Este elemento, o también considerado como lenguaje escénico, se identifica porque a comparación de otras dimensiones de análisis, ésta es la única que indica explícitamente los objetos a manejar, y que a pesar de ser muy pocos, el director los incorpora desde una perspectiva diferente que mantiene la misma finalidad de representar lo que textualmente se indica. Es así, como acompañado de los diferentes movimientos corporales y coreográficos que realiza el actor, se enfatiza en aquellas características principales que definen a la puesta en escena, y a su vez la hacen única.

Otro de los complementos artísticos que profundizan y subliman la obra, con la finalidad de transmitir aquellas emociones mediante el arte, es la música. Esta dimensión es considerada como una de las más relevantes a causa de que ayuda a reforzar las emociones que transmite el actor. Dentro de la puesta en escena Yerma, se interpretan una variedad de canciones, sin embargo, en nuestra muestra sólo se logran apreciar dos piezas musicales utilizadas entre los interludios de escena a escena y acompañadas de movimientos corporales que en su conjunto ayudan a sublimar plenamente la atmósfera.

Uno de los momentos en que se puede apreciar como la música genera esta sensibilidad en el actor, se encuentra en la escena II, que da pie al clímax, siendo el

momento exacto para transmitir al espectador esas emociones que gracias a este elemento simbólico se pueden comprender.

Dentro de una dimensión paralingüística, se es posible analizar todas aquellas inflexiones y tonalidades de voz que tiene el actor a la hora de exponer los diálogos frente al público. En nuestro análisis se puede observar perfectamente la función que realiza el actor, tras ser parte de uno de nuestros argumentos principales para confrontar aquella idea de que el actor realiza en su mayoría acciones inconscientes e involuntarias.

El diálogo de nuestra obra teatral, se identifica por el uso de figuras retóricas y palabras en desuso, siendo trabajo del actor hacer comprensibles las ideas que busca transmitir el autor mediante dichas metáforas que se desarrollan a lo largo de todo el texto. El buen uso de inflexiones, tesitura y tonalidad de voz por el actor, ayuda a desarrollar las emociones que se busca transmitir por medio de éstas.

La obra en sí, no marca las tonalidades de voz que hay que seguir para darle el tono correspondiente tras tratarse de una tragedia, ya que debemos saber que lo que identifica un género dramático de otro, parte del tono de voz utilizado en escena.

En el caso de la puesta teatral, Yerma, se puede percibir el esfuerzo y trabajo del actor al realizar un buen uso de inflexiones, que permiten emergerse en un mundo de emociones que se complementan con los diferentes elementos simbólicos y escénicos utilizados a lo largo de toda la obra, es decir, es el actor quien mediante su tesitura de voz, ayuda al espectador a identificar la emoción por la que está viviendo el personaje, sin la necesidad de conocer aquellas palabras que en la actualidad no se encuentran en nuestro vocabulario y que no se entendería sin el complemento de los lenguajes simbólicos que acompañan a cada uno de los diálogos como la corporalidad o la música.

Tal es el caso de la escenografía, que refuerza la estructura de la obra tras tener gran carga simbólica al determinar el espacio en que se desarrolla cada escena. Este sería un buen ejemplo para dejar de minimizar el trabajo actoral debido a que

depende totalmente del actor llevar al espectador de un lugar a otro sin necesidad de cambiar o modificar los elementos escenográficos.

Una particularidad que define a esta puesta en escena, se evoca en el minimalismo que utiliza en su escenografía, ya que para esta se utilizan únicamente 13 sillas de madera, y que son cambiadas en cuando al espacio, a manera de transformarse en todas las posibilidades creativas que le surjan actor: desde una recámara, hasta incluso una calle.

No obstante, es importante señalar, que depende de una buena actuación, y de la realización exacta de los movimientos corporales, para que estas atmósferas cumplan el propósito fundamental, que acompañado de otros elementos como de la iluminación (de la que hablaremos más adelante), transmita todo aquello que se busca decir sin la necesidad de utilizar la comunicación verbal y a su vez hacer llegar al espectador a un nivel artístico.

En seguida tenemos a los efectos sonoros, que es esta puesta en escena, sólo se realizan mediante la sonorización que el actor produce con su cuerpo, con el propósito de acompañar a los elementos coreográficos y a su vez reforzar aquellos diálogos con mayor importancia. Dichos efectos se pueden apreciar a lo largo de toda la obra debido a que estos como propuesta creativa del director, se caracterizan por definir la fuerza de los momentos escénicos a partir de la intensidad en que estos son realizados.

Si tomamos en cuenta que todos estos efectos sonoros son acompañados por movimientos corpóreos, podemos decir que estos conllevan a un híbrido que se puede definir como coreografía, ya que estos son realizados por el coro de manera rítmica, para realizar elementos coreográficos muy básicos.

La iluminación por su parte, se ve realizada mediante tres tonalidades de luz, y que, a pesar de no usar una gran gama de colores, esta se ve bien utilizada en los momentos exactos, a fin de generar un ambiente que ve acorde al instante que se está representando en conjunto con otros elementos simbólicos.

En un nivel proxémico la disposición espacial de los actores, se observa como un punto interesante, tras observar la ubicación que estos conllevan en cada una de las escenas. Ya que, se puede observar la transición que tienen según la relevancia por la que se encuentran. Es así, como se percata que conforme se agudiza la representación, la cantidad de elementos escénicos se ven disminuyendo, con el propósito de focalizar la atención completamente en el actor.

Un punto importante a señalar, parte de la intención de seguir el supuesto de partida de Pierce, al colocar a los actores trágicamente, cuya posición se mantiene de manera triangular. Por el contrario, esta intención no se ve cumplida debido a que, en su mayoría, la cantidad de actores se ve influenciados por la presencia del coro que se ve manifestada en diversas escenas.

Es así como una vez más se observa un proceso semiótico realizado por el actor, tras concientizar sobre la ubicación que estos mantienen y a su vez la transición que realizan en acompañamiento con otros lenguajes escénicos.

Como parte de la manipulación del continuum, y considerarse como aquellos elementos que rompen con la regla general del lenguaje, y que son capaces de crear una forma peculiar, se incluye al coro como uno de los elementos simbólicos más importantes de la representación, ya que este es el encargado de reforzar mediante la conjunción de todos los lenguajes escénicos, las emociones que son representadas por aquellos personajes que se encuentran en acción teatral.

Nuestro análisis simbólico, concluye con tres categorías, propuestas por Umberto Eco: La manipulación de continuum (mencionada anteriormente), el idiolecto estético como ese periodo o corriente histórica a la que pertenece dicha obra, y finalmente la prueba de conmutación como las relaciones que dan la impresión de semiosis para poder considerar arte a nuestro objeto de estudio. Cada una de ellas desarrolla características primordiales que identifican a la obra en sí misma, y a su vez como se define a través de las diversas peculiaridades que esta presenta.

Esta investigación parte del supuesto de que, si existe un acto semiótico y que a través de los análisis y de las reflexiones teóricas, se comprueba que el teatro es un acto simbólico que conduce a la experiencia estética.

Parecen ser suficientes los argumentos, que comprueban como la combinación de signos en conjunto con todos los elementos escénicos que conforman una obra de teatro, realizan un proceso semiótico, de manera consiente e intencional para poder concebir la experiencia estética mediante una buena comunicación comprensible.

Es así como podemos considerar al teatro, en todos sus aspectos un proceso semiótico que tiene como límite al arte, tras llegar hasta donde este se lo permite, mediante la combinación de elementos simbólicos que logran una penetración a la significación que agudiza aquellos signos que nos vinculan hacia las emociones.

En su mayoría, los elementos simbólicos y/o escénicos, son reforzadores de todas las emociones que son sublimadas a lo largo de toda la representación teatral, así como también, consideradas como ambientadores históricos tras cumplir el objetivo de ser pertenecientes a un tiempo y espacio.

Si tomamos en cuenta la hipercodificación, se puede decir que esta contempla todos los elementos que en conjunto hacen de la obra, una experiencia única e irrepetible, ya que, gracias a estos elementos, es que se genera una intermedialidad hacia aquello que no se puede expresar con palabras, y que sin la complementación de todos estos elementos simbólicos no se podría transmitir ni entender ese nivel en que se encuentran los signos de la comunicación no verbal.

Es así como el actor llena el hueco del texto teatral que ha dejado el autor a su creatividad, con el propósito de llegar a ese umbral del lenguaje, donde se trabajan las emociones para transmitir un nivel artístico al espectador. Dicho lo anterior, el actor mantendrá un puente comunicativo hacia la vivencia artística como el momento más bello y sublime del arte.

El arte como una de las expresiones artísticas más bellas que produce el ser humano, sale de lo cotidiano, para que, en combinación con todos los elementos simbólicos, el actor lo pueda transmitir y reproducir. Vivir el arte incluye signos, pero

también espacios que no pueden expresarse con sensaciones ya vividas, por lo que el teatro se convierte en una evidencia más, de que es el actor quien nos da la mano para encontrar ese espacio.

Índice de Tablas

<i>Tabla 1 Clasificación de correlatos</i>	55
<i>Tabla 2 Tipos de signos en la representación</i>	70
<i>Tabla 3 Dimensiones de análisis</i>	79
<i>Tabla 4 Categorías de análisis</i>	80
<i>Tabla 5 Personajes</i>	82
<i>Tabla 6 Personajes Físicos</i>	83
<i>Tabla 7 Personajes rasgos psicológicos</i>	84
<i>Tabla 8 Comunicación no verbal</i>	87
<i>Tabla 9 Tiempo/espacio</i>	88
<i>Tabla 10 Estructura</i>	89
<i>Tabla 11 Gestual-Corporal. Escena I</i>	90
<i>Tabla 12 Gestual-corporal. Escena II</i>	93
<i>Tabla 13 Gestual-Corporal. Escena III</i>	95
<i>Tabla 14 Gestual-corporal. Escena IV</i>	98
<i>Tabla 15 Indumentaria</i>	101
<i>Tabla 16 Accesorios</i>	105
<i>Tabla 17 Utilería</i>	107
<i>Tabla 19 Tesitura de voz</i>	109
<i>Tabla 20 Inflexiones, escena I</i>	110
<i>Tabla 21 Inflexiones, escena II</i>	113
<i>Tabla 22 Inflexiones, escena III</i>	117
<i>Tabla 23 Inflexiones, escena IV</i>	120
<i>Tabla 24 Escenografía</i>	122
<i>Tabla 25 Efectos Sonoros</i>	124
<i>Tabla 26 Coreografía</i>	126
<i>Tabla 27 Coro</i>	140
<i>Tabla 28 Manipulación del continuum</i>	141

Índice de Figuras

<i>Figura 1. Elementos del signo de Peirce</i>	<i>52</i>
<i>Figura 2 Trilogías de los signos</i>	<i>55</i>
<i>Figura 3 Proceso del arte desde la semiótica</i>	<i>61</i>
<i>Figura 4 La Intertextualidad como obra literaria.....</i>	<i>67</i>
<i>Figura 5 Categorías propuestas por Bobes Naves.</i>	<i>73</i>
<i>Figura 6 Características generales de la puesta en escena. Yerma.....</i>	<i>78</i>

Índice de Ilustraciones

<i>Ilustración 1 Escena I.....</i>	<i>127</i>
<i>Ilustración 2 Escena I.....</i>	<i>128</i>
<i>Ilustración 3 Escena I.....</i>	<i>129</i>
<i>Ilustración 4 Escena I.....</i>	<i>130</i>
<i>Ilustración 5 Escena II.....</i>	<i>131</i>
<i>Ilustración 6 Escena II.....</i>	<i>132</i>
<i>Ilustración 7 Escena II.....</i>	<i>133</i>
<i>Ilustración 8 Escena II.....</i>	<i>134</i>
<i>Ilustración 9 Escena III.....</i>	<i>135</i>
<i>Ilustración 10 Escena III.....</i>	<i>136</i>
<i>Ilustración 11 Escena IV.....</i>	<i>137</i>
<i>Ilustración 12 Escena IV.....</i>	<i>138</i>
<i>Ilustración 13 Escena IV.....</i>	<i>139</i>

Bibliografía

- Álvarez, J. L., & Jurgensun, G. (2011). *Como hacer investigación cualitativa*. Barcelona: Paidós.
- Aristóteles. (2006). *La poética de Aristoteles*. s/n: Alianza Editorial.
- Barthes, R. (1986). El teatro griego. En R. Barthes, *Lo obvio y lo obtuso* (págs. 69-93). Barcelona : Paidós Ibérica.
- Benza, R. (2007). *El teatro como herramienta de comunicación intercultural*. Lima: Pontificia Universidad Católica.
- Beuchot, M. (2004). *La semiótica, Teorías del signo y lenguajes en la historia*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Charaudeau, P., & Maingueneau, D. (2005). *Diiccionario de análisis del discurso*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Córtés, D. O. (1997). *La semiótica y su aplicación al teatro*. Distrito Federa: UNAM.
- Eco, U. (2012). *De los espejos y otros ensayos*. DeBolsillo.
- Eco, U. (2015). *Tratado de Semiótica General*. México: De Bolsillo.
- Finil, J. E. (2007). Semiótica del espectáculo: Hacia una clasificación de los elementos no lingüísticos del teatro. *Revista de Artes y Humanidades Unica*, 281-309.
- Fundación Zuloaga. (2011). *La cultura del XIX al XX en España*. Recuperado el 4 de diciembre de 2015, de http://www6.uc.cl/sw_educ/obras/php/glosa.php?glosario=Mimesis
- García, Á. (30 de Diciembre de 1984). Cuatro actrices para Yerma. *El país*.
- Garzon, L. (23 de Octubre de 2011). *El teatro existencialista*. Obtenido de <http://teatroexistencialista.blogspot.mx/>
- Guiérrez, F. (1989). *Aspectos del Análisis Semiótico Teatral*.

- Haidar, J. (1998). *Técnicas de investigación en la sociedad, cultura y comunicación*. México: Addison Wesley Longman.
- Hernandez, E. (2008). *Efectos de la comunicación teatral en el espectador*. Guatemala: Universidad de San Carlos de Guatemala.
- Hernando, V. (1995). *Poesía de la Guerra Civil Española*. Madrid: Akal.
- Huitrón, M. G. (2009). *La comunicación del actor de teatro con su público*. Distrito Federal: UNAM.
- Húrtado, M. H. (2011). Hacia una semiótica del teatro gestual . 71-80.
- Instituto de Cervantes. (s.f.). *Cervantes.es*. Recuperado el 5 de Diciembre de 2015, de http://www.cervantes.es/bibliotecas_documentacion_espanol/biografias/tokio_federico_garcia_lorca.htm
- Martínez, J. O. (2010). *Signo en acción, El origen común de la semiótica y el pragmatismo*. México: Universidad Iberoamericana.
- Muñoz, F. (28 de marzo de 2010). *Teatro del siglo XX: el teatro del absurdo*. Recuperado el 04 de diciembre de 2015, de Artes escénicas: <https://arteescenicas.wordpress.com/2010/03/28/teatro-del-siglo-xx-el-teatro-del-absurdo/>
- Murcia, I. F. (6 de mayo de 2010). *Artes Escénicas*. Obtenido de Teatro del siglo XX: Pirandello y ritualismo de Genet: <https://arteescenicas.wordpress.com/2010/03/09/teatro-del-siglo-xx-introduccion/>
- Naves, M. d. (2004). Teatro y Semiología. *Arbor*, 497-508.
- Nieto, V. G. (1993). *El diálogo dramático y la representación escénica*. Universidad de Alicante.
- Oliva, C., & Torres, F. (1930). De la ópera al teatro simbolista. En C. Oliva, & F. Torres, *Historia básica del arte escénico* (págs. 281-305). Madrid: Cátedra.

- Oliva, C., & Torres, F. (1930). El teatro clásico francés. En C. Oliva, & F. Torres, *Historia básica del arte escénico* (págs. 217-232). Madrid: Cátedra.
- Oliva, C., & Torres, F. (1930). El teatro del siglo XVIII. En C. Oliva, & F. Torres, *Historia básica del arte escénico* (págs. 237-251). Madrid: Cátedra.
- Oliva, C., & Torres, F. (1930). El teatro en la Edad Media. En C. Oliva, & F. Torres, *Historia básica del arte escénico* (págs. 82-83). Madrid: Cátedra.
- Oliva, C., & Torres, F. (1930). El teatro Español del Siglo de Oro. En C. Oliva, & F. Torres, *Historia básica del arte escénico* (págs. 165-211). Madrid: Cátedra.
- Oliva, C., & Torres, F. (1930). El teatro Isabelino. En C. Oliva, & F. Torres, *Historia básica del arte escénico* (págs. 141-163). Madrid: Cátedra.
- Oliva, C., & Torres, F. (1930). La escena europea del siglo XX. En C. Oliva, & F. Torres, *Historia básica del arte escénico* (págs. 361-405). Madrid: Cátedra.
- Oliva, C., & Torres, F. (1930). Prerománticos y románticos. En C. Oliva, & F. Torres, *Historia básica del arte escénico* (págs. 253-279). Madrid: Cátedra.
- Oliva, C., & Torres, F. (1930). Teoría poética teatrales en el renacimiento. En C. Oliva, & F. Torres, *Historia básica del arte escénico* (págs. 109-139). Madrid: Cátedra.
- Oliva, C., & Torres, F. (1990). El teatro en roma . En C. Oliva, & F. Torres, *Historia básica del arte escénico* (págs. 55-57). Madrid: Cátedra.
- Peirce, C. S. (s.f.). *La ciencia de la semiótica*. Buenos Aires : Nueva Visión .
- Piquer, D. V. (2002). *Historia de la Crítica Literaria*. España: Ariel.
- Pontificia Universidad Católica de Chile. (2002). *Análisis de Obras. Escuela de arte*. Recuperado el 4 de diciembre de 2015, de http://www6.uc.cl/sw_educ/obras/php/glosa.php?glosario=Mimesis
- Quecedo, R., & Castaño , C. (2002). Introducción a la metodología de invstigación cualitativa. *Revista de Psicodidáctica*, 5-39.

- Sayago. (2014). El análisis del discurso como técnica de investigación cualitativa y cuantitativa en las ciencias sociales. *Cinta Moebio*, 1-10.
- Toro, G. D. (2008). *Semiótica del teatro: Del texto a la puesta en escena*. Buenos Aires: Galena.
- Umberto, E. (s/n). *El signo Teatral*. Recuperado el 3 de Diciembre de 2015, de Universidad de Bologna PDF: <http://cdigital.uv.mx/bitstream/123456789/6331/1/198719P129.pdf>
- Vega, V. A. (2002). *La relación comunicativa entre el público y el teatro*. Distrito Federal: UNAM.
- Warley, J. (2013). *Entre Semióticas*. Buenos Aires: Biblos.
- Zecchetto, V., Marro, M., & Vicente, K. (2013). *Seis semiólogos en busca de un lector*. Quito-Ecuador : Abya-Yala.

Se agradece a la Universidad Autónoma de la Ciudad de México, por el apoyo para impresión y empastado.