



REVISTA DE FILOSOFÍA

...BORJA GARCÍA FERRER: La vigencia del “activismo” (B. Croce) en la “sociedad líquida” (Z. Bauman). ...PAULA CRISTINA PEREIRA Y MARIA ASSUMPTA COIMBRA: Da era digital: transfigurações da existência humana e dinâmicas da educação. ...JUAN DIEGO HERNÁNDEZ ALBARRACÍN: De Heidegger a Morin: una interpretación desde la superación metafísica a los fundamentos de la complejidad. ...ZULAY DÍAZ MONTIEL: Mediación del lenguaje en la representación social de la autonomía de los roles políticos de la Universidad en América Latina. ...JORGE VERGARA ESTÉVEZ Y ALAN MARTIN: La concepción del Individualismo de Hayek y Friedman. ...JOSÉ ALVARADO: Pensar la universidad en perspectiva decolonial. ...ANTONIO TINOCO GUERRA: J.M. Briceño Guerrero. Una reflexión filosófica sobre América Latina, desde Venezuela. ...JESÚS CORREA PÁEZ: Los planos discursivo-enunciantes en la producción-recepción teatral. ...GERARDO VALERO: La negación de la vida como propuesta ética en Las Troyanas de Eurípides. ...ENRIQUE LEONES: Aproximaciones a la concepción antropológica y educativa de José Domingo Rodríguez Castañeda. ...PASQUALE SOFÍA: Descolonización filosófica de América Latina. Una querrela nunca extinguida.

Universidad del Zulia
Facultad de Humanidades y Educación
Centro de Estudios Filosóficos
“Adolfo García Díaz”
Maracaibo - Venezuela

Nº 84
2016 - 3
Septiembre - Diciembre

Revista de Filosofía, N° 84, 2016-3, pp. 146-158

Los planos discursivo-enunciantes en la producción-recepción teatral¹

Discursive-enunciating levels in the theatrical production-reception

Jesús Correa Páez

*Universidad del Atlántico
Barranquilla, Colombia*

Luis J. Hernández Carmona

*Universidad de Los Andes
Mérida, Venezuela*

Resumen

La investigación considera a la doble enunciación en el teatro como la más genuina expresión de la comunicación verbal, espacio enunciativo desde donde se articulan una serie de elementos que coadyuvan dentro de la configuración de los universos simbólicos que generan las obras. Se parte del concepto de Iuri Lotman “el arte como lenguaje”, y de las teorías de M. Bajtín, de E. Benveniste y de John Austin, con el propósito de analizar las dimensiones intervinientes en la construcción de los sujetos, la resignificación del sentido y los significados del discurso en el acontecimiento teatral.

Palabras clave: Enunciación; comunicación; semiosis interviniente; sujeto atribuyente.

- 1 Este trabajo forma parte del proyecto de investigación sobre la teoría de la recepción teatral la cual vengo desarrollando formalmente desde el año 2013. Tiene su génesis en mis interrogantes como trabajador de teatro, pero también como docente en el programa de Arte Dramático de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad del Atlántico en Barranquilla, Colombia. La teorización tiene sus fundamentos en los planteamientos de la Semiótica de la afectividad-subjetividad como perspectiva metodológica, la cual asume el sujeto como texto, y lo diversifica dentro de los campos de la representación-significación, para de esta manera, proponer desde el sujeto diversas variantes de interpretación que interactúan con los textos, contextos y demás intervinientes dentro del proceso de construcción del discurso teatral. Esto es, discurso teatral como convergencia de miradas y posibilidades para encontrar las diversidades de sentido.

Recibido 29-09-2016 – Aceptado 15-11-2016.

Abstract

This paper considered to the double enunciation in the theatre as the more genuine expression of the verbal communication, the declarative space from where is articulated a series of elements that contribute within the configuration of them universes symbolic that generate them works. This article is based on the concept of Iuri Lotman “the art as language”, and of the theories of M. Bakhtin, of E. Benveniste and of John Austin, with the purpose of analyze them dimensions involved in the construction of them subject, the resignification of the sense and them meanings of the speech in the event theatrical.

Keywords: Communication; intervening semiosis; enunciation; subject atribuyente.

Introducción

*“El teatro es espectáculo y por consiguiente forma de socialización de las relaciones humanas que no implica al espectador en tanto que variante, sino en tanto que constante. Esta presencia no es alternativa, sino imperativa”.*²

La complejidad que entraña la producción-recepción teatral requiere de disciplinas de interpretación que produzcan novedosas formas de abordar este complejo e interesante tema, que quizá ha estado restringido al acceso de los estudios semióticos por la marcada tendencia a revisarlos fundamentalmente desde el campo sociológico. Sin embargo, en los últimos tiempos, el tratamiento semiótico en la recepción teatral se orienta hacia diversos ángulos a manera de propuestas modélicas que siguen enfocadas en los textos producidos, obviando otros dialécticos elementos que ofrecen posibilidades para el develamiento de la encriptada naturaleza teatral. Por ello, surge una pregunta retórica que ayudará a delinear el camino interpretativo pretendido: ¿Cómo abordar dicha tarea?

Así que baste por recordar que los estudios semiológicos del teatro se han centrado en el texto literario, distinguiéndolo del denominado texto espectacular, y nunca advirtiendo que uno es desdoblamiento del otro en la interacción simbólica; lo que deriva en una problemática en la construcción del sentido; unas veces los estudios se enfocan en la producción, y otras, en la recepción -privilegiando al productor o al receptor según el caso-, a través de diversas prácticas metodológicas que siguen la ruta empírica; o a partir de rutas transitadas desde la teoría literaria, hasta la Semiótica del teatro. O en los intentos por construir un nuevo paradigma epistémico que aborda al espectador como sujeto necesario: la Teatrológica.

Las posturas metodológicas enunciadas anteriormente no han considerado a

2 CAMPEANU, Pavel. “Un papel secundario: el espectador”. En: *Semiología de la representación*, Trad. Josep Elías. Edit. Gustavo Gili S.A. Barcelona. 1978, p. 107

fondo la naturaleza del sujeto enunciante o atribuyente –ser cognitivo-afectivo-, que es susceptible de desdoblarse en sujeto espectador –que es asimismo atribuyente-³. Esta afirmación apunta hacia la dirección del sujeto, ya que el sentido no estará en el texto, sino en la convergencia de los enunciantes bajo el embrague del texto. Esta caracterización surge a partir de las teorías de la interpretación de Paul Ricoeur, desde donde se afirma que lo que acontece en el encuentro escena-sala, es una interacción de intersubjetividades que crea una forma muy especial de comunicación, que de aquí en adelante será referida como comunicación teatral.

La comunicación teatral

El fenómeno teatral, que es un proceso de comunicación especial que se diversifica en la polisemia estética, es asumido como acontecimiento⁴, puesto que tiene una estructura dialógica. Es justo en esta dimensión donde se centra la atención, pues la recepción teatral se manifestará en el sentido eminentemente simbólico que produce una extra-referencialidad, dinamizada, como se dijo, por el encuentro entre subjetividades, que pueden ser interpretadas a partir de los discursos de los sujetos intervinientes en el proceso comunicativo teatral y que produce una concatenación referencial base ineludible de la semiosis concatenante⁵ y su impelencia simbólica.

Dicho encuentro, como ya se ha reiterado, es un proceso de comunicación excepcional: de una parte la escena, y de la otra, la sala, lo que lleva a la inclusión de un doble plano discursivo-enunciativo: uno extra-escénico y otro intra-escénico⁶.

- 3 “El sujeto de la enunciación es un actor sincrético, que integra a dos actantes, el enunciator y el enunciatario”, indicando la complementariedad enunciativa en cuanto a la construcción del sentido textual. GREIMAS, A. J. y COURTÉS, J. *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Trads. Enrique Ballón Aguirre y Hermes Campodónico Carrión. Gredos. Madrid. 1982, p. 74
- 4 Se asume que: “el acontecimiento no es solamente la experiencia tal como es expresada y comunicada, sino también el intercambio intersubjetivo en sí, el acontecimiento del diálogo”. RICOEUR, Paul. *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*. Trad. Sin dato del traductor. Siglo XXI. México. 2006, p. 30.
- 5 Hernández define la semiosis concatenante como el proceso de interrelación isotópica que permite un encadenamiento referencial y posibilita la dinámica discursiva que sostiene los textos. Más aún, los discursos estéticos y su potencialidad metafórica. HERNÁNDEZ CARMONA, Luis J. *Hermenéutica y semiosis en la red intersubjetiva de la nostalgia* (Tesis doctoral). Universidad del Zulia, Maracaibo, Venezuela. 2010.
- 6 Tal como lo señala Maingueneau: “(...) La parole y participe en effet de deux situations d’énonciation à la fois: -dans la première, un auteur s’adresse à un public à travers la représentation d’une pièce; c’est donc la représentation qui constitue l’acte d’énonciation; -dans la seconde, la situation d’énonciation représentée, des personnages échangent des propos sur scène, sans se référer –du moins dans le théâtre classique- au fait qu’ils parlent à l’intérieur d’une représentation.” MAINGUENEAU, Dominique. *Manuel de linguistique dans les textes littéraires*. Armand Colin. París. 2010, p. 336.

Los cuales empíricamente se aprecian cuando se es consciente del diálogo entre los personajes y sus acciones que van construyendo la trama en el desarrollo de la(s) escena(s), pero además, y simultáneamente, el diálogo que se construye entre dicha escenificación y los espectadores.

En este sentido, la naturaleza del texto que se enfrenta no sólo es de carácter lingüístico, pues el teatro es espacialidad, es escenografía, es vestuario, es utilería, es color, iluminación, moda, peinado, y sonoridad, entre otros hechos significantes, sino que es ante todo temporalidad. Este último aspecto es muy importante, pues tal como afirma Ricoeur⁷, “todo lo que se desarrolla en el tiempo puede ser relatado”, y por tanto interpretado y comprendido. Esto es lo que permite –entre otros aspectos– que la recepción teatral sea objeto de análisis semiótico, pues se le considera como fenómeno comunicativo.

Así que el debate planteado por Mounin⁸ -apoyándose en Buysens- acerca de la validez de la comunicación teatral como *lenguaje* ha sido rebatido ampliamente. Y al respecto, Ubersfeld⁹ plantea que:

La comunicación teatral es de otra naturaleza respecto de la comunicación literaria; con algunas características notables: en primer lugar, el emisor es doble, la responsabilidad del mensaje compartido entre el autor y el practicante (director, escenógrafo, actor); en segundo lugar, el receptor no está nunca aislado como el lector, el espectador de televisión o incluso el de cine: forma un cuerpo donde las miradas de cada uno reaccionan sobre las miradas de todos.

- 7 RICOEUR, Paul. *Del texto a la acción. Ensayos de hermenéutica II*. Trad. Pablo Corona. Fondo de Cultura Económica. Buenos Aires. 2010, p. 16
- 8 MOUNIN, Georges, *Introducción a la semiología*. Trad. Carlos Manzano. Anagrama. Barcelona. 1972. Pág.101. “En teatro, la primera cuestión que hay que plantearse es la de saber si el espectáculo teatral es comunicación o no. (...) Eric Buysens en *La communication et l’articulation linguistique* (P.U.F., 1967) observa que “los actores en el teatro simulan personajes reales que comunican entre sí; no comunican con el público”, por lo menos, diríamos nosotros, no comunican con el público por el mismo sistema (en este caso, propiamente lingüístico) que comunican entre sí (salvo en el sector muy limitado de las palabras de autor y de las alusiones a la actualidad, por ejemplo). Notemos también que la comunicación lingüística se caracteriza por el hecho fundamental, constitutivo de la propia comunicación, de que el emisor puede convertirse en receptor; y el receptor, en emisor. Nada semejante se da, en absoluto, en el teatro, en el cual los emisores-actores siguen siendo los mismos y los receptores-espectadores también los mismos siempre”.
- 9 UBERSFELD, Anne. “El texto y la escena”. Trad. Coral Aguirre. Revista *Repertorio* N° 29, editada por la Universidad Autónoma de Querétaro. México.1995.
Consultada en <http://www.teatrodelpueblo.org.ar/dramaturgia/ubersfeld001.htm> y recuperado el 9 de julio de 2012

Esta referencia válida la naturaleza del acontecimiento teatral como fenómeno comunicativo que se expresa en forma de comunicación “*de otra naturaleza*”. Naturaleza simbólica que desborda lo meramente comunicativo y hace una traslación referencial hacia otros espacios de significación.

E indudablemente frente a la importancia de la apreciación sobre el teatro como hecho comunicativo, que expresa de alguna manera una restricción, De Marinis¹⁰ dice:

(...) hay que dar por demostrado que definitivamente el espectáculo teatral puede comunicar, es decir que, en la relación escenario-sala, o espectáculo-público, no son individualizables factores tales que impidan *a priori* el producirse de la comunicación, desde luego concibiéndola invariablemente como comunicación parcial, producida por la intersección más o menos amplia según los casos, entre la competencia del emisor Ce y la competencia del destinatario Cd.

De esta manera se puede validar la siguiente proposición: el teatro es un acontecimiento de naturaleza comunicativa, donde formas simbólicas de diverso orden construyen sentidos, mediante la interrelación autor (director, actores, técnicos)-obra (objeto sensibilizado)- contexto-espectadores¹¹. Esto es, desde la interacción simbólica que tiene como centro los sujetos y sus espacios enunciativos.

Por lo anterior se hace necesario recurrir a Lotman¹² quien a partir del concepto “el arte como lenguaje”, nos permite trascender la controversia y situarnos en el hecho que el arte es considerado como un “*lenguaje secundario*”, secundario “no únicamente con respecto de la lengua natural, sino que se sirve de la lengua natural como material”, lo que permite sustentar la naturaleza comunicativa del acontecimiento teatral. Así que, la escenificación construye su propia referencialidad¹³, modeliza su propia realidad con herramientas de variada naturaleza, es decir, se vale de múltiples sistemas significantes que afirman aún más la categoría de Lotman sobre el “sistema modelizador de segundo grado” que permite caracterizar todo tipo de *lenguajes*

10 DE MARINIS, Marco. “Hacia una pragmática de la comunicación teatral”. *Revista Quehacer Teatral*. V. 3-4. Revista del Centro de Investigaciones Teatrales, Colombia. 1986, p. 54

11 Cuadrante semiótico propuesto por Hernández Carmona y adaptado para el presente trabajo. HERNÁNDEZ CARMONA, Luis J. *Hermenéutica y semiosis en la red intersubjetiva de la nostalgia* (Tesis doctoral). Universidad del Zulia, Maracaibo, Venezuela. 2010.

12 LOTMAN, Yuri. *Estructura del texto artístico*. Trad. Victoriano Imbert. Istmo. Madrid. 1988, p. 20

13 “La obra de arte apunta su realidad particular en el signo desvinculándose del psicologismo, del hedonismo, del formalismo o del determinismo por el medio. El artefacto físico (la obra-cosa) es sólo el significante; el significado del mismo se configura en la conciencia colectiva”. Mukarovsky, J. / J. Jandová y E. Volek, *Signo, función y valor. Estética y semiótica del arte*. Trad. Jarmila Jandová y Emil Volek. Universidad Nacional de Colombia; Universidad de los Andes; Plaza y Janés. Santa Fe de Bogotá. 2000, p. 70

artísticos, en el presente caso el discurso teatral.

En este sentido, el discurso teatral considerado como estructura de comunicación que se superpone sobre el nivel lingüístico natural -por ello sistema de modelización secundaria-, construye *una* realidad de naturaleza virtual. Esta construcción impele a reflexionar sobre el estatuto ontológico de la escenificación, donde los artistas generan con sus acciones –verbales y no verbales- un acontecimiento *poiético*¹⁴, que en últimas es un acontecimiento simbólico, dirigido a un auditorio para ser interpretado. Y que en el caso de la semiótica será referido como un acontecimiento simbólico.

Por lo que es usual que el destinatario del acontecimiento teatral considere los hechos escénicos que percibe como un hecho ficcional y no como un hecho de la realidad *real*. Ese doble estatuto ha generado reflexiones concretizadas en las categorías *ilusión teatral* y *denegación*, y que frente a la *ilusión teatral* Brecht plantee el *efecto de distanciamiento*, o teatralización empleando un metalenguaje cuya función es asegurar el código teatral, y así decirle al espectador que lo que está percibiendo es “teatro”. Asimismo, “Artaud opta por la vía *regresiva* del retorno infra-teatral a la *ceremonia*; en la ceremonia se construye un ritual deliberadamente fantasmático en que la “realidad” no necesita ser figurada”¹⁵.

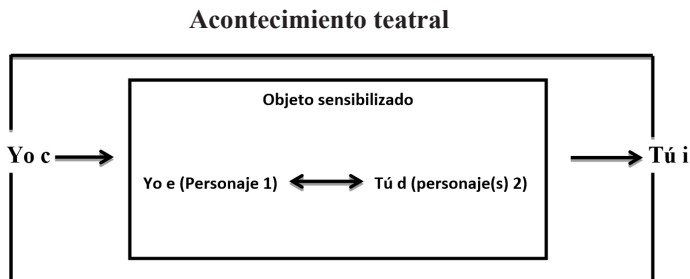
De cualquier manera, la ficción teatral como alegoría de la realidad genera la construcción de un sujeto atribuyente a partir de la representación -objeto sensibilizado- donde se instituye una semiosis envolvente, utilizando códigos estéticos en el espacio de alternabilidad que es el acontecimiento teatral. Es decir, la metáfora rige lo extraordinario en que se convierte el objeto sensibilizado. Es así, como el arte fundado en lo extraordinario o extra-cotidiano propio de lo imprevisible que se enraíza en la creatividad del sujeto atribuyente, produce una semiosis infinita.

Bajo esta referencialidad el carácter creativo y único del teatro que se produce a partir de procesos, un acto lingüístico construye una *poiesis* generadora de una semiosis envolvente que genera una alegoría de la realidad, donde los sujetos se instituyen en diferentes niveles y producen resignificaciones de sentido y significado, es decir, la ficcionalización produce un Yo comunicante colectivo (autor del texto literario o no literario, y germen del fenómeno teatral, director, comediantes, técnicos de la escena), el cual se dirige a un Tú interpretante colectivo (individual y grupal al tiempo). Por lo que la ficcionalización en teatro es un proceso mediante el cual el sujeto atribuyente sensibiliza el objeto con intencionalidad estética y patémica, que será a su vez, percibido por el destinatario (un Otro sujeto atribuyente), que dará sentido al objeto sensibilizado.

14 DUBATTI, Jorge. *Filosofía del teatro I*. Atuel. Buenos Aires. 2007, p. 89

15 UBERSFELD, Anne. *Semiótica teatral*. Trad. Francisco Torres Monreal. Cátedra. Madrid. 1989, p. 36

La siguiente figura esquematiza el concepto de la doble articulación de la enunciación teatral¹⁶: Un marco envolvente donde se inscribe un objeto sensibilizado -el acontecimiento teatral-, y los sujetos que participan en el proceso de comunicación teatral:



Lo anterior impele al análisis de la recepción teatral a partir de la enunciación y de la actividad discursiva en el teatro, es decir, se debe considerar los planos discursivo-enunciadores en el acontecimiento teatral, por lo cual debemos emprender un recorrido teórico para llegar a los conceptos lingüísticos: enunciación, enunciado y discurso.

Enunciación, enunciado y discurso

Para abordar la comunicación teatral se recurre a la teoría lingüística con la tesis del lenguaje analizable a partir de la enunciación y de los elementos que la conforman. Para ello inicialmente se tomará como guía, las apreciaciones de Mijaíl Bajtín sobre la enunciación, para luego analizar los planteamientos de Emile Benveniste sobre la misma temática.

Los orígenes sobre la teoría de la enunciación se encuentran en Bajtín¹⁷, quien ve una relación causal del lenguaje frente a la organización laboral de la sociedad y la lucha de clases. Ello lo lleva a la siguiente afirmación:

16 Yo c, yo comunicante; Tú i, tú interpretante; Yo e, yo enunciante; Tú d, tú destinatario, se establece esta diferencia en aras de dar mayor claridad sobre los sujetos que intervienen en el proceso, para diferenciar los sujetos de la comunicación intra-escénica de la extra-escénica. Las denominaciones a que se alude coinciden con las denominaciones generadas en el marco de la Teoría psicosocial del lenguaje de Patrick Charaudeau, conocida como Análisis semiolingüístico del discurso, pero la referencia es diferente.

17 BAJTÍN, Mijaíl. "La construcción de la enunciación". En *Bajtín y Vigotsky: la organización semiótica de la conciencia*. Trad. Lia Sklier. Anthropos. Barcelona. 1993, p. 245.

El lenguaje humano es un fenómeno de dos caras: cada enunciación presupone, para su realización, la existencia no sólo de un hablante sino también de un oyente. Cada expresión lingüística de las impresiones del mundo externo, ya sea de las inmediatas, o de las que se han formado en las entrañas de nuestra consciencia y han recibido connotaciones ideológicas más fijas y estables, está siempre orientada hacia otro, hacia un oyente, incluso cuando éste no existe como persona real.

Bajtín ve la enunciación como “real unidad del lenguaje”, con una estructura sociológica donde están presentes los sujetos del lenguaje: YO/TÚ. Y propone, a partir del concepto “intercambio comunicativo social”, explicar la construcción del proceso de enunciación. Como se aprecia, el núcleo de la teoría de Bajtín enfatiza en el componente social. Asimismo, tiene en cuenta también el nivel pragmático en la comunicación, y por tal razón se considera que este autor se erige como profeta de la Pragmática, pues considera que “cada enunciado de la vida cotidiana (...) comprende, además de la parte verbal expresa, también una parte extra verbal inexpresada, pero sobreentendida -situación y auditorio- sin cuya comprensión no es posible entender la enunciación misma”¹⁸.

Por su parte en su trayecto teórico, Benveniste¹⁹ actualiza su interés en el modo semántico -el lenguaje en su funcionamiento discursivo-, en consecuencia su desarrollo teórico se centra, entre otros aspectos, en el “aparato formal de la enunciación”. Afirma que para comprender qué es éste, debemos situarnos en una conversación, en la cual los intervinientes están ubicados en una situación espacio-temporal. El hablante, por estar en posesión de la palabra, es decir, por ser el propietario del sistema de la enunciación -acto de producir enunciados- se sitúa como YO y coloca al oyente como TÚ. Además, considera que en cada acto de enunciación elementos lingüísticos como yo, tú, aquí, ahora, se renuevan semánticamente, pues los deícticos y los ostensivos no poseen significación previa, sino que la adquieren en cada escena del diálogo y de los distintos diálogos, pues tienen un carácter relativo.

El proceso enunciativo en teatro

A la luz de las anteriores apreciaciones se puede explicar el proceso enunciativo en teatro como el acto de escenificar en el cual se involucra al espectador, en primera instancia, pero también el ejercicio comunicativo que ocurre entre los personajes presentes en la escena. Por ello, se toma en cuenta que no hay teatro si

18 Op. cit., pág. 248

19 BENVENISTE, Émile. *Problemas de lingüística general II. Trad. Sin datos de traductor. Siglo XXI editores. México. 1979. Pág. 82*

no existe público²⁰, inicialmente se asume el denominado primer plano o nivel de enunciación (extra-escénico): el aparato formal que posibilita que un remitente o locutor X (director, comediantes²¹...), a partir de un ejercicio de sensibilización que crea una representación, se dirige a un destinatario o interlocutor Y (público). Dicha conceptualización se puede resumir, para el caso del acontecimiento teatral, como el acto de un director/comediantes (remitente o locutor) que actualiza una obra ante un destinatario o alocutor (espectador), materializando de esta manera una actividad discursiva.

Para caracterizar la enunciación teatral se debe tener en cuenta diversas situaciones que pueden presentarse, así:

1. El sujeto que asume como Director toma como germen de su representación un(os) texto(s) literario(s) de género dramático, o un texto narrativo –sea o no literario-, o un texto lírico.
2. El Director realiza su *lectura*, luego de ésta *imagina* o proyecta su puesta en escena –cargada de subjetividad e intencionalidad: es decir, conforma idealmente un objeto sensibilizado- y la propone a su equipo.
3. Los comediantes realizan la *lectura* de la propuesta del Director y la asumen; o en su defecto, seleccionan el texto que ellos quieren sensibilizar para ponerlo en escena. O bien se construye una intersubjetividad que da como resultado una posible escenificación.
4. Los comediantes ponen en juego su vida pasada y presente, concretizada en su material experiencial, y su propio cuerpo orgánico para la representación.
5. Se establece la relación con los demás técnicos participantes de la representación (vestuarista, iluminación, maquillaje, sonidista, músico, etc.).

Lo anterior hace que el remitente presente dos naturalezas: una, fragmentada, y otra, colectiva, ya que engloba al autor del texto(s), al director, a los comediantes, al escenógrafo, al técnico de iluminación, al vestuarista, etc., por lo que como se ve, este remitente que es colectivo va en procura de la elaboración de un *mensaje sensibilizado*, para ser dirigido a un destinatario. Pero, el caso es que ese destinatario actúa en un doble sentido: como individuo particular y como público. Es decir, que desde su

20 “En el teatro no se puede sustraer la presencia de los cuerpos vivos del artista, del técnico y del espectador. (...). Por eso sin espectadores no hay teatro”. DUBATTI, Jorge. “Escuelas de espectadores de Buenos Aires”. En <http://www.revistadeteatro.com/artez/artez144/iritzia/dubatti.htm>

21 Se asume el término comediante, en el sentido de Ser unitariamente psico-orgánico, para diferenciarlo de “actor” como categoría semiótica que es, esto es, quien ejecuta la acción, no las *personas* que ejercen la práctica teatral

consideración como sujeto consciente de sí, interpreta valiéndose de su conocimiento de códigos, de sus creencias, de su ideología y de su situación en el aquí-ahora de su realidad en el teatro, por una parte, y de otra, de su circunstancialidad en el proceso de enunciación que lo caracteriza como parte de un público en la experiencia estética como un tú colectivo.

Por tanto, un enunciado en teatro se puede asimilar en la puesta en escena así: acción, verbo, sistemas significantes no verbales, sistematizados para la construcción de sentido, con miras a la valoración de un público. En todo caso lo discursivo-enunciante se concretizará mediante la generación de una semiosis interviniente ejecutada por un sujeto enunciante-atribuyente, que es susceptible de producir cambios en los espectadores.

En ese proceso la relación emisor-destinatario (locutor-alocutor) es central en la actividad discursiva, porque el primero tiene como fin primordial informar, persuadir, hacer creer, reflexionar mediante la puesta en escena de un *mensaje* y el segundo interpretar, reflexionar, creer -o no- dicho *mensaje*, y actuar en consecuencia. En este sentido, no podemos dejar de lado que toda enunciación se produce dentro de un conjunto de circunstancias que se le conoce con el nombre de contexto, y si a éste se lo considera como campo enunciativo, se evidencia que construye al sujeto. Desde donde los aspectos conceptuales son básicos para explicar por qué un enunciado es adecuado en una situación o cuál es su significado preciso. Aunque en el proceso discursivo en teatro no se pueda hablar de significado preciso, en razón a la plurivocidad presente en los discursos artísticos.

En ese orden de ideas, se puede afirmar que cuando se pone en escena, se posiciona un Yo, un enunciante que se dirige a un público (espectadores) que se erige como un Tú, sujeto enunciatario. En el primer plano o nivel de enunciación, la escenificación será entonces el enunciado, que en el acto de escenificación se instituye como discurso, el cual es susceptible de valoraciones y respuestas. Se dirá en consecuencia, con Bajtín²² que “en la realidad, cada enunciado -un discurso, una conferencia, [un acontecimiento teatral], etc.- está dirigido a un oyente, es decir a su comprensión y a su respuesta (...), a su consenso o disenso, en otras palabras, a la percepción valoradora del oyente (...)”.²³

22 Véase la nota 17.

23 Este último aspecto puede reconocerse en las actitudes que asume el público en el transcurso de la representación, y difícilmente podrá tenerse acceso a ello posterior al evento espectacular. Es decir, la experiencia estética es asimilada al instante, al “estremecimiento”, que permite la trascendencia a otro espacio del sujeto: íntimo, privado o público.

El segundo nivel o plano discursivo-enunciante, resulta ser de una naturaleza especial. La enunciación, proceso que configura un Yoe –enunciante- (personaje 1) va dirigida a dos destinatarios distintos: a su interlocutor en la escena un Túd –destinatario- (personaje 2), y al público o Tú interpretante. Este fenómeno construye entonces, un interlocutor directo (interlocutor-personaje) y otro indirecto (público). Pero aún más, tal mensaje no es sólo de naturaleza lingüística –en el caso de las puestas en escena donde está presente el lenguaje articulado-, pues la semiosis se construye con los diferentes sistemas significantes que caracterizan al teatro, tal como sustenta Kowsan²⁴.

Así las cosas, se afirma que el discurso teatral, en el plano intra-escénico, “no tiene como única misión representar la escena, sino que contribuye a autorrepresentarse como mecanismo de la construcción de la fábula, del personaje y del texto”²⁵.

Ahora bien, para entender la relación discursividad-enunciación en este plano, es necesario recurrir a los conceptos de Ubersfeld²⁶, discurso *relator* o discurso informante, donde el destinador es el locutor colectivo (Yo: autor/director/comediantes/técnicos) y un discurso relatado, donde el destinador es el personaje. Precisión que es necesaria en virtud que en este último plano discursivo-enunciante se produce la virtualización o mundo de la alternabilidad, donde se instaura una situación de aquí-ahora. En esta instancia los intervinientes se construyen como sujetos, pues el teatro se concretiza valiéndose de mediaciones de representación, es decir, mediante signos y signos de signos.

Ahora, enfocaremos la atención -para tratar de redondear la explicación- al nivel pragmático, mediante los planteamientos de Austin. En el plano denominado extra escénico; pragmáticamente²⁷ se instaura un Yo enunciante que expresa implícitamente: “Yo digo que...”, llevado a cabo a partir del instante en que se *descorre el telón*, donde simultáneamente se erige el Tú interpretante (individual/colectivo), lo cual es

24 KOWSAN, Tadeusz. “El signo en el teatro. Introducción a la semiología del arte del espectáculo”. En, *El teatro y su crisis actual*. Trad. María Raquel Bengolea. Monte Ávila Editores. Caracas. 1969, p. 25

25 PAVIS, Patrice. *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Trad. Fernando de Toro. Paidós. Barcelona.1990, p. 142.

26 UBERSFELD, Anne. *Semiótica teatral*. Trad. Francisco Torres Monreal. Cátedra. Madrid. 1989. Pág. 179

27 La dimensión pragmática se asume como el estudio de “(...) las condiciones que determinan el empleo de enunciados concretos emitidos por hablantes concretos en situaciones comunicativas concretas, y una interpretación por parte de los destinatarios”. ESCANDELL, María V. *Introducción a la pragmática. Anthopos. Barcelona. 1993, p. 16.*

susceptible de ser explicado a partir de la unidad acto de habla²⁸, aplicando la fórmula “decir es hacer” (aplicada al teatro). Dicha unidad entraña: un acto locutivo, un acto ilocutivo y un acto perlocutivo.

Así que el acto locutivo²⁹ es el que llevamos a cabo por la sola razón de emitir una expresión, lo cual comprende tres actos: el fonético, el fático y el rético y que a su vez está estructurado por:

1. **Acto fonético:** Es el mero acto de “emitir ciertos ruidos”.
2. **Acto fático:** Es el acto de emitir palabras, es decir series de sonidos que corresponden a un determinado léxico de una lengua determinada, y organizados como lo exigen las reglas de construcción de dicha lengua.
3. **Acto rético:** El de emitir tales secuencias con un sentido y una referencia más o menos definidas, es decir, con un significado determinado.

Actos discursivos y representación teatral

El acto ilocutivo o ilocucionario se realiza al efectuar un acto locutivo, de tal manera que “para determinar qué acto ilocucionario estamos realizando, tenemos que determinar de qué manera estamos usando la locución”³⁰, quiere decir esto que las poéticas y las estéticas de que se vale el Yo comunicante colectivo para estructurar la semiosis en la puesta en escena, demarca su intencionalidad como sujeto atribuyente. Mientras que el acto perlocutivo busca que el oyente asuma una actitud o realice un acto. Así que el acto perlocucionario o perlocutivo es un acto ejecutado por el hecho de enunciar algo, un acto que produce un efecto en el oyente. Este acto, en teatro, estará determinado por la acción física, emotiva o de naturaleza simbólica que conmueva al enunciatario (espectadores), en su espacio íntimo, privado o público. Esto último es susceptible de análisis desde una perspectiva de la afectividad-subjetividad del enunciante, pues ésta se concretiza en los comentarios, críticas o apreciaciones de los espectadores del acontecimiento teatral.

Todo lo anterior se encuentra determinado por una semiosis envolvente que ocurre en el plano intraescénico, que se presenta en el mundo de la alternabilidad (espacio virtual), y una semiosis interviniente en el plano extra-escénico, donde se encuentran los sujetos empíricos (Yo/Tú) individuales y colectivos. Por lo que concluimos diciendo, por una parte que el discurso teatral es visto como el proceso

28 AUSTIN, John L. *Como hacer cosas con palabras*. Trad. Genaro Carrió y Eduardo Rabossi. Paidós. Barcelona. 1982

29 *Ibid.*, p. 136

30 *Ibid.*, p. 143

que engloba la enunciación y el enunciado en la doble discursividad enunciativa. De otra parte, se evidencia que está presente la intencionalidad del remitente (hacer saber, hacer-crear, entre otras) teniendo en cuenta las categorías situación y auditorio, para influir en el destinatario de alguna manera, y la posibilidad de que el espectador *haga, reflexione, crea*, como acciones que corresponden al acto perlocutivo.

A manera de colofón

El texto objeto de nuestro estudio, en el marco de la Tesis doctoral “La Recepción teatral: Una mirada desde la Ontosemiótica”, es el texto que se produce en el *convivio*³¹, es decir, en la relación sincrética de dos actantes: el sujeto actor y el sujeto espectador. Esto nos lleva a aseverar que el texto que nos interesa es el **Sujeto teatral** asumido como la cosmovisión del discurso. Para lograr lo anterior se propone acudir a concretizaciones –en el sentido de Ingarden³²- del sujeto enunciante (director de puesta en escena, actores, técnicos) y de los sujetos destinatarios (espectadores), recogidas a través de entrevistas tanto a los implicados en la producción como a los espectadores, a quienes se puede solicitar textos escritos sobre el acontecimiento teatral, con la finalidad de determinar las manifestaciones de intersubjetividad que dejan su huella en sus discursos.

Ahora bien, dado que el acontecimiento teatral es un proceso de comunicación, se presupone que el destinador tiene la intención de ejercer su influencia en el destinatario; por tanto se puede aseverar con que el acontecimiento teatral es un acto de *manipulación*³³ que influye de alguna manera en el espectador. Lo anterior es susceptible de ser documentado con las concretizaciones allegadas posteriores al acontecimiento teatral.

De otra parte, como el discurso suele enmascarar lo íntimo, el análisis que se propone gira en torno de la identificación de *subjetivemas*³⁴, que servirían como

31 DUBATTI, Jorge. *Filosofía de teatro I: convivio, experiencia, subjetividad*. Atuel. Buenos Aires. 2007. 43. Concepto acuñado por este autor como “(...) reunión de dos o más hombres, encuentro de presencias en una encrucijada espacio-temporal cotidiana”

32 INGARDEN, Roman. *La obra de arte literaria*. Trad. Gerald Nyenhuis H. Universidad Iberoamericana y Taurus. México. 1998, pp. 392-399

33 GREIMAS, Algirdas J. y COURTÉS, J. *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Trad. Enrique Ballón Aguirre y Hermes Campodónico Carrión. Gredos. Madrid. 1982, p. 251

34 Término resemantizado por Hernández Carmona: “(...) el uso del término subjetivema lo proponemos más allá de la marca lexical-lingüística”, como “(...) una isotopía que permite diferentes niveles de interpretación a partir de diversos ejes de resignificación discursiva”. HERNANDEZ CARMONA, Luis. “El subjetivema y la construcción de imaginarios socioculturales”. *Cuadernos de Literatura del Caribe e Hispanoamérica*, N° 21, 2015, pp. 182-183.

embragues en el discurso sobre el acontecimiento teatral y que darían cuenta de aspectos de los sujetos a nivel de lo simbólico-metafórico y lo cognitivo en la construcción de subjetividades, que se develan en el discurso a manera de “marcas conscientes e inconscientes que se desdoblan en los espacios comunitarios-colectivos”³⁵.



UNIVERSIDAD
DEL ZULIA

REVISTA DE FILOSOFÍA

Nº 84-3

*Esta revista fue editada en formato digital y publicada en diciembre de 2016, por el **Fondo Editorial Serbiluz**, Universidad del Zulia. Maracaibo-Venezuela*

www.luz.edu.ve
www.serbi.luz.edu.ve
produccioncientifica.luz.edu.ve