

EL DIÁLOGO TEATRAL Y LOS NUEVOS TERRITORIOS DE TEXTUALIDAD ESCÉNICA

Nora Gabriela Iribe

Bachillerato de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata | Argentina
norairibe@hotmail.com

Resumen

El diálogo teatral, como todo diálogo, consiste, desde un punto de vista pragmático, en una interacción o secuencia coherente de actos de habla que varios agentes llevan a cabo en forma alternativa y bilateral o multilateral. La diferencia fundamental entre la situación de enunciación dramática y la situación de enunciación de la vida cotidiana consiste en que esta última parte de una situación que la precede y le da sentido, mientras que en el teatro la situación es creada por el propio discurso. Por otra parte, el diálogo teatral está provisto de un encadenamiento de enunciados de valor estético que permiten la violación de las leyes conversacionales. Estas leyes son también modificadas por el simple hecho de que el locutor no se dirige solamente a su alocutario directo, sino también a un destinatario oculto, el espectador. El teatro moderno ha establecido una relación conflictiva con la palabra. Las nuevas tendencias han optado por construir imágenes que se sostengan prioritariamente en significantes no verbales o, al menos, integrar los signos verbales y no verbales en un proceso dramático en que la palabra alcanza un rango significativo distinto. El cuerpo del actor genera la situación comunicativa a través de signos lingüísticos, paralingüísticos, mímicos, gestuales y proxémicos. Los nuevos recorridos de textualidad proponen liberar al lenguaje, elemento fundamental y privilegiado del teatro, del yugo significativo para jugar con el ritmo, la entonación o el grito. El mensaje gana en ambigüedad y la cooperación textual obliga al espectador a elegir su recorrido de sentido.

El teatro es, entre todas las artes y acaso entre todos los dominios de la actividad humana, aquel donde el signo se manifiesta con más riqueza, variedad y densidad.
Kowsan (1997: 126)

La riqueza semiológica del objeto teatro es tanta que tropezamos con la multiplicidad de enfoques posibles de este fenómeno. Su complejidad esencial viene dada por no tratarse como otras obras artísticas de un solo sistema significante, sino de una multiplicidad de sistemas significantes. El espectáculo se sirve tanto de la palabra como de sistemas de signos no lingüísticos. Recurre tanto a signos acústicos como visuales. Aprovecha los sistemas de signos destinados a la comunicación humana, y los generados por la actividad artística. Podemos hablar, entonces, de texto espectacular, especie de partitura donde se

articulan, en el espacio y en el tiempo, todos los lenguajes escénicos de representación que concurren a producir sentido. ¿Qué es, entonces, lo específico del teatro? *Un espesor de signos*.¹ El signo teatral se convierte de esta manera en una noción compleja en la que cabe no sólo la coexistencia sino también la superposición de signos. Sin duda, desde el punto de vista metodológico, la lingüística es una ciencia privilegiada para el estudio de la especificidad del discurso teatral, de la práctica escénica y, desde la estética de la recepción, del análisis de espectáculos. A partir del abundante marco teórico es posible extraer las siguientes características que nos acompañarán en el recorrido por los nuevos caminos de la textualidad escénica.

El sistema de signos teatrales tiene la característica especial de que no puede ser separada de sus productores, los actores. El artefacto o esencia material del teatro no tiene existencia autónoma, sino que existe solamente durante el proceso de producción y recepción. Mientras podemos disfrutar de obras plásticas pintadas hace mucho tiempo, leer las grandes obras literarias, sólo podemos asistir a representaciones teatrales que tienen lugar ahora, en el presente.² El teatro, comparte con otras artes espectaculares, la sujeción al tiempo fugaz. De esta forma específica de ser de la representación se deduce otra característica importante del teatro: su actualidad absoluta. En el momento en que el actor produce los signos mediante los que quiere crear y comunicar determinados significados, el espectador los percibe y crea su propio significado. Ambos aspectos se desarrollan de forma totalmente paralela en el tiempo y el espacio. Es por esto que la puesta en escena está sujeta al sistema de presente.³

Es necesario, pues, considerar el discurso teatral como un discurso oral que supone un locutor y un alocutor, y la intención de influenciar al otro de alguna manera. El diálogo teatral, como todo diálogo, consiste, desde el punto de vista pragmático, en una interacción o secuencia coherente de actos de habla que varios agentes llevan a cabo en forma alternativa y bilateral o multilateral. Sin embargo una de las marcas de la especificidad del diálogo teatral es la llamada doble articulación discursiva:⁴ el discurso del autor o director está mediado: cede su voz al actor-personaje, pero éste no se dirige solamente a su alocutor directo, otro actor-personaje, sino también a un destinatario oculto, el espectador. De esta manera, el discurso teatral aparece como un discurso intersubjetivo, en la medida de que no hay un *yo* que articule el relato, puesto que este relato está constituido por el diálogo de los personajes, es decir, por una serie de *yos* que interactúan entre sí y con el espectador, y que mantienen inscripta la voz del autor y/o director.

Lo que encontramos en el teatro es una palabra activa. De ahí su eficacia sobre el espectador, a quien no puede dejar de ser directamente dirigida. “La enunciación teatral es quizás el rasgo más definitorio de la especificidad teatral” afirma De Toro (1987: 23). Es aquí donde este discurso se distancia y se distingue de otras prácticas discursivas, porque en la representación “hablar es actuar y actuar es hablar”. La diferencia fundamental entre la situación de enunciación teatral y la situación de enunciación de la vida cotidiana consiste en que esta última parte de una situación que la precede y le da senti-

¹ La expresión aparece formulada por Barthes en un célebre artículo de sus *Essais critique* (1970) y retomada por Ubersfeld (1989: 16).

² Resumo la Introducción de Fisher-Lichte. *Semiótica del teatro* (1999) en particular pp. 25-26.

³ Remito nuevamente a Fisher-Lichte (1999: 27) y al excelente capítulo de De Toro “La recepción teatral” incluido en *Semiótica del teatro* (1987: 129-164).

⁴ Para la comprender mejor la llamada *doble enunciación teatral* recomiendo la lectura de Ubersfeld (2004: 12-13).

do, mientras que en el teatro la situación es creada por el propio discurso.⁵ Necesita, por lo tanto, de soportes que son provistos por la puesta en escena. En el diálogo teatral esto se manifiesta en el empleo de los deícticos y la anáfora.⁶ El discurso teatral sólo puede ser comprendido en relación con la situación de enunciación, embragada siempre en un contexto preciso, en tiempo presente, el discurso del aquí y ahora.⁷ Patrice Pavis llama a esta condición *performancia discursiva* (2000: 48), que no es otra cosa que la convergencia entre hablar y hacer en la escena. De Toro afirma que “escenificar en el teatro no es sino escenificar la lengua, un acto de lenguaje en situación” (1987: 24). La palabra teatral es dialógica por definición. Es por ello que no hablaremos de “palabra teatral”, sino de diálogo de teatro. Un diálogo teatral tiene, en consecuencia, una doble capa de contenido: a) el contenido mismo de los enunciados del discurso; b) las informaciones concernientes a las condiciones de producción de los enunciados. Olvidar esta segunda capa de información, las condiciones de ejercicio del habla, equivale a mutilar el sentido de los propios enunciados del discurso. Práctica lingüística inmediata, que recusa toda presencia del pasado que no sea indirecta, el diálogo teatral es un *hacer discursivo* que crea en escena sus propias condiciones de enunciación. Un tiempo presente compartido entre los responsables actores y los espectadores; todos sujetos al dominio del paso del tiempo y donde, como en la vida, cada palabra, acción o percepción es única e irrepetible.⁸ Nunca una función es igual a otra, y, si queremos recuperar estas vivencias ya estarán mediadas por la memoria.

Como dijimos al comienzo de este trabajo, el teatro dentro de las distintas artes tiene un lugar privilegiado en cuanto a la abundancia de signos, debido a los diversos sistemas de significación que integran su práctica. Dada esta condición, surge ahora el tema de la *semiosis teatral*, es decir, la producción de significado. Uno de los aspectos que subraya De Toro⁹ es la redundancia del signo teatral que tiene que ver directamente con el aspecto comunicativo del espectáculo, con la transmisión del mensaje y su recepción por el público. En efecto, existe redundancia entre el discurso de los personajes, la ar-

⁵ Para un desarrollo más extenso de la situación de enunciación teatral remito a De Toro (1987: 23) y a Ubersfeld (2004: 10).

⁶ La contextualización del discurso, tanto en el texto dramático como en el texto espectacular se realiza a través de la deixis y la anáfora. El teatro se compone de manera particular de estos signos vacíos que Jakobson llama *shifters* o embragues, porque, dice, embragan el mensaje en la situación. Los *shifters* han sido ampliamente explicados por De Toro (1987: 26-36) y por Ubersfeld (2004: 15). Por deixis entendemos la localización e identificación de personas, objetos, acontecimientos, procesos de los cuales hablamos o a los cuales nos referimos, en relación con las personas del discurso y en relación con el contexto espacio-temporal creado y sustentado por el acto de la enunciación. Así serán deícticos los pronombres personales, los pronombres y adjetivos demostrativos, los adverbios de tiempo y lugar. Por otra parte, la anáfora implica referencia a un contexto precedente y, por lo tanto, funciona como sustitución de algo anterior.

⁷ Remito a Fischer-Lichte (1999: 149).

⁸ “Al mismo tiempo se presenta como un **hacer discursivo** que crea sus propias condiciones de enunciación, las cuales pega al referente escénico. Discurso que siempre se articula en relación al presente axial de la instancia de enunciación, ya que es por excelencia el discurso del *hic et nunc*, por ello necesariamente permeado de deícticos incorporados a la situación de enunciación, puesto que la deixis teatral sólo adquiere su pleno sentido en la performatividad discursiva, en la puesta en signo, en la puesta en juego de ese mundo significante. Es por esta razón que consideramos el discurso teatral como un discurso oral, ya que, dicho discurso no puede actuar sino dentro del espacio establecido por la escena” (De Toro, 1987: 42).

⁹ Según De Toro (1987: 87) “El problema de la semiosis y su estudio sistemático es fundamental para comprender cómo funciona el intrincado hacer espectacular”.

quitectura del espacio escénico, la escenografía, el vestuario y todo signo que integre la representación. La materialidad de los signos visuales es duplicada por los signos auditivos. En la representación todo mensaje exige, para ser decodificado, una multitud de códigos, lo que permite, paradójicamente, que el teatro sea entendido y comprendido incluso por quienes no dominan todos los códigos.¹⁰ Se puede comprender una pieza sin comprender la lengua o sin entender alusiones locales. Por otra parte, todo sistema de signos puede ser leído según dos ejes, el eje de las sustituciones (o eje paradigmático) y el eje de las combinaciones (o eje sintagmático); es decir, en cada instante de la representación podemos sustituir un signo por otro que forme parte del mismo paradigma; de ahí la flexibilidad del signo teatral y las posibilidades de sustitución de un signo por otro procedente de un código distinto. Advirtamos que el apilamiento vertical de los signos simultáneos en la representación (signos verbales, gestuales, auditivos, visuales, etc.) permite un juego particularmente flexible sobre los ejes paradigmáticos y sintagmáticos. En consecuencia, todo signo teatral, es susceptible de una operación de resemantización. Funciona como un estímulo lanzado al espectador que reclama una o varias interpretaciones. Resulta comprensible, entonces, que la mayor dificultad en el análisis del signo teatral se encuentre en su polisemia, en el juego de las redes de signos que complican el proceso de construcción de sentido, cuyo equilibrio final puede ser desconcertante. El espectador, lejos de ser un ser pasivo, está obligado a recomponer la totalidad de la representación en sus ejes vertical y horizontal. Debe apropiarse del espectáculo (identificación) y alejarse del mismo (distanciamiento). Además no hay un solo espectador sino una multiplicidad de espectadores que reaccionan los unos sobre los otros. Todo mensaje recibido es refractado en un intercambio muy complejo. Aunque parezca contradictorio, esta redundancia permite jugar también con la ambigüedad, aspecto que atraviesa el texto espectacular. En el teatro moderno esta ambigüedad es explotada hasta límites extremos. Por otra parte, el teatro es, ante todo, una práctica artística. El diálogo teatral está provisto de un encadenamiento de enunciados de valor estético que permiten la violación de las leyes conversacionales. Es mimesis de la realidad pero, paradójicamente, en el acto mismo de la representación, se transforma en palabra en el mundo, capaz de operar sobre ella misma y sobre el universo exterior. Se comprende así cómo y por qué el teatro es también una práctica social, ideológica e incluso, con gran frecuencia, una práctica política.

El actor, en la puesta en escena de una obra, cumple una función primordial en la especificación del discurso teatral. Se trata de las cuatro funciones señaladas por Ubersfeld (1989: 188-190): a) contar una historia (fábula), b) indicar las condiciones imaginarias de enunciación, c) asumir un discurso de ficción, d) mostrar una performance escénica. Ciertamente, es el cuerpo del actor el soporte donde se conectan los diversos signos del lenguaje teatral y sirve de puente entre el discurso y el público. Partiendo de las condiciones mínimas del teatro (actor-espectador) resulta interesante, ahora, enfocar la actividad del actor/personaje como signo.¹¹ Comencemos por el que goza de mayor prestigio dentro del sistema de signos teatrales: los signos lingüísticos, ya que la lengua es el sistema de comunicación más usado, en virtud de su capacidad específica de crear significado en forma ilimitada y por representar en todas las culturas el sistema de comunicación más usado, variado y complejo. Tiene, también, la posibilidad de sustituir a otros signos y de

¹⁰ Remito para la ampliación de estos conceptos a Ubersfeld (1989: 23).

¹¹ Para la redacción de las siguientes líneas he resumido el completo estudio de Fischer Lichte (1999: 159-189).

traer a escena sucesos pasados, personajes ausentes, hacer visible lo que deliberadamente se oculta a la vista del espectador. Todas las convenciones teatrales utilizan en mayor o menor grado el sistema de signos de la lengua, a excepción de la pantomima o el ballet. Sin embargo, es preciso subrayar que el discurso de personaje está constituido por un conjunto de signos verbales y no verbales. En primer lugar, el mensaje verbal figura en el interior del sistema de la representación con su materia acústica, la *foné*, comportando dos especies de signos: los signos lingüísticos y los signos acústicos propiamente dichos (voz, expresión, ritmo, tono, timbre). Llamamos a estos últimos signos paralingüísticos y se encuentran en estrecha relación con los lingüísticos. Representan un complejo de características auditivas o de características sustanciales. Distinguimos así las que acompañan los signos lingüísticos y las que no tienen que ser acompañantes lingüísticos. Los primeros son elevación, intensidad, duración del tono, articulación, entonación, acento, ritmo, etc. Es la relación específica entre signos lingüísticos y paralingüísticos la causante de significado: pueden apoyarse, reforzarse, neutralizarse y contradecirse. Por el contrario, los que no necesariamente acompañan los signos de la lengua (la risa, el llanto, el grito, etc.) expresan procesos internos, emocionales.

El actor/personaje no permanece estático. Bajo el concepto de signos cinéticos se incluyen todos los movimientos de la cara y el cuerpo. Se dividen en mímicos, gestuales y proxémicos. Como signos mímicos deben considerarse todos los movimientos de la cara que sirven a la expresión primaria.¹² Los signos gestuales son el resto de los movimientos de la cara y el cuerpo que se realizan sin desplazamientos. Su importancia en el teatro es tan grande que muchos consideran el gesto la unidad mínima con significación en el conjunto de signos teatrales. Es uno de los signos más universales por su especial capacidad expresiva y por su comprensión sencilla, inmediata. Los signos gestuales que acompañan al habla en la creación de significado tienen también relación con los signos paralingüísticos que se realizan de manera simultánea. Por causa de su interdependencia refuerzan a los signos lingüísticos. Los signos gestuales pueden sustituirlos. Además ayudan a crear la situación comunicativa y las relaciones intersubjetivas (dominación, inferioridad, enemistad, etc.) Los signos proxémicos son difíciles de clasificar y ordenar, ya que por un lado se realizan como signos gestuales, por otro representan una categoría especial de signo cinético porque sólo se les puede atribuir un significado bajo la condición de que se refieran al espacio que los rodea. Los signos proxémicos pueden diferenciarse esencialmente en dos grupos: a) Los signos que se realizan como distancia entre los participantes de la interacción (como un espacio vacío entre ellos) y como cambio de esa distancia. b) Los signos que se realizan como desplazamiento, es decir como movimiento a través del espacio. A estos sistemas de signos es posible sumarle también ruidos y música, siempre u cuando sean emitidos por el cuerpo del actor. El código teatral de vanguardia y posvanguardia le otorga una importancia relevante a los signos musicales.¹³

El teatro moderno ha establecido una relación conflictiva con la palabra. Las nuevas tendencias han optado por construir imágenes que se sostengan prioritariamente en significantes no verbales o, al menos, integrar los signos verbales y no verbales en un proceso

¹² Esto varía según las convenciones teatrales particulares: también se puede renunciar a la mímica y sustituirla por máscaras (teatro griego, teatro Nô japonés) por una semimáscara como en el *Commedia dell'arte*.

¹³ Appia, Craig, Meyerhold, Brecha, entre otros, estaban convencidos de la importancia de la música como instrumento para crear el nuevo teatro.

dramatúrgico en que la palabra alcanza un rango significativo distinto. Los nuevos recorridos de textualidad proponen liberar al lenguaje, elemento fundamental y privilegiado del teatro, del yugo significativo para jugar con el ritmo, la entonación o el grito. El mensaje gana en ambigüedad y la cooperación textual obliga al espectador a elegir su recorrido de sentido. En primer lugar, se quiebra la redundancia entre los sistemas de signos que concurren a la producción de significado, al igual que la condición de equivalencia entre los signos textuales y los signos de la representación. Son rasgos del discurso teatral contemporáneo la contradicción, es decir, la incoherencia entre lo dicho y lo hecho. El célebre final de *Esperando a Godot* de Samuel Beckett resume con claridad las líneas precedentes: “Vladimir: ¡Qué! ¿Nos vamos? / Estragon: Sí, vámonos / No se mueven”.

El teatro del absurdo es un buen ejemplo para ejemplificar las nuevas teorías y tendencias teatrales contemporáneas. La experiencia de la vanguardia histórica (1909-1939), en particular el teatro dadaísta y el teatro surrealista, deja tras sí un legado de procedimientos y modalidades expresivas que, vaciados de su fundamento originario, adquieren sobre todo a partir de la posguerra una notable productividad.

En el teatro del absurdo los recursos dramáticos están al servicio de una experiencia central que parte del existencialismo: el hombre es un *Da-Sean*, un Ser-ahí, un ser arrojado y abandonado a la existencia. No hay lógica en el mundo, y la vida está continuamente amenazada por la muerte. Beckett centró su atención en la angustia indisoluble de la condición humana. Asimismo experimentó con el lenguaje, lo erosionó hasta dejar sólo su esqueleto¹⁴. Según Pavis, Beckett utilizaría el absurdo como “principio estructural para reflejar el caos universal, la desintegración del lenguaje y la ausencia de una imagen armoniosa de la humanidad” (2005: 20). Por eso Cerrato prefiere dar a su trabajo crítico el título de *Teatro de la despalabra* (2000). La influencia de este teatro en dramaturgos posteriores fue notable. Para Dubatti resulta evidente que “el valor que unifica las piezas teatrales posvanguardistas latinoamericanas no es exclusivamente la percepción del absurdo de la existencia y del mundo sino una radicalización de lo nuevo entendida como experimentación profunda, de contraposición en el campo de las convenciones del lenguaje teatral, válido en tanto metáfora epistemológica de una ampliación del concepto de realidad” (Dubatti, 1999: 89-90).

La obra que vamos a utilizar como ejemplo de la exploración de nuevos territorios de textualidad escénica es una producción local, *Trika Fopte*, estrenada el domingo 2 de octubre de 2005 en el teatro *La hermandad del Princesa*, La Plata, Buenos Aires, Argentina. Desde esa fecha se representó en diversos países de Sudamérica y está actualmente en cartel. Los alumnos de Semiótica Teatral del Bachillerato de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata y quien escribe estas líneas asistimos a su representación y las siguientes consideraciones surgieron de las reflexiones que nos produjo esta particular pieza teatral, que tiene influencias de Beckett¹⁵ y elementos del *Teatro pobre* de Grotowski.¹⁶

¹⁴ Remito a los abundantes estudios sobre el teatro del absurdo, en particular a los trabajos de Pavis (2005), Esslein (1966), Margarit (2003), Dubatti (1990) (1998) citados en la bibliografía.

¹⁵ En esta obra encontramos muchas de las características distintivas del teatro del absurdo: a) Tres personajes incompletos y frágiles, manejados por un destino que les excede, que a la vez que intentan comunicarse y ahuyentar el silencio ahonda el sentido radical de su soledad. Es esa compañía, en última instancia, la única que hace más soportable el incierto final. b) Una reducción de la acción dramática al mínimo que incrementa las sensaciones de angustia y de tedio de una existencia humana absurda. c) El problema del decir, del lenguaje y de la comunicación. d) Importancia de la gestualidad. e) La propia desnudez del

El programa que recibe el espectador reproduce el monólogo inicial de uno de los personajes: “*kursava tuya susuta Kamta huu, tas Kamta nusha huu, Kamta ri baishata, vat uya jajaja te Kanta jala-ruisa anjosa tepocho*”. Esto en buen castellano significa: “¿Que hacen ustedes ahí sentados? ¿Se ríen en la cara de Kamta? Ojo... Kamta está muy cerca de la Muerte. Pero Kamta no muere, Kamta resiste. Y Ustedes, no se ríen. Cuidado...con el Tek-pocho (*máquina expendedora de aire*)” (Acto I, Escena 1, cursivas nuestras). *Trika Fopte* narra la historia de tres personajes: Kamta, Nattare y Rimsky son tres sobrevivientes de un mundo posnuclear. Cada uno vive en su pequeña isla, un espacio delimitado por tres círculos de tela, con sus escasas pertenencias y repitiendo los ritos cotidianos con meticulosa prolijidad, para darle sentido a una existencia que lo perdió hace rato. En el fondo hay una máquina expendedora de globos que funciona con monedas porque todo cuesta esfuerzo y dinero, hasta lo que contienen los globos, el aire que se respira. Si bien la lucha por la supervivencia hará que, por momentos, el fin justifique los medios, a estos tres personajes los une cierta amistad o camaradería, un vínculo que los hermana y los protege de la nada circundante y asechante.

La obra propone un interesante juego teatral, donde el espectador debe desarrollar al máximo su cooperación interpretativa. La relación de lo escénico y lo extraescénico se perfila desde el momento en que Kamta aparece declamando el anterior monólogo dirigido al público. La cuarta pared parece no existir entonces, lo que exige la atención y el procesamiento activo por parte del espectador. La experiencia para quien está sentado en la platea, es equivalente a mirar una película hablada en un idioma desconocido, sin subtítulos. Es a partir de esa escena cuando nos introducimos de lleno en el lenguaje que manejan los personajes y se establece una conexión que perdura a lo largo de la representación, a pesar de que la cuarta pared se vuelve a cerrar inmediatamente después de finalizado el monólogo.

La obra está atiborrada de palabras, pero no pertenecen a ninguna lengua reconocible sino es un código lingüístico inventado a partir de deformaciones de idiomas existentes, jergas (como el lunfardo), onomatopeyas, juegos lingüísticos y mucho de creación personal. Por eso preferimos hablar de signos pseudolingüísticos, un recurso frecuente en los ejercicios de formación teatral. Sin embargo el mensaje es decodificable. El público intuye que *trika* es tres y *fopte* es globo. Si más adelante se dice *trika uossa* se sabe que son tres *uossa* y, gracias a los gestos se entiende que el último término significa mujer. De igual manera, si un personaje toma un globo de tamaño pequeño y dice *uka foptiti* se entiende que si *trika* es tres, *uka* es uno; y si *fopte* es globo *pfoptiti* es globito. De esta manera, el espectador va entrando en el código, primero a través de las onomatopeyas: *blah-blah* (hablar), *crack* (romper) *ha-ha* (reír), *ñam-ñam* (comer), *cling* (moneda), etc.; luego identificará expresiones del lunfardo: *rapunga* (robar), *feten* (lindo), *cusi* (así); para llegar así a comprender las deformaciones de lenguas existentes: *acutish* (escuchar), *pinçaba* (pensaba), *kopf* (cabeza), *stronda* (fuerte), etc.; y para finalizar el gracioso

escenario y el elevado simbolismo de cada uno de sus elementos apunta hacia esa sensación de vacío, de vértigo, de sinsentido.

¹⁶ El concepto de teatro pobre surge de la concepción escénica de Jerzy Grotowski (1933-1999). Él y su colaborador Jerzy Gurowski requería para trabajar una sala vacía de dimensiones determinadas, pero modestas y un buen suelo.

so *phu`tarraska* (insulto). Un lenguaje donde las categorías gramaticales están bien diferenciadas al igual que las fórmulas de cortesía verbal.¹⁷

Los signos paralingüísticos (elevación, intensidad, duración del tono, articulación, entonación, acento, ritmo, etc.) se acentúan para ayudar a la formación de significado y para transmitir los procesos emocionales de los personajes. Aparece en particular el ritmo respiratorio, el jadeo, la inhalación desesperada como un *leit motiv* a lo largo de la representación.

Los actores enfatizan también los signos mímicos, gestuales y proxémicos, pues son los lenguajes que el público puede comprender de base. En la obra, estos signos, al igual que los paralingüísticos, son redundantes, funcionan por acumulación y permiten establecer la fábula, las condiciones imaginarias de enunciación y la individualización de los personajes. La gestualidad y la proxemia permiten crear condiciones de visibilidad. Así, cada personaje se agacha para salir de su vivienda y entrar a la del vecino. De la misma manera, Kamta se muestra como un pícaro que intenta engañar a los demás para robarles una moneda, un *fopte*, una bocanada de aire; al final de la obra, sin embargo cobra una dimensión casi heroica al acompañar la muerte de Nattare.

Los actores generan ruidos: el más relevante es el del globo que explota. Un sonido positivo en gran parte de la obra ya que significa prolongación de la vida; pero hacia el final el mismo sonido significa exactamente lo contrario. También aparece la música a través del violín de Rimsky.

Trika Fopte genera una reflexión metalingüística, acerca de los diferentes sistemas significantes que confluyen en su producción y comprensión. En el tiempo real de sesenta minutos se ha inventado una lengua y los espectadores la han incorporado; han aguzado su competencia receptiva en todos sus aspectos: percepción, interpretación semántica y semiótica, y han reaccionado emotiva y cognitivamente.¹⁸ Sin embargo, la obra ha generado ambigüedad. Hay elementos no semiotizables que quedan deliberadamente abiertos. Pero esos espacios oscuros no tienen que ver con la dificultad de decodificación sino, por el contrario, con la comprensión aterradora de que esos tres personajes incompletos y frágiles han sido manejados por un destino que les excede, que los hombres han sido arrojados a un mundo desolado e incomprensible y que la palabra resulta una herramienta ineficaz para la comunicación. Sin embargo, el espectador se retira de la sala con la impresión de que los tres han encontrado una salida aunque ésta sea la evasión, la solidaridad o la muerte. La reflexión sobre lo que ocurre en escena ilumina los problemas concretos de la vida del espectador, identificación y distanciamiento juegan, en simbiosis, un papel dialéctico. El teatro es práctica lingüística, práctica social, práctica artística. Como decía Brecht, el placer teatral se debe en buena medida a la construcción de unos fantasmas que pueden vivir por nosotros situaciones espantosas, pero a veces produce también el despertar de la imaginación y de la conciencia, incluida la conciencia política.

Los nuevos territorios de textualidad escénica ofrecen una realidad pluridimensional. El fundamento de esta concepción teatral se inscribe en el legado de Artaud en su propuesta directiva del prefacio a *El teatro y su doble*: “Destruir el lenguaje para alcanzar

¹⁷ *Acefalá* (adiós), *cur-çavá* (Frase interrogativa de varios usos: saludar, increpar, etc. Puede traducirse como ¿qué hacés?); *dishke* (gracias).

¹⁸ Para estos aspectos de la recepción teatral remito nuevamente a De Toro (1987: 153-156).

la vida es crear o recrear el teatro. Esto conduce a rechazar las limitaciones habituales del hombre y de los poderes del hombre, y a extender infinitamente las fronteras de la llamada realidad” (Artaud, 2005: 13).

BIBLIOGRAFÍA

- ARTAUD, A. (2005). *El teatro y su doble*. Buenos Aires: Sudamericana.
- BECKETT, S. (2000). *Esperando a Godot*, Barcelona: Tusquets.
- BROOK, M. (1998). *El espacio vacío*. Buenos Aires: Biblos.
- BROOK, M. (2006). Entrevista a Peter Brook realizada por Fabienne Darge para *Le Monde y Clarín*, Suplemento Ñ, traducción de Elisa Carnelli, pp. 72-73.
- CERRATO, L. (2000). *Génesis de la poética de Samuel Beckett. Apuntes para una teoría de la descalabra*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- DE MARINIS, M. (1988). *El nuevo teatro. 1947-1970*. Barcelona: Paidós.
- DE MARINIS, M. (2005). *En busca del actor y del espectador. Comprender el teatro II*. Buenos Aires: Galerna.
- DE TORO, F. (1990). *Semiótica y Teatro Latinoamericano*, Buenos Aires: Galerna/IITCTL.
- DUBATTI, J. (1998). *Samuel Beckett en Argentina*. Buenos Aires: Libros del Rojas.
- DUBATTI, J. (1990). “El teatro del absurdo en Latinoamérica”, en *Espacio de Crítica e Investigación teatral*, nº 8, octubre, pp. 115-125.
- ESSLEIN, M. (1966). *El teatro del absurdo*. Barcelona: Seix Barral.
- FISCHER-LICHTE, E. (1999). *Semiótica del teatro*. Madrid: Arco.
- GREIMAS, A. J. y J. COURTÉS (1982). *Semiótica. Diccionario razonado de la Teoría del Lenguaje*. Madrid: Gredos.
- GROTOWSKI, J. (1981). *Hacia un teatro pobre*. México: Siglo XXI.
- KOWSAN, T. (1997). “El signo en el teatro. Introducción a la Semiología del arte del espectáculo”, en M. del C. BOBES NAVES (comp.) *Teoría del teatro*. Madrid: Arco Libros.
- MARGARIT, L. (2003). *Samuel Beckett. Las huellas en el vacío*. Buenos Aires: Atuel.
- MONTES, E. (1998). “Rockaby: memoria y desintegración del lenguaje”, en J. Dubatti (comp.) *Samuel Beckett en Argentina*. Buenos Aires: Libros del Rojas.
- PAVIS, P. (2000). *El análisis de los espectáculos: Teatro, mimo, danza, cine*. Trad. E. Folch González. Barcelona: Paidós.
- PAVIS, P. (2002). “Tesis para el análisis del texto dramático”, en *Gestos. Teoría y Práctica del Teatro Hispánico*, año 17, nº 33, abril, pp. 9-34.
- PAVIS, P. (2005). *Diccionario de teatro*. Buenos Aires: Paidós.
- PELLETTIERI, O. (1997). *Una historia interrumpida*. Buenos Aires: Galerna.
- RODRÍGUEZ GAGO, A. (2004). “Samuel Beckett; vida y obra: de un silencio a otro”, en *Los días felices*. Madrid: Cátedra.
- THOMASSEAU, J.-M. (1997). “Para un análisis del para-texto teatral (Algunos elementos del paratexto hugolino)”, en M. DEL C. BOBES NAVES (comp.) *Teoría del teatro*. Madrid: Arco Libros.
- UBERSFELD, A. (1998). *Semiótica Teatral*. Trad. F. Torres Montreal. Cátedra-Universidad de Murcia.
- UBERSFELD, A. (2004). *El diálogo teatral*. Buenos Aires: Galerna.