

# ANÁLISIS DE LA CREACIÓN ACTORAL DESDE LA PERSPECTIVA SEMIÓTICA. UN ESTADO DE LA CUESTIÓN

## ANALYSIS OF ACTING CREATION FROM A SEMIOTIC PERSPECTIVE: A STATE OF THE QUESTION

**Martín B. FONS SASTRE**  
Universidad Loyola Andalucía  
mbfons@uloyola.es

**Resumen:** El presente artículo se centra en el estudio de la actuación, del proceso de creación actoral, desde la perspectiva semiótica. Se pretende discutir y analizar las aportaciones que ha desarrollado esta perspectiva científica para la comprensión del trabajo artístico que lleva a cabo el actor como ser comunicativo y expresivo. El análisis abarca desde las primeras investigaciones llevadas a cabo por los estudiosos del Círculo Lingüístico de Praga, donde la comprensión estructuralista de la creación actoral es de gran interés, hasta la teoría teatral posterior que plantea la actuación como un texto parcial dentro del *texto espectacular* creado a partir de un cuerpo en acción conformado por signos expresivos verbales y no verbales que el receptor-público debe descodificar.

**Palabras clave:** Actuación. Semiótica. Texto espectacular. Artes escénicas. Creatividad.

**Abstract:** This article focuses on the study of acting, the process of acting creation, from a semiotic perspective. The aim is to discuss and analyse the contributions that this scientific perspective has developed for the understanding of the artistic work carried out by the actor as a communicative and expressive being. The analysis ranges from the first research carried out by the scholars of the Linguistic Circle of Prague, where the structuralist understanding of the actor's creation is of great interest, to the later theatrical theory that posits acting as a partial text within the *performance text* created from a body in action made up of verbal and non-verbal expressive signs that the receiver-audience must decode.

**Keywords:** Acting. Semiotic. Performance text. Performing arts. Creativity.

## 1. INTRODUCCIÓN

A la hora de plantear el análisis de la actuación y del proceso de creación actoral por parte de las diferentes perspectivas metodológicas que nos han aportado las ciencias, siempre nos hemos encontrado con dificultades para estudiar el juego interpretativo. Aun

así, diversas perspectivas científicas han intentado llevar a cabo este reto aportando interesantes conceptualizaciones.

Si partimos de la comprensión del arte del actor como un ser vivo en situación de representación que comunica y significa a partir de las acciones que realiza ante el espectador, la perspectiva metodológica desarrollada por la semiótica teatral nos invita a poder estudiar profundamente este nivel de comunicación y significación de la dramaturgia actoral. Ahora bien, no debemos olvidar que los signos expresivos que emite el actor son consecuencia directa de los procesos de enculturación que ha llevado a cabo en su formación y de las señales orgánicas, estímulos psicofísicos, que produce su cuerpo-mente en acción. Ello nos obliga a pensar en una visión interdisciplinar para abordar globalmente el hecho actoral, combinando diferentes perspectivas: como ser comunicativo y expresivo desde los parámetros semióticos, como ser social y cultural desde los enfoques antropológicos o socio-antropológicos y como ser vivo desde los estudios neurocientíficos y cognitivos (Fons, 2023). Aunque, si reducimos el campo de estudio y nos centramos en el actor como comunicador dentro del complejo acto interpretativo, debemos abordarlo desde los planteamientos semióticos.

Nos preguntamos apriorísticamente si la investigación semiótica ha proporcionado una teorización sólida sobre la actuación y, si es así, qué ha aportado al estudio de la creación actoral la semiología. A estas preguntas de por sí complejas, intentaremos dar respuesta a partir de los estudios realizados por diferentes estudiosos de esta disciplina.

Patrice Pavis en su *Diccionario de la performance y el teatro contemporáneo* (2016) en la entrada sobre semiología hizo el siguiente comentario al empezar dicho apartado: “Es una obviedad decir que la semiología prácticamente ha desaparecido de los radares de la investigación teatral, y que ya no se cita como disciplina piloto de las ciencias humanas” (Pavis, 2016: 310). Pero, en párrafos posteriores, el teatrólogo francés matiza dicha afirmación: “La semiología, pues, no está ni pronta a desaparecer ni preparada para hacerlo” (Pavis, 2016: 316). Las palabras de Pavis son un ejemplo de las visiones críticas que han tenido los propios estudiosos de esta metodología respecto a las limitaciones y la parcialidad de la semiótica aplicada al hecho escénico. Perspectivas críticas que conviven con la estructuración analítica rigurosa que supuso para los Estudios Teatrales el enfoque semiótico (Saura Clares, 2021: 41-49).

El presente artículo se centra en el estudio crítico de las diferentes aportaciones que ha llevado a cabo la teoría semiótica para elaborar una conceptualización sobre la creación actoral desde su nivel comunicativo, significativo y, en consecuencia, expresivo. Para ello, partimos de los primeros trabajos realizados por los estudiosos del Círculo Lingüístico de Praga, donde el análisis del actor es de gran interés a partir de los florecientes parámetros estructuralistas (Trapero, 1989), para pasar a las investigaciones sobre el pensamiento semiótico teatral desarrolladas en décadas posteriores y así reflexionar sobre qué aportaciones significativas han proporcionado al estudio de la creación actoral.

## 2. PRIMERAS TENTATIVAS PARA EL ANÁLISIS ESTRUCTURAL DEL TRABAJO DEL ACTOR

La creación actoral se transformará en uno de los componentes de la nómina espectacular de mayor interés en los albores de la investigación semiótica. Los estudiosos vinculados al Círculo Lingüístico de Praga, en especial Otakar Zich, Jan Mukarovsky, Jindrich Honzl y Jiri Veltrusky, verán el trabajo del intérprete como eje esencial del hecho escénico planteando las primeras tentativas de búsqueda analítica del fenómeno desde la instrumentalización que empezaba aportar la perspectiva científica emergente. Otakar Zich, tal y como destacan Jarmila Jandova y Emil Volek (2013: 27-36) en la traducción al castellano de las aportaciones teatrales de los estudiosos de Praga, será el primero en proponer un pensamiento conceptual riguroso respecto al hecho teatral y sus componentes.

Otakar Zich en su monumental *Estetika dramatického umení (Estética del arte dramático)* de 1931 desarrolla su teoría *sintética y analítica* del teatro donde estudiará la relación existente entre actor y personaje desde una aproximación más bien fenomenológica que no puramente estructural, concibiendo el hecho teatral como fenómeno de producción donde primará el trabajo del actor. Zich (2013: 47-53) afirmará que todos los componentes de la obra dramática sirven al actor y a su arte, llegando a declarar que una obra se considera dramática sólo si cumple esta función. Así, la esencia de la obra dramática estará en el actor y en la relación que establecerá con el espacio escénico, tal y como expresaran desde la escena en los años treinta directores-pedagogos rusos como Konstantin Stanislavski o Vsevolod Meyerhold.

Por lo que se refiere a la construcción del personaje, Zich distinguirá entre la creación del personaje por parte del actor con su técnica y su noción opuesta, la imagen percibida por los espectadores que identifican el personaje creado por el actor con el personaje del drama. El esquema de formación del personaje y su percepción es resumido por dicho autor de la siguiente manera:

Artista	Material	Obra	Imagen
Actor	El propio actor	Figura actoral	Personaje dramático
Conjunto de actores	Los propios actores	coactuación	Acción dramática

Tabla 1. Esquema sobre la actuación según Zich (1931: 32)

Este esquema plantea dos cuestiones fundamentales para el estudio y la comprensión del trabajo interpretativo: la principal misión del actor es la encarnación de un personaje; y el espectador es el productor de sentido de la representación escénica y decodificador de los signos que ejecuta el intérprete.

La creación del actor, por lo tanto, es binaria, ya que crea un ser fisiológico y psicológico, y ternaria en cuanto a sus modos de presentación: dinámica (habla, comportamiento en escena), estática (aspecto, vestuario y maquillaje) e intelectual que

supone el proceso de deducción basado, sobre todo, en los enunciados de los personajes. Esta triple enunciación aplicada al estudio del actor se planteará, en estudios posteriores realizados por Erika Fischer-Lichte (1999) o Patrice Pavis (2000). Vemos, pues, cómo en el trabajo de Zich hay una mayor inclinación hacia lo que sería la práctica teatral y el trabajo del actor como elemento de dramaticidad, que lleva consigo su trabajo en la construcción del personaje y el espacio que éste ocupa.

Como destacan Jandová y Volek (2013: 33) el binomio *figura actoral* y personaje podría ser el mismo, correspondiendo ambos conceptos con los de *signans* y *signatum* vistos desde la perspectiva del espectador. Zich concreta que el arte actoral presenta al artista creador como objeto y sujeto de su propia obra y la *figura actoral* sería el actor ya formado: “La figura es lo que hace el actor, el personaje es lo que ve y oye el público” (Zich, 2013: 55). Además, Zich plantea una posible estructuración de índole fenomenológica sobre el trabajo creador del actor, donde habría un primer nivel de estadio preparatorio, en el cual a partir del texto dramático nacerían estados corporales y psíquicos por parte del intérprete; un segundo nivel en el cual se produciría la creación de la *figura actoral*, que supondría una transformación corporal por parte del intérprete; un tercer nivel de realización de la *figura actoral* en coactuación con los demás actores; un cuarto nivel, donde se fijaría la *figura actoral* en una tarea de concreción de la partitura interpretativa; y, finalmente, la realización definitiva de dicha partitura interpretativa en el último nivel. De todo ello, se desprende que, para Zich (2013: 63-69), la actuación debe interrelacionar armónicamente los estados psíquicos imaginarios del intérprete con sus actos corporales para alcanzar los matices de su interpretación y representar el personaje ante el espectador.

A partir de estas tesis iniciales, Jan Mukarovsky (1973: 342-349) nos presentará en 1931 el primer intento de estudio del actor a partir de los supuestos estructuralistas traducido al castellano como: “Un ensayo de análisis estructural del arte actoral (Chaplin en *Las luces de la ciudad*)” (Mukarovsky, 2013: 83-88). En ese conocido artículo, el autor checo realiza una aproximación al estudio de la interpretación del actor Charles Chaplin en la película *City Lights* de 1931, una interpretación estereotipada y muda a partir de su conocido personaje de Charlot.

El primer punto destacable, aunque parezca obvio, es el componente humano del trabajo del actor. A diferencia de otras artes, la interpretación actoral va unida a la psicología del intérprete y, además, la obra se produce en el mismo momento de la representación. A partir de esta constatación, Mukarovsky destacará como aspecto primordial para el estudio del actor: su *estructura parcial* enmarcada en la estructura global de la obra. Además, el análisis se completará a partir del establecimiento de tres relaciones diferentes: el actor con el espacio escénico; el actor con el texto dramático; y el actor con los otros actores.

Respecto a la estructura interna del actor, en este caso Charles Chaplin, el autor checo señalará diversos componentes para su análisis: la mímica, el gesto, las actitudes y el

movimiento del cuerpo del actor en el espacio escénico. No tendrá en cuenta para el análisis los componentes vocales por ser una actuación muda.

En los diferentes estilos interpretativos hay un componente que puede prevalecer sobre los demás, lo que Mukarovsky va a llamar referido al hecho teatral en general, aunque también lo aplique posteriormente al cine, una *dominante*, redundando en la idea de la jerarquía de los componentes del arte del actor y la jerarquía entre los personajes de la representación escénica. Posteriormente, hará una clasificación aproximativa de las tipologías gestuales en gestos-signo y gestos-expresión, esbozando la primera clasificación gestual respecto a la actuación que, en estudios posteriores, se enriquecerá sustancialmente gracias a los estudios kinésicos inmersos en el análisis de la comunicación no verbal, como los de Ray Birdwhistell (1979). El gesto-signo tiene una validez supraindividual, por tanto, codificable, como en el caso de las ceremonias. El gesto-expresión, por el contrario, representará la expresividad directa e individual del artista. Ambas tipologías de gestos se encuentran en una relación dinámica de interferencia simultánea o sucesiva.

De las palabras de Mukarovsky (1973: 342-349) se desprende una aplicación de su concepto de *obra de arte como estructura* en la actuación, no tanto sobre el gesto teatral cuanto sobre el fenómeno del actor. También hay que destacar la formulación del concepto de *gesto social*, de manera que la construcción social del personaje tendrá su correlato en la práctica escénica dentro de la teoría del *gestus*, propugnada por el dramaturgo y director de escena Bertolt Brecht, donde se destacaba esa importancia de la dimensión social de la gestualidad para la construcción del personaje. Finalmente, cabe señalar la importancia del concepto de la *máscara* en sus múltiples acepciones, que en este caso definiría un prototipo o un personaje estereotipado con rasgos repetitivos tanto de indumentaria como de gesticulación que lo definen y lo singularizan.

En años posteriores, los estudiosos Petr Bogatyrev (2013: 105-116), Jindrich Honzl (2013a: 147-162) y Jiri Veltrusky abordaran el trabajo actoral desde la perspectiva de los signos del entramado teatral a partir de su movilidad y resignificación sobre la escena.

Jiri Veltrusky (2013: 136-146), por su parte, indagará en sus primeros estudios sobre la relación del actor con el objeto teatral y sobre el trabajo dedicado a la acción como fundamento del drama (Garvin, 1964: 83-91), idea compartida con Honzl. Pero Veltrusky (1978: 553-606), además de dichas conceptualizaciones, establecerá una serie de características analizables del hecho interpretativo:

1. La actuación es un arte que se realiza a partir de dos variables: el espacio y el tiempo. Si en artes como la escultura o pintura se prioriza el espacio y en otras, como la música, el tiempo, el arte interpretativo precisa de las dos para su desarrollo, tal y como desarrollará posteriormente Tadeusz Kowzan.
2. Los seres humanos y antropomórficos con sus acciones y comportamientos son los significados (*signatum*) de la interpretación, que son representados por

significantes (*signans*) de la misma naturaleza, es decir, seres humanos mediante acciones y comportamientos.

3. El material del actor es el en sí mismo a través de su cuerpo, con sus propiedades y habilidades. Igualmente, el rapsoda, el cantante o el bailarín también tendrán esta característica y, por tanto, serían comparables al actor.
4. La interpretación es generalmente una representación o acto colectivo. El trabajo individual propio entra en contacto y se configura estableciendo una relación con los demás actores.
5. El público ejerce un papel importante sobre el trabajo del actor, participando en el acto interpretativo que se muestra ante su audiencia, pudiendo estimular positiva o negativamente, según su agrado o desagrado de la obra que ven.

Según lo expuesto, la acción visible que realiza el actor sobre el escenario está articulada por una serie de significantes que nos remiten a la acción representada, invisible, perteneciente al significado, tal y como se definía en los estudios fundacionales de Ferdinand de Saussure o Charles Peirce.

Veltrusky (1984: 393-441) establecerá dos listas de significantes: los constantes y los variables. La primera estará conformada por la constitución física y las características individuales del actor (voz, rostro, maquillaje, máscara, cabeza y cuerpo) y en la segunda, destacaran los músculos variables, movimiento de los ojos, movimientos de cabeza, gestos, posturas, posiciones corporales, movimientos en el espacio y sonidos no lingüísticos producidos por el actor.

La voz como elemento importante de la interpretación escénica también será foco de interés para Veltrusky (1989: 33-48) a partir del estudio de las cualidades sonoras del texto y contraponiéndolas a la actuación del actor. Deudor de los trabajos desarrollados por Mukarovsky, Veltrusky definirá las cualidades del sonido relacionándola con el drama, independientemente de que sea dicho en alto o no: fonemas y sílabas, entonación, intensidad, timbre o matiz de la voz, *tempo* y pausas. Todas ellas constituirán las cualidades rítmicas del texto situándolo entre la prosa y el verso.

Las variaciones se producirán por la entonación, la intensidad y el timbre, al igual que la voz del actor se conectará con otros componentes de su arte como el gesto. El autor checo opinará que la interpretación vocal del actor no sólo se determina por la estructura sonora del texto y su posterior interpretación escénica, sino que hay que tener en cuenta otros factores como son *la acción* y *la caracterización*, dos aspectos fundamentales a la hora de entender el trabajo del actor, que los teórico-prácticos del teatro del siglo XX, desde Konstatin Stanislavski a Eugenio Barba, remarcarán en todos sus trabajos, pero no así por los posteriores estudios semióticos que se preocuparán más por la significación de los signos y códigos que se desprenden de la acción, que por la acción en sí como vehículo básico para la creación del actor.

Jiri Veltrusky (1978: 553-606) planteará, pues, que el trabajo del actor y su comportamiento en escena constituyen un modo de *semiotización* o *semiosis*, es decir,

que el actor durante su interpretación siempre significa. Además, también describirá una serie de factores que diferencian la actuación del comportamiento cotidiano y, que, desde su óptica, la definen. Dichos factores serían los siguientes:

1. Las convenciones actorales. Para ello destaca las diferentes codificaciones signílicas de estilos interpretativos tanto orientales (Kabuki, Kathakali, Nô) como occidentales (la *commedia dell'arte*) o la intencionalidad semiótica y el control del tiempo, donde el cuerpo del actor coordina sus movimientos dentro del *tempo*-ritmo de la representación escénica.
2. La ruptura y construcción del comportamiento del actor. El cuerpo del actor se transforma, destruye sus conductas para construir el cuerpo nuevo, artificial e imaginario del personaje. El ejemplo que Veltrusky considera más claro es el del mimo.
3. Claridad y consistencia del gesto y la acción. Cualidades primordiales para que la actuación sea perceptible y, en consecuencia, comprensible para el espectador, pudiendo destacarse secuencias de comportamiento para el estudio del intérprete.

En los años 40, pasado el periodo clásico de estructuralismo praguense, Jindrich Honzl escribirá dos estudios relacionados con la actuación: “Definición de la mímica” (Honzl, 2013b: 183-188) y “La inspiración actoral” (Honzl, 2013c:189-200). En ellos, propondrá nuevas investigaciones desde una visión que tendrá en cuenta las aportaciones fisiológicas y psicológicas del momento, no tanto las estructuralistas. Respecto a los movimientos mímicos, estudiará la mimesis espontánea de los movimientos naturales a partir de los *síntomas* y no de los signos representados. Respecto a la inspiración del actor, el autor checo aportará una visión crítica al Sistema Stanislavski desde las tesis de Darwin (Honzl, 2013c: 189-200), destacando la memoria muscular versus la memoria emocional resaltada por el maestro ruso en su primera época. Esa defensa de la activación fisiológica emocional por parte del actor tendrá su importancia en décadas posteriores a partir de las tesis neodarwinistas de Paul Ekman (2004) desde la teoría de las emociones básicas y el *feedback* fisiológico facial como inductor emocional.

Para concluir este punto, consideramos que los argumentos expuestos para un posible estudio de la actuación desde el punto de vista estructuralista formulado por los investigadores relacionados con el Círculo Lingüístico de Praga nos invitan a destacar una serie de observaciones globales a partir de sus aportaciones:

1. Sobre la escena, el actor siempre significa, no puede no significar. Es un productor de signos organizados con una potencialidad connotativa. Dichos signos tienen una función significativa y comunicativa.
2. El instrumento material del actor para su expresión es su propio cuerpo enmarcado en las variables de espacio-tiempo que produce acciones significantes visibles que nos remiten a significados.

3. La actuación tiene como misión la encarnación del personaje y, por tanto, la creación de un cuerpo ficticio a partir del cuerpo real. Ello se llevará cabo a partir de una *inspiración motora* (Honzl, 2013: 192-193) y una concreción física.
4. El actor no sólo trabaja individualmente, sino que su trabajo se completa mediante el estudio de su esfera relacional (los demás actores, el texto y el espacio).
5. La relación con el espectador es primordial, pues el público afectará al trabajo del actor teatral con respuestas de diferente índole a lo que ve y oye sobre el escenario, por el contrario, el actor intentará establecer una relación con el espectador usando todo su material expresivo articulado dentro de determinados códigos y a partir de diferentes estrategias comunicativas.

### 3. LA CREACIÓN ACTORAL COMO TEXTO

Si los trabajos del Círculo Lingüístico de Praga se pueden considerar como el nacimiento del análisis del trabajo actoral desde la perspectiva semiótica, su renacimiento se sitúa en la publicación del conocido trabajo de Tadeusz Kowzan (1997: 121-153) sobre el signo teatral. El estudio de dicho autor ha dado lugar a dos líneas de investigación:

1. El actor como parte de la teoría del signo y configurado por diferentes códigos, aspecto desarrollado por la semiótica clásica. Hablaríamos de los *signos actorales o del actor*.
2. El actor como textualidad parcial dentro del denominado *texto espectacular*, de manera que se estudiará su discurso, tanto gestual como vocal, integrado en la complejidad sígnica del entramado escénico. La actuación *como texto*.

La primera idea del actor como signo plantea las dos funciones del signo estético expuestas años antes por Mukarovsky: la autónoma, en la que el objeto estético funciona en tanto que significación, y la comunicativa. Así, Tadeusz Kowzan propondrá una división de los sistemas sígnicos escénicos mediante una estructuración fundamental para la delimitación de las unidades mínimas teatrales. Partiendo de la división saussureana del signo como dualidad formada por significante y significado, Kowzan piensa que todos los signos son artificiales ya que, en una representación escénica todo puede convertirse en signo (Kowzan, 1997: 121-153), proponiendo un sistema de catalogación atendiendo a los criterios de emisión (dentro / fuera del actor) y percepción sensorial. De este modo establecerá los conocidos trece códigos operantes en escena, que en el caso de los perteneciente al intérprete destaca los siguientes: los referentes al texto pronunciado (signos lingüísticos, paralingüísticos, ruidos y música); los referentes a la expresión corporal (signos mímicos, gestuales y de movimiento) y los referentes al aspecto externo del actor (máscara, peinado y vestuario).

Uno de los objetivos que han defendido los estudios de semiótica teatral posteriores a Kowzan ha sido la elaboración de modelos para el análisis del espectáculo siguiendo



pautas textuales y modelos lingüísticos (López-Antuñano, 2021: 307-316). El espectáculo teatral se ha concebido como *texto complejo*, compuesto de subtextos o textos parciales, de diversa materia expresiva y regulados por una pluralidad de códigos heterogéneos. Se habla, en este sentido, de *texto espectacular* o *performance text*. Aunque dicho término también circulará en otros ámbitos no estrictamente semióticos, como en las aproximaciones desde parámetros antropológicos. Es el caso de los estudios realizados por el director de escena y antropólogo Richard Schechner (2008) desde la perspectiva de los *performances studies*.

Marco De Marinis (1978: 66-100; 1982; 1988) oponía la idea de *texto espectacular* al *texto dramático*, cuyo objetivo era la definición del espectáculo teatral en términos de texto para elaborar un modelo para el análisis de sus estructuras formales. Una noción tomada de la lingüística que propone un análisis textual del espectáculo teatral en el cual el objeto central no es el signo sino el *texto espectacular*, considerándolo como un tejido o una trama espesa y compleja de elementos expresivos, heterogéneos y multidimensionales.

Ante tal concepción, el proceso de creación actoral forma parte de su entramado, de manera que el trabajo del actor también es analizado *como texto*, tal y como señalaba De Marinis y, posteriormente, Anne Ubersfeld (1997: 37-39).

A pesar de que la noción del actor *como texto* nos llevara a creer que puede ser analizado en función de su estructura paradigmática y su funcionamiento sintáctico, autores como la propia Ubersfeld (1997) comentan que la representación debería ser analizada como *totalidad textual* destacando tres niveles:

1. Nivel discursivo: considerando el discurso del actor propiciado por su gestualidad y su verbalización.
2. Nivel narrativo: que nos permite aislar unidades signícas sobre el plano diacrónico, organizándose en relatos.
3. Nivel sémico: la organización de los elementos de sentido a partir de cada signo.

De dicha clasificación se desprende la importancia dentro del texto espectacular de la función del actor como *sujeto de la enunciación* de dicho texto.

El actor es un ser humano cuya práctica cumple la función de *hacer signo*, ser productor de sus propios signos, ya se originen por voluntad propia o por la de otro, como, por ejemplo, el director de escena. Dichos signos son transmitidos a través de canales ópticos y acústicos cuya fuente de significación es la presencia corporal del actor. El cuerpo humano, entendido como cuerpo y voz o con el término *verbo-cuerpo* definido por Patrice Pavis (1994: 105-130), es un material que pertenece a la naturaleza y al orden simbólico de una cultura.

El investigador José Luis Valenzuela, por su parte, destaca cómo en el trabajo del actor se presentan dos tipos de problemas: los dinámico-causales y los semiótico-estéticos. Mientras los primeros remitirían a problemáticas internas, los segundos se

referirían a las cuestiones externas de la actuación, es decir, a la producción de sentido como consecuencia del acto de expresar: “exteriorizar una idea y un sentimiento por medio de una reacción corporal inconsciente pero controlada que tendrá carácter manifiesto para el interlocutor” (Valenzuela, 1993: 16).

Para dicho autor, querer expresar supondría permitir que la conducta escénica del intérprete *produzca sentido* para el público. Las condiciones de producción de ese sentido constituirían el eje del *problema externo* de la actuación, del cual se habría preocupado someramente el campo semiótico, pero no del *problema interno*.

La *textualidad* del espectáculo, según Valenzuela (1993: 16), correspondería a la interacción entre la *objetividad escénica*, o mundo de relaciones y cosas más o menos tangibles recubiertas por la ficción escénica, y el *sujeto escénico*, sujeto ficticio habitante de la ficción-real o la realidad ficcional de la actuación, dando lugar al entrelazamiento de las acciones escénicas que, al obedecer a ciertas reglas de combinación, ofrecerían a la visión del espectador una estructura significativa y, por lo tanto, productora de sentido. En ella el actor sería el ejecutante de las acciones sobre la relación instalada entre el sujeto y la objetividad escénica desplegados sobre un eje temporal. A estas dos variables haría que incorporar una tercera: el *entorno real*, constituido por la corporalidad (visual, sonora, táctil) que sirve de soporte a los comportamientos escénicos. Esta concepción de *textualidad* se resumiría en el siguiente esquema:

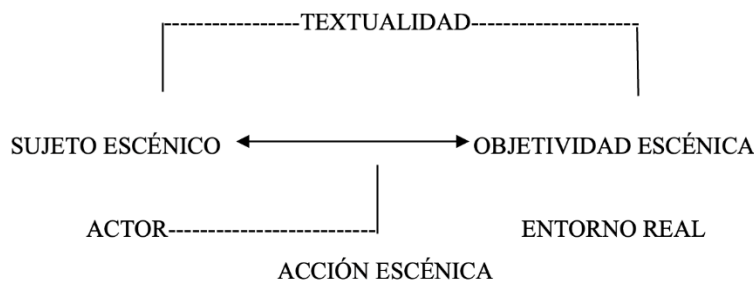


Tabla 2. Esquema del actor según Valenzuela (1993: 16)

Esta visión de textualidad tiene relación con la concepción del *performance text* desarrollada por el director de escena Richard Schechner, indisociable de la representación escénica:

El texto performativo es ese proceso global hecho de una red de comunicaciones que constituye un acto espectacular. En ciertas culturas, en Bali o Japón, por ejemplo, la noción de texto performativo es muy clara. El drama Nô, no existe como un conjunto de palabras que más tarde serán interpretadas por actores, sino como un conjunto de palabras profundamente mezcladas con la música, con los gestos, con la danza, con los diferentes modos del juego teatral, con el vestuario [...]. Los textos performativos [...] son más redes de comportamiento que comunicaciones verbales (Feral, 2004: 109).

Para investigadoras como Josette Feral el *texto performativo* se englobaría en la noción de *texto espectacular* que incluiría además el texto, ya que: “todos los textos llevados a la escena surgen del texto espectacular sin entrar por eso en la categoría de textos performativos” (Feral, 2004: 111). Según sus palabras, el *texto espectacular* sería igual al *texto* sumado al *texto performativo*.

Franco Ruffini (1978; 1981: 139-160), por su parte, realiza otra clasificación sobre la dialéctica que se establece entre texto / escena, distinguiendo: el texto del texto, la escena del texto, el texto de la escena y la escena de la escena. Obviamente, el *texto espectacular* abarca los cuatro niveles propuestos. El trabajo del actor marcaría una línea transversal a dicho planteamiento, ya que tendría en cuenta cada uno de los apartados que Ruffini establece.

Si el actor forma parte del *texto espectacular* posee, como bien nos indica José Luís Valenzuela, una *textualidad* y, en consecuencia, una gramática que informa de sus acciones y los encauza en un discurso actoral como enunciación. Podemos decir que el actor se aliena en un *código* que regula su intercambio comunicativo con el espectador.

Desde la perspectiva del actor, su *textualidad* aparece como una *codificación de su comportamiento* desarrollado desde su corporalidad (cuerpo-verbo) y desde su presencia-presente, por consiguiente, la noción de texto parcial nos conduce a hablar del *cuerpo como texto* para la construcción de la realidad ficticia del espectáculo.

### 3.1. El cuerpo como texto

En nuestro contexto es de poca importancia la cuestión de cómo el actor llega a constituir la forma concreta de su personaje (creado solamente como significado). [...] En cualquier caso no nos dedicaremos a las diversas fases y posibilidades del proceso interpretativo de trabajo. En el punto central de nuestro interés se encuentran más bien las condiciones generales, con las que el actor efectúa generalmente el proceso de la constitución de signos y texto en el teatro dramático (Fischer-Lichte, 1999: 536).

Estas palabras de Erika Fischer-Lichte nos sirven como muestra de la aparente escasa importancia que la semiótica ha concedido al proceso creativo que efectúa el actor para construir su personaje. Desde esta óptica, el actor sólo interesará como comunicador de significados y su cuerpo se presentará como un texto preparado para ser leído durante la representación escénica. Es decir, una *lectura externa* del mismo.

Aun así, hay autores como Anne Ubersfeld que intentarán explicar semióticamente el trabajo del actor. En un primer momento:

El actor busca un referente físico a los rasgos distintivos del conjunto-personaje de su texto, está obligado a buscar en el mundo de su experiencia W0 los elementos que le van a permitir construirse como *elemento de un mundo imaginario W1*; estos elementos pueden remitirlos a la realidad de su apariencia concreta, al mundo de sus conocimientos, de su experiencia cultural W0', al mundo particular de su experiencia teatral W0''. [...] Nos cuidamos de abordar el problema de la formación del comediante o los procedimientos a través de los cuales el comediante pone en juego su sistema de signos.

No nos colocamos sobre el terreno genético y no abordamos el problema de los medios intelectuales, imaginarios y físicos mediante los cuales un comediante se prepara para cumplir su tarea (Ubersfeld, 1997: 185).

De este modo, el actor escogerá los elementos fundamentales y modificará los rasgos distintivos del personaje que va a crear, seleccionando qué rasgos mostrará y cuáles no, construyendo el cuerpo ficticio del personaje. Ello supone hacerse “otro” en función del modelo a construir y de las referencias escogidas e imponer un conjunto de signos que aflorarán en su cuerpo, así como, trabajar en la relación de ese cuerpo con el discurso.

Por tanto, la actuación se presenta en una especie de dialéctica o diálogo entre el *cuerpo real* y el *cuerpo imaginario* del personaje que el actor incorpora y dibuja con la ayuda de éste. Los rangos distintivos antes mencionados vendrían dados por el sujeto (el actor) como *rasgos individuales*, y toda una serie de determinaciones según las formas teatrales, es decir, los *papeles codificados*, ya que todo trabajo actoral es dependiente de un código de lectura, de un código estilístico.

A partir de lo expuesto, podemos diferenciar una serie de fases en su proceso de significación: la relación interpersonal con los demás actores como fuente de creación de significantes y transformación de los significados creados por el actor en solitario; la inclusión dentro de un contexto cultural determinado; y la relación con el espectador.

Todos estos factores, que no difieren mucho de otras aproximaciones anteriormente citadas al referirnos a las aportaciones del Círculo Lingüístico de Praga, construirán y definirán el personaje como texto del cuerpo del actor. Para la constitución de dicho *texto*, Fischer-Lichte (1999: 534-547) precisará tres categorías: el rol en el texto literario del drama, la naturaleza individual del actor y las convenciones dominantes en el arte dramático de la época, es decir, del código dramático vigente como norma. A partir de estas premisas podemos precisar que las funciones del actor serán:

1. Construir un conjunto de rasgos distintivos que corresponda a los del conjunto textual, con todas las manipulaciones efectuadas por él y el director. Es decir, construir el cuerpo ficticio del personaje a partir del cuerpo real del actor.
2. Asumir el discurso que el texto indica bajo el nombre del personaje.
3. Mostrar las acciones de las que es sujeto el personaje según el texto. Teniendo en cuenta las codificaciones de las formas teatrales y el contexto cultural donde se enmarca la acción. Dichas acciones serán, desde el punto de vista semiótico, ricas en connotaciones o, como las define el investigador Darío Turrini (2001: 165-191), acciones de alto potencial semántico.

Según lo expuesto, podemos hablar del *código actoral* a partir de la codificación del comportamiento escénico, es decir, la presentación de una serie de elementos significantes (mímicos, gestuales, lingüísticos, paralingüísticos o proxémicos) identificados mediante unos criterios o reglas que tienen en cuenta la recepción de dicha

actuación. Dichos significantes serán los componentes de las secuencias de comportamiento, dando lugar al discurso verbal-gestual.

Dichos códigos regulan la combinación de los elementos constituyentes del *texto de la creación actoral*, distinguiendo dentro de ellos dos tipos de signos: signos preestablecidos o actuaciones codificadas que responden a alfabetos concretos, como por ejemplo formas de actuación oriental o, en el caso occidental, la pantomima, el mimo corporal o la danza clásica; y signos no preestablecidos, que crean la secuencia signica a partir de la identificación de unidades significantes, la selección sucesiva y la posterior combinación entre sí de los mismos para componer el discurso gestual-verbal.

En consecuencia, concretamos que el texto de la creación actoral debe contener los siguientes niveles:

1. El alfabeto de los signos disponibles (preestablecidos o no) para la construcción de futuros encadenamientos. Podríamos denominarlo un *nivel fonético*.
2. La recomposición de dichos signos sometidos a una lógica o conjunto de reglas generales y específicas que determinaría un *código actoral*. La conformación del código provee un alfabeto y una sintaxis que prohíbe o prescribe determinadas combinaciones. A partir del código o códigos se construyen las secuencias de comportamiento. Hablaríamos en este caso de un *nivel de sintaxis*.
3. La interacción de los comportamientos escénicos con el espectador dando lugar a la emisión de significados, es decir, a un *nivel semántico*.

Esta conducta del actor *in-forma* al espectador. Su cuerpo, como cuerpo legible, se presenta como *in-formador*, es decir, *puesto-en-forma*, advirtiendo que esta información no equivale únicamente para transmitir significados. Sólo tendrá un valor semántico cuando el código que regula el comportamiento escénico sea puesto en correspondencia con el código semántico que provee la cultura en que se ofrece el espectáculo, en ese momento se establecerá la comprensión del mensaje por parte del espectador. Las conductas informadas serán codificadas y, por lo tanto, conformadas por sistemas significantes combinados de modo tal que puedan desprenderse de sus significados y adquirir significaciones nuevas en nuevos contextos.

### 3.2. La enunciación actoral

Durante la interpretación, el actor se presenta como un enunciador del discurso escénico, entendiendo como tal el conjunto de mensajes organizados, verbales y no verbales, no diferenciado sustancialmente de otros enunciadores de discursos como un presentador de televisión, un periodista de informativos o un político. Las diferencias con estas otras profesiones empiezan en el uso que hace de sus medios expresivos, así como también el ser un *doble emisor*, pues tenemos un emisor real (el actor) y un emisor ficcional (el personaje).

Una de las principales características del discurso del actor, según Anne Ubersfeld (1997: 191-237), es que no muestra un solo aspecto, sino siempre dos a la vez, por ejemplo, las palabras del discurso irán acompañadas de la entonación melódica de las frases enunciadas, con claras asociaciones entre gesto-palabra, gesto-dicción, mímica-voz o voz-ocupación del espacio. El discurso producido nos daría una cuádruple función del intérprete: el narrador que relata una fábula, el actor como expositor de las condiciones de enunciación imaginaria, el remitente a un discurso de ficción y el ejecutante de la acción escénica.

El discurso del intérprete tendrá, pues, dos ramificaciones claras como son la elocución verbal y la gestualidad, con las que transmitirá el denominado *texto de la creación actoral*, compuesto por la partitura de acciones que precisa tanto de los componentes vocales como de los kinésicos. A continuación, vamos a profundizar en estas dos vertientes del trabajo actoral desde los parámetros que nos aporta la semiología.

La primera será *la palabra verbal emitida por el actor*. En este caso el primer significante es la voz del comediante, teniendo en cuenta el aparato vocal-fonador que está compuesto por el aparato respiratorio, la laringe y las cavidades de resonancia (el aparato resonador). Su adecuada utilización proporcionará los *rasgos físicos vocales* o parámetros acústicos tanto de la voz hablada como cantada: frecuencia, altura, intensidad, volumen o el timbre o color. A ellos debemos unir los recursos de la expresión vocal hablada: la entonación o tono; la dinámica expresiva a partir de intensidades y acentos; el ritmo con velocidades y pausas; y los timbres normales o característicos.

Patrice Pavis (2000: 144-149) introducirá en estos componentes los *factores subjetivos de la voz*, los más difíciles de aprehender y los más determinantes para el estudio de la voz del actor que se concentrarán en: la traición de los sentimientos, la proyección del *yo* y el *grano* de la voz. El primer factor se relacionaría directamente con la parte emocional que colorea las palabras, el segundo es la proyección de la voz sobre el otro y el tercero se refiere a la corporalidad de la voz, su materialidad.

A partir de estos factores, hablaríamos de las posibles *caracterizaciones de la voz*: una caracterización que se produce desde la modulación respiratoria, la impostación, la dicción y los posibles acentos o la expresión a partir de la combinación de los registros, velocidades, intensidades, timbres o pausas. Todo ello se pone en práctica en el discurso hablado, en el cual podemos diferenciar varios niveles: un primer *nivel de pronunciación fonética*, indispensable para una correcta pronunciación de la palabra por parte del actor, al cual se le podrá aplicar alguna particularidad fonética del personaje o que las didascalías puedan imponer; un *nivel sintáctico*, con gran importancia del fraseo; y un *nivel semántico* o de búsqueda del sentido de la frase, siguiendo el modelo propuesto por Anne Ubersfeld (1997: 212-224).

En los dos últimos niveles es donde aparecen los *modos de dicción* teniendo en cuenta el acento de una determinada palabra dentro de la frase, los portadores de sentido, los cambios rítmicos, las pausas, las velocidades y las entonaciones.

La combinación de todos estos componentes prosódicos reflejará determinadas emociones, correspondientes a determinadas actitudes o estados de ánimo como esquema del reflejo de la emoción. La entonación, la intensidad, el ritmo, el *tempo* o el volumen pueden variar y así matizar el significado de las palabras. Estos componentes de la entonación reflejarán y sugerirán actitudes, estados de ánimo e intenciones asociadas al discurso gestual y a un movimiento en el espacio. Para que el lenguaje mantenga sus cualidades plásticas, musicales e interpretativas necesitamos introducir el gesto en las palabras, o, si se prefiere, la *acción* en la palabra. La palabra nace del cuerpo y ejecuta una micro-danza durante su emisión y entonación. La lengua se basa en acciones corporales como, por ejemplo, la pronunciación de determinadas consonantes que exige una energía pulsional. Analizar la palabra verbal también supone examinar la relación entre voz y cuerpo, por ello, el trabajo de la palabra en la interpretación actoral precisa de la *acción* como característica imprescindible, tal y como experimentaron desde la práctica escénica directores como Stanislavski, Grotowski o Barba.

A todo ello, habría que sumar otros factores determinantes en el discurso verbal del actor como son: la situación en la cual se encuentra el intérprete, los condicionantes de índole psicológica a la hora de pronunciar las frases, la forma teatral donde está inmersa su interpretación y los factores culturales.

La segunda ramificación corresponde al *discurso de la gestualidad*<sup>1</sup>. Podemos observar cómo los diferentes estudios semióticos constatan la dificultad de ligar los gestos aislados en un discurso continuado a las reglas legibles en un *texto gestual*. Patrice Pavis considerará que es preciso colocar unas bases teóricas para una posible semiología del gesto a partir de las tesis de Paul Bouissac (1973), constatando que “el discurso sobre los gestos sólo puede ser científico en la medida en que demuestre la imposibilidad de basar en él mismo la ciencia de estos” (Pavis, 1994: 168). Si bien resulta imposible a los estudiosos de la gestualidad descomponer el conjunto de gestos en unidades o en figuras recurrentes, podemos establecer algunos rasgos generales sobre los códigos gestuales.

El gesto, según Pavis, tiene tres funciones significantes: la icónica, la indicial o deíctica y la simbólica. Si al gesto le unimos la palabra puede ser una puntualización o ilustración de la palabra, un pleonismo o una redundancia, aunque el gesto también puede ser el desarrollo de un no-dicho de la palabra, como también señala Uberfeld (1997: 202-204). Pero el gesto no sólo sirve para acompañar o enfatizar una frase: tiene un discurso propio. En ciertas formas de teatro este discurso está plenamente organizado, como sería el caso del mimo y la pantomima, y es paralelo al discurso hablado, como en formas orientales como el Kathakali o la danza Odissi indias.

En consecuencia, la gestualidad del actor sobre la escena nos mostrará las siguientes perspectivas: el personaje como individuo con sus particularidades físicas y psíquicas; el

---

<sup>1</sup> En el estudio de la gestualidad incluimos tanto actores textuales, que trabajan la interpretación de un texto con la voz y el cuerpo, como gestuales, carentes de palabra verbal, como es el caso de los mimos. Este estudio del discurso del actor sería aplicable al actor-cantante, aunque con variantes, sobre todo en el discurso vocal.

personaje social, relacionado los estereotipos sociales y con el *gestus* brechtiano; las pasiones y su repercusión en el comportamiento físico; y la acción ejecutada en el espacio-tiempo imaginario.

Para ello, los gestos, lo gestual o la gestualidad juntamente con la mímica se unifican en las posturas, conformando diversas actitudes y creando una cadena *posturo-mimo-gestual*, que en palabras de Pavis (2000: 81): “reúne el conjunto de los datos físicos antes de establecer su vínculo con la actividad verbal”. Sobre ella actuarán los diferentes factores ya comentados anteriormente para el discurso hablado, como son el ritmo, el *tempo*, las pausas, la intensidad, la tensión o la duración, que modificarán o moldearán la gestualidad. Durante la enunciación del texto emitido, el mensaje pasará imperceptiblemente del cuerpo a la actitud, dando lugar a *la corporalidad del texto*.

Como hemos podido constatar, las aproximaciones semiológicas al discurso de la gestualidad y la palabra verbal se encuentran totalmente interrelacionadas a la hora de afrontar la interpretación por parte del actor y conformar el *texto de la creación actoral*. Por esta razón, es compleja su aproximación analítica a través de la atomización o segmentación en unidades de significación (Darrault-Harris, 1994: 85-92). Para Anne Ubersfeld (1997: 235): “el trabajo del comediante es una totalidad, no por adición o acumulación, sino por estructuración textual”. Esa presencia total es la que se manifiesta ante el espectador. Aun teniendo en cuenta dicha observación, el estudio de los componentes y las funciones del discurso verbal-gestual que realiza el actor nos permite un análisis preciso de sus componentes para conformar finalmente ese todo homogéneo.

### 3.3. La construcción de la textualidad del personaje

Si planteamos *a priori* que el objetivo del actor ha sido durante siglos la encarnación de un personaje<sup>2</sup>, el actor/personaje ha constituido el binomio clásico de la interpretación. Sin embargo, en este binomio debemos distinguir el personaje literario-dramático del personaje escénico. El primero se encuentra en las páginas de un libro, es un conjunto sémico con una construcción textual; el segundo pertenece al ámbito de la representación y es el producto de la interpretación por parte del actor (Oliva Bernal, 2004). Obviamente, esos dos personajes se interrelacionan en el personaje dramático, que se materializará desde el personaje-actor:

---

<sup>2</sup> El trabajo del actor está en determinadas prácticas escénicas actuales menos vinculado con la construcción de lo que podríamos llamar tradicionalmente un personaje. En su reconocido libro sobre el personaje dramático, Robert Abirached (1994) relata la historia y crisis del personaje dramático desde tiempos aristotélicos llegando a los años setenta del siglo XX, augurando el fin del personaje y la superación de este por parte del actor de la dramaturgia contemporánea en conexión con las prácticas de lo real y lo performativo en la creación escénica actual. Este giro performativo también será destacado por otros estudiosos como Erika Fischer-Lichte (2017), que separará el actor-signo del actor-*performer*.



La tercera acepción de “personaje dramático” es por el contrario la única específicamente teatral, aunque no siempre se ha aceptado como tal por los interrogantes que plantea, pero cuya independencia de las anteriores resulta incuestionable; se trata del personaje-actor. Es éste el sentido propiamente teatral, pues es el único que en cualquier caso aparece finalmente sobre el escenario (Oliva Bernal, 2004: 27).

En consecuencia, el personaje dramático estará inacabado si no se produce el paso necesario de subirlo a un escenario. El actor se apoderará del personaje literario-dramático convirtiéndolo en espectáculo para devolverle, una vez acabada la representación, a su condición anterior hasta la siguiente representación o a la espera de que otro actor venga a despertarlo de su letargo. El personaje escénico es el resultado del material preexistente y, en mayor medida, de la contribución que la entidad actoral le proporciona.

Llegados a este punto, hemos de señalar un aspecto primordial respecto al estudio del actor como constructor del personaje: si el personaje textual es una construcción literaria e imaginaria, por tanto, ficcional y el personaje escénico es una creación del actor, el estudio del actor respecto al personaje sólo se puede realizar desde la perspectiva del personaje escénico, aunque, obviamente, el primero pueda ser el soporte y la base de la creación artística del actor. Así, interesará el estudio del proceso de encarnación del personaje que efectúa el actor y los mecanismos que emplea para ello, aspectos que remiten directamente a las distintas escuelas interpretativas.

A partir de lo dicho, el personaje dramático desde los parámetros semióticos se presenta como una noción compleja, pues comportará los siguientes componentes: un conjunto escénico dotado de un semantismo y de una sintaxis; formará parte de un sistema actancial<sup>3</sup>; será encarnado por un actor con unos rasgos distintivos; y será un proceso y un texto con rasgos individualizados en el interior del texto teatral.

El trabajo del actor tendrá en cuenta estas determinaciones complejas del personaje y la pondrá en relación con las suyas propias e individuales dentro del marco escénico. La *individualización* es para muchos semióticos el paso donde el actor puede mostrarse, el personaje pasa al segundo plano y lo que se exhibe es el *yo* del comediante<sup>4</sup>.

Durante la fase de encarnación del personaje en los ensayos, el actor asumirá el discurso del personaje textual y mostrará sus acciones, pero el personaje escénico también se irá construyendo por la relación interpersonal con los demás personajes / actores y también por las marcaciones que impone la dirección, a veces totalmente diferentes a las composiciones imaginarias que se había hecho el actor en un primer momento. Si estos dos factores modifican el proceso de construcción del personaje, también dentro de la

<sup>3</sup> Desde la semiología contemporánea, podemos decir que el actante es una categoría abstracta que participa de la sintaxis del drama. El personaje se convierte así en un lugar de confluencia de funciones, según autoras como Anne Ubersfeld (1989). Respecto a su relación con el trabajo del actor, el funcionamiento actancial es uno de los campos de la práctica escénica donde la estructura profunda del texto y de la representación coinciden o deberían coincidir.

<sup>4</sup> Hay casos donde el *yo* del actor no deja vivir en él al *yo* imaginario del personaje, dando lugar a los denominados *actores personalistas*, que siempre hacen el mismo personaje, utilizando rasgos propios codificados que se emplean para cualquier personaje dramático.

representación escénica podemos encontrar otro agente que condiciona la interpretación: el espectador o público, ya que su actitud también puede afectar a la actuación.

Insistiendo en estos aspectos y desde el ámbito de la práctica, el conocido director de escena inglés Peter Brook (2001) apuntará que el actor tiene tres responsabilidades: las de su círculo interior, respecto a sus impulsos interiores y su búsqueda personal; las de su círculo exterior, respecto a la relación con los demás actores; y, finalmente, un tercer círculo que es su relación con el público. El intérprete deberá trabajar sobre ellos para buscar la armonía de estas tres responsabilidades.

Para José Luis Valenzuela (1993: 117-128) en su visión analítica de la actuación destaca la relación que se establece en la actuación entre el cuerpo propio del intérprete y la *palabra del otro*. Como hemos comentado al principio de este apartado el cuerpo del actor se transforma durante la representación en el *cuerpo imaginario* del personaje que es el que significará para el espectador. Es decir, que desde la perspectiva semiótica es el espectador quien da significado al trabajo del actor, una visión externa del proceso interpretativo. Hay que destacar que en el proceso de creación escénica se habla del montaje del director sobre el trabajo del actor, resaltando la figura del director como el verdadero creador del significado de la obra que se presenta ante el espectador, a partir de la selección y combinación de las aportaciones que dan los actores a la escena durante su trabajo de ensayos y representación posterior.

Aunque esta idea pueda ser aceptada, desde los supuestos semióticos podemos establecer que el *texto del cuerpo del actor* se resignifica creando el *texto del cuerpo del personaje* mediante la utilización de sistemas significantes que se codifican en un proceso de identificación y selección de los elementos que quiere mostrar y la posibilidad de modificar los rasgos distintivos teniendo en cuenta la relación con los otros conjuntos escénicos de la totalidad de los signos de la representación. Todo ello da lugar a secuencias de comportamiento que adquieren una dimensión semántica ante el espectador que lee y descodifica las *in-formaciones* que recibe por parte del intérprete.

#### 4. CONCLUSIONES

De lo estudiado en este artículo, se desprende que la investigación semiótica sí tuvo y tiene muy en cuenta la interpretación escénica y el análisis del trabajo actoral. El interés por indagar en lo que el actor hace surge en los primeros estudios aplicados a los fenómenos artísticos desde los planteamientos semióticos y estructuralistas del Círculo Lingüístico de Praga, que se centrarán en el nivel de significación y comunicación del intérprete, presentándolo como un productor de signos cuyo cuerpo debe ser *leído* por el receptor-espectador. Para ello, buscarán las características esenciales que configuran su lenguaje artístico y las dimensiones verbales y no verbales de su discurso escénico.

El estudio de la interpretación actoral posterior a las aportaciones de los investigadores checos se basará en el análisis de sus signos expresivos dentro de la concepción de la puesta en escena como texto autónomo, como *texto espectacular*,

planteando el trabajo del actor a partir de modelos de base lingüística que buscan la fragmentación del *continuum* de su actuación para encontrar los fonemas de la actuación unidos al nivel narrativo y semántico de la obra representada.

Aunque en todos estos planteamientos semióticos se intentará descifrar el resultado de la interpretación, el proceso y el contexto en el que se enmarca serán tratados únicamente desde el nivel comunicativo y receptivo, lo que no permitirá adentrarse en otros terrenos como son las señales psicofísicas que emite el intérprete. Áreas de estudio que serán abordadas por otras vertientes, como las ciencias cognitivas y las neurociencias (Fons, 2023).

En consecuencia, podemos destacar que la perspectiva semiótica tiene asignaturas pendientes respecto al estudio del actor: el funcionamiento orgánico de la actuación; el análisis de la técnica interpretativa; las técnicas de composición dramática adoptadas por los intérpretes; los procesos de interrelación del actor con los otros actores y el entorno intraescénico y extraescénico; o la influencia psicofísica del espectador sobre la actuación del comediante. Pero, podemos afirmar que, aunque el enfoque semiótico nos pueda proporcionar una óptica *parcial* del fenómeno actoral como cuerpo-mente en acción, sí nos analiza profundamente su nivel comunicativo y significativo. No podemos olvidar que el actor es, ante todo, un comunicador.

Por ello, debemos reconocer los aciertos de los planteamientos desarrollados por la semiología: el conocimiento y estudio de los componentes que actúan en el discurso del actor (gestos, voz, *tempo*-ritmo); la preocupación por la puesta en escena como entidad autónoma y analizable; o la significación del trabajo interpretativo y su comunicación posterior ante el espectador.

Ahora bien, cierto es que, para un conocimiento global del arte de la interpretación debemos abogar por la interdisciplinariedad e interconectar diferentes perspectivas científicas. Pavis destacaba al respecto:

Para *salvarse*, la semiología deberá prolongarse (que es lo contrario de sobrevivir) en esas disciplinas nuevas o viejas que durante mucho tiempo ha descuidado. E inversamente, esas disciplinas posestructuralistas tendrían mucha necesidad de la coherencia de la semiología. [...] La tarea y el futuro de la semiología son pues, imaginar un lugar de intercambio, un punto de conexión por el que transiten todas estas teorías y estas hipótesis (Pavis, 2016: 317).

El camino probablemente esté en la búsqueda de la interacción entre los signos expresivos que emite el intérprete y las señales orgánicas que crea. Ello nos conecta con la perspectiva emergente de la *semiótica cognitiva* (Brandt, 2020; Paolucci, 2021) que unifica los planteamientos del estructuralismo con las nuevas aportaciones que llegan de las ciencias cognitivas y las neurociencias (Romera Castillo, 2023: 40-45). Un camino lleno de posibilidades que está dando sus primeros pasos y provocará, seguramente en un futuro próximo, resultados muy satisfactorios para el estudio y la comprensión de la actuación.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABIRACHED, R. (1994). *La crisis del personaje en el teatro moderno*. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España (ADE).
- BIRDWHISTELL, R. L. (1979). *El lenguaje de la expresión corporal*. Barcelona: Gustavo Gili.
- BOGATYREV, P. (2013). “Los signos del teatro (1938)”. En *Teoría teatral de la Escuela de Praga: de la fenomenología a la semiótica performativa*, J. Jandová y E. Volek (ed.), 105-116. Madrid: Fundamentos [Monografías RESAD] / Universidad Nacional de Colombia.
- BOUISSAC, P. (1973). *Le mesure des gestes. Prolégomènes à la sémiotique gestuelle*. The Hague: Mouton.
- BRANDT, P. A. (2020). *Cognitive Semiotics. Signs, Mind and Meaning*. London: Bloomsbury.
- BROOK, P. (2001). *Más allá del espacio vacío. Escritos sobre teatro, cine, ópera (1947-1987)*. Barcelona: Alba Editorial [Artes Escénicas].
- DARRAULT-HARRIS, I. (1994). “Contribution à l’analyse sémiotique de la gestualité mimique”. En *Le corps en jeu*, O. Aslan (ed.), 85-92. Paris: CNRS Éditions.
- DE MARINIS, M. (1978). “Lo spettacolo come testo (I)”. *Versus. Quaderni di studi semiotici* 21, 66-100.
- \_\_\_\_ (1982). *Semiótica del teatro. L’analisi testuale dello spettacolo*. Milano: Bompiani.
- \_\_\_\_ (1988). *Capire il teatro*. Firenze: Casa Usher.
- EKMAN, P. (2004). *¿Qué dice ese gesto? Descubre las emociones ocultas tras las expresiones faciales*. Barcelona: RBA / Integral.
- FÉRAL, J. (2004). *Teatro. Teoría y práctica: Más allá de las fronteras*. Buenos Aires: Galerna [col. Teatrología].
- FISCHER-LICHTE, E. (1999). *Semiótica del teatro*. Madrid: Arco / Libros [col. Perspectivas].
- \_\_\_\_ (2017). *Estética de lo performativo*. Madrid: Adaba Editores.
- FONS, M. B. (2023). *Actuación y neurociencias. Nuevas perspectivas para el estudio del proceso de creación actoral*. Berlín: Peter Lang.
- GARVIN, P. L. (ed.) (1964). *A Prague School Reader on Esthetics, Literary Structure and Style*. Washington: Georgetown University.
- HONZL, J. (2013a). “La movilidad del signo teatral (1940)”. En *Teoría teatral de la Escuela de Praga: de la fenomenología a la semiótica performativa*, J. Jandová y E. Volek (ed.), 147-162. Madrid: Fundamentos [Monografías RESAD] / Universidad Nacional de Colombia.
- \_\_\_\_ (2013b). “Definición de la mímica (1946)”. En *Teoría teatral de la Escuela de Praga: de la fenomenología a la semiótica performativa*, J. Jandová y E. Volek

- (ed.), 183-188. Madrid: Fundamentos [Monografías RESAD] / Universidad Nacional de Colombia.
- \_\_\_\_ (2013c). “La inspiración actoral (1947)”. En *Teoría teatral de la Escuela de Praga: de la fenomenología a la semiótica performativa*, J. Jandová y E. Volek (ed.), 189-200. Madrid: Fundamentos [Monografías RESAD] / Universidad Nacional de Colombia.
- JANDOVÁ, J. Y VOLEK, E., eds. (2013). *Teoría teatral de la Escuela de Praga: de la fenomenología a la semiótica performativa*. Madrid: Fundamentos [Monografías RESAD] / Universidad Nacional de Colombia.
- KOWZAN, T. (1997). “El signo en el teatro”. En *Teoría del teatro*, M. C. Bobes Naves (comp.), 121-153. Madrid: Arco / Libros.
- LÓPEZ-ANTUÑANO, J. G. (2021). “El signo escénico”. En *El análisis de la escenificación*, J. Martínez Valderas y J. G. López-Antuñano, 307-320, Madrid: Fundamentos [Manuales RESAD].
- MUKAROVSKY, J. (1973). *Il significato dell'estetica*. Torino: Einaudi.
- \_\_\_\_ (2013). “Un ensayo de análisis estructural del arte actoral (Chaplin en *La ciudad de las luces*) (1931)”. En *Teoría teatral de la Escuela de Praga: de la fenomenología a la semiótica performativa*, J. Jandová y E. Volek (ed.), 83-88. Madrid: Fundamentos [Monografías RESAD] / Universidad Nacional de Colombia.
- OLIVA BERNAL, C. (2004). *La verdad del personaje teatral*. Murcia: Universidad de Murcia / Escuela Superior de Arte Dramático.
- PAOLUCCI, C. (2021). *Cognitive Semiotics. Integrating Signs, Minds, Meanings and Cognition*. Cham: Springer.
- PAVIS, P. (1994). *El teatro y su recepción: Semiología, cruce de culturas y postmodernismo*. La Habana: UNEAC [col. Criterios].
- \_\_\_\_ (1998). *Teatro contemporáneo: Imágenes y voces*. Chile: Universidad Arcis / LOM Ediciones.
- \_\_\_\_ (2000). *El análisis de los espectáculos: Teatro, mimo, danza, cine*. Barcelona: Paidós Comunicación [núm. 121].
- \_\_\_\_ (2016). *Diccionario de la performance y del teatro contemporáneo*. México: Paso de Gato.
- ROMERA CASTILLO, J. (2023). “Líneas teatrales de investigación en el SELITEN@T: teatro y ciencia (+ficción)”. En *Teatro, ciencias y ciencia ficción en las dos primeras décadas del siglo XXI (Actas del XXXI Seminario Internacional del SELITEN@T)*, J. Romera Castillo (ed.), 7-54. Madrid: Verbum.
- RUFFINI, F. (1978). *Semiotica del testo. L'esempio teatro*. Roma: Bulzoni.
- \_\_\_\_ (1981). “Spettacolo comunicante / spettacolo significante: l'in-comunicazione spettacolare”. En *La semiotica e il doppio teatrale*, G. Ferroni (ed.), 139-160. Napoli: Liguori Editore.

- SAURA CLARES, A. (2021). “Marco teórico, metodologías y enfoques críticos sobre el estudio del teatro”. En *El análisis de la escenificación*, J. Martínez Valderas y J. G. López-Antuñano, 41-66, Madrid: Fundamentos [Manuales RESAD].
- SCHECHNER, R. (2002). *Performance Studies. An Introduction*. New York: Routledge.
- TURRINI, D. (2001). “Il vascello d’acciaio. Appunti per una semiotica dell’attore teatrale”. *Culture Teatrali. Studi, interventi e scritture sullo spettacolo* 4, 165-191. Disponible en línea: [https://cultureteatrali.it/archivio/images/pdf/ct4\\_2.pdf](https://cultureteatrali.it/archivio/images/pdf/ct4_2.pdf) [20/01/2024].
- TRAPERO, P. (1989). *Introducción a la semiótica teatral*. Palma de Mallorca: Prensa Universitaria [Documentación Filología].
- UBERSFELD, A. (1989). *Semiótica teatral*. Madrid: Cátedra [col. Signo e Imagen, 18].
- \_\_\_\_ (1997). *La escuela del espectador*. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, Teoría y Práctica del Teatro [núm. 12].
- VALENZUELA, J. L. (1993). *De Barba a Stanislavski. Apuntes para un entrenamiento del actor*. Argentina: Editorial Universidad Nacional de San Luis.
- VELTRUSKY, J. (1978). “Contribution to the Semiotics of Acting”. En *Sound, Sign and Meaning*, L. Matejka (ed.), 553-606. Ann Arbor: Michigan Slavic Contribution.
- \_\_\_\_ (1984). “Acting and Behavior: A Study in the Signans”. En *Semiotics of Drama and Theatre*. H. Schmid; A. Kesteren (ed.), 393-441. Amsterdam / Philadelphia: John Benjamins Publishing.
- \_\_\_\_ (1989). “Cualidades sonoras del texto y la actuación del actor”. *GESTOS. Teoría y práctica del Teatro Hispano* 8, 33-48.
- \_\_\_\_ (2013). “El hombre y el objeto en el teatro (1940)”. En *Teoría teatral de la Escuela de Praga: de la fenomenología a la semiótica performativa*, J. Jandová y E. Volek (ed.), 136-146. Madrid: Fundamentos [Monografías RESAD] / Universidad Nacional de Colombia.
- ZICH, O. (2013). “Estética del arte dramático (1931)”. En *Teoría teatral de la Escuela de Praga: de la fenomenología a la semiótica performativa*, J. Jandová y E. Volek (ed.), 45-73. Madrid: Fundamentos [Monografías RESAD] / Universidad Nacional de Colombia.



This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International (CC BY-NC-ND).

Fecha de recepción: 22/01/2024

Fecha de aceptación: 23/05/2024