

Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique  
وزارة التعليم العالي و البحث العلمي  
Université D'Alger 2  
Abou El Kacem Saâdallah  
Faculté des Langues Étrangères  
Département d'Allemand, d'Espagnol et d'Italien



Support pédagogique

**INTRODUCTION A LA SEMIOTIQUE  
INTRODUCCION A LA SÉMIOTICA  
MASTER 1**

Spécialité:  
**Langue Espagnole**

Polycopié de candidature au grade de Professeur

**Dr. ZERMANI Malika**

Alger, 2023





<b>ÍNDICE.....</b>	<b>1</b>
<b>SEMESTRE I. INTRODUCCION A LA SEMIOTICA.....</b>	<b>5</b>
<b>Capítulo 1: ¿Qué es la semiótica? .....</b>	<b>6</b>
1. Introducción a la semiótica .....	6
2. Definición de la semiótica.....	6
3. San Agustín y otros precursores.....	8
4. Teoría semiótica.....	10
5. Tipos de signos.....	10
5.1. Signos naturales:.....	10
5.2. Signos artificiales:.....	11
6. Importancia del análisis semiótico.....	11
<b>Capítulo 2: Introducción a la Semiótica literaria.....</b>	<b>13</b>
1. Semiótica narrativa.....	14
2. El análisis semiótico de la narración: Breve recorrido histórico.....	14
3. Conceptos fundamentales del análisis semio-narrativo.....	15
4. Semiología narrativa.....	16
5. El cuadrado semiótico .....	17
6. Semiótica narrativa y discursiva de Greimas.....	19
5.1. El modelo actancial.....	20
7. Semiótica y relato .....	24
8. Las nuevas aportaciones de la lingüística y la semiología a la teoría del texto narrativo.....	25
9. Teorías sobre el tiempo en el texto narrativo.....	29
<b>Capítulo 3: Semiótica del género lírico.....</b>	<b>30</b>
1. Semiótica y género lírico.....	30
2. Poética y semiología.....	31
2.1. Significado y semiosis.....	32
2.2. El lenguaje como arte.....	33
3. Semiótica y lenguaje poético literario.....	33



3.1. Enunciación.....	34
3.2. Diégesis.....	35
4. La semiótica de Michael Riffaterre.....	36
4.1. Lectura heurística y hermenéutica de la poesía.....	37
4.2. Expresión indirecta en poesía- El lenguaje poético.....	37
4.3. Matriz, modelo y variante en poesía.....	39
4.4. Hipograma de Poesía.....	39
<b>SEMESTRE 2. SEMIOTICA TEATRAL.....</b>	<b>41</b>
<b>Capítulo 1: Semiótica teatral.....</b>	<b>42</b>
1. ¿Qué es la semiótica del teatro? .....	42
2. El surgimiento y legado de una semiótica del teatro.....	44
3. Doctrinas teatrales y teoría teatral.....	44
4. Significado y comunicación en el teatro.....	45
5. La importancia de la semiótica en el teatro.....	46
6. Praga y la semiótica teatral.....	47
6.1. Semiotización:.....	47
6.2. Connotación:.....	48
6.3. Transformabilidad de los signos:.....	48
6.4. Primer plano y jerarquía de la significación:.....	49
7. Semiótica en el teatro musical.....	50
8. Elementos y signos teatrales.....	51
<b>Capítulo 2: Semiótica y Signos.....</b>	<b>53</b>
1. Semiótica y sistemas de signos no-verbales.....	53
2. Caracterización del signo.....	55
2.1. El signo icónico.....	56
2.2. El código cinematográfico.....	57
2.3. Códigos retóricos en el mensaje publicitario.....	59
2.4. El código musical y la semiología.....	61
<b>REFERENCIAS.....</b>	<b>64</b>





## INTRODUCCIÓN

El último medio siglo ha producido un creciente interés por la semiótica, el estudio de los signos. Además, como campo interdisciplinario, la semiótica ha producido una vasta literatura desde muchos puntos de vista diferentes. A medida que el discurso se ha expandido, las definiciones y metas claras se vuelven más esquivas.

Este documento, que lleva el título de Introducción a la Semiótica, se dirige a los estudiantes del Máster 1, Universidad de Argel 2, y tiene como objetivo explicar los fundamentos de la semiótica y abordarla en diferentes áreas del conocimiento.

Hasta nuestros días, los semióticos aún no han llegado a formar una teoría unificada de los propósitos de la semiótica como disciplina, así como de una justificación integral para vincular la semiosis en los niveles de cultura, sociedad y naturaleza.





**SEMESTRE I.**  
**INTRODUCCION A LA SEMIOTICA**





## Capítulo 1: ¿Qué es la semiótica?

### 1. Introducción a la semiótica

La semiótica surgió del estudio científico de los síntomas fisiológicos inducidos por enfermedades o estados físicos particulares. Fue Hipócrates (460-377 a. C.), el fundador de la ciencia médica occidental, quien estableció la semiótica como una rama de la medicina para el estudio de los síntomas: un síntoma es, en efecto, un semeion 'marca, signo' que representa algo diferente que en sí mismo. La tarea principal del médico, afirmó Hipócrates, era desentrañar lo que representa un síntoma. La diagnosis médica es, en efecto, ciencia semiótica, ya que se basa en el principio de que el síntoma físico no se representa a sí mismo sino a un estado o condición interior.

El estudio de los signos en términos no médicos se convirtió en el objetivo de los filósofos de la época de Aristóteles (384-322 a. C.) y los filósofos estoicos. Aristóteles definió el signo como compuesto por tres dimensiones:

1. La parte física del signo mismo (por ejemplo, los sonidos que componen la palabra león).
2. El referente al que llama la atención (una cierta categoría de mamífero felino).
3. La evocación de un significado (lo que el referente implica psicológica y socialmente).

Estas tres dimensiones son simultáneas, es decir, es imposible pensar en una palabra como león (un signo vocal formado por los sonidos l-e-ó-n ), sin pensar al mismo tiempo en el tipo de mamífero al que se refiere (el mamífero felino), y sin experimentar el significado personal y social que tal referente implica (Barthes, 1985).

### 2. Definición de la semiótica

La semiótica es el estudio de los signos, sus formas de expresión y contenidos. Entonces, ¿qué es una señal? Tal vez la mejor definición sea la que simplemente establece que los signos en el sentido no metafórico son fenómenos producidos



intencionalmente por humanos y tomados por humanos para mostrar la intención del productor y su contenido.

<b>Significante</b>	cualquier cosa material que signifique, por ejemplo, palabras en una página, una expresión facial, una imagen.
<b>Significado</b>	el concepto al que se refiere un significante.

La semiótica se ocupa del significado; cómo la representación, en sentido amplio (lenguaje, imágenes, objetos) genera significados o los procesos por los cuales comprendemos o atribuimos significado. Para las imágenes visuales, o la cultura visual y material en general, la semiótica es una investigación que va más allá del estudio del simbolismo y el uso del análisis semiótico desafía conceptos como el naturalismo y el realismo (la noción de que las imágenes u objetos pueden representar algo objetivamente) y intencionalidad (la noción de que el significado de imágenes u objetos es producido por la persona que lo creó). Además, la semiótica puede ofrecer una perspectiva útil sobre el análisis formalista (la noción de que el significado es de importancia secundaria para las relaciones de los elementos individuales de una imagen u objeto) (Barthes, 1985). El análisis semiótico, en efecto, reconoce las relaciones variables que podemos tener con la representación y, por lo tanto, las imágenes o los objetos se entienden como dinámicos. Es decir, el significado de las imágenes o los objetos no se entiende como un proceso unidireccional desde la imagen o el objeto hasta el individuo, sino como el resultado de complejas interrelaciones entre el individuo, la imagen o el objeto y otros factores como la cultura y la sociedad. Introduciendo el lenguaje utilizado en las discusiones de semiótica; decimos que la semiótica es el estudio de los signos y las prácticas significantes. Un signo puede definirse, básicamente, como cualquier entidad (palabras, imágenes, objetos, etc.) que hace referencia a otra cosa. La semiótica estudia cómo este referente resulta de una convención social previamente establecida. Es decir, la semiótica muestra cómo la relación entre el signo y el “algo más” resulta de lo

que nuestra sociedad nos ha enseñado. La semiótica se ocupa del hecho de que la referencia no es ni inevitable ni necesaria. La imagen de la esvástica, por ejemplo, puede tener significados radicalmente diferentes dependiendo de dónde y cómo se mire (Eco, 1976).

### 3. San Agustín y otros precursores

Tras Aristoteles, el siguiente paso importante en el estudio de los signos fue el tomado por San Agustín (354-430 d.C.), el filósofo y religioso pensador que estuvo entre los primeros en distinguir claramente entre lo natural (síntomas, señales animales, etc.) y lo convencional (signos hechos por el hombre), y en defender la opinión de que hay un componente interpretativo incorporado a todo el proceso de representación.

Agustín fue el primero en argumentar que el signum es una herramienta o medio comúnmente utilizado para llevar a cabo varios tipos y niveles de comunicación. Esta visión se consideró sorprendente en su época porque en el mundo filosófico de Grecia o la antigua Roma, que estaba dominado por esta filosofía, ninguna visión del signo era igual a la que creemos hoy. La raíz de la palabra "seme" es, por supuesto, griega, pero en el propio texto griego la visión del signo se divide en dos, a saber, entre Semeion/Naturaleza por un lado y Símbolo/Cultura. Eco (1976) dice que Agustín fue el primero en proponer el término semiótica general, es decir, la ciencia o doctrina general de los signos.

En el desarrollo de la conciencia semiótica, Ockham (1317-1328), aunque rechazando a los lógicos, aceptó la definición de Agustín de que cada signo es un vínculo con algo inmaterial, es decir, el contenido identificado por el signo que no se puede sentir. La objeción de Ockham a los lógicos surge de tomar los signos externos, como las palabras y los signos, y la forma interna de conocimiento, como las imágenes y las ideas, como parte de la perspectiva del signo (Barthes, 1985).

Ockham argumenta que la controversia en semiótica que comenzó alrededor del siglo XVII giró en torno a la cuestión de si los signos solo involucran lo que se puede sentir. Pero según el cual, es más importante poner los pensamientos y las palabras en la perspectiva de la doctrina de la señal.

En general, desde la antigüedad hasta la actualidad, el signo parece tener dos caras, y es relativo a los poderes cognitivos de algunos organismos por un lado y con los contenidos del signo. Por otro lado, la Relatividad es lo que hace que un signo se convierta en *signo*. En este sentido, los signos pueden funcionar desde dentro de los poderes cognitivos de un organismo y los signos que funcionan para influir en esas fuerzas desde el exterior

Asimismo, John Locke (1632-1704), el filósofo inglés que estableció los principios del empirismo, introdujo el estudio formal de los signos en la filosofía en su Ensayo sobre el entendimiento humano (1690), anticipando que permitiría a los filósofos comprender la interconexión entre representación y el conocimiento. Pero la tarea que planteó pasó prácticamente desapercibida hasta que las ideas del lingüista suizo Ferdinand de Saussure (1857-1913) y del filósofo estadounidense Charles S. Peirce (1839-1914) se convirtieron en la base para circunscribir una autonomía campo de investigación que buscaba comprender las estructuras que sustentan tanto la producción como la interpretación de los signos.

Saussure fundó la semiología a principios del siglo XX, como una ciencia que estudia el papel de los signos como parte de la vida social. Los orígenes de la semiótica se pueden vincular al estructuralismo, que también tiene su origen en el pensamiento de Saussure. El estructuralismo es un método de análisis que busca estudiar y revelar la estructura 'profunda' detrás de la apariencia de los fenómenos; es decir, las reglas ocultas que organizan cualquier cosa, desde cómo interactúa la gente en contextos sociales particulares hasta cómo se escriben o cuentan las historias. Los fenómenos dados generalmente se han entendido según el modelo del lenguaje, o como un lenguaje, y los académicos y teóricos desde Saussure han modificado, alterado y desafiado de diversas formas las ideas y los usos de la lingüística, junto con la relevancia del estructuralismo.

Saussure definió el signo, como hemos visto, como la relación entre un significante (aquello que porta o produce sentido) y el significado (el sentido mismo).

#### 4. Teoría semiótica

La teoría semiótica ha tenido un impacto importante en la antropología sociocultural durante la última mitad del siglo XX y en el nuevo milenio. La semiótica proporciona una forma de estudiar la comunicación enfocándose no solo en el lenguaje hablado o escrito, sino también en todo tipo de señales o “signos” comunicativos. (Es por eso que el campo se llama "semiótica", basado en las palabras griegas para signos y significado). Por ejemplo, cuando las personas se comunican entre sí, pueden usar gestos o patrones de entonación, así como palabras para transmitir ideas. La semiótica proporciona un marco integrado para examinarlos a medida que operan juntos para transmitir significado. O, para tomar otro ejemplo, un análisis semiótico del derecho podría abarcar no solo las palabras escritas y habladas de jueces, abogados y litigantes, sino también las configuraciones físicas de las salas de audiencias y las cárceles y otros lugares en los que opera el derecho (Barthes, 1985). La forma en que se visten los jueces y los litigantes, los símbolos utilizados en los tribunales para representar ideas de justicia o identidad nacional, etc., pueden formar parte de un análisis semiótico. Esta combinación de muchos aspectos de la comunicación ha sido particularmente poderosa para los antropólogos.

#### 5. Tipos de signos

Hay seis tipos principales de signos que la semiótica ha catalogado e investigado, y que se dividen en signos naturales y otros artificiales:

##### 5.1. Signos naturales:

El primer tipo de signo es el **síntoma**. El cuerpo de todos los animales produce síntomas como señales de advertencia, pero lo que indiquen dependerá de la especie. El síntoma es un reflejo de la estructura anatómica. Los animales con anatomías muy divergentes no manifestarán prácticamente ninguna sintomatología en común.

Un segundo tipo de signo es la **señal**. Todos los animales, por ejemplo, están dotados de la capacidad de usar y responder a las señales específicas de la especie para sobrevivir. Como en el caso de las aves que nacen preparadas para producir un tipo particular de arrullo.

Un **índice** es un signo que se refiere a algo o alguien en términos de su existencia o ubicación en el tiempo o el espacio, o en relación con algo o alguien más. El humo es un índice del fuego que señala dónde está el fuego; una tos es un índice de un resfriado; etcétera. Estos signos que no se parecen a sus referentes, igual que los iconos, indican o muestran dónde están.

### 5.2. Signos artificiales:

Un **icono** es un signo que se hace para parecerse, simular o reproducir de alguna manera a su referente. Las fotografías pueden ser signos icónicos porque se puede ver que reproducen sus referentes de manera visual. Las palabras onomatopéyicas también son signos icónicos porque simulan sus referentes de forma acústica.

Un **símbolo** es un signo que representa a su referente de manera arbitraria y convencional. La mayoría de los semióticos están de acuerdo en que la simbología es lo que distingue a la representación humana de la de todas las demás especies, lo que permite que la especie humana reflexione sobre el mundo por separado de las situaciones de estímulo-respuesta. Las palabras en general son signos simbólicos.

El sexto y último tipo de signo es el **nombre**. Este es un signo identificador asignado al miembro de una especie de varias maneras. Un nombre humano es un signo que identifica a la persona en términos de variables como el origen étnico y el género. Los nombres añadidos (apellidos, apodos, etc.) afinan aún más el referente identitario del nombre.

### 6. Importancia del análisis semiótico

El objetivo principal de la semiótica es comprender tanto la capacidad de una especie para hacer y comprender signos como, en el caso de la especie humana, la actividad de creación de conocimiento que esta capacidad le permite a los seres humanos llevar a cabo. A la primera se le conoce, como se mencionó anteriormente, como semiosis, mientras que a la segunda actividad se le conoce como representación.

La representación es un uso deliberado de signos para sondear, clasificar y, por lo tanto, conocer el mundo. La semiosis es la capacidad biológica misma que

subyace en la producción y comprensión de signos, desde las simples señales fisiológicas hasta aquellas que revelan un simbolismo altamente complejo. La vida intelectual y social humana se basa en la producción, uso e intercambio de signos y presentaciones.





## Capítulo 2: Introducción a la Semiótica literaria

La crítica literaria semiótica, también llamada semiótica literaria, es el enfoque de la crítica literaria informado por la teoría de los signos o semiótica. La semiótica, estrechamente ligada al estructuralismo promovido por Ferdinand de Saussure, fue extremadamente influyente en el desarrollo de la teoría literaria a partir de los enfoques formalistas de principios del siglo XX.

Las primeras formas de semiótica literaria surgieron de los enfoques formalistas de la literatura, especialmente el formalismo ruso, y la lingüística estructuralista, especialmente la escuela de Praga. Los primeros autores semióticos notables incluyeron a Vladimir Propp, Algirdas Julius Greimas y Viktor Shklovsky. Estos críticos estaban preocupados por un análisis formal de las formas narrativas que se asemejaría a una matemática literaria, o al menos a una sintaxis literaria, en la medida de lo posible. Propusieron varias notaciones formales para los componentes narrativos y las transformaciones e intentaron una taxonomía descriptiva de las historias existentes en este sentido.

Morphology of the Folktale de Propp (publicación rusa original de 1928; traducción al inglés de 1958) proporciona un ejemplo del enfoque formal y sistemático. En capítulos sucesivos, Propp analiza los personajes, los acontecimientos de la trama y otros elementos de los cuentos populares tradicionales (principalmente de Rusia y Europa del Este). Para cada uno de estos componentes clave, proporciona una designación de letras (con superíndices para designar subtipos específicos). Procede a analizar cuentos individuales transponiéndolos a esta notación y luego generaliza sobre su estructura. Por ejemplo: Análisis de un cuento sencillo, de un solo movimiento, de clase HI, del tipo: secuestro de una persona.<sup>131</sup> Un zar, tres hijas ( $\alpha$ ). Las hijas van de paseo ( $\beta^3$ ), se quedan en el jardín ( $\delta^1$ ). Un dragón los secuestra ( $A^1$ ). Una llamada de auxilio ( $B^1$ ). Misión de tres héroes ( $C^\uparrow$ ). Tres batallas con el dragón ( $H^1-I^1$ ), rescate de las doncellas ( $K$ ). Retorno ( $\downarrow$ ), recompensa ( $w^\circ$ ). (Proposición 128)

Luego da la estructura completa de esta historia en una línea de notación, el análisis completo y listo para ser comparado sistemáticamente con otras historias:  $\alpha\beta^3\delta^1A^1B^1C^\uparrow H^1-I^1K \downarrow w^\circ$

Los enfoques semióticos posteriores de la literatura a menudo han sido menos sistemáticos (o, en algunos casos especiales como el S/Z de Roland Barthes, han sido tan específica y exhaustivamente sistemáticos que hacen dudosa la posibilidad de una semiótica literaria completa). A medida que la lingüística estructuralista dio paso a una filosofía del lenguaje posestructuralista que negaba las ambiciones científicas de la teoría general de los signos, la crítica literaria semiótica se volvió más lúdica y menos sistemática en sus ambiciones. Aún así, algunos autores albergan más ambición científica para sus esquemas literarios que otros. Los autores posteriores en la tradición semiótica de la crítica literaria incluyen a Tzvetan Todorov, Mikhail Bakhtin, Roland Barthes, Juri Lotman, Julia Kristeva, Michael Riffaterre y Umberto Eco.

**Referencia:**

<https://academia-lab.com/enciclopedia/semiotica-literaria/>

**1. Semiótica narrativa**

**2. El análisis semiótico de la narración: Breve recorrido histórico.**

El término narración como un tipo de texto se usa en el sentido estricto de los estudios lingüísticos y literarios, así como en el sentido amplio de la semiótica, que considera como "textos" cualquier entidad semiótica: imágenes, películas, fotos, etc. Como Roland Barthes lo expresa: “la narración puede transmitirse a través del lenguaje oral o escrito; a través de imágenes estáticas o en movimiento, a través de gestos ya través de una mezcla organizada de todas estas sustancias. Hay narrativa en el mito, la leyenda, las fábulas, los cuentos de hadas, las novelas cortas, las novelas, la historia, la novela, la epopeya, la tragedia, el drama, la comedia, la pantomima, los cuadros, el vitrage, los cómics, los acontecimientos y la conversación. En estas formas casi infinitas, la narrativa existe en todos los tiempos, en todos los rincones de la tierra, en todas las sociedades. La narración comienza con la historia de la humanidad”. En sentido estricto, la narración es un texto verbal caracterizado por una descripción objetiva (oral o escrita) de una serie de eventos relacionados cronológica y causalmente.

En un sentido amplio, la narrativa es la presentación semiótica de una serie de eventos semánticamente relacionados de manera temporal y causal. Películas,



obras de teatro, cómics, novelas, noticieros, diarios, crónicas o tratados de geología son todas narraciones en este sentido amplio. En este sentido, las narrativas pueden construirse a través del uso de una amplia gama de entornos semióticos: la palabra escrita y hablada, imágenes visuales, gestos y acciones, así como una combinación entre ellos. Cualquier construcción semiótica, cualquier cosa hecha de personajes, puede llamarse texto. En consecuencia, podemos hablar de muchos tipos de textos narrativos: lingüísticos, teatrales, pictóricos o filmados.

### 3. Conceptos fundamentales del análisis semio-narrativo.

A partir de Ferdinand de Saussure y especialmente a partir de su Curso de Lingüística General, la semiótica europea ha desarrollado sus estudios, donde el objeto es el significado y la metodología se basa en la búsqueda de estructuras significativas que conforman el camino generativo del significado.

Greimas es quien extiende la visión de la semiótica a un sistema con estructuras equivalentes jerárquicas a los del lenguaje cuando se trata de describir la organización del sentido de texto desde un nivel superficial a un nivel profundo en busca de la narratividad que todo el texto tiene. El curso generativo del sentido corresponde entonces al camino que va del plano del contenido al plano de la expresión (Nicolau, 2005). Este estudio se lleva a cabo por lo tanto, a través del análisis de las capas que constituyen la narrativa para develar lo que dice el texto y cómo lo dice. Greimas luego elabora un esquema de análisis donde tres tipos de estructura: fundamental, narrativa y discursiva.

Al basarnos especialmente en la estructura de la dimensión discursiva del texto, nos centramos en la articulación de los elementos que forman su significado: la sintaxis y la semántica. Según Greimas y Courtés (1979), la sintaxis discursiva implica el proceso de ubicar a los actores narrativos en el tiempo y el espacio, mientras que la semántica discursiva tiene como componente la tematización y la figuratividad.

Sin embargo, en la historia de la semiótica existe la necesidad de explicar los sistemas semióticos sincréticos (Benveniste, 1966), como el cine, el cómic y el



lenguaje poético, que van más allá de una explicación del plan de contenidos y se centran en el sí en el plano de la expresión para construir significado.

#### 4. Semiología narrativa.

En semiótica existen varias teorías del texto y cada una tiene sus propios objetivos y métodos. describir las características de un texto; En general, sin embargo, se puede decir que todos intentan:

- describir las características de un texto.
- explicar sus mecanismos y funcionamiento (¿cómo transmite algunos significados? ¿por qué produce ciertos efectos en el usuario?..)

La teoría greimasiana es una de las más difundidas y útiles para el análisis semiótico de textos. Podríamos decir que el objetivo de Greimas es estudiar el texto como un sistema compuesto por varios niveles interconectados: desde el más superficial (aquel con el que entramos en contacto, el texto mismo, con sus palabras - texto verbal - sus colores - texto visual, etc.) a otros más profundos (el esquema de la historia que cuenta el texto, los valores fundamentales de los que habla, etc.).

Greimas reorganiza estos niveles en el camino generativo, que representa la emergencia progresiva del sentido del texto desde los niveles más profundos y abstractos hasta los más superficiales.

Greimas (1974) señala que para que el ser humano llegue a construir objetos narrativos o culturales, cuenta con elementos simples y luego da sentido más complejo a estos objetos.

Las estructuras más profundas son aquellas en las que tenemos los valores y significados fundamentales en los que se basa el texto (por ejemplo, la vida y la muerte, el bien y el mal, etc.) y que luego serán representados por elementos más concretos (personajes, elementos, etc.) en niveles posteriores.

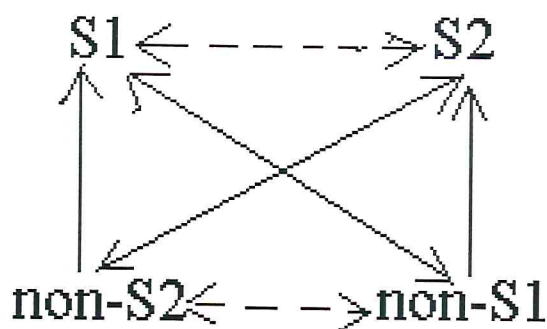
Greimas llama a estas estructuras profundas **estructuras semio-narrativas** y las distingue en dos niveles: **Estructuras profundas semio-narrativas** y **Estructuras superficiales semio-narrativas**. Estas últimas son abstractas, pero empiezan a parecerse más a una narrativa real.

Las estructuras profundas semio-narrativas son el nivel más abstracto, donde tenemos los valores y contenidos fundamentales de los que habla el texto. Es el nivel donde encontramos el cuadrado semiótico. Los valores que vienen del nivel más profundo, de hecho, se convierten en objeto de choques, transformaciones, cambios de manos. En este nivel aún tenemos elementos abstractos (el Sujeto, el Objeto, la Acción...), pero se define el contorno de la narración.

A nivel de las estructuras discursivas, los esquemas abstractos que provienen de las estructuras profundas toman cuerpo, se convierten en personajes de carne y hueso, lugares, objetos concretos...Sin embargo, todavía no estamos en la superficie del texto. Es un nivel inmediatamente anterior. De hecho, la narrativa que ha surgido hasta ahora todavía puede expresarse en diferentes lenguajes (una historia, una película, una pintura, una sinfonía...).

### 5. El cuadrado semiótico

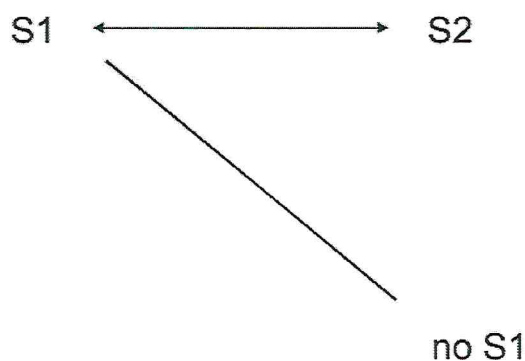
El fondo de las estructuras semio-narrativas profundas es el cuadrado semiótico, que representa los valores fundamentales que subyacen a una narración (aspecto semántico) y las transformaciones que les conciernen (aspecto sintáctico).



*Cuadrado semiótico*

El cuadrado semiótico es la representación de una categoría semántica. Esta última es una pieza de nuestro sistema semántico que organiza unos significados que se definen entre sí (concepto estructuralista). Por ejemplo: el significado de *Amor* también se define (y para los estructuralistas sobre todo) por su oposición al *Odio* (y viceversa). La presencia del Amor recuerda automáticamente a su opuesto, el Odio. Greimas introduce, además de los dos elementos contrarios (Amor/Odio), otros dos elementos: los llamados contradictorios.

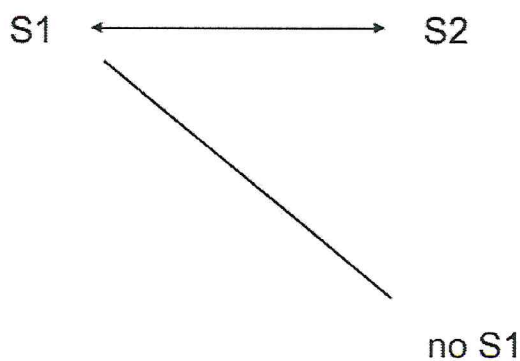
S1 (p. ej.: Amor) se define no sólo en relación con el opuesto S2 (Odio), sino también con el contradictorio no S1 (no Amor).



Pero, ¿cuál es la diferencia entre opuestos y contradictorios? Podemos decir que el opuesto S2 se opone a S1 desde un punto de vista cualitativo, positivo: representa el otro polo de esa categoría semántica. Los términos de una categoría semántica, en efecto, tienen en común el hecho de que se refieren al mismo ámbito: Amor y Odio al sentimiento humano, Masculino y Femenino a la sexualidad, Negro y Blanco a la luminosidad.

El contradictorio no S1, por otro lado, representa la negación de S1. Es “todo lo que no es S1”.

Por ejemplo: hay una diferencia entre la Muerte, que es la cesación, lo contrario de la Vida, y la no Vida, que puede ser la muerte, pero también es la condición de alguien en coma (no es Vida, pero no está todavía muerto) o simplemente un objeto inanimado. En consecuencia, el inverso S2 puede considerarse un caso especial de no S1.



**S2 implica no S1.**

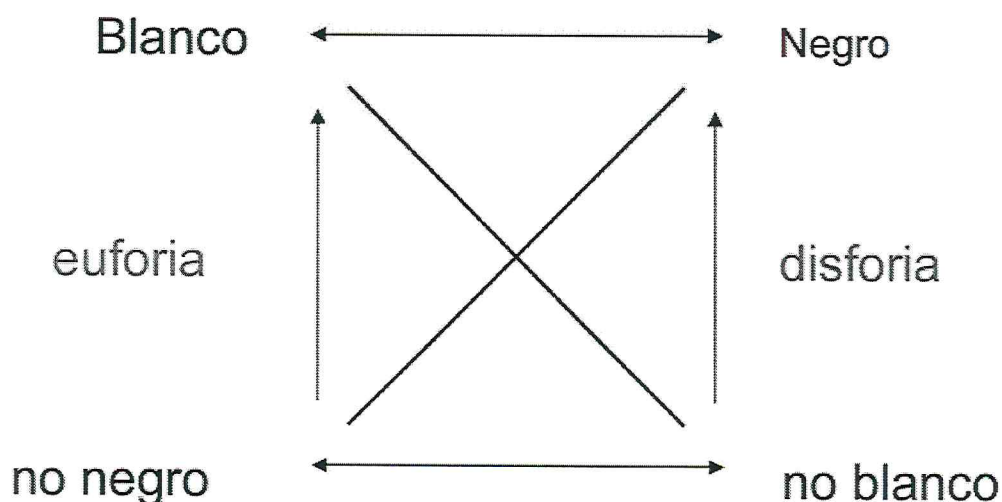
**S2 y no S1 son complementarios.**



No Vida (no-S1) generalmente representa lo que no es Vida (S1). La Muerte (S2) es ese tipo particular de no-Vida que reconocemos como Muerte y que es como lo opuesto a la Vida en la categoría semántica que representa el estado de un ser animado.

Así entendido (en su aspecto estático, semántico), el cuadrado semiótico representa las relaciones fundamentales que existen dentro de una categoría semántica. Son los polos alrededor de los cuales se agregan los elementos del mundo que consideramos según esa categoría.

A menudo sucede que una de las deixis del cuadrado está investida de un valor positivo (elementos agradables, positivos, felices...), mientras que la otra está investida de valores negativos (desagradables, dolorosas...). Esta inversión se llama axiologización. Los valores positivos se llaman eufóricos, los negativos disfóricos.



## 6. Semiótica narrativa y discursiva de Greimas

Greimas, a partir del análisis propio de los cuentos de hadas y de algunas intuiciones de la lingüística estructuralista, en particular de Hjelmslev y Benveniste, viene a elaborar un poderoso modelo de análisis de la forma del contenido.

Nos ocuparemos en particular de la sintaxis narrativa y la sintaxis discursiva del vasto marco teórico griego. Sin embargo, debe recordarse que el significado se manifiesta en forma de significación a través de un camino generativo de lo más simple a lo más complejo, de lo más abstracto a lo más concreto.

La estructura elemental de significación, colocada en el nivel semio-narrativo profundo, puede ser representada a través del cuadrado semiótico. Además, durante la presentación de la teoría greimasiana y, posteriormente, en el análisis de la representación periodística de un evento, no podremos no recurrir a conceptos como la isotopía y la figurativización que son propios de los niveles semánticos.

El modelo teórico greimasiano nos permite analizar no sólo *relatos* orales y literarios, sino también textos con un significante no lineal, como pictóricos o fotográficos, hasta los grandes fenómenos sociales. Según Greimas, la narrativa no es solo una propiedad de los cuentos y cuentos de hadas, sino de todo tipo de discurso.

### 5.1. El modelo actancial

Durante los años sesenta, A. J. Greimas (1966, 174-185 y 192-212) propuso el modelo actancial, que se basa en las teorías de Propp (1970). El modelo actancial es un dispositivo que teóricamente puede ser utilizado para analizar cualquier acción real o tematizada, pero particularmente aquellas representadas en textos literarios o imágenes. En el modelo actancial, una acción puede dividirse en seis componentes, llamados actantes. El análisis actancial consiste en asignar cada elemento de la acción que se describe a las diversas clases de actanciales.

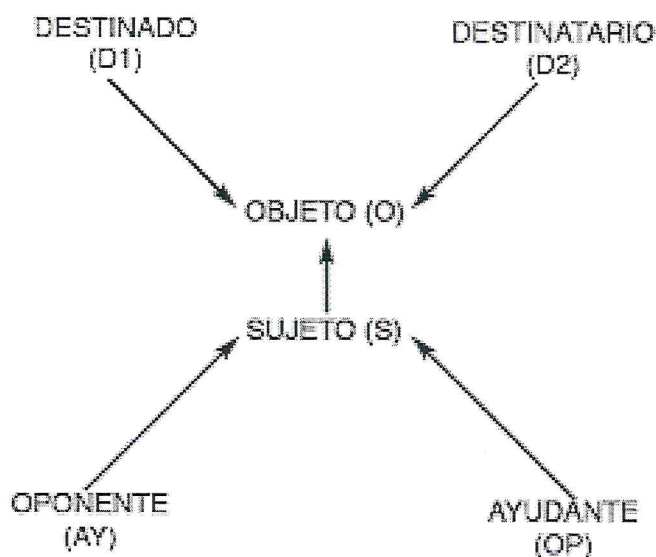
Los seis actantes se dividen en tres oposiciones, cada una de las cuales forma un eje de la descripción:

**El eje del deseo: (1) sujeto / (2) objeto.** El sujeto es lo que se dirige hacia un objeto. La relación establecida entre el sujeto y el objeto se llama unión, y puede clasificarse además como una conjunción (por ejemplo, el Príncipe quiere a la Princesa) o una disyunción (por ejemplo, un asesino logra deshacerse del cuerpo de su víctima).



**El eje de poder: (3) ayudante / (4) oponente.** El ayudante ayuda a lograr la unión deseada entre el sujeto y el objeto; el oponente obstaculiza lo mismo (por ejemplo, la espada, el caballo, el coraje y el sabio ayudan al Príncipe; la bruja, el dragón, el castillo lejano y el miedo lo obstaculizan).

**El eje de transmisión (el eje del conocimiento, según Greimas): (5) emisor / (6) receptor.** El remitente es el elemento que solicita el establecimiento de la unión entre sujeto y objeto (por ejemplo, el Rey le pide al Príncipe que rescate a la Princesa). El receptor es el elemento para el cual se está llevando a cabo la búsqueda. Para simplificar, interpretamos el receptor (o receptor positivo) como aquello que se beneficia de lograr la unión entre sujeto y objeto (por ejemplo, el Rey, el reino, la Princesa, el Príncipe, etc.). Los elementos emisores suelen ser elementos receptores también.



El modelo actancial

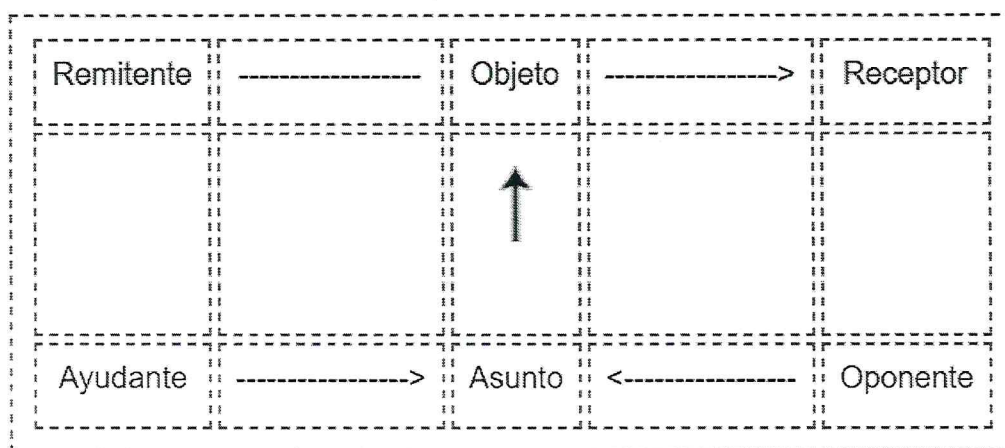
En teoría, cualquier acción real o tematizada (acción "imaginaria") puede ser descrita por al menos un modelo actancial. Estrictamente hablando, el modelo actancial para un texto no existe. Por un lado, hay tantos modelos como acciones; Por otro lado, la misma acción a menudo se puede ver desde varias perspectivas diferentes (por ejemplo, desde el punto de vista del sujeto, o de su rival, el antisujeto).

Aunque generalmente se elige la acción que mejor resume el texto, o en su defecto, alguna acción clave, no hay ninguna regla en contra de analizar un grupo

o un conjunto de modelos actanciales. Un conjunto involucra al menos dos modelos actanciales con al menos una relación establecida entre ellos. Las relaciones pueden ser temporales (simultaneidad total o parcial, sucesión inmediata o diferida) y/o lógicas (presuposicionales (por ejemplo, causa y efecto), exclusión mutua (entre acciones incompatibles), etc.).

Técnicamente hablando, necesitamos distinguir el modelo actancial como una red conceptual de su representación visual. La red conceptual generalmente se representa como un diagrama, dado en formatos como los siguientes:

### El modelo actancial representado como un cuadrado



Un actante no siempre corresponde a un personaje en el sentido tradicional del término. Desde una perspectiva ontológica simple (que define qué tipos de seres, en términos generales, componen la realidad), un actante puede corresponder a:

- (1) un ser antropomórfico (por ejemplo, un humano, un animal o una espada parlante, etc.).
- (2) un elemento concreto e inanimado, que incluye cosas (por ejemplo, una espada), aunque no se limita a lo concreto (por ejemplo, el viento, la distancia a recorrer).
- (3) un concepto (coraje, esperanza, libertad, etc.). Un actante puede ser individual o colectivo (por ejemplo, la sociedad).

Un solo elemento se puede encontrar en una, varias o incluso todas las clases de actanciales. El sincretismo actancial ocurre cuando un solo elemento, conocido como actor (como un personaje en el sentido tradicional de la palabra),

"contiene" varios actantes de diferentes clases (por ejemplo, sujeto y ayudante simultáneamente) o varios actores de la misma clase que tienen acciones separadas en el análisis. Para mantener el análisis homogéneo, los sujetos y objetos generalmente contienen un solo elemento (aunque puede haber colectivos). De hecho, es mejor distinguir claramente los sujetos entre sí y los objetos claramente entre sí, incluso si están estrechamente relacionados, para establecer distinciones en las descripciones (por ejemplo, en el caso extremo donde dos sujetos aliados que quieren el mismo objeto tienen todos los mismos ayudantes excepto uno).

La descripción actancial debe tener en cuenta la observación de sujetos que actúan para integrar elementos en las clases actanciales (y en las subclases actanciales, como veremos más adelante). La clasificación generalmente se basa en el sujeto observador de referencia, el asociado con la verdad última del texto (generalmente el narrador, especialmente si es omnisciente); Pero también podríamos asumir el punto de vista de otro observador. Esto se llamaría un "observador presuntivo", lo que significa que sus clasificaciones pueden ser refutadas por el observador de referencia. Por ejemplo, un personaje observador (un sujeto observador presuntivo) puede creer, errónea o correctamente según el narrador (el sujeto observador de referencia), que cierto personaje es un ayudante en una determinada acción. Como podemos ver, se puede hacer una distinción entre los verdaderos y falsos actantes.

Las clasificaciones tienden a variar dependiendo no solo de los observadores, sino también en función del tiempo. Hay varios tipos de tiempo, o temporalidad: tiempo histórico (el orden cronológico de los eventos en la historia), tiempo narrativo (el orden en que se presentan los eventos de la historia) y tiempo táctico (la secuencia lineal de unidades semánticas, por ejemplo, de una oración a la siguiente). Para ilustrar, hay casos en los que un ayudante va más adelante en el tiempo en la historia que un oponente, y viceversa. En resumen, con el tiempo los actantes pueden integrarse, abandonar el modelo actancial o cambiar de clase (o subclases).

## 7. Semiótica y relato

La narrativa es una representación semiótica de una serie de eventos conectados en una forma temporal y causal. Películas, obras de teatro, tiras cómicas, novelas, noticieros, Crónicas y tratados de historia geológica son todas narraciones en este sentido más amplio. Por lo tanto, las narrativas se pueden construir utilizando una amplia variedad de medios semióticos: lenguaje escrito o hablado, imágenes, gestos y actuación. Ya que aquí nos concentramos en los géneros literarios de la novela y el cuento, y usaremos la palabra en un sentido más restringido, que significa un texto narrativo lingüístico, o la representación de una serie de eventos por medio del lenguaje. El hecho de que en la literatura los eventos son en su mayoría una ficción sólo tiene consecuencias indirectas en el nivel de análisis que vamos a emprender aquí. Por el momento, en el estudio de la estructura de un texto narrativo podemos ignorar la diferencia entre ficción y no ficción (Everaet-Desmedt, 1981).

Recordemos, además, que esta diferencia no es absoluta. Las situaciones narrativas ficticias y no ficticias pueden definirse y distinguirse claramente en teoría y para la mayoría de los propósitos prácticos como diferentes actividades discursivas que tienen lugar en contextos bien definidos (por ejemplo, esperamos que una novela sea ficticia, pero se supone que un programa de noticias nos brinda hechos reales). Pero en casos específicos, la línea divisoria entre una situación y otra puede desdibujarse y varios conjuntos de convenciones pueden estar funcionando a la vez (por ejemplo, en una biografía literaria). Y más allá de este nivel comunicativo en el que se establece un "pacto ficcional" entre los participantes, quedan los problemas de la representación. Por un lado, la ficción no es del todo ficticia en el sentido de que sus materiales se toman de la realidad. Por otro lado, la realidad no es tan sólida, ya que toda representación implica una medida de ficcionalización (Everaet-Desmedt, 1981). Toda representación implica un punto de vista, una selección, una perspectiva sobre el objeto representado, criterios de pertinencia, una teoría implícita de la realidad. Las estructuras narrativas pueden estar más elaboradas en los textos artísticos, pero la narrativización es una de las formas más comunes de imponer un orden y una

perspectiva sobre la experiencia. Incluso aquellos historiadores o periodistas que intentan representar los hechos desnudos deben hacerlo usando patrones narrativos. Junto con otros recursos lingüísticos como la tropología, la narrativa actúa como un puente entre la percepción y la representación formal e ideal y la concreción de la experiencia a la que hay que dar forma. Siempre implica, en cierta medida, la intrusión de la poesía y la retórica en cualquier noción ingenua de representación puramente transparente e inmediata. En la literatura y otras artes narrativas podemos estudiar las fantasías de la representación que se relacionan con lo real de diferentes maneras (Everaet-Desmedt, 1981). Desde un punto de vista semiótico, podemos estudiar la narrativa en su aspecto sintáctico, semántico o pragmático, al igual que estudiamos cualquier otro fenómeno lingüístico.

#### **8. Las nuevas aportaciones de la lingüística y la semiología a la teoría del texto narrativo.**

Para nuestro primer enfoque, será útil considerar una narración como una frase expandida, que puede analizarse en los niveles de descripción utilizados en lingüística y otras disciplinas semióticas: los niveles de sintaxis, semántica y pragmática.

La narración no puede definirse realmente *sintácticamente* si tomamos el término sintaxis al pie de la letra, ya que generalmente se reconoce que una estructura narrativa es un fenómeno supraoral. La sintaxis, tal como la entendemos habitualmente, es una manifestación formal de las relaciones semánticas que se han estandarizado o congelado a nivel de la oración (p. ej., el caso de la voz pasiva, o de las estructuras de tema y rema). Pero hay algunos gérmenes narrativos en las estructuras sintácticas. Podemos establecer algunos patrones sintácticos que parecen más narrativos que otros: una narración típicamente consta de un sujeto y un verbo --"Gabriel vino". La narración se vuelve más interesante si aumenta el número de acciones y participantes, si también hay objetos (directos e indirectos) y si se especifican las circunstancias de lugar, tiempo, causa, etc.: "En contra de su mejor juicio, Gabriel se obligó a aceptar la sugerencia de Antonio; él le dio la contraseña" (Benveniste, 1966).

La voz pasiva es en cierto modo una narración con una perceptible manipulación del punto de vista y del rol de acción: "Alguien está mirando a Juan" / "Juan está siendo observado". Los imperativos, por otro lado, no son narraciones; son más como drama, en todo caso. Construcciones impersonales hacen narrativas aburridas: "Está lloviendo", ya que las oraciones atributivas no son narraciones, sino descripciones. Estas analogías lingüísticas, por supuesto, se reelaboran cuando las oraciones realmente funcionan dentro de un texto, pero la frecuencia relativa de ciertos tipos de construcciones lingüísticas puede someterse a un análisis estilístico y demostrarse que crea efectos particulares.[1] Del mismo modo, los textos narrativos completos pueden compararse con construcciones de oraciones básicas y demostrarse que son más "pasivos" que "activos" o más "atributivos" que "predicativos". Pero, por supuesto, desde el momento en que abandonamos la simplicidad del análisis sintáctico abstracto, estas analogías se vuelven cada vez más metafóricas, ya que se basan tanto en consideraciones semánticas como puramente sintácticas (Benveniste, 1966).

**Semánticamente**, la definición de narrativa es una definición de narratividad. Se pueden plantear varias cuestiones a este respecto para circunscribir un área de discusión:

- ¿La narrativa involucra a agentes humanos o al menos animados?
- ¿Implica necesariamente verbos de acción o de proceso?
- ¿Qué pasa con los verbos de cognición o actividad perceptual? ¿O verbos modales?
- ¿Puede haber narraciones de una sola frase? Etc.

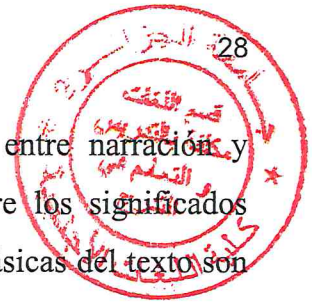
Diferentes teóricos trabajan con diferentes supuestos sobre lo que es o no narrativo con respecto a estos u otros criterios. Se definirán varios grados de narratividad según a cuál de las preguntas respondamos afirmativamente. El grado más alto de narratividad se define por la presencia de agentes humanos involucrados en una acción deliberada e intencional, articulada en una conexión temporal y causal bien definida (Helbo, 1975). Los patrones tradicionales del mito o la narrativa popular (por ejemplo, la búsqueda del héroe descrita por Campbell o Propp), o las reglas de la escenografía clásica establecidas por



Aristóteles, Corneille o Freytag servirían igualmente para ilustrar este ideal de máxima narratividad. El ideal narrativo clásico implica no sólo una secuencia conectada de acciones, sino también la construcción de un patrón unificador que establece un máximo de conexión entre las acciones individuales. Según la influyente teoría de Genette ("Frontieres du récit"), las fronteras de la narrativa son tres:

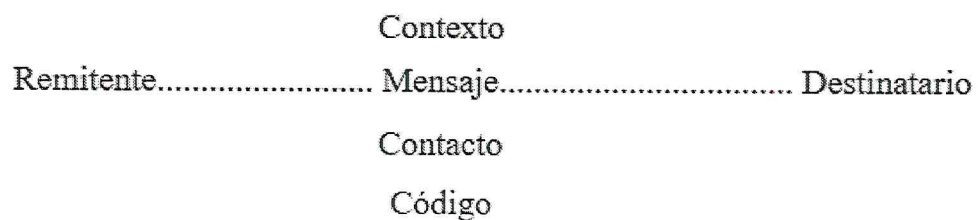
- La oposición entre narración y representación (aquí se ocupa de la noción platónica de mimesis frente a diégesis).
- La descripción como otro límite: mientras la narración se ocupa del tiempo, la descripción se extiende en el espacio. Genette concibe la descripción como un elemento indispensable dentro de la propia narración.
- La relación entre narración y descripción es paradójica: mientras que la descripción puede concebirse sin narración, siempre que aparece en la narración es un modo auxiliar, subordinado al elemento narrativo. Pero tal explicación daría una visión demasiado temeraria de la función de las estructuras narrativas en los textos literarios. Muy a menudo, en la poesía lírica por ejemplo, el elemento narrativo es insignificante, un mero apoyo para sostener elementos simbólicos, descriptivos o meditativos. Se puede considerar que estos textos tienen elementos narrativos, pero no son principalmente narrativos. Este es uno de los criterios tradicionalmente utilizados, por ejemplo, para clasificar un poema como lírico o épico.

Genette argumenta que la descripción no se opone a la narración en su técnica representativa, ya que también ella debe someterse a la sucesión del lenguaje. Pero la naturaleza sucesiva del discurso descriptivo no borra las fronteras entre narración y descripción únicamente: cualquier otra estructura que se transmita lingüísticamente tendrá que viajar en el tiempo con la cadena del habla (Helbo,1975). ¿Y si consideramos los elementos narrativos versus los descriptivos en una imagen, donde no hay desarrollo temporal en el significante? La oposición entre un elemento descriptivo, como el color de una figura, y un elemento narrativo (la anécdota mitológica de un cuadro renacentista, por



ejemplo) sigue siendo pertinente. Por tanto, la diferencia entre narración y descripción debe ser considerada como una diferencia entre los significados representados. En el caso de la narración, las articulaciones básicas del texto son los acontecimientos; en el caso de la descripción, la estructura es un patrón no secuencial de rasgos. La oposición entre acontecimientos y rasgos es absoluta precisamente porque no es una oposición entre elementos dados; es conceptual y por lo tanto ideal.

*Pragmáticamente*, la narrativa es un fenómeno comunicativo. Es bien conocido el esquema de la situación comunicativa ideado por Jakobson:



A partir de la década de 1960, la filosofía del lenguaje ha extendido su atención en la dirección de la pragmática, el uso contextual del lenguaje y las normas específicas que crea. El uso del lenguaje no es una libertad condicional caótica, como nos llevaría a pensar el modelo saussuriano. Hay normas de interacción discursiva más allá del nivel de la oración. El acto de habla es la simple acción del lenguaje que se efectúa a través del uso comunicativo de una proposición (por ejemplo, para hacer una afirmación o dar una orden). El acto discursivo es jerárquicamente una red de tales actos de habla convencionalizados, y no involucra una sola proposición, sino un evento discursivo real, en el caso de la literatura, la escritura o lectura de un texto literario.

En su estudio de los actos de habla, se ha propuesto algunos conceptos fundamentales. La primera distinción básica es la oposición entre actos locucionarios, ilocucionarios y perlocucionarios. Un acto locucionario es un acto de habla considerado desde el punto de vista de la lingüística clásica: como una frase abstracta que consta de una forma y un significado, desprovista de contexto (o más bien con un contexto convencional incorporado) y considerada en su morfología, sintaxis o aspectos semánticos. Cuando la locución se enuncia en



una determinada situación de habla, se convierte en una ilocución, un acto comunicativo de algún tipo mediante el cual se establece una interacción social entre el hablante y el destinatario (una afirmación, una orden, una promesa) (Helbo,1975). Para que ocurra, un acto locucionario debe ser identificado como tal por el oyente. Una perlocución o acto perlocucionario es el efecto no convencional que el acto ilocucionario provoca en el oyente. Reconocer que una amenaza es una amenaza es una maniobra ilocucionaria; el miedo o la risa que pueden resultar de la amenaza son efectos perlocucionarios.

### 9. Teorías sobre el tiempo en el texto narrativo.

La narrativa lingüística (incluida la literaria) es una variedad de acto discursivo: se pueden establecer variedades más específicas de acuerdo con las necesidades de la clasificación. Este enfoque puede ofrecer una nueva perspectiva sobre los géneros literarios y los modos de discurso. Por ejemplo, podemos usarlo para repensar la tercera frontera de la narrativa trazada por Genette.

Esta última distinción se refiere a la oposición entre *histoire* y *discours* introducida por primera vez por Benveniste en su discusión del sistema de tiempo en francés. En *histoire*, no hay signos de enunciación; en *discours* hay referencias al sujeto hablante con pronombres en primera persona, al tiempo o lugar de enunciación mediante deícticos, etc. *Discours* es el modo natural de hablar, mientras que *histoire* se define por una serie de exclusiones. Pero nunca puede excluir por completo las marcas de enunciación. La razón, sin embargo, no es que siempre se filtre una cierta proporción cuantitativa de enunciación, como parece pensar Genette en este pasaje. Todo texto narrativo es también y ante todo una enunciación, un acto de discurso (literario). Sólo por medio de una abstracción podemos considerarlo como *histoire*, una historia (Bobes Naves, 1973). Las distinciones conceptuales que usaremos en nuestro análisis (fábula, relato, texto) deben entenderse de la misma manera: lo que tenemos acceso directo son los textos: construimos relatos a partir de ellos, y construimos fábulas a partir de los relatos. Pero volvamos a nuestra definición de narrativa para tener una mirada más cercana a estos conceptos .



### Capítulo 3. Semiótica del género lírico

#### 1. Semiótica y género lírico.

La literatura tiene tres géneros principales; como la prosa, el teatro y la poesía. La poesía podría definirse como un tipo de lenguaje que dice más intensamente que el lenguaje ordinario (Bobes Naves, 1973).

El estudio de la poesía revela una unidad de significado cuando se examina utilizando un enfoque semiótico. En el ámbito de la ciencia literaria, se concluye que la poesía revela muchas cosas sobre la vida. Aunque la poesía es la imaginación de un poeta, que es el resultado de su gusto y alma, que no se puede separar de la observación, experiencia y estudio de la vida o de otros seres vivos en el mundo real, y luego, por el poeta, se manifiesta en el mundo de ficción. La poesía describe varios tipos de conflictos o problemas que enfrentan los humanos u otros seres vivos que viven en esta tierra. Todo eso es re-empaquetado por el poeta en forma de una obra de ficción que puede ser disfrutada por los amantes de la literatura. La buena poesía enseña muchas cosas a la audiencia, como la empatía, el coraje, la bondad y varias otras lecciones sobre esta vida. Se pueden sacar muchas cosas de un poema que día a día sigue apareciendo a lo largo con el surgimiento de nuevos poetas que también dinamizan el ámbito literario en el país e internacionalmente (Bobes Naves, 1973).

Según Michael Riffaterre (1978), texto poético no significa lo mismo que texto en prosa. En el estudio de los textos poéticos, se compara el significado de las palabras en relación con las cosas, y el texto con la realidad de la realidad. La poesía es una colección de palabras que tienen emociones expresivas en forma de textos literarios. Los beneficios de leer poesía para sus lectores incluyen:

- A. La poesía tiene un beneficio espiritual indirecto: vive la realidad de esta vida. Esto está de acuerdo con la esencia de este poema que se relaciona con la vida, como la condición psicológica de un lector después de leer un texto poético. Se puede decir que leer y escuchar poesía afecta la vida humana a través de su vida interior y psicológica.



B. La poesía estimula la sensibilidad a la belleza y un sentido de humanidad. El desafío en el ámbito científico del estudio de la literatura poética es que el nivel de validez de la interpretación de la poesía está determinado por la perspectiva o el tipo de enfoque del estudio de la poesía que puede producir múltiples interpretaciones

La poesía puede ser interpretada, discutida, analizada, debatida, incluso volcada por diversas metodologías y considerada válida. Por lo tanto, todo lo que se examina en un texto de poesía puede aceptarse como resultado de estudios científicos. Los teóricos de la literatura dicen que cuanto más diversas sean las interpretaciones de un poema, mejor será la calidad del poema. Las interpretaciones de la poesía pueden entrar en conflicto entre sí porque la poesía es esencialmente una obra literaria imaginativa que puede interpretarse de manera diferente. Además, la naturaleza de la poesía es el resultado de la creatividad, por lo que la poesía siempre transmite cosas nuevas y esclarecedoras.

La poesía también puede ser ficcional, lo que hace que la poesía construya su propia realidad, es decir, la realidad de la ficción. Esto significa que la segunda realidad creada por el poeta cuya verdad existe sólo en sus pensamientos y sentimientos, pero la verdad parece existir y se produce en la percepción del lector. Basado en la naturaleza de las obras literarias de poesía, no es sorprendente, incluso natural, que una poesía pueda ser interpretada de varias maneras, incluso contradiciéndose entre lectores, observadores y críticos literarios.

## **2. Poética y semiología.**

La semiótica como el estudio del significado en la mente, los signos, el lenguaje y la sociedad puede ser relevante para la poética como el estudio del lenguaje artístico o del arte basado en el lenguaje, porque los modos fundamentales de significado en el arte dependen de los signos que los determinan. Por lo tanto, primero hay que especificar las relaciones fundamentales de los tipos de signos con los modos de significado, relaciones que están enraizadas en la estructura constitutiva de las formaciones sociales. Del mismo modo, hay que mostrar





## 2.2. El lenguaje como arte.

El lenguaje, cualquier lenguaje, contiene estructura para funciones performativas (simbólicas), funciones informativas (diagramáticas, argumentativas) y funciones formativas (icónicas, descriptivas, narrativas). Estas funciones coinciden directamente con la estratificación social, probablemente porque la estructura social y lingüística han evolucionado conjuntamente, a lo largo de una evolución civilizatoria que también ha dado lugar al desarrollo de los tipos de signos no lingüísticos.

Mientras que las formas del discurso y las formas de la práctica tienden a especializarse en distintos estratos, de modo que las técnicas de la retórica tienden a diferenciarse en consecuencia, las actividades mentales y comunicativas involucradas en el arte nos retrotraen a un estado semiótico indiferenciado o prediferenciado, donde la simbología, la iconicidad y la diagramática coexisten o tienden a ser indistinguibles. Las obras de arte obligan (crean respeto), se asemejan (crean representaciones afectivas) y nos hacen pensar (crean diagramas del mundo), idealmente al mismo tiempo. La especificidad del arte es su no especificidad semiótica.

Una semiótica de la literatura, una semiopoética, puede basarse en el mismo supuesto sintético. Las formas de arte basadas en el lenguaje, de hecho, presentan significado en los tres modos, y la evaluación estética crítica presupone implícitamente que esto es lo que se espera.

### 3. Semiótica y lenguaje poético literario

A diferencia de la prosa narrativa, que típicamente establece y mantiene un único nivel literal de significado espacio-temporal reservado para el desarrollo de la historia de la que 'trata', la poesía presentará con mayor frecuencia una multiplicidad de niveles de significado superpuestos, y su 'historia' puede reducirse a una lista muy corta de situaciones. Esta multiplicidad es lo que se entiende por imaginaria poética (Coquet, 1972).

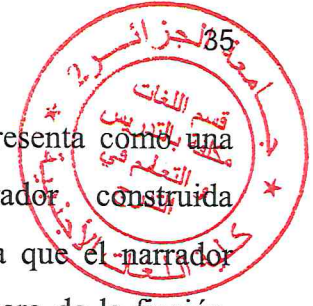
Las metáforas vienen en tres variedades: símiles icónicos (afectivos) creativos, metáforas estándar simbólicas ordinarias (deóntico-instruccionales) y catacresis gramaticalizadas ( orientacionales ) diagramáticas. De modo que incluso los

signos mentales siguen la distribución semiótica de los tipos de significado. En la poesía y otros géneros literarios del arte, encontramos la distribución de los valores de los signos a través de las representaciones textuales. En el teatro, como en el cine, la iconicidad está, por supuesto, predominantemente en la exhibición visual, mientras que una secuencia narrativa de eventos despliega el enunciado poético básico, incrustándolo en diálogos, circunstancias y acciones. La prosa narrativa es una forma de teatro escrito, que agrega voces de narrador generales. La literatura narrativa, ya sea en prosa o en verso, ofrece así una tensión esencial entre las voces y subjetividades narradoras y narradas, separadas por el relato que contiene las voces de los personajes, mientras que la voz narradora contiene a la inversa los relatos. Entre las voces en distintos niveles, la verdad y las valoraciones pueden variar y formar contrastes dramáticos, reflejando la polifonía de nuestro mundo de vida. Semióticamente, la literatura narrativa plantea dos problemas fundamentales: cómo comprender su enunciación y cómo leer su diégesis.

### 3.1. Enunciación

La personalidad en el lenguaje es omnipresente pero se expresa directamente mediante pronombres personales ( *yo, tú, ella ...*) y morfemas deícticos ( esto, aquí, ahora ...). De la libertad condicional de Saussure a la de Benveniste *énonciation* , crece la idea de una estructura paralingüística que determina el habla y la escritura; veremos que lleva el peso del propio signo lingüístico.

Presentaremos la versión semiótica de un modelo de enunciación . En este modelo, la fórmula de enunciación elemental *te digo* esto presenta la segunda persona en dativo, porque el *decir* es una especie de dar , entonces la primera persona es un *dador* . Lo que se da es el *significante* del signo de la enunciación, y el *significado*, a su vez, 'dará' a la segunda persona el significado, es decir, el contenido del signo de la enunciación (Coquet, 1972). El significado puede además, si el enunciado es un texto narrativo, contener una instancia de enunciación con nuevas personas situadas y primeras personas nuevas y situadas. La situacionalidad de la enunciación incrustada está, por supuesto, constituida por la historia, que separa así los dos niveles de enunciación.



Además, la primera persona que narra una historia que se presenta como una ficción es una persona ficticia, una voz de narrador construida convencionalmente que se dirige al lector real. Esto significa que el narrador como voz ha sido creado y doblado por la convención de género de la ficción, como autoridad constituyente y autorizado a hablar como si fuera un ser humano real. Por tanto, las ficciones pueden ser más o menos, o incluso enteramente, históricas o biográficas sin perder su condición de ficción. Lo que cuenta es la ficción de la voz que narra, no la historia.

En el diálogo ( real o escrito), la línea de tercera persona se elabora de enunciado en enunciado, mientras que la primera y la segunda persona se desplazan. La relación de signo constitutivo entre significante y significado puede entenderse como una relación enunciativa , en la medida en que el significado narrativo es significado- al lector implícito por el significante. Semiosis y enunciación intersubjetiva coinciden (Coquet, 1972). Aquí, la voz narradora se dirige al lector real para quien la 'ficción' es una condición imaginaria especial de cognición, un tipo especial de realidad; por el contrario, el lector implícito, un avatar del lector real, ya está en el mundo de la historia como una realidad "normal" y experimentable por derecho propio, por fantástico o absurdo que sea. Esta íntima conexión entre signo y enunciación puede ayudarnos a comprender la fuerza intersubjetiva de la comunicación semiótica. Los enunciados performativos dejan que la fuerza heredada del hablante, proveniente de A en el modelo, fluya directamente hacia el significante y modifique el mundo del oyente, mientras que el hablante se vuelve transparente, reducido al papel de transmisor dinámico.

### **3.2. Diégesis**

Las narraciones contienen historias, como se mencionó. La estructura de la historia, o diégesis , no es un asunto fácil de modelar. Se puede argumentar que modelar la estructura diegética es un problema para la semiótica más que para la poética, ya que contar historias no es necesariamente un esfuerzo ingenioso. Pero dado que la ficción narrativa constituye la parte predominante de la literatura mundial, las estructuras diegéticas subyacen en la mayoría de estos textos, especialmente en la prosa, y nuestra comprensión de la redacción artística de



estas historias presupone nuestra expectativa de la secuencia característica de situaciones y eventos que las hace coherentes.

Uno de los aspectos semióticos de las narraciones es, pues, su despliegue temporal de causalidades causales e intencionales, el diagrama de su "lógica", que la crítica literaria o filosófica encuentra relevante para la interpretación de los textos. La interpretación textual, por lo tanto, agrega una capa meta-semántica de significado a la capa literal e imaginativa que activa la lectura simple. En este punto, la semiótica ofrece claramente una perspectiva que atañe a un importante problema de la poética: cómo teorizar la relación que se da entre lectura literal e interpretación literaria, entre significado literal y significado final. Uno es semántico e icónico -simbólico, el otro es metasemántico y diagramático (Coquet, 1972).

La ventaja de estudiar explícitamente la semiótica de las formas de arte basadas en el lenguaje es que nos permite insertar la poética en un marco más amplio de creación humana de significado en el mundo social. Es importante entender lo que el arte, incluida la literatura, está haciendo en y a través de la socioesfera humana: nos lleva "de regreso" a etapas de la civilización donde los modos de significado distintos de la pragmática cultural históricamente especificada aún se encuentran en la misma expresión expresiva. formas de comportamiento, como si nuestros 'orígenes' estuvieran presentes: una etapa históricamente imposible pero semióticamente posible de reiniciar, por así decirlo, que coloca nuestra mente y cuerpo en estados de 'indistinción' experimentada y nos permite redescubrir el significado en su estado primordial, como belleza

#### 4. La semiótica de Michael Riffaterre

En el desarrollo de la literatura existen tres teorías científicas de la Semiótica. según los estudiosos, a saber: Primero, Semiología según Ferdinand de Saussure, que puede usarse como un enfoque de los estudios literarios en el aspecto lingüístico. Segundo, Semiótica de Charles Pierre, que puede usarse como un enfoque de los estudios literarios en aspectos filosóficos. Tercero, *Semiótica según Michael Riffaterre* que puede ser utilizada como aproximación a los estudios literarios en cuanto a aspectos del lenguaje y principios literarios.



Riffaterre (1978) planteó que hay cuatro aspectos que deben ser considerados en la comprensión e interpretación de la poesía. A saber (1) Lecturas Heurísticas y Hermenéuticas, (2) Expresiones Indirectas, (3) Matrices, Variantes y Modelos, y (4) Hipogramas (Bobes Naves, 1973).

La característica más importante de la poesía según Riffaterre es que la poesía expresa inevitablemente conceptos y objetos de manera indirecta. Esto quiere decir que la poesía transmite una cosa por otra. Esto es lo que distingue el uso del tipo y significado del lenguaje entre el lenguaje figurado y el lenguaje literal. Según el cual, el texto poético no tiene el mismo significado que el texto en prosa. Especialmente en el estudio de textos poéticos, las palabras se asocian con algo, y el texto se compara con la realidad de la realidad porque la poesía es una colección de palabras que expresan las emociones o ideas de un poeta sobre algo en un texto literario (1978).

#### **4.1. Lectura heurística y hermenéutica de la poesía**

En los estudios literarios semióticos, la búsqueda de significado en la poesía se puede realizar mediante la lectura de heurísticas y hermenéuticas. La lectura heurística es una forma de leer en el sistema semiótico de primer nivel, que es una forma de leer poesía basada en el lenguaje, vista desde el sistema normativo del lenguaje, mientras que la lectura hermenéutica es una forma de leer en el sistema semiótico de segundo nivel, que es una forma de leer obras literarias basada en convenciones literarias (Riffaterre, 1978).

#### **4.2. Expresión indirecta en poesía- El lenguaje poético**

La característica de la poesía, según Michael Riffaterre, es que expresa conceptos y objetos de manera indirecta. Esto quiere decir que la poesía dice una cosa con otro sentido. Esto es lo que distingue el lenguaje poético del lenguaje literal. La poesía tiene una forma especial de transmitir su significado porque el lenguaje de la poesía es semiótico, lleno de signos que representan ciertos significados, mientras que el lenguaje literal es mimético, abrazando la realidad o lo que es. La expresión del lenguaje que es semiótico en la poesía es una expresión poética indirecta que ocurre debido a un cambio en el significado, destrucción del significado y creación del significado. Significado cambiante significa el



significado que reemplaza o representa. Este desplazamiento de significado es causado por el uso de lenguaje figurativo comparativo como metáfora, metonimia, personificación, símil, sinécdoque, alegoría y otros (1978).

La destrucción del significado se produce en forma de lenguaje figurativo, uso de contradicciones como la ambigüedad, la contradicción, el sinsentido, etc. La creación de significado en la poesía significa que todo en la convención del lenguaje se considera sin sentido, pero en formas tales como simetrías, rimas o equivalentes semánticos entre homólogos en una estrofa (Bobes Naves, 1973). El significado de creación es una clasificación de textos fuera de la lingüística. El significado de la creación ocurre debido a la disposición del espacio del texto, que incluye: encabalgamiento, tipografía y homólogo.

Rimas	Las rimas son repeticiones de palabras de sonido similar que ocurren al final de una línea en un poema o canción. Las rimas son herramientas que hacen uso de patrones repetitivos que aportan ritmo y musicalidad a la poesía.
Encabalgamiento	Derivado de la palabra francesa <i>enjambment</i> , significa pasar por encima o cruzar las piernas. En un texto poético, significa que hay un paso de una línea a otra sin terminación de puntuación. Puede definirse como un pensamiento o sentimiento, puede ser una frase o una cláusula, en una línea de poesía que no termina en un salto de línea, sino que avanza a la siguiente línea. En palabras sencillas, es ejercitar los sentidos de una estrofa o verso a otro sin grandes interrupciones ni cortes sintácticos.
Tipografía	En poesía significa la disposición de las relaciones y la disposición de líneas. La función de la tipografía es conseguir una forma visual atractiva y reforzar el significado o expresión del poeta a través de la superioridad de una palabra, frase u oración. En el contexto de la formación visual, la tipografía es una parte importante de varios estilos artísticos o, en general, la tipografía es una forma de estructurar y presentar el texto.



#### 4.3. Matriz, modelo y variante en poesía

En la teoría literaria, la poesía es el desarrollo de una matriz en un modelo y se transforma en una variante. Al analizar obras literarias como la poesía, la matriz se abstrae en forma de palabras, frases, cláusulas u oraciones. Un modelo es una palabra u oración que representa un verso en un poema. El modelo también se puede decir como la actualización de la matriz. La forma de la descripción del modelo se enumera en las variantes contenidas en cada línea o verso. Las matrices y los modelos son variantes de la misma estructura o, en otras palabras, la forma de traducción de la matriz es modelos y variantes (Eco, 1976).

#### 4.4. Hipograma de Poesía

Riffaterre argumenta que las nuevas obras literarias tienen pleno significado en relación o en conflicto con otras obras literarias. Este es el principio de intertextualidad enfatizado por Riffaterre. El principio intertextual es el principio de la relación entre textos. Los hipogramas se manifiestan en textos preexistentes, tanto en forma de mitos como de otras obras literarias.

Los tipos de hipogramas se pueden dividir en dos tipos: hipogramas potenciales y reales. El posible hipograma no está en el texto, pero debe extraerse del texto. Un hipograma potencial es una matriz, puede ser una sola palabra, frase u oración. El potencial del hipograma se manifiesta en todas las formas de aplicación del significado lingüístico, ya sea en forma de presunciones o sistemas descriptivos o grupos de asociación convencionales. Mientras tanto, el hipograma real puede ser texto, palabras, oraciones, proverbios o el texto original completo. (Riffaterre, 1978).

Según Kristeva (1981), una obra literaria puede leerse en relación con otros textos. También establece que el trasfondo de las obras literarias puede incluir la sociedad, los hechos históricos, la naturaleza y la vida. Una cosa que los investigadores literarios deberían observar es que la intertextualidad no se basa en absoluto en las intenciones explícitas de un poeta; incluso un poeta a menudo no es consciente de cuál es el trasfondo de su obra. Para proporcionar un significado más perfecto, las obras literarias deben armonizarse con otras obras literarias que son el fondo.

La semiótica es el estudio de la vida de los signos. El trabajo de las palabras es comunicar y en esta comunicación debe haber una transformación de la información (Kristeva, 1981). Cuando comenzamos a leer una obra literaria, la obra crea una imagen en nuestra mente, así que con la ayuda de estas imágenes nos comunicamos con la obra de arte. entonces podemos decir que los productos literarios hablaron con nosotros y trasladaron las actitudes de los escritores. Esta transformación de la información pertenece al sistema de signos al que llamamos semiótica, por lo que la semiótica es un instrumento que utiliza símbolos, imágenes, objetos y un lenguaje que alude al estudio científico de una obra de arte (Ertel, 1977).

Con base en las descripciones y explicaciones anteriores, se pueden concluir varias cosas, entre ellas 1) Teóricamente, interpretar un poema es relativamente complicado y complejo en comparación con otras obras literarias debido a su lenguaje. 2) Debe tenerse en cuenta que los resultados del estudio de las obras literarias están sólo en la zona de aproximación de la verdad. Esto significa que la verdad de los estudios literarios tiende a ser subjetiva. Sin embargo, debe llevarse a cabo de una manera científica objetiva basada en los estándares científicos existentes para encontrar la verdad. 3) El enfoque semiótico brinda una solución para acercar el significado de la poesía a la verdad (zona de aproximación de la verdad).





**SEMESTRE II.**

**Semiótica teatral**





## Capítulo 1: Semiótica teatral

### Introducción

El análisis de la inherente imbricación de enunciación y semiosis narrativa que aquí se propone permite finalmente ofrecer una perspectiva semiótica sobre la poética del género teatral. Hay nuevamente un formato básico, que está sujeto a modificación por recursión o colapso de niveles pero tiene una estratificación triádica estable. El teatro es escribir, escenificar y actuar . Entonces, al menos, implica tres categorías de agentes: escritores, directores y actores. Obviamente, estas instancias forman una estructura, ya que la actuación depende de la puesta en escena, que depende de la escritura. Esta estructura se puede describir como una cascada de semiosis : la superior es la semiosis diegética que contiene la idea icónica incrustada de la semiosis escénica, que nuevamente contiene la idea simbólica incrustada de la semiosis performativa real. Sin embargo, si incluimos la ópera en el género teatral, debemos agregar una semiosis musical que significa y contiene (la idea de) el texto (como libreto), mientras que el resto de la estructura permanece como antes, excepto que ahora hablar es cantar.

El teatro, es decir, la narración icónicamente escenificada, es probablemente una de las formas de arte más antiguas de la civilización humana. La danza debe agregarse a la actuación en el modelo, junto con el habla y el canto, ya que es un modo fuerte de presencia corporal escenificada 'bajo' la música y, a menudo, 'bajo' un texto ritual o poético (desde las figuras de palo danzantes del bronce). pinturas rupestres de la época a la actual versión 'disco').

#### 1. ¿Qué es la semiótica del teatro?

Si hay algo específico en la existencia misma del teatro que lo diferencia de todos los demás modos de representación artística como la pintura, el cine o la música, entonces puede llamarse teatralidad. La teatralidad puede entonces definirse provisionalmente como el lenguaje específico del teatro que produce una forma única de significación que es distinta de todas las demás formas estéticas. Para entender este lenguaje específico del teatro o lo que llamamos





Sin embargo, tal lista plantea inmediatamente la cuestión de cómo operan los diversos componentes como subsistemas en el sistema total de signos de la representación. En otras palabras, ¿qué sucede cuando se hace que estos diferentes factores interactúen en un escenario frente a una audiencia?

La noción de que el teatro es una forma de arte compuesta no conduce automáticamente a una visión única de la esencia del teatro. Por el contrario, las diversas doctrinas del teatro moderno podrían organizarse en una escala con la noción de teatro como una combinación de todos los factores posibles en un polo, y la concepción de que algún factor es su condición sine qua non en el otro.

#### **4. Significado y comunicación en el teatro.**

En semiótica, el teatro es un sistema de signos y significantes que crean significado. Es el estudio de cómo se crea y comunica el significado a través del uso de símbolos, incluido el uso del lenguaje, el gesto y el rendimiento. La semiótica en el teatro se puede utilizar para examinar las formas en que el significado se transmite a través de los elementos del teatro, como el escenario, los accesorios y el vestuario. También se puede utilizar para analizar las formas en que se transmite el significado a través de la actuación de los actores.

Una representación teatral se compone de varios elementos que se utilizan para transmitir una visión individual o un mensaje. Podemos aprender más sobre la fuente del arte estudiando los signos y símbolos de varias obras. Permite a los miembros de la audiencia asociar al director o diseñador de escena con una imagen y contexto, además de servir como una doble función. La semiótica es el estudio del significado de los signos y símbolos observando cómo aparecen y se mueven. La metodología semiótica se puede utilizar para examinar los signos acumulativos en mensajes y textos que comprendemos que tienen significado. La semiótica se puede aplicar a la interpretación de la información del escenario confiando en la interpretación de signos y la interpretación de símbolos: esto es lo que proporciona el escenario. Fue desarrollado por Elaine Aston y George Savona con el fin de crear significado a partir de procesos de rendimiento. La semiótica, en esencia, reconoce el origen del significado a nivel teórico mientras trabaja hacia la externalización de teorías. En el segundo tipo de problema, la



presentación exterior del investigador u objeto es un factor importante (Kristeva, 1981).

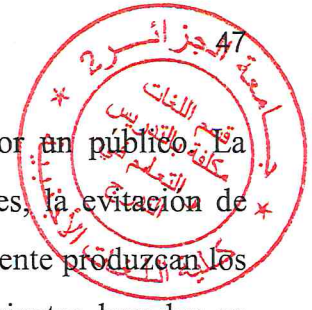
La semiótica se refiere al proceso de una audiencia que lee e interpreta los signos y símbolos en el escenario en todo momento. Los diseñadores deben pensar en cómo usar signos sutiles o audaces para transmitir un mensaje a una audiencia. Como resultado, con la ayuda de la semiología, el intérprete puede obtener información sobre cómo se despliegan y entienden los signos en los medios de comunicación. Con esta herramienta, las partes interesadas de los medios pueden interpretar los significados subyacentes de la producción de los medios y cómo reacciona la audiencia a esos significados. La semiótica es un método de estudio de textos mediáticos que se centra en los significados ocultos que contienen. Understanding Media Semiotics, cuya nueva edición está completamente revisada y actualizada, está dirigida a estudiantes de medios, lingüística y aquellos interesados en estudiar las tendencias de los medios en mayor profundidad.

##### **5. La importancia de la semiótica en el teatro**

La semiótica es el estudio de signos y símbolos y su uso en la comunicación. A menudo se utiliza en el teatro para analizar obras de teatro y actuaciones con el fin de comprender su significado y propósito. La semiótica puede ayudar a revelar mensajes y significados ocultos en una obra de teatro o actuación, y se puede utilizar para interpretar una obra desde una variedad de perspectivas diferentes.

La semiótica es un componente crítico del teatro porque ayuda a conectar al público con la obra y el director. El público podrá comprender mejor la historia contada mediante la comprensión de los símbolos y los significados de las imágenes. Los semióticos han reconocido que un sistema de signos utilizado durante una representación teatral es aquel que se comunica con una audiencia, ya que se mencionó antes de que todo lo que se presentaba a una audiencia en un entorno teatral se considerara un signo (Lozano, 1986).

En cuanto al uso de la semiótica en el teatro, el estudio de la semiótica teatral amplía y altera la lente a través de la cual consideramos las formas en que los



signos teatrales son producidos, recibidos e interpretados por un público. La semiótica puede ayudar con la selección de signos / mensajes, la evitación de signos / mensajes y la priorización de opciones que probablemente produzcan los resultados deseados. Antes del advenimiento de los conocimientos basados en datos, una gran parte de la información estaba dominada por la recopilación de datos. Sin embargo, con el advenimiento de nuevas tecnologías como las redes sociales, ahora es posible recopilar datos más cualitativos, lo que permite análisis más informados y perspicaces.

## 6. Praga y la semiótica teatral

La escuela de Praga contribuyó notablemente al desarrollo de la semiótica teatral. Los logros analíticos fundamentales de esta escuela con respecto al lenguaje específico del teatro se pueden resumir en cuatro principios básicos (Mounin,1972):

**6.1. Semiotización:** Según este principio, todo lo que está en escena opera como un signo porque transforma radicalmente todos los objetos y cuerpos, otorgándoles un poder signifiante que podrían no poseer en condiciones normales cotidianas. Esto significa que cualquier objeto, incluido el cuerpo del actor, suprimiría su significado normal a favor de su papel simbólico en el escenario. Por ejemplo, un pañuelo, que puede tener poco valor utilitario y no tener ninguna función social o cultural, puede adquirir un significado inesperado durante su participación en una representación teatral. Por lo tanto, *todo lo que está en el escenario es un signo*. Sin embargo, aunque un objeto, digamos un cuaderno que se usa en una representación teatral, no puede diferir estructuralmente de un cuaderno que usa el público, durante la representación se transforma en un signifiante teatral. Un signifiante teatral no se relaciona inmediatamente con su equivalente dramático. En el caso de nuestro ejemplo, el cuaderno que se usa en el escenario no se refiere directamente al cuaderno ficticio mencionado en el texto dramático. El signo-vehículo material (cuaderno material utilizado en el escenario) se pone bajo lo que se conoce como comillas metafóricas porque no representa otro objeto -un cuaderno imaginario- sino el significado de "cuaderno" que es una clase abstracta de objetos.



El cuaderno material para el cabello en el escenario es solo un miembro concreto de esta clase abstracta de objetos. Las comillas imaginarias hacen que el objeto expuesto en escena sea representativo de una clase de objetos mientras que el objeto ficcional del texto dramático sería otro miembro de la misma clase. Esta estructura inherente de la significación teatral permite que el teatro experimental y simbólico utilice una serie de vehículos de signos no literales para realizar la misma función semiótica que los significantes literales. Por lo tanto, en lugar de usar una silla real como significante teatral para significar una "silla", uno puede simplemente usar un bloque de madera o una plataforma elevada o incluso un cuerpo humano inclinado hacia adelante sobre el cual se realiza la acción de sentarse.

**6.2. Connotación:** el significante teatral puede representar una clase de objetos, su potencial para significar nunca se agota. Siempre es posible que un signo apunte más allá de su significado denotativo a un nivel de significación que los lingüistas llaman connotativo. Así, si la denotación es el nivel primario de significación, entonces la connotación es el nivel secundario que está determinado culturalmente en un punto particular de la historia.

Es por las posibilidades connotativas de la significación teatral que el teatro puede operar dentro de una economía semiótica donde un número limitado de significantes puede producir posiblemente un número inagotable de significantes que enriquecen el proceso de significación teatral.

**6.3. Transformabilidad de los signos:** el hecho de que dentro del teatro un número limitado de significantes teatrales pueda producir una rica variedad de significados está íntimamente asociado con lo que los estructuralistas de Praga denominan de diversas maneras como el dinamismo o la movilidad o la transformabilidad del signo teatral. La capacidad generativa de la semántica teatral es inseparable de la capacidad de los signos teatrales para transformar su significación tanto a nivel connotativo como denotativo. Esta versatilidad de significación se hace evidente cuando vemos cómo un solo objeto cambia su significado cuando se usa de manera diferente o incluso se coloca de manera poco ortodoxa (Mounin,1972).



**6.4. Primer plano y jerarquía de la significación:** Es por la posibilidad transformadora del sistema significante del teatro que una serie de brillantes directores del siglo XX pudieron alterar el orden de la codificación. Como resultado, podrían centrarse en elementos significativos del teatro a los que tradicionalmente no se les daba ninguna importancia o protagonismo en el escenario. Como se discutió anteriormente, el continuo sujeto-objeto normalmente produciría la jerarquía automática donde la figura del actor principal tomaría la posición central. Aquí el círculo de Praga utilizó un concepto que ya había ganado cierta prominencia en el estudio de la semiótica de la literatura, en particular de la poesía. Llamaron a este concepto *Primer plano*.

El primer plano automatizado del actor principal podría detenerse, desplazarse o incluso revertirse.

El círculo de semiólogos del teatro de Praga inspiró a una generación de estudiosos del teatro a abordar el lenguaje específico del teatro de una manera más coherente. Fueron los primeros en comprometerse colectivamente con el problema del lenguaje teatral y examinar cómo tal lenguaje puede expresar la esencia del teatro. Todo el tiempo fueron muy conscientes de que este lenguaje específico del teatro era la condición fundamental para que existiera la esencia teatral en primer lugar (Mounin, 1972). El enfoque principal de estos semióticos teatrales estaba en la naturaleza y esencia mismas del signo teatral. Dedicaron su análisis a la ontología del lenguaje teatral más que a las reglas y procedimientos de cómo se comunica el mensaje teatral que posteriormente recogerían los semióticos del teatro. Preocupado por la función del signo más que por los sistemas de signos y códigos producidos durante la representación, el círculo de Praga mostró un deseo de comprender la teatralidad en su esencia. No les preocupaba qué tipo de teatro se iba a analizar, ya que principalmente se dedicaron a comprender la teatralidad del lenguaje teatral.



## 7. Semiótica en el teatro musical

El teatro se ha convertido en un medio altamente artístico. El director emplea una variedad de factores para transmitir su visión o mensaje a la audiencia durante una representación teatral. Una de las muchas funciones de una teoría teatral general o semiótica es describir los diversos componentes de las representaciones escénicas o la acción.

El objetivo de la semiótica es comprender la producción de significado mediante el estudio de los signos que componen acumulativamente los mensajes y textos que entendemos que tienen significado. Un objeto, un sonido o un concepto se conoce como un significante, y un concepto mental se conoce como un significado (Rossi-Landi, 1972). La interpretación y lectura del código son el resultado de estos signos. La semiótica juega un papel importante en la teoría del drama como una herramienta para desarrollar una taxonomía (lista de elementos de rendimiento). La taxonomía típicamente incluye una amplia gama de elementos, incluyendo lenguaje, paralingüística, proxémica, estructuras vestimentarias, estructuras pictóricas, estructuras musicales, etc. Como receptores, traemos con nosotros una serie de marcos, cada uno de los cuales es extratextual y sirve como marco para estos elementos. El término característica fija se refiere a cualquier elemento que se fija a la posición en la que se instaló originalmente.

Las características informales difieren de las características formales en relación con sus distancias intersticiales entre objetos / personas. Las distancias intersticiales se pueden dividir en cuatro categorías. Estos agregan y generan significado en formas que tienen elementos culturales y teatrales (Rossi-Landi, 1972).

## 8. Elementos y signos teatrales

El teatro es un texto polisémico, es decir, hay muchos significados posibles. En el teatro hay una serie de personas que transmiten señales a los receptores. Estas señales son codificadas por los emisores (actores, escritores, directores, diseñadores) y luego decodificadas por los receptores (audiencia) pero con la posibilidad de cambios en el significado que se entiende. El teatro tiene dos



canales principales de comunicación, visual y auditiva. Para analizar las señales complejas que se reciben, la teoría del drama intenta formular una taxonomía (lista de categorías) de los elementos de rendimiento utilizando los conceptos de semiótica. Una taxonomía básica incluiría una gama de elementos: lingüísticos, paralingüísticos, proxémicos, kinésicos, vestimentarios, cosméticos, pictóricos, musicales y muchos otros. Estos elementos operan dentro de una serie de marcos, los extratextuales, lo que traemos como receptores; un marco circum-textual, experiencias y mensajes previos y posteriores a la actuación; un marco intertextual, la relación entre esta performance y otras; y un marco intra-textual, la relación entre los elementos dentro de la obra. Estos marcos contribuyen a las formas en que estructuramos o entendemos el significado y el significado de los signos y códigos de rendimiento.

Cada elemento se puede dividir en una gama de subsistemas. Por ejemplo, la proxémica es el estudio del uso del espacio para generar significado. Se puede dividir en tres subsistemas:

- a. **Características fijas:** son cualquier elemento en el teatro que esté fijo en posición, como un escenario de arco de proscenio. Estas características fijas contribuyen al tipo de espacio que es el entorno de la actuación. Algunos espacios están orhanizados para maximizar el espacio común entre el público y el escenario y entre sí, esto llamado *espacio sociopetal*. Otros lugares se pueden organizar de una manera que maximice la sensación de ser un individuo en un espacio que solo se conecta realmente con la actuación, este es un *espacio sociofuga*.
- b. **Características semifijas:** el conjunto, la rostra, las luces, etcétera.
- c. **Características informales:** como los actores, los accesorios y cualquier aspecto que se mueva o cambie en el curso de la actuación. El significado de las características informales cambia dependiendo de las distancias intersticiales entre objetos / personas. Las distancias intersticiales se pueden dividir en cuatro subcategorías, y son: íntimos (por ejemplo, tocar o casi tocar), personales (conversación de dos personas), sociales (conversación en grupos pequeños y públicos (reunión de grupos

grandes). Estos luego se cruzan con los códigos teatrales y culturales para agregar y generar significado dentro de la actuación. A través del análisis de este tipo de elementos es posible examinar las formas en que una performance genera significado y los tipos de significados que está generando (Rossi-Landi, 1972).





## Capítulo 2: Semiótica y Signos

### 1. Semiótica y sistemas de signos no-verbales

La consideración de Von Uexküll (1982) de la relación entre los procesos de signos de la naturaleza y del lenguaje proporciona un marco fértil para examinar los signos verbales y no verbales. La distinción entre código y mensaje, o, más estrictamente, entre *langue* y *parole*, corresponde a la distinción de von Uexküll entre "plan activo" y "existencia viva concreta". Sobre este plan, Von confirma que nuestra mente posee un plan interno que se revela sólo en el momento en que comienza a estar activo. Por lo tanto, debemos observar la mente durante el tiempo en que recibe y elabora las impresiones de acuerdo con su actividad. También, la forma nunca es otra cosa que el producto de un plan impreso en la materia indiferente que podría haber tomado también otra forma (1982, p.46).

Un estudio amplio de signos y sistemas de signos, ya sean verbales o no verbales, exige tanto enfoques sincrónicos (tanto estructurales como funcionales) y una aplicación de perspectivas diacrónicas (evolutivas u ontogenéticas, y evolutivas o filogenéticas) (Sebeok, 1979). En cuanto a la ontogenia de la semiosis en nuestra especie, está perfectamente claro que múltiples sistemas de signos no verbales están "conectados" al comportamiento de todo neonato normal; esta dotación semiósica inicial permite a los niños sobrevivir y adquirir y componer un conocimiento práctico de su mundo antes de adquirir signos verbales.

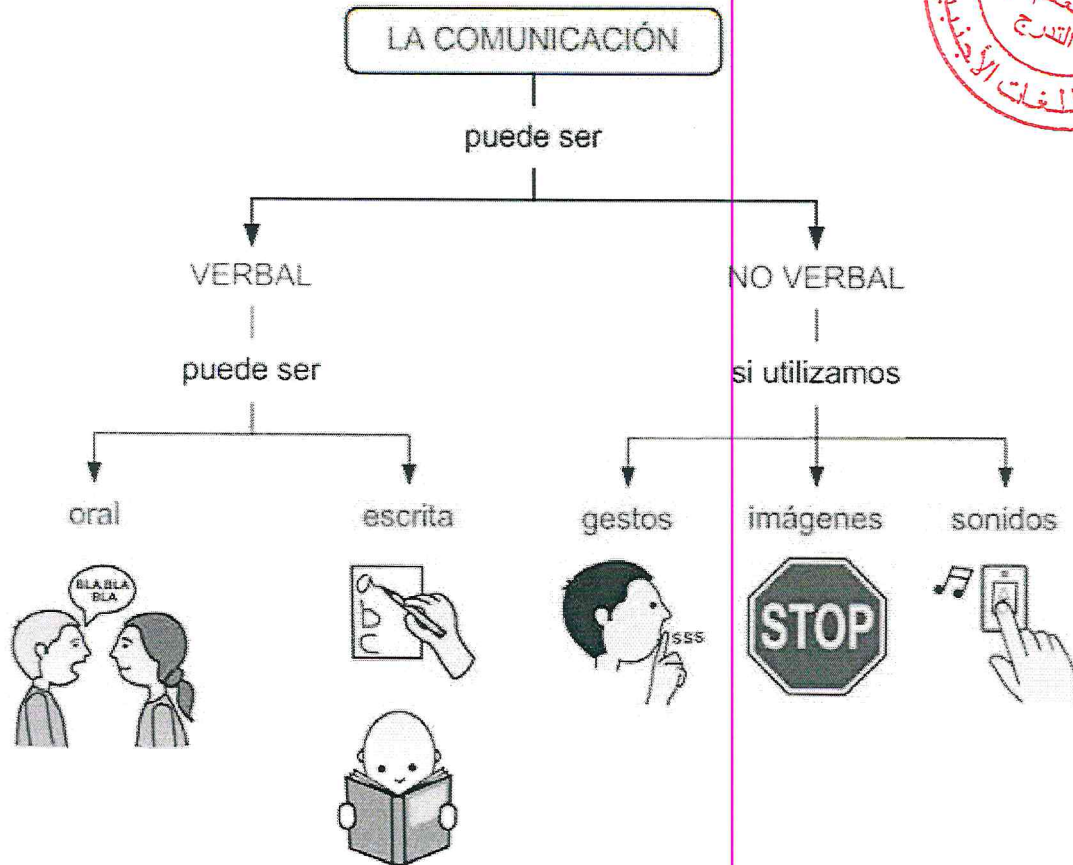
El punto a tener en cuenta es que los sistemas de signos no verbales de ninguna manera significa atrofia en el curso de llegar a la edad adulta y la vejez. En otras palabras, los dos repertorios, el cronológicamente anterior y el más joven, se vuelven y permanecen profundamente entrelazados, para complementar ambos, y se complementan mutuamente a lo largo de la vida de cada individuo humano. Esta confianza en dos modos semióticos independientes pero sutilmente entrelazados -a veces denominados zoo semióticos y antropro semióticos- es lo que distingue a los homínidos, más que la mera propensión al lenguaje característica de nuestra especie.



Cuando se trata de cuestiones de filogenia, siempre he sostenido que el surgimiento de la vida en la Tierra, hace unos 3500 millones de años, fue equivalente al advenimiento de la semiosis. La ciencia de la vida y la ciencia de los signos se implican recíprocamente. También he argumentado que la derivación del lenguaje a partir de cualquier sistema de comunicación animal es un ejercicio totalmente inútil, porque el lenguaje no evolucionó para satisfacer las exigencias comunicativas de la humanidad (Romera,1981).

Evolucionó como un dispositivo de modelado extremadamente sofisticado, en el sentido del *Umweltlehre* (enseñanza ambiental) de von Uexküll, tal como se presentó, que se refiere al lenguaje como sistema de modelado, no al habla como herramienta comunicativa, en *Homo habilis*. Este miembro ancestral de nuestro género apareció, bastante abruptamente, hace solo unos dos millones de años. El lenguaje, que fue una adaptación evolutiva en el género, se adaptó en la especie *Homo sapiens* hace apenas trescientos mil años en forma de habla. Tomó ese tiempo para que las habilidades de codificación del *Homo sapiens* se afinaran con las habilidades de decodificación correspondientes de nuestra especie. Al igual que en la ontogenia humana, la semiosis verbal de ninguna manera ha reemplazado a las manifestaciones no verbales diversiformes, mucho más viejas, porque los usos de signos no verbales de los hombres se han vuelto más ricos y complejos, y la comunicación no verbal ha florecido junto con la evolución del lenguaje verbal (Romera,1981).

En resumen, una preponderancia de la opinión de los expertos persuade que la lingüística es una rama estructuralmente más que funcionalmente autónoma de la semiótica, el resto de la cual abarca una amplia variedad de sistemas no verbales de significación y comunicación que, en los seres humanos, florecen junto con los primeros. relacionados en reciprocidad.



En la sección temporal longitudinal, ya sea en la vida de los organismos o en la vida de hombres y mujeres, la semiosis no verbal tiene una primacía sustancial. Los estudios de cómo los signos verbales y no verbales se entremezclan y se modifican entre sí en nuestras comunidades de habla multiforme deben ser considerados conjuntamente por lingüistas y otros semiólogos (Prieto,1972).

Todos los seres vivos interactúan mediante intercambios de mensajes no verbales. Los seres humanos adultos normales interactúan mediante intercambios de mensajes verbales y no verbales. Aunque el lenguaje es una estructura semiautónoma, se encuentra incrustado en una matriz laberíntica de otras variedades de patrones semióticos utilizados entre nosotros y heredados de diversas formas de nuestra ascendencia animal.

## 2. Caracterización del signo

Estos seis factores clave -mensajes y código, fuente y destino, canal y contexto- juntos y por separado constituyen el rico dominio de las investigaciones semióticas. Sin embargo, la noción fundamental sigue siendo el signo. Este



término se ha definido de muchas maneras diferentes desde su introducción en la antigua Grecia.

Para aclarar qué es un signo, es útil comenzar con la fórmula medieval *aliquid stat pro aliquo*, ampliada por Peirce, alrededor de 1897, a algo que para alguien representa algo en algún aspecto o capacidad. A la noción clásica de sustitución presente en esta famosa frase -Roman Jakobson la llamó *renvoi*, traducible como *referencia*, Peirce añadió aquí el criterio de interpretación (Sebeok, 1979).

### 2.1. El signo icónico

Se dice que un signo es icónico cuando existe una similitud topológica entre un significante y su denotata. Fue en 1867, en su artículo 'Sobre una nueva lista de categorías', que Peirce publicó por primera vez su ahora famosa tríada fundamental, e inicialmente afirmó que había tres tipos de signos (o, como él los llamó, *representaciones*):

1. Semejanzas (un término que pronto abandonó en favor de iconos), o aquellos cuya relación con sus objetos es una mera comunidad en alguna cualidad.
2. Índices, o aquellos cuya relación con sus objetos consiste en una correspondencia de hecho.
3. Los símbolos (que son lo mismo que los signos generales), o 'aquellos cuya base de relación con sus objetos es una cualidad imputada', a los que más tarde llamó *leyes*, es decir, convenciones, hábitos o disposiciones naturales de sus interpretante o del campo de su interpretante.

Peirce luego distinguió tres subclases de íconos: **imágenes**, **diagramas** y **metáforas**. La noción de icono -que en última instancia está relacionada con el proceso platónico de mimesis y que Aristóteles luego amplió de una representación principalmente visual para abarcar toda la experiencia cognitiva y epistemológica- ha sido objeto de mucho análisis en sus diversas variedades y manifestaciones, sin embargo, algunos aparentemente quedan cuestiones teóricas intratables.

Las imágenes (que a veces todavía se equiparan de manera simplista con todos los íconos, o peor aún, se asume ingenuamente que están confinadas únicamente



a la esfera visual) fueron estudiadas en dos investigaciones excepcionalmente reflexivas de Eco (1972) y Wallis (1973) respectivamente.

En cuanto a la teoría de los diagramas, ocupaba un lugar destacado en las investigaciones semióticas del propio Peirce, y Zeman (1964) y Roberts (1973) la revisaron cuidadosamente en algunas de sus ramificaciones de gran alcance, que incluyen la teoría moderna de grafos. Peirce mismo no persiguió mucho el antiguo recurso retórico de la metáfora, más allá de la corrección de Todorov (1973) de que el ícono es una sinécdoque en lugar de una metáfora, asignando esto, en su lista de categorías, al ícono.

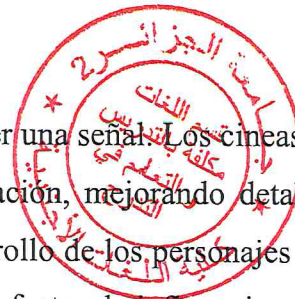
A pesar del vasto estudio del ícono, persisten varios problemas teóricos serios. Dos de ellos, llamémoslos la cuestión de la simetría y la cuestión de la regresión, merecen al menos una breve pausa aquí.

Wallis (1973) afirma que la relación de representación es asimétrica: un signo icónico o un signo convencional independiente representa su *representación*, pero no al revés. Sin embargo, no hay nada en las definiciones de iconicidad que requiera la imposición de algún tipo de prioridad cronológica: la definición de Peirce habla de una mera comunidad en alguna cualidad, y la propuesta al comienzo de esta sección solo de una comunidad topológica y similitud, ambas cualidades que se aplicarían tanto hacia atrás como hacia adelante.

## 2.2. El código cinematográfico

La narración de historias en el cine moderno tiene como objetivo lograr una hermosa exhibición visual de color, decorados, vestuario, etc. En la mayoría de los casos, estos pocos accesorios, vestuario o escenario pueden tener significados más profundos o "símbolos". Con una mayor comprensión de la semiótica, el cine moderno ha evolucionado de solo contar historias, a hacer uso de más elementos (ropa, accesorios, escenario, etc.) para agregar un significado simbólico a la historia y / o a los tiempos modernos. La semiótica puede ser una excelente manera de involucrar a la audiencia en la historia de uno y revelar en gran medida más de la historia en estos pequeños artículos (Mukarovski, 1977).

Como se discutió anteriormente, un signo puede ser cualquier cosa con un significado. Desde los colores de los artículos, hasta los artículos en sí. Desde la



redacción hasta el objeto físico, cualquier cosa puede ser una señal. Los cineastas han tomado este estudio y lo han aplicado a su narración, mejorando detalles sutiles que, a su vez, agregan más información al desarrollo de los personajes o a la historia en sí. El papel del estudio de los signos es un factor de influencia en el cine actual. A medida que los cineastas se esfuerzan por involucrar al público en una escala más profunda y reflexiva. Por lo tanto, representación. Así es como el cine "representa" o refleja y manipula esta realidad con el fin de transmitir su mensaje o significado (Prieto,1972).

Los cineastas utilizan el lenguaje o las técnicas cinematográficas para resaltar esta representación. Ya sea en el vestuario de los personajes, el escenario de la historia, el color del set, el movimiento del actor, etc. Estos detalles sutiles pueden (y a menudo lo hacen) representar a la sociedad o transmitir un mensaje. Una ubicación en la historia o el escenario podría representar una cierta parte de la sociedad o una cierta religión, etc. Todo depende de la intención del cineasta. Es el trabajo del diseño de producción, el director, el director de fotografía, el director de arte, el maquillaje de cabello y los departamentos de vestuario los que llevan estos mensajes ocultos a las películas. Utilizando ampliamente diferentes herramientas cinematográficas como la puesta en escena o la ambientación de la historia. ¿Qué es la puesta en escena? Esta es una forma elegante de decir todo lo que la audiencia ve dentro del marco. Con el uso adecuado de la puesta en escena y las herramientas cinematográficas, los cineastas pueden crear mundos que son visualmente atractivos y mundos que están destinados a reflejar una sociedad y su época (Mukarovski,1977).

En fin, todo o cualquier cosa en una película puede parecerse o reflejar las normas culturales o sociales y usar esos elementos sutiles o movimientos de cámara, etc., para contar la historia y mejorarla. Usando dos películas como ejemplos que hacen uso de estas grandes características.



### 2.3. Códigos retóricos en el mensaje publicitario

El uso de la semiótica en la publicidad ha tenido éxito durante décadas. Un ejemplo clásico es la forma del corazón en el letrero "I Love NY" de la década de 1970. Según la semiótica, son los símbolos o los signos que transforman un concepto pequeño en un concepto más grande.

Tomemos, por ejemplo, una hamburguesa representada en un anuncio. El significante es la presencia física de la hamburguesa: sus dos bollos con un trozo de carne en el medio. El significado es el concepto mental. La hamburguesa representa cosas diferentes para diferentes receptores. Para algunos, puede significar poco saludable o gordo, mientras que otros pueden sentir hambre o deseo. Los especialistas en marketing intentan invocar una acción positiva con el uso de la semiótica. Utilizan señales visuales y verbales para lograr este resultado. Algunas de estas señales son:

- Logotipos
- Eslóganes o eslóganes
- Colores
- Personajes famosos
- Mensaje de texto

Cuando se trata de publicidad, la semiótica puede proporcionar algunas ideas sorprendentes. He aquí por qué la disciplina es tan importante. Si desea influir en cómo las personas toman decisiones, primero debe comprender cómo las toman. La única forma en que podrá construir una marca que haga olas es comprender que existe una necesidad. Este es el quid de la publicidad: crear algo que resuelva un problema (Helbo, 1975).

Básicamente, nuestros cerebros harán cualquier cosa por una vida fácil, incluso a costa de cometer errores. Y el hecho es que la gente no compra productos, sino que compra una idea. Compran cosas para agregar a la percepción que han construido de sí mismos en sus cerebros.

Como ya hemos mencionado, la semiótica es el estudio de signos y símbolos. Más importante aún, es un estudio de cómo usamos los signos para comprender e

interpretar el significado del mundo que nos rodea. Esto es importante cuando intentamos insertar una marca en un paisaje repleto.

El mundo que nos rodea está lleno de objetos, diálogo, vida, símbolos, todo lo que espera ser sentido. Como seres humanos, usamos el lenguaje para navegar a través de todo. Pero la forma en que funciona es alucinante. ¿Por qué se asigna una cierta combinación de letras a un objeto en particular? ¿Y por qué pueden estos cambiar completamente y seguir siendo reconocidos por otra cultura?

La red gigante de símbolos se filtra naturalmente a través del subconsciente, ya que son los bloques de construcción del mundo. El principal beneficio de utilizar símbolos cableados en su arsenal de marketing es que puede crear accesos directos para comunicarse con su audiencia. Como se destacó anteriormente, los símbolos son aceptados automáticamente por el cerebro. Mejor aún, vienen adjuntos con connotaciones (Helbo,1975).

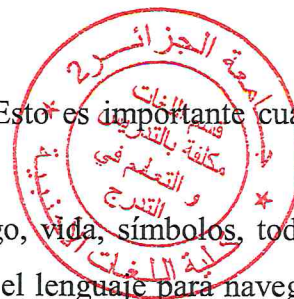
La publicidad trata de crear esa relación con una audiencia que escuchará lo que el publicitario tiene que decir. Si se usa algo con lo que ya están familiarizados, puede crear una afinidad entre su propia marca y los clientes.

Roland Barthes fue otro teórico destacado en el tema de la semiótica y siguió un enfoque similar a Saussure con su forma de estructuralismo.

Barthes argumenta que cuando se elimina el contexto adecuado de un signo, su significado se despoja. El resultado de esto es un ambiente acogedor, pero sofocante. Los signos que la sociedad proyecta que son despojados de sus significados originales adquieren su propio significado de segundo orden.

Por ejemplo, una figura revolucionaria a menudo se imprime en camisetas décadas después. Las personas luego lo compran para absorber lo que creen que representa en su percepción de sí mismos. A menudo se trata de cosas como "libertad" y "rebelión". Esto en realidad puede estar muy lejos de la realidad del movimiento. ¿Qué pasaría si la forma en que esta figura rebelde talló la historia fue a través del asesinato de miles? ¿Es esto ahora algo con lo que quieres asociar tu autoimagen?

El mensaje se ha mezclado con los signos que la sociedad ha proyectado sobre la figura. Barthes argumenta que esto hace que los signos adquieran un segundo





significado: el que se compone de sus supuestos y contexto dentro de la sociedad actual. Es importante prestar atención a lo que rodea a una marca y cómo eso afecta su publicidad. Es mejor evitar el uso de un signo que ya tiene un significado establecido.

Por lo tanto, comprender que los humanos toman decisiones de forma automática o emocional, combinada con la forma en que interpretan el mundo que los rodea, nos ayuda a crear una imagen valiosa para la investigación del consumidor (Mounin, 1972). Va mucho más allá de comprender un tipo particular de demografía: se puede aplicar a todos. La semiótica proporciona herramientas para descubrir cómo reaccionan las personas a una marca. Si se toma el tiempo para entender que diferentes formas, colores y fuentes atribuyen varios significados, se puede construir una combinación que promueva mejor lo que se quiere decir.

Es importante recordar que las personas compran productos que simbolizan lo que creen que ayudan a representar lo que ellos mismos simbolizan. El mundo es sólo un gran símbolo. Es por eso que la semiótica es tan importante para un mensaje de marca y la publicidad en general. Solo a través de la comprensión de los símbolos se puede crear uno que será decodificado de la manera correcta por las personas adecuadas.

#### **2.4. El código musical y la semiología**

Hay un gran cuerpo de estudios semióticos relacionados con la música. La mayoría de los estudios anteriores están relacionados con enfoques estructurales, fenomenológicos y hermenéuticos. Aunque valiosos, estos enfoques aún no abarcan completamente los hechos empíricos que validan las teorías fundamentadas. Un intento interesante de ampliar el campo ha sido iniciado por la dependencia de la división de Morris de la semiótica en tres dimensiones (sintáctica, semántica y pragmática) y la tripartición propuesta por Molino y Nattiez con una distinción entre un nivel de descripción "estético", "poiético" y "neutral", que se refiere, respectivamente, al proceso de creación (poiético), el proceso de recepción (estésico) y la forma y el contenido (neutral) de la música. Esta tripartición, que ha sido cuestionada también en cierta medida, ha permitido

a los semióticos liberarse de ciertas restricciones impuestas por meros análisis estructurales que conciben la música como un sistema cerrado (Molino, 1975).

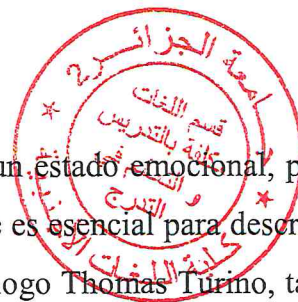
En el dominio de la música, el enfoque analítico tradicional se ha dirigido principalmente al nivel sintáctico, apoyándose en gran medida en las contribuciones de la lingüística.

Estudiosos como Molino, Nattiez y Ruwet han sido exponentes de la investigación taxonómica-empírica. Partiendo de un nivel neutral de descripción, han hecho grandes intentos de clasificar el sonido (es decir, los datos empíricos) de una manera objetiva y científica, utilizando una especie de taxonomía para seleccionar e identificar las clases de objetos que se pueden organizar en términos de similitud y diferencia. En este enfoque se encuentran centrales los procedimientos de división y extracción de elementos estructurales, que ofrecen estrategias de decodificación que funcionan del texto al código con unidades estructurales que son descriptibles de manera formal.

Las comparaciones entre la música y el lenguaje chocan contra una pared cuando el enfoque se vuelve hacia el significado. Aunque ambos son modos innatos de expresión humana que, en sus formas vocalizadas, utilizan los mismos mecanismos de respiración, fonación, resonancia, etc., funcionan de manera diferente. Fuera de la canción, que es básicamente una forma de habla estilizada, el significado en la música tiende a ser subjetivo. Como resultado, algunos estudiosos han comenzado a limitar, o incluso descartar, la posibilidad de un significado musical compartido (Mounin, 1972). Sin embargo, cuando miramos más allá de las comparaciones directas con el lenguaje, vemos un significado cultural distinto asignado a todo tipo de cosas, que van desde la música y la comida hasta los gestos y las expresiones faciales.

Una apelación a la semiótica, la ciencia de los signos, parece más apropiada cuando se evalúa el significado musical. Especialmente útil es la formulación de C. S. Peirce de tres tipos de signos: símbolos, índices e iconos.

De los tres, los símbolos son los menos instructivos. El lenguaje es un sistema de símbolos, en el que cada palabra o frase tiene un significado definido y consistente, aunque a menudo definido contextualmente. Las palabras son un



atajo para otra cosa; La palabra "enojado" representa un estado emocional, pero la palabra en sí no es ese estado emocional. El lenguaje es esencial para describir y analizar la música, pero como explica el etnomusicólogo Thomas Turino, tales símbolos se quedan cortos en el ámbito del sentimiento y la experiencia. Los símbolos son secundarios o posteriores al hecho, y pueden distraer de la intimidad e inmediatez de la experiencia musical.

*Los signos musicales* son vistos más fructíferamente como índices: signos que apuntan a objetos o ideas que representan. Esto se aplica principalmente a la música asociada con un concepto u ocasión particular. Por ejemplo, un himno nacional interpretado en un evento deportivo se convierte en un índice de patriotismo, mientras que una canción navideña escuchada mientras se compra se convierte en un índice de la temporada (Molino, 1975). A través de una combinación de experiencias personales y compartidas, estas piezas, con o sin sus letras, sirven como repositorios de significado cultural. En una escala más pequeña, la música puede servir como un índice de relaciones románticas o afiliaciones de grupos de pares.

*Los iconos musicales* se parecen o imitan las cosas que representan. Estos pueden incluir sonidos naturalistas, como truenos tocados en timbales, o estados mentales transmitidos a través de convenciones musicales, como líneas ascendentes que señalan el ascenso o la exuberancia. Los iconos tienden a ser culturalmente específicos, de modo que los oyentes en una cultura musical desarrollan entendimientos compartidos, incluso cuando los individuos agregan capas idiosincrásicas a esos entendimientos (Molino, 1975).

La precisión, la franqueza y la consistencia son los nobles objetivos del lenguaje, pero estas no son las únicas formas en que se transmite el significado. El significado musical se basa en sistemas no lingüísticos, como signos e índices. Si bien estos pueden no ser tan constantes o específicos como el lenguaje, comunican el significado compartido de la misma manera.

## REFERENCIAS

- Barthes, R. (1985). L'aventure sémiologique. Paris: Seuil.
- Benveniste, E. (1966, 1974). Problèmes de linguistique générale I, II. Paris: Gallimard.
- Bobes Naves, M. C. (1973). La semiología. Madrid : Síntesis.
- Canoa Galiana, J. (1989). Estudios de dramática (Teoría y Práctica). Valladolid: Aceña.
- Coquet, J. (1972). Sémiotique littéraire. Paris: Larousse.
- Eco, Umberto (1976). La teoría de la Semiótica. Bloomington. Indiana University Press.
- Ertel, E. (1977). "Eléments pour une sémiologie théâtrale", en Travail théâtral, 28-29 (121-150).
- Everaet-Desmedt, N. (1981). Sémiotique du récit. Cabay : Librairie Ed. Louvain-La-Neuvé.
- Helbo, A. (1975). Semiología de la representación. Barcelona: G. Pili.
- Kristeva, J. (1981). Semiótica. Madrid: Fundamentos. (Semeiotiké, recherches pour une sémanalyse). Paris : Minuit, 1969.
- Lozano, J. (1986). El discurso histórico. Madrid: Alianza.
- Molino J. (1975). Fait musical et sémiologie de la musique. Musique en jeu.
- Mounin, G. (1972). Introducción a la semiología. Barcelona: Anagrama.
- Mukarovsky, J. (1977). Escritos de estética y semiótica del arte. Barcelona: Gili.
- Prieto, L. J. (1972). Ensayo semiológico de sistemas literarios. Barcelona: Planeta.
- Romera Castillo, J. (1981). La literatura como signo. Madrid: Playor.
- Rossi-Landi, F. (1972). Semiótica e ideología. Milano: Bompiani.
- Riffaterre, Michael. (1978). Semiotics of Poetry. Bloomington and Indiana: University Press.
- Sebeok, T. (1979). Signos: una introducción a la semiótica. Barcelona: Paidós.

