**LENGUAJES ESCÉNICOS**

**PAVIS, PUESTA EN ESCENA**La noción de puesta en escena aparece a partir de la segunda mitad del siglo XIX.  
El director de escena se convierte en el responsable “oficial” del ordenamiento del espectáculo. Antes era el regidor, o a veces el actor principal, quien se encargaba de fundir el espectáculo en un molde preexistente.  
*B. DORT* explica el advenimiento de la puesta en escena por una modificación del público:  
A partir de la segunda mitad del siglo XIX, deja de existir en los teatros un público *homogéneo y* diferenciado según el tipo de espectáculos que se le ofrece. Desde este momento, ya no existe ningún acuerdo previo y fundamental entre espectadores y hombres de teatro acerca del estilo *y*del sentido de los espectáculos.

**Funciones de la puesta en escena**

* ***Definiciones mínima y máxima***Dos definiciones de la puesta en escena según el punto de vista del gran público y el de los especialistas*:*  
  En una acepción amplia, *puesta en escena*designa el conjunto de los medios de interpretación escénica: decoración, iluminación, etc.  
  En una acepción estrecha, *puesta en escena*designa la actividad de organización, dentro de un espacio *y*un tiempo de juego determinados, de los elementos de interpretación escénica de una obra dramática.
* ***Especialización***La puesta en escena consiste en transponer la escritura dramática del texto en escritura escénica.   
  La puesta en escena de la obra de teatro consiste en encontrar la concentración escénica más apropiada al espectáculo.  
  En suma, es la transformación del texto a través del actor y del espacio escénico.
* ***Armonización***Los diferentes componentes de la representación son coordinados por el director, el cual tiene por misión decidir el vínculo entre los diversos elementos escénicos. La puesta en escena debe formar un sistema completo, una estructura donde cada elemento se integra al conjunto, donde nada se deja al azar sino que cumple una función en la concepción del conjunto.   
  Según *COPEAU*, por puesta en escena entendemos: el diseño de una acción dramática. El director inventa y instaura entre los personajes una relación que sin la cual, el drama pierde su expresión.
* ***Evidenciación del sentido***La puesta en escena ya no se considera entonces como un “mal necesario”, sino como el lugar mismo de la aparición del sentido de la obra teatral.   
  Según *STANISLAVSKI*, componer una puesta en escena consistirá en hacer evidente el sentido del texto dramático. Para ello, la puesta en escena dispondrá de todos los escénicos (Iluminación, vestuario, etc) y lúdicos (actuación del comediante, corporalidad y gestualidad). Toda puesta en escena es una interpretación del texto, una explicación del texto en acción.
* ***Dirección en actores***Sin embargo, la puesta en escena es ante todo el trabajo práctico con los actores, el análisis de la obra y las directivas sobre la gestualidad. El estudio del personaje, es tarea conjunta del intérprete y del director: se trata de encontrar los medios expresivos para la interpretación del papel.

**Problemas de la puesta en escena**

* **Papel *de la*puesta *en escena***  
  A partir del surgimiento de la puesta en escena, el texto dramático, que era visto como el lugar cerrado de una única interpretación posible que había que descubrir; se presta a nuevas interpretaciones. Además el *arte teatral*adquiere derecho de ciudadanía como arte autónomo.  
  El director de escena no es un elemento exterior a la obra dramática: Se convierte en el elemento fundamental de la representación teatral: la mediación necesaria entre un texto y un espectáculo. Texto y espectáculo se condicionan mutuamente, se expresan recíprocamente.
* ***El discurso* *de la puesta en escena***  
  La alternativa de interpretar «el texto» *o*«la representación» está falseada. Es imposible privilegiar uno de ambos. Hoy ya casi nadie piensa que un texto no puede tener más que una sola y «verdadera» puesta en escena. En cambio, la puesta en escena aparece como un discurso, en el cual el texto es sólo un componente de la representación.
* ***Lugar del discurso de la puesta*** ***en escena***
* Las *acotaciones escénica*s: suministran directivas para la realización escénica.
* *El texto*sugiere directamente el desarrollo y el lugar de la acción, la posición de los personajes, *etc.*
* Las acotaciones escénicas y las sugerencias del texto no *son* imperativas, por ende, es decisivo: *El discurso del director* de escena, este difícilmente puede ser aislado de la representación; constituye su *enunciación,*metalenguaje integrado en el modo de presentación de la acción y de los personajes: no se suma al texto lingüístico y al escenario, no existe en ninguna parte como texto terminado. El metalenguaje, asegura la mediación entre lo que el texto ya tiene de dramático, y lo que la escena tiene de “textual”.  
  Finalmente, hay que reconocer la existencia de un *pensamiento inconsciente visual de los creadores.*
* ***La puesta en escena de textos clásicos***Al tratarse de textos antiguos, el trabajo del director puede optar por varias soluciones:
* No poner en escena, sino re-poner en escena una obra inspirándose en la puesta en escena original.
* Negar la escena y sus posibilidades escénicas a favor de una simple lectura de texto.
* Tomar en cuenta el desfase entre la época de la ficción representada, la de su composición y la nuestra; acentuar este desfase e indicar las razones históricas, es decir, historizar.

***Elementos para comprender la aprehensión del sentido:***

* *Visualización de los enunciadores****:*** quien habla y desde que lugar ideológico.
* *Ilustración del intertexto y de la representación*.
* *Reactualización del texto original*, es decir, destrucción de su armonía y del barniz cultura que oculta las contradicciones y adaptaciones de un texto no destinado a la escena.
* *Aplicación de las prácticas significativas*, es decir, de los sistemas escénicos ofrecidos a la manipulación del espectador.

***DE TORO, SEMIOSIS TEATRAL***El teatro dentro de las artes del espectáculo tiene un lugar privilegiado en cuanto a la producción de signos, debido a los diversos sistemas de significación que integran su práctica.

**1) La semiosis  
  
*A) La noción de semiosis****.*La relación del hombre con el mundo, ya sea en relación con la naturaleza o con los hombres, está medida por los signos. Esto sirve, para describir la naturaleza o comunicarse con otros hombres: este acto comunicativo, de producción de sentido es lo que se entiende por semiosis.   
Según Pierce, por semiosis entiende una acción que implica la cooperación de *3 sujetos*: signo, objeto y interpretante. Este, procede de la lógica.  
Según Morris, por semiosis entiende al proceso según el cual alguna cosa funciona y el cual concretiza en *4 elementos*: Los mediadores, designata (significado) , el efecto producido por el interprete y los agentes intérpretes. Este, procede de la lingüística.

***B) Concepciones diversas del signo.*** *Naturaleza del signo teatral:* La noción más útil, es aquella que integra el objeto o referente en el proceso comunicativo y de producción de sentido. Esta, procede de la filosofía y de la lógica. Esto es significativo, ya que en éste ámbito, a diferencia del discurso literario, los objetos tiene una existencia concreta, una presencia real.   
En los discursos literarios nos enfrentamos a una substancia de la expresión, mientras que en el teatro esa substancia es al menos doble: visual (iluminación, vestuario, etc.) y auditiva (voz, tono, ritmo, etc).   
La concepción más útil del signo para el trabajo teatral, es la de *Pierce:* Cualquier cosa que determina otra cosa (su interpretante) al remitirse a un objeto al cual ella también remite (su objeto), transformándose en el interprete de un signo, y así sucesivamente. Toda relación triádica implica una renitencia entre los componentes del signo, que también son signos.   
Los signos son divisibles según *3 tricotomías*:

* Una cualidad
* Un existente real
* Una ley general

|  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- |
|  | Primeridad | Segundidad | Terceridad |
| Representamen | Cualisigno | Sinsigno | Legisigno |
| Objeto | Ícono | Índice | Símbolo |
| Interpretante | Rema | Dicente | Argumento |

* *Cualisigno:* Corresponde a la categoría de primeridad porque es una cualidad (un color, una forma, etc.) que en sí misma es una mera posibilidad hasta que se manifieste en un singisno (un signo existente).
* *Sinsigno:* Corresponde a la categoría de segundidad porque es cualquier cosa existente. Es una materialización del Cualisigno y cobra significado gracias al Legisigno.
* *Legisigno*: Corresponde a la categoría de terceridad porque es una ley, es decir, un tipo general integrado en un sistema organizado. El Legisigno vuelve significante a los sinsignos, las manifestaciones “aquí y ahora” del Legisigno.

*Ej.* en la palabra “perro” escrita en el pizarrón con tiza, el cualisigno es la blancura y textura de los trazos, el sinsigno es la palabra que forman los trazos (porque existe en determinado contexto espacio y tiempo), y el hecho de que la palabra escrita integre el sistema de la lengua española y los alumnos la entiendan es porque tiene significado, y eso es el legisigno (porque es una ley de la lengua española que relaciona el representamen de la secuencia de letras p-e-r-r-o con el objeto perro).  
*Rema:* En tanto primeridad, una rema es todo signo considerado aislado (sin relación alguna otra cosa), que en sí mismo no es ni verdadero ni falso, como casi todas las palabras, excepto las palabras “si” y “no”. *Ejemplo:* Todos los nombres comunes y nombres propios son remas.   
*Dicente:* Se corresponde con una proposición; “Todo perro es un animal”. Una proposición es el objeto del acto de juzgar.  
*Argumentos:* Se corresponde con lo que denominamos comúnmente un razonamiento. Tiene la función de inducir al intérprete a cambiar su pensamiento.

**2) Naturaleza del signo teatral.**Este signo se plantea como artificialidad.   
***A) Signos de signos.***El teatro para significar, en el proceso de semiosis, debe valerse de signos procedentes de la naturaleza (rayos, lluvia) de la vida social (gestos) y de distintas prácticas sociales (arquitectura, pintura). Estos se comunican a través de otros signos.   
Signo de signo o signo de objeto, es lo que caracteriza al signo teatral y constituye sus aspectos móviles.

***B) La movilidad del signo teatral.***Este signo de signo se caracteriza por la movilidad del signo, la cual consiste en la *mutación* que sufren los signos en el teatro. Esta mutación consiste en que los signos de una substancia dada van a asumir la función de signos de una substancia diferente, operando una *transformabilidad significante*. Tiene una relación con el índice/icono/símbolo.   
Los comediantes son los que determinan el espacio escénico y los que lo crean.  
*Transformabilidad inversa*, esto es, del objeto material que se despoja de substancia que le es propia para adquirir otra.

***C) La redundancia del signo teatral.***Tiene que ver con el aspecto comunicativo del espectáculo teatral, con transmisión del mensaje y su recepción por el público. Comprendida de esta manera la redundancia, es decir, no solamente como una sobrecarga de significado y de informaciones, sino como la función que hace legibles los signos y su traducción escénica.

**Tipos de signos que operan en el ámbito teatral.  
 *El icono.*** Es un representament cuya cualidad representativa es la primeridad, es decir, que la cualidad la hace apta para ser un representament. Este, debe poseer algunos de los rasgos de la cosa representada, por esto se habla de cualidad. Un icono poseería el carácter que lo hace significante, incluso si su objeto no existe. **Ej**. Una raya de lápiz representando una línea geométrica.  
Siempre es manifestado por un Sinsigno, que posee un cualisigno. Naturalmente el icono es, un índice; encontrarlos por separado es raro.

***El Índice.*** Mientras el icono significa por semejanza a la cosa puesta en signo, el índice lo hace a través de una relación existencial; una existencia material, real, manifestada físicamente.

***El símbolo.*** Se constituye ya sea por un icono o por un índice. Es un representament cuyo carácter representativo consiste en que es una regla que determinara su interpretante.

**El funcionamiento teatral del icono, índice y del símbolo.**Estos signos constituyen la forma de semiosis que caracteriza el teatro. Mientras que el icono es fundamental para proyectar y materializar la imagen del mundo posible, el índice y el símbolo cumplen funciones interpretativas.

***Función icónica.***

* *El ícono como código*. La iconización teatral es una función semántica y nunca se da en un vacío cultural, sino por el contrario, los iconos obedecen un código social, a cierta manera de representar la realidad. Por ello, los iconos o la forma de iconizar esta codificada. La semejanza que reconoce el espectador entre el signo y el objeto al cual remite, y que está relacionada con la mutabilidad del signo teatral. **Ej.** Apuntar con la mano, como si fuera un revolver.
* *Icono visual.* El ícono cumple la función de representar, es decir, de materializar referentes en la escena y esta materialización puede ser visual, lingüística o verbal. Entendemos por icono visual toda manifestación de referentes físicos en la escena, los cuales puede ser de distinta substancia de la expresión o materialidad.   
  Podemos distinguir entre iconos visuales, iconos en relación con el comediante y en relación con el objeto.
* El cuerpo. El comediante es un icono del personaje en cuestión.
* Gestual. El comediante imita y crea un icono visual a través de la gestualidad, abstrayendo ciertas propiedades del objeto imitado.
* Objeto/mimético. Este objeto que reproduce objetos puede hacerlo de *2 formas*:   
  - Representar una imitación más o menos fiel del objeto, produciendo un icono literal o mimético.  
  - Producir un icono contiguo o mimético, es decir, reproducir solo ciertos rasgos del objeto que lo surgieron. **Ej.,** un telón de fondo que solo ilustra y cuya función es recrear un ambiente.
* *Icono verbal.   
  Mimésis o icono verbal.* Consiste en la función representativa del lenguaje, es decir, en su capacidad de expresar iconográficamente valiéndose de la lengua. Puede ser subdividido en:
* Iconos Verbales. Que se refieren al objeto teatral, los cuales pueden ser redundantes o no.
* Iconos verbales. Que se refieren a acciones de la intra-escena o extra-escena.

*Verbal o icono verbal.* También tiene la función de expresar acciones que no pueden ser representadas en la escena.

***Función indicial.*** El índice teatral tiene la función capital en la puesta en escena en cuanto permite contextualizar la palabra escenificada. Este, siempre se encuentra materialmente en la escena, no representa sino que señala. Todo icono por ser un signo de signo, se transforma en índice de algo en el teatro.

* Función diegética. Esta función consiste en 3 funciones que proveen la base donde se desplaza el discurso de los personajes. Es el objeto teatral el que tiene la función diegética central, la cual asegura la fluidez del discurso, su linealidad y la continuidad icónica. En este, el índice opera como situaciones que vinculan una escena a otra y las contextualizan.
* Índice gestual. El gesto, tiene un carácter doble: Por un lado, es icono de un gesto en el mundo puesto que es reconocido como tal, pero también puede ser icono de un elemento que el gesto describe. Y por otro, el gesto es el índice de un comportamiento, de una realidad invisible.

La gestualidad opera dialécticamente: hay un ir y venir entre palabra/gesto, gesto/palabra.

Una función importante del gesto es su funcionamiento de convergencia/oposición en relación con los enunciados.

* Índice espacial e índice temporal. Estos tipos de índices son de capital importancia para cualquier tipo de expresión teatral. Se manifiestan por el objeto teatral. Todo objeto en escena es al mismo tiempo icono y automáticamente índice. La espacialización-temporalización se realiza tanto por la presencia de objetos como por alusión a ellos. No solo cumple la función mimética, sino que también permite los cambios contextuales y espaciales.
* Índice social. Opera a través de una mezcla de índice gestual, discursivo y del objeto. Marca de inmediato el contorno social, donde se inscribe una escena.
* Índice ambiental. Es aquel cuyo funcionamiento tiene que ver con la parte afectiva y emotiva del teatro. **Ej.** Tanto la música como la iluminación pueden revelar estados de ánimo.

***Función simbólica.*** La función simbólica del signo es pragmética en cuanto el símbolo establece un contacto directo con el espectador, en la medida que la relación entre símbolo y objeto simbolizado es arbitraria y el espectador debe establecer esa relación que no está dada de antemano con en el caso del icono y el índice.

* Símbolos visuales. En su función pragmática, los símbolos son esencialmente visuales. Tanto el cuerpo del comediante como el del personaje que representa pueden llegar a ser símbolo. El cuerpo del personaje puede por sí mismo simbolizar diversos aspectos del hombre en general.
* Símbolos verbales. Se constituye por el empleo del lenguaje, el cual por la reiteración de ciertos enunciados, comunica o connota un sentido.

**La referencialidad teatral.** El problema de la referencialidad es complejo: Por un lado, existe una presencia material de objetos reales más que el cuerpo del comediante, y por otra parte, todo lo que está sobre la escena es ficción, signo de algo que otro puede tener diversos referentes.

* Referente/referencia. El referente es el objeto real, extralingüístico, al cual remite la referencia por medio de un signo significante. La referencia es la relación que existe entre las palabras y los objetos, acontecimientos y cualidades que las palabras representan. Todo signo puede tener una misma detonación, pero no el mismo sentido y una detonación puede ser expresada por varios signos. El signo remite a un objeto (su detonación), la detonación tiene un sentido (social) pero al mismo tiempo, es una interpretación o sentido individual.
* Referencialidad teatral. Esta problemática se refiere al efecto de lo real. Este efecto de lo real consiste, por una parte, en que el espectáculo escenifica un referente, esto es, fabrica y construye en la escena un contexto real en cuanto los objetos, la palabra y el comediante tiene existencia real, material. Por otra parte, esos referentes no son reales, sino signos de lo representado. Por ello, todo lo que está en escena no es considerado como real, sino como signo que remite a una realidad.
* *La denegación*. Proceso a través del cual el teatro se presenta como algo real, pero al mismo tiempo dice que es un signo, un simulacro, una ilusión. Puede operar de dos formas:
* A través de la ilusión mimética (el signo icónico remite a la realidad, teatro realista).
* A través de la ruptura de la mimesis (el signo remite a sí mismo, teatro no realista).
* *El referente teatral*. La complejidad del referente teatral está determinada por la multiplicidad referencial que existe en el espectáculo teatral. Hay 3 tipos de referentes que se dan en la puesta en escena:
* La puesta en escena tiene como referente el texto que escenifica: La representación tiene como referente el texto dramático que es llevado a la escena, el cual se manifiesta por medio de la palabra, de la forma dialogada que se pone en situación, es decir, el mundo ficticio, cuyo referente es el texto.
* La escena como su propio referente: El mundo inscripto en el referente textual es iconizado en un referente escénico que contextualiza el discurso y fabrica un contexto referencial, creando un simulacro referencial. Este referente escénico (nunca es el mismo), es creado cada vez que se pone en escena ese mismo texto. Mientras que el referente textual puede permanecer invariable al estar fijado por el texto dramático.
* El referente de la puesta en escena es el mundo exterior: El referente escénico remite al mundo exterior, puesto que representa o ha puesto en signo referentes que tienen una existencia en el mundo que podríamos llamar “referente real”. El referente escénico funciona como icono del mundo exterior.

***UBERSFELD. El teatro y el espacio***Características del texto dramático:

* Consiste en la utilización de personajes figurados por seres humanos.
* Consiste en la existencia de un espacio donde estos seres vivos estén presentes.

El texto de teatro necesita, de un lugar y de una espacialidad donde las personas puedan representar una realidad. Este, sólo ofrece signos sincrónicos.

*Lugar escénico.* El espacio es un dato de lectura inmediata del texto de teatro en la medida en que el espacio concreto es el referente de todo texto teatral. El espacio teatral es, un lugar escénico por construir. Los elementos que permiten la construcción del lugar escénico están sacados de las “didascalias” que proporcionan. La espacialización puede venir de los diálogos.

* *Características:*  
  - Se trata de una porción delimitada del espacio.  
  - Se trata de un lugar doble: La dicotomía escenario-sala, es capital en la relación texto-representación. El lugar teatral es lo que pone frente a frente a actores y espectadores, en una relación que depende de la sala y de la sociedad.   
  - Viene preparado según la época o el lugar de la representación teatral.  
  - Es siempre imitación de algo.  
  - El escenario representa una simbolización de los espacios socios-culturales.  
  - Es el área de juego

*Espacio y ciencias humanas.* La espacialización del lenguaje de las ciencias humanas permite enriquecer el análisis del hecho teatral en su relación con el conjunto de las actividades humanas.

*Espacio y lingüística*. Una de las oposiciones de la lingüística es la de los ejes sintagmáticos y paradigmáticos. El paradigmático indica la sucesión lineal del discurso.

*Espacio y literatura.* La lingüística mantiene una relación con el espacio muy estrecha. Este, tiene 2 figuras: metáfora como condensación (de 2 imágenes) y la metonimia como desplazamiento.

*Signo escénico:* Es de naturaleza icónica, es decir, sostiene una relación de similitud con aquello que quiere representar.

*Convenciones necesarias en teatro.* El signo escénico no tiene necesidad de un soporte materia, el cual, es el objeto mismo, el espacio mismo. Todo signo es motivado y no arbitrario, el signo escénico es doblemente motivado, en la medida en que es a la vez mímesis de algo y elemento de una realidad autónoma. Del naturalismo a la abstracción se despliega todo el ámbito de la representación.

*Complejidad constitutiva y referencial.* El signo escénico posee un significante y un significad, el cual se encuentra con un doble referente:

* El referente del texto
* El referente, el mundo, el escenario (construido por el propio teatro)

Si el teatro, construye su propio referente espacial, esta actividad de construcción hace que el espacio, pase de ser un conjunto de signos desordenados a conformarse como un sistema de signos organizados. La teatralidad hace de la insignificancia del mundo, un conjunto significante: *significancia reversible*.

***Espacio teatral y sus modos de enfoques.*** El espacio teatral es una realidad, construida de manera autónoma, es decir, para el público es un objeto de percepción. Existen 3 modos de enfoque:

* Desde el texto, el espacio teatral se construye con la ayuda del texto.
* Desde la escena, el espacio teatral se construye a partir de códigos de representación y con la ayuda de un lugar escénico.
* Desde el público, a partir de sus relaciones con esta “zona” construida.

*Espacio y texto*. El espacio teatral está siempre en relación con algo, que es icono de algo. Puede mantener una relación icónica:

* Con el universo histórico en que se inscribe.
* Con las realidades psíquicas, es decir, que el espacio puede representar las distintas instancias del “YO”.
* Con el texto literario.

En los 2 primeros, el *texto* se nos presenta como el elemento que permite la mediación entre el espacio escénico y el universo socio-cultural. El último se nos muestra como su *imagen*.

El texto, aparece en la representación como un sistema de signos lingüísticos. La representación es la *imagen visual*, de las redes textuales.

La espacialidad puede estar inscripta, de un modo imprevisto, en el código. **Ej.** De los objetos.

*Espacio y estructura*.

* Estructura sintáctica puede ser entendida como una especie de red de fuerzas.
* Toda sintaxis narrativa puede ser entendida como la apropiación o expropiación de un determinado espacio por el personaje/es.
* La poética teatral, es entendida como la proyección del paradigma sobre el sintagma
* *Corolario*: La oposición paradigma/sintagma, sincronía/diacronía.

*Espacio y poética. Consecuencias*.

El espacio escénico puede contener la imagen de una determinada red metafórica, de un determinado campo semántico. Este, es el lugar de conjunción de lo simbólico y de lo imaginario, del simbolismo común a todos y de lo imaginario propio de cada uno. El cual, se crea con el gesto y la foné de los comediantes.

*Percepción teatral.*

* Percepción visual-auditiva
* Identificación de los objetos
* Percepción del conjunto simbólico y connotativo
* Conjunto de los sistemas cinematográficos.

En una escena circular la excesiva acumulación de objetos puede aparecer como un efecto de parasitismo.

*Paradigmas espaciales*. Estos espacios constituyen unas colecciones de signos en las que figuran todos los signos textuales y escénicos: personajes, objetos y demás. En este sentido, no puede darse oposición entre lo propio del espacio dramático y lo que concierne. **Ej**. Al personaje.

Los espacios en oposición se determinan:

* Por el establecimiento del paradigma
* Por el cómputo de las grandes categorías que determinan el espacio escénico.
* Por la clasificación en categorías opuestas de los personajes y objetos significantes.

*Tipología del espacio teatral*.

* Espacios construidos en función del espectador
* Espacios construidos a partir del referente
* Espacios construidos en relación con el comediante

*El objeto teatral.* Espacio teatral no está vacío, está ocupado por una serie de elementos:

* Los cuerpos de los comediantes
* Los elementos del decorado
* Los accesorios

*Dramaturgia*. Se puede dar cuando la escena está llena de objetos, frente a otra que está totalmente vacía. Se dan dramaturgias en las que el personaje es el único objeto escénico.  
Se dan 2 niveles de lexemas en el texto teatral, unos que reenvían a un referente figurable y otros que carecen de esta cualidad.

*Criterios de delimitación*.

* Criterio gramatical, es el objeto, en un texto.
* Criterio del contenido, es objeto, en un texto de teatro.

*Tipología del objeto*.

* El objeto que figura en los diálogos, puede ser un objeto utilitario.
* El objeto-decorado puede ser referencial: Todos los teatros utilizan este tipo de objeto.
* El objeto puede ser simbólico.

El papel del objeto *es doble*: Es una presencia concreta o es una figura, con funcionamiento retórico.

*Metonimia*: Se1 Se2 *Metáfora*: Se1 + Se2

So1 So2 So1 + So2 + x

(Deslizamiento) (Condensación: x es el significado añadido en razón de la consideración)

**CORNAGO, ¿QUÉ ES LA TEATRALIDAD?**

El elemento inicial como para comprender la teatralidad es la mirada del otro. Este fenómeno, se construye a partir de un tercero que está mirando. Cuando ese tercero deje de mirar, dejará de existir teatralidad. **Ej**. El hecho de disfrazarse. Otro elemento, es la representación, es decir, la dinámica de engaño o fingimiento que se va a desarrollar: el actor interpretando el personaje.  
Un efecto, es que está dinámica de engaño o fingimiento se haga visible, es decir, que el que mira descubra que atrás del disfraz hay una persona. **Ej**. Cuando una mujer se disfraza de hombre, si se dan cuenta que detrás del disfraz hay una mujer, pierde sentido.  
La representación constituye un estado, mientras que la teatralidad es una cualidad que adquieren algunas representaciones y que se pueden dar en mayor o menor medida. Mientras que la representación se presenta o no se presenta.   
*Se delimitan 2 campos*: El campo de lo que se ve y, el campo que queda oculto, de lo que no se ve, pero se intuye. La representación se desarrolla en el campo de lo visible.  
Un factor en potencia en la teatralidad, es el énfasis en la exterioridad material, de los signos que se van a poner en juego. Este exceso de materialidad está relacionado con la necesidad de atracción de la mirada del otro.   
El teatro tiene limitaciones, debido a que hay cosas que no se pueden representar.

**SÁNCHEZ. EL TEATRO EN EL CAMPO EXPANDIDO.**

Lo teatral, deriva de la necesidad de mantener el engaño para hacer efectiva la acción o el discurso. *En el ámbito social*, el engaño debe funcionar como apariencia de verdad. *En el ámbito artístico*, la convención es necesaria para hacer el acto de fe que justifica la situación discursiva. Si la convención se rompe, el espectador se puede sentir liberado del compromiso y tomar la iniciativa: responder, actuar o marcharse.  
La convención que se da en el ámbito artístico se basa en *2 elementos*:

* La aceptación de la transformación del otro.
* La aceptación del control de tiempo, y por tanto la aceptación de la acotación de una realidad autónoma.

Un actor sin “ego” es un actor que priva al teatro de su condición metafórica, es decir, un teatro que no le interesa el poder y su modo de estructuración.   
La eficacia deriva de hacer efectiva la fuerza de la convención teatral fuera del espacio acotado para su uso, es decir, la transformación se hace efectiva cuando el actor aparece ante la colectividad como encarnación de aquello que representa. Utilizar el engaño en beneficio de la idea, el enmascaramiento en beneficio de la crítica. El cuerpo no es el principal vehículo de significación.   
El actor en el campo expandido es más vulnerable que el actor sobre el escenario: renuncia a todas sus protecciones.

**STAMBAUGH. ACTUACIONES DE TEATRALIDAD Y PERFORMANCE**. Ambos son paradigmas teóricos.

La teatralidad surge como enfoque para abordar aquellos aspectos de las artes escénicas que las distinguen del arte literario. La cual, radica en la ostentación visual y acústica de signos dispuestos a impresionar a un público.   
Todos coinciden en ver la *teatralidad* como un dispositivo mediante el cual el poder se escenifica en la esfera pública para legitimarse.   
*Performativa*, actuación dirigida a un hacer que transforma nuestra manera de percibir la realidad. Los artistas del performance usan como materia prima al cuerpo en acción. **Ej**. El discurso que acompaña a un bautismo o una boda.  
Mientras que un performance trabaja con acciones significativas, un actor teatral trabaja con actuaciones narrativas.  
La diferencia entre *acción y actuación*, es que una acción está vinculada a la esfera de lo cotidiano y carece de contenido comunicativo (comer, caminar) y una actuación, sugiere intencionalidad, un hacer que dice algo. La actuación no es teatral, pero sí implica querer ser visto, por lo tanto, un proceso de comunicación. Las técnicas de las pre-expresividad posibilitan un puente entre la acción y la actuación, entre un cuerpo con presencia pura y un cuerpo que comunica.   
Taylor, propone el término *perfomático* para detonar la forma del aspecto no discurso de perfomance.  
En los *sistemas rituales*, la actuación o performance puede transformar la identidad de los participantes, contribuir a mantener el orden y para criticar dicho orden.   
La *intraducibilidad* del performance, como arte y como teoría, condujo a malentendidos.  
*Estudios queer*, sujetos a problematización cuando se recontrextualizan.   
El *queer theory*, designa contradicciones en las sociedades.

**TAYLOR. PERFORMANCELOGÍA.**

Las performance funcionan como actos vitales de transferencia, transmitiendo saber social, memoria y sentido de identidad a través de acciones reiteradas. Decir que algo es performance equivale a una afirmación ontológica.   
En otro plano, también constituye una lente metodológica que les permite a los académicos analizar eventos como performance. Ofrece una determinada forma de conocimiento.   
Uno de los problemas para utilizar performance, proviene del amplio rango de comportamientos.   
Teatralidad y espectáculo, capturan lo construido, de performance: El segundo, es una serie de relaciones sociales medidas por imágenes. De esta manera, ata a los individuos a una economía de miradas y de mirar

**VERÓN. DISCURSOS SOCIALES**.

En primero lugar, el concepto de “discurso” abre la posibilidad de un desarrollo que está en ruptura con la lingüística. Los discursos sociales se sitúan en un plano que no es el de la lengua. El saber lingüístico es indispensable para una teoría de los discursos sociales.   
En segundo lugar, abre la posibilidad de una reformulación conceptual, con una condición: hacer estallar el modelo binario del signo y tomar a su cargo lo que la autora llama “pensamiento temario sobre la significación”. A este proyecto, se lo denomina teoría de la discursividad o teoría de los discursos sociales.   
En tercer lugar, separación/rearticulación entre teoría del discurso y lingüístico, por un lado y reformulación con la ayudar del pensamiento temario, por el otro.

***El sentido como producción discursiva***.   
La articulación problemática, puede contribuirse de la siguiente manera:

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| FREGE | PEIRCE | TEORIA DE LOS DISCURSOS |
| Sinn | Interpretante | Operaciones |
| Zeichen | Signo | Discurso |
| Bedeutung | Objeto | Representaciones |

Se trata de concebir los fenómenos de sentid, por un lado, y el funcionamiento de la red semiótica, como sistema productivo, por el otro. El acceso a la red semiótica implica un trabajo que opera sobre una cristalización de las tres posiciones funcionales (operaciones, discurso, representaciones).

La teoría de los discursos sociales es un conjunto de hipótesis sobre los modos de funcionamiento de la semiosis social. Por semiosis sociales, se entiende la dimensión significante de los fenómenos sociales: el estudio de la semiosis es el estudio de los fenómenos sociales en tanto procesos de producción de sentido. Esta semiosis es una red significante infinita.

*Una teoría de los discursos sociales reposa sobre una doble hipótesis que:*

* Toda producción de sentido es necesariamente social
* Todo fenómeno social es, un proceso de producción de sentido

Sólo en el nivel de la discursividad el sentido manifiesta sus determinaciones sociales y los fenómenos sociales develan su dimensión significante.   
La teoría de la producción del sentido es fundamental, porque es en la semiosis donde se construye la realidad de lo social. Toda producción de sentido, tiene una manifestación material. Lo que llamamos un discurso, no es otra cosa que una configuración espacio-temporal de sentido.

*Hay 2 condiciones productivas de los discursos sociales:*

* *Condiciones de producción*: Reglas de generación. Todo proceso de producción es un fenómeno de reconocimiento. **Ej**. Él efectúa.
* *Condiciones de reconocimiento*: Reglas de lectura. **Ej**. Él abre y depende de lo que hará más tarde.

Las reglas que componen estas gramáticas describen operaciones de asignación de sentido en las materias significantes. Estas operaciones se reconstruyen a partir de *marcas.* Cuando la relación entre una propiedad significante y sus condiciones se establece, esas marcas se vuelven *huellas*.

La primera condición para poder hacer un análisis discursivo es la puesta en relación de un conjunto significante con aspectos determinados de esas condiciones productivas. Para poder postular que alguna cosa es condición productiva, hay que demostrar que dejo huellas en el objeto significante. La semiosis está a ambos lados de la distinción.

En la red de semiosis, toda gramática de producción puede examinarse como resultado de condiciones de reconocimiento. Y una gramática de reconocimiento sólo puede verificarse bajo la forma de un determinado proceso de producción.

El conocimiento es un fenómeno *intersticial*. El sujeto no es el soporte de ese saber, porque sólo hay conocimiento cuando el discurso del sujeto se encuentra “atenazado” entre sus condiciones.

**Semiosis de lo ideológico y del poder.***Producción del sentido, materialidad del sentido, dos gramáticas.*

Se trata de concebir los fenómenos de sentido, por una parte, a ser materias significantes y por el otro, al funcionamiento de un sistema productivo. Todo sistema productivo pueden ser compulsiones bajo las cuales algo es producido. Tales compulsiones, no constituyen un conjunto homogéneo: no remiten al mismo tipo de leyes.  
Sólo hay sentido, en tanto incorporado a disposiciones de materias sensible.   
Todo fenómeno social puede leerse en relación con lo ideológico y en relación con el poder. Estas remiten a dimensiones de análisis de los fenómenos sociales.  
Todo análisis de un conjunto significante, es heterónomo.   
  
*El orden de lo discursivo no es lineal y, remite a 2 cuestiones*:

* Materialidad del sentido.
* No trata nunca con objetos significantes homogéneos.

Lo ideológico es el nombre del sistema de relaciones entre un conjunto significante dado y sus condiciones sociales de producción.  
El poder de un discurso sólo puede designar los efectos de ese discurso en el interior de un tejido determinado de relaciones sociales.   
Todo reconocimiento engendra una producción, toda producción resulta de un sistema de reconocimiento.

*Efecto de cientificidad.* Tiene una doble referencia que se puede obtener cuando un discurso se encuentra sometido a condiciones de producción y se muestra estando sometido a condiciones de producción.  
*Efecto ideológico*, es el del discurso absoluto: que se muestra como el único discurso posible sobre aquello de lo que habla.   
Estas son ideológias en producción.

**VERÓN. MEDIATIZACIÓN, AYER Y HOY.**Remiten a la mediatización como una de las dimensiones fundamentales del proceso de especiación del sapiens.

**SCOLARI. SURGIMIENTO DE LA COMUNICACIÓN MOVIL.**

La comunicación mediada por dispositivos móviles, está transformando aspectos de la vida social. La digitalización se moderniza basadas en *2 tendencias*:

* El modelo tradicional de comunicación mediática, basado en el concepto de difusión, el cual se ha visto desafiado por la aparición de nuevas lógicas colaborativas.
* La difusión de dispositivos móviles capaces de conectarse a internet y de recibir y transmitir toda clase de contenidos: internet móvil.

MCommunication como la convergencia de los dispositivos móviles y el acceso a internet. Todo proceso comunicacional supone 3 elementos: emisor, receptor e información. La internet representa la movilidad de la información mientras que el teléfono y la tecnología wi-fi dieron lugar a la movilidad de los receptores y emisores. La distancia entre estos fue acortada por la transmisión electrónica de información. Después cuando aparecieron los medios electrónicos anularon la distancia entre emisor y receptor. El teléfono celular, expandió la posibilidad de desplazamiento entre emisores y receptores. La difusión de la comunicación móvil ha transformado el pasaje de la información y sus tecnologías asociadas.   
La *mcommunication* es una práctica social de producción y consumo de contenidos y apropiación de tecnologías articulada a través de la difusión de dispositivos.

*Funciones*.

* Comunicación en todo momento y lugar
* Convergencia de funciones, medios y lenguajes
* Integración de distintos modelos de comunicación
* Contenidos y servicios diseñados de acuerdo con la localización de usuario

*Leyes de los medios*.

* *Mejoramiento*. Cada medio o tecnología nueva enfatiza o mejora alguna función humana.
* *Obsolescencia*. El nuevo medio vuelve obsoleta la tecnología o medio que se ocupada de enfatizar esa misma función.
* *Recuperación*. Para llevar a cabo su función, el nuevo medio recupera alguna forma del pasado.
* *Transformación.* Cuando se extrema sus posibilidades, el nuevo medio o tecnología se reacomoda o adopta una forma complementaria.

**BOURDIEU. CONSUMO CULTURA.**Hablar de consumo cultural equivale a decir que hay una economía de los bienes culturales, pero que esta economía tiene una lógica específica.Las necesidades culturales son producto de la educación; la investigación establece que todas las prácticas culturales y las preferencias correspondientes están ligadas al nivel de instrucción y al origen social. El consumo es un proceso de comunicación, es decir, un acto de desciframiento de decodificación, que supone el dominio de un código. La obra de arte adquiere sentido y reviste interés sólo para quien posee la cultura, es decir, el código según el cual está codificado. Este código funciona como un capital cultural porque, estando distribuido, otorga beneficios de distinción.

La mirada pura es una invención correlativa con la aparición de un campo artístico autónomo, es decir, capaz de imponer sus propias normas. Está, implica una ruptura con la actitud habitual en relación con el mundo, que es una ruptura social.

La teoría estética se la considera como la única manera de reconocer la obra de arte por lo es, es decir, autónoma.

**ROCHA ALONSO. DE LO INDICIAL, LO ICÓNICO Y LO SIMBÓLICO EN LAS MANIFESTACIONES DEL SENTIDO.**Todo discurso es una discurso sobre el cuerpo, en el doble sentido de referirse a... y de basarse en él.  
Un sujeto que no es tal, sino que lo irá siendo en tanto su cuerpo soportará la inscripción de ciertas reglas de funcionamiento del sentido: las reglas de contigüidad, similitud y convencionalidad.  
A la capa metonímica de producción de sentido sometida a la regla de complementariedad, se le agregarán las reglas de simetría o similitud que permiten la comparación, equivalencia y aparición de una meta comunicacional y la regla de arbitrariedad, propia del lenguaje, portador de la ley social.

Lo indicial, lo icónico (pictogramas) y lo simbólico (idogramas) son modos de funcionamiento de la semiosis.

Los *afiches* que nos interpelan en la vía pública deber ser llamativos y ostentar, una simpleza de formas que lo hagan comprensibles a cierta distancia. La palabra puede ser estructural o gestual, la cual convoca una cantidad de sentidos sociales, del orden de la convención. Es lenguaje y símbolo, convencional y arbitrario.  
El *libro* puede ser entendido como un paseo no lineal en que la mirada se desliza y salta como atraída por elementos paratextuales. La lectura involucra la dimensión temporal.   
La *prensa gráfica* reúne los mecanismos del afiche y la sucesividad de lectura del libro.  
La *historieta* despliega todas las convenciones del género.  
El *cine* como medio vehicula distintos tipos de discursos.   
La *radio*, corresponde al sonido. El cuerpo se proyecta en ondas sonoras que buscan los oídos del público.

*Índice*: Contacto, contigüidad, deslizamiento.  
*Ícono*: imagen, analogía, equivalencia.  
*Símbolo*: convención, hábito.

**MANOVICH. ¿QUÉ SON LOS NUEVOS MEDIOS?**

Los textos distribuidos por ordenador, como los sitios web y los libros electrónicos, se consideran nuevos medios, mientras que los que se distribuyen en papel, no. La revolución de los medios informativos, afecta a todas las fases de la comunicación. Tanto los aparatos mediáticos como los informáticos resultaban necesarios para el funcionamiento de las sociedades. Los medios se convierten en nuevos medios, debido a que las cosas van evolucionando. Los medios se vuelven programables.

**Principios de los nuevos medios**.

* *Representación numérica.* Todos los objetos de los nuevos medios se componen de un código digital. Son representaciones numéricas, lo cual tiene 2 consecuencias:
* Un objeto de los nuevos medios puede ser descrito en términos formales. Ej. Una imagen o una forma puede ser descritas por medio de una función matemática.
* Un objeto de los nuevos medios está sometido a una manipulación algorítmica. Ej. Si aplicamos los algoritmos podemos mejorar el contraste de una imagen.

Proceso de conversión. Se trata de un proceso que parte de la base de que los datos son continuos. La conversión de datos continuos es una representación numérica que se llama digitalización, y se compone de 2 pasos, que son la toma de muestras y la cuantificación. Esta toma de muestras convierte los datos continuos en datos discretos, cada muestra es cuantificada. Esta cuantificación es el paso crucial que lleva a cabo la digitalización.   
La comunicación requiere de unidades discretas, sin ellas, no hay lenguaje.

* *Modularidad*. A este principio se lo puede llamar la estructura fractal de los nuevos medios; el objeto de los nuevos medios presenta siempre la misma estructura modular. También podemos establecer una analogía entre la modularidad de los nuevos medios y la programación informática estructural; es decir, esta analogía tiene límites. Si borramos un módulo de un programa informático, el programa dejará de funcionar. De hecho, la estructura modular, de los nuevos medios convierte ese borrado en algo fácil.
* *Automatización*. La codificación numérica de los medios y la estructura modular de sus objetos permiten automatizar muchas de las operaciones implicadas a su creación.

Automatización de bajo nivel, es el proceso en el que el usuario del ordenador modifica o crea desde cero un objeto mediático.

Automatización de alto nivel, requiere que el ordenador entienda, los significados que incluyen los objetos que se generan, es decir, su semántica.

Acceso, se ve sometida a una creciente automatización.   
Recursos mediáticos, almacenan la base de datos.

* *Variabilidad*. Esta no sería posible sin la modularidad. Los elementos mediáticos, que se almacenan en forma digital en vez de estar en un medio fijo, mantienen sus distintas identidades y se pueden agrupar en multitud de secuencias bajo el control del programa.   
  Se pueden crear distintas interfaces a partir de los mismos datos.   
  La información sobre el usuario puede ser empleada por un programa informático para adaptarle la composición del medio, y también para crear los propios elementos.   
  *Hipermedia*. Los elementos que componen un documento están conectados por hipervínculos.  
  *Escalabilidad*. Procesos por el cual se pueden generar versiones distintas del mismo objeto a diversos tamaños.  
  *Interactividad arbórea*. El usuario desempeña un papel activo al determinar el orden en que se accede a elementos que ya han sido creados.
* *Transcodificación*. Es la consecuencia de la informatización de los medios, la cual convierte los medios en datos de ordenador. Transcodificar algo es traducirlo a otro formato. Los nuevos medios tiene 2 capas:
* Capa cultural (enciclopedia, cuento)
* Capa informática (proceso, paquete) Esta, afecta a la capa cultural y cambia con el tiempo.

Se influyen mutuamente.

Diferencias entre los nuevos medios y los medios viejos.

1. Los nuevos medios son medios analógicos convertidos a una representación digital.
2. Todos los soportes digitales comparten el mismo código digital
3. Los nuevos medios permiten el acceso aleatorio. A diferencia de la cinta, que guarda los datos de manera secuencial.
4. La digitalización comporta una pérdida de información. A diferencia de la representación analógica que tiene una cantidad de información fija.
5. Los nuevos medios se pueden copiar de manera ilimitada sin degradación.
6. Los nuevos medios son interactivos.