



Este libro además de representar un hallazgo teórico de novedosas dimensiones para el estudio de la dinámica teatral, suscrita alrededor del sujeto sostenido por dimensiones plurales en cuanto a la significación y representación, implica una acción de vida, pues el teatro ha sido parte consustancial de mi existencia. Gracias a él, han surgido innumerables satisfacciones que no solo están remitidas al ejercicio profesional, sino también al goce estético, acuñado por la relación intersubjetiva desde donde nacen a cada momento renovadas incidencias para compartir desde la plenitud del espíritu esta maravillosa acción comunicativa.

En honor a esa prodigiosa fecundidad simbólica de la dialéctica teatral, este libro ha sido estructurado en *actos*, al proponerlo a modo de gran escenario para mostrar la construcción del sujeto teatral a través de sus etiologías; actos que servirán de sendero para el tránsito propuesto con sus pausas en momentos determinados, las correspondientes acotaciones para hacer más diversa la explicitación argumental que busca proponer un diálogo fecundo a modo de reencuentro en torno a las narrativas de la representación teatral; las narrativas del sujeto comprendiéndose en un escenario infinito, de cielos abiertos impulsados por la acción humana hecha *etiología*.



ETIOLOGÍAS DEL SUJETO TEATRAL
UNA APROXIMACIÓN ONTOSEMIÓTICA

JESÚS ANTONIO CORREA PÁEZ

ETIOLOGÍAS DEL SUJETO TEATRAL

UNA APROXIMACIÓN
ONTOSEMIÓTICA



FONDO DE PUBLICACIONES
UNIVERSIDAD DE LOS ANDES
VENEZUELA



**Jesús Antonio
Correa Páez**

(Barranquilla, Colombia. 1955) es Profesor Asociado de la Universidad del Atlántico - Barranquilla, Colombia-. Licenciado en Educación, especialidad en Lenguas Modernas (Universidad de la Costa) y Abogado (Universidad del Atlántico), Magíster en Lingüística de la Universidad de Antioquia.

Doctor en Ciencias Humanas -línea de investigación semiótica de la Universidad del Zulia. Actor e investigador en el campo teatral. Ha publicado en: Revista Lingüística y Literatura de la Universidad de Antioquia, (Medellín, Colombia), Revista de lingüística y literatura Polifonía de la Universidad del Atlántico (Barranquilla, Colombia), Revista Ontosemiótica de la Universidad de Los Andes (Venezuela), Revista de Filosofía de la Universidad del Zulia (Venezuela), Revista electrónica "La casa de Asterión", Revista Escenarios Humanos de la Universidad Simón Bolívar (Barranquilla, Colombia), Revista Encuentros de la Universidad Autónoma del Caribe (Barranquilla, Colombia) y en la Revista chilena de semiótica (Santiago de Chile). El docente Correa Páez es miembro del grupo de investigación "Nuevo Cadis", adscrito a la Facultad de Ciencias Humanas de la Universidad del Atlántico (Barranquilla, Colombia).



ETIOLOGÍAS DEL SUJETO TEATRAL
(Una aproximación ontosemiótica)

Jesús Antonio Correa Páez
Abril, 2021

ETIOLOGÍAS DEL SUJETO TEATRAL (Una aproximación ontosemiótica)
COLECCIÓN ESTUDIOS ONTOSEMIÓTICOS N° 1
Primera Edición, 2021

© Fondo de Publicaciones del Laboratorio de Investigaciones Semióticas
Y Literarias Universidad de Los Andes- Venezuela (ULA-LISYL)

Revista CoPaLa

Depósito Legal: ME2021000112
ISBN: 978-980-11-2039-1
© Jesús Antonio Correa Páez, 2021

Derechos reservados.

Prohibida la reproducción total o parcial de esta obra sin la autorización escrita del autor.

Fotografía y diseño de portada
Lucía Andreina Parra Mendoza

Cuidado del texto: Lucía Andreina Parra Mendoza

Diagramación: Arturo José Bastidas Delgado

ÍNDICE

Dedicatoria	6
Agradecimientos	7
A modo de presentación	9
ACTO PRIMERO. TRAS LAS HUELLAS ETIOLÓGICAS	20
1.1. El entrecruce etiológico, una herramienta etiológica	21
1.2. Representar el mundo para comprenderlo.....	29
1.3. La cadencia de los mundos representados.....	35
ACTO SEGUNDO. INSTANTES ARGUMENTALES Y CONSTITUCIONES REFERENCIALES.....	45
2.1. Instantes iniciales: La mirada sociológica	47
2.2. Instantes intermedios: La ontosemiótica.....	50
2.3. Instantes colaterales: Los planos enunciativos	55
2.4. El proceso enunciativo en el teatro	61
ACTO TERCERO. ACTOS DISCURSIVOS Y REPRESENTACIÓN TEATRAL.....	69
3.1. Comunicar para representar: La analogía significativa	71
3.2. Cuerpo plural o los lugares de la enunciación	75
3.3. Sujeto, discurso y multiplicidad yoica	81
3.4. Sujeto y enunciación. La imagen representada; el mundo alegorizado.....	89
3.5. Cuerpo enunciante y configuración simbólica en el discurso teatral	92
ACTO CUARTO. DE LA ETIOLOGÍA DEL SUJETO A LAS ETIOLOGÍAS DEL SUJETO TEATRAL	101
4.1. El ser en la dialéctica de la subjetividad-afectividad	103
4.2. Sujeto y acontecimiento teatral: La díada significativa	108
4.3. Enunciación y principios identitarios: La cadencia del eter- no retorno	112
4.4. De la etimología hermenéutica a la conversión simbólica del sujeto	117

4.5. Sobre el concepto de ‘sujeto’ en Aristóteles	124
4.6. Descartes, el nacimiento del ‘sujeto’ moderno’: El sujeto como substancia consciente y racional	129
4.7. Kant y el regreso del sujeto a la filosofía	140
4.8. Naturaleza del sujeto en Kant	146
4.9. El sujeto en Ortega y Gasset	150
4.10. El sujeto en el racio-vitalismo	153
4.11. Habermas y la crisis del sujeto	159
4.12. Emmanuel Lévinas y “el sujeto fuera del sujeto”	163
4.13. Una acotación imprescindible	159
ACTO QUINTO. EL SUJETO EN SU ETIOLOGÍA: LA CONSTITUCIÓN DEL SUJETO TEATRAL	173
5.1. Entrecruces teóricos	175
5.2. Sujeto teatral y estrategias textuales	194
ACTO SEXTO. EL SUJETO TEATRAL PUESTO EN ESCENA	205
6.1. Pórtico	207
6.2. Triangulación significativa: semiótica, epifanía y mundo primordial	210
6.3. Primer despliegue: El mundo significativo en el texto base	214
6.4. Segundo despliegue: funcionalidad del texto base	216
6.5. Tercer despliegue: El diálogo	217
6.6. Cuarto despliegue: El personaje en dimensión ontosemiótica	221
6.7. Quinto despliegue: Actantes y discursos del poder	223
6.8. Sexto despliegue: El quién de la historia en perspectiva ontosemiótica	227
6.9. Séptimo despliegue: La dialéctica del sujeto teatral en LCBA	236
6.10. Octavo despliegue: El discurso de la adaptación o la amalgama simbólica	248
6.11. Noveno despliegue: “Klaustrofobia” la redefinición simbólica de LCBA	262
6.12. Décimo despliegue: El situado simbólico (la escenografía)..	265
6.13. Undécimo despliegue: Personajes colaterales (musicalización e iluminación)	266
6.14. Duodécimo despliegue: Habla y revestimiento corporal	269
6.15. La mirada plural: El inicio del círculo hermenéutico	274
EPÍLOGO	281

La recepción teatral: Entre el ideologema y el subjetivema	283
El sujeto teatral: La unidad significada en la convergencia semiótica	287
Los procesos constituyentes del sujeto teatral	290
Semiosis estructurantes de la producción-recepción teatral	293
La transdiscursividad a modo de epílogo	295
BIBLIOGRAFÍA	297

Dedicatoria

*A mami Tita, a mis hijos y a mis
hermanos, familia ejemplar.*

Agradecimientos

A: Julio M.,
Numas G.,
Mónica G.,
Luz María L.
Susana P.
Juan Pablo M.
David B.
Grupo 4 Actrices

Una obra de teatro es siempre una carta de amor al mundo que espera con ansiedad una respuesta...

Arthur Miller

A modo de presentación

Este libro además de representar un hallazgo teórico de novedosas dimensiones para el estudio de la dinámica teatral, suscrita alrededor del sujeto sostenido por dimensiones plurales en cuanto a la significación y representación, implica una acción de vida, pues el teatro ha sido parte consustancial de mi existencia. Gracias a él, han surgido innumerables satisfacciones que no solo están remitidas al ejercicio profesional, sino también al goce estético, acuñado por la relación intersubjetiva desde donde nacen a cada momento renovadas incidencias para compartir desde la plenitud del espíritu esta maravillosa acción comunicativa.

En honor a esa pasión por el teatro, surge el compromiso tácito de plantear un enfoque que provea nuevas alternativas de interpretación a partir del sujeto multiplicado en sus incidencias yoicas, para convocar los diversos intervinientes alrededor de una unicidad simbólica o amalgama creativa, en la cual convergen todas las miradas para rearticular el sentido de las obras teatrales, una vez puestas en escena, sometidas a las diversas miradas que abren caminos alternos para dar sentido diverso y productivo a las propuestas realizadas en la cadena argumentativa: autor-guionista-director-actor-espectador.

Sostenido el espectro interpretativo mediante esta cadena argumentativa, la transfiguración del *sujeto teatral* cobra una significación determinante al significar un complejo entramado teórico-metodológico para enfocar bajo los criterios de *unicidad estética*, una conversión significativa que conduzca a allanar los caminos hasta ahora transitados por los análisis teatrales, pues a

partir de esta unicidad estética, todos los planos son convergentes en cuanto significación múltiple y plural, justa y necesaria para acotar en pos del enriquecimiento del texto base a partir de las derivaciones analíticas ancladas al sujeto teatral.

De allí que, retomando la pasión inspirada por el teatro, la acción interpretativa no puede ignorar dicha manifestación denodadamente humana para constreñir los análisis a simples consideraciones sociohistóricas que demandan una orientación metodológica profundamente comparatista de los contextos reales y los representados. En este sentido, el teatro en su dialéctica argumental reclama la *hermeneusis pasional* a modo de soporte para su interpretación; una interpretación vivencial, profundamente patémica, que no restrinja a los sujetos a simples artificios estéticos, o instrumentos de utilería para sencillamente aludir a alguna circunstancia dentro de determinados escenarios.

De hacernos contestes con esta práctica, seguiremos admitiendo la interpretación como una curiosa disección de elementos a ser presentados por medio de un inventario abstraccionista de partes que pierden sonoridad al ser separadas del conjunto significativo, como si de una práctica anatómica se tratara, muchas veces, dándole sentido de exquisito al cuerpo diseccionado, pero nunca logran devolverle la fragancia y lozanía manifestada en la conjunción del texto, como cuando es convocado bajo los acordes de la sonoridad corporal del sujeto, aquella que va más allá de lo físico-orgánico, para desdoblarse en arquitectura sensible de la acción humana, capaz de manifestarse por medio de diversas alternativas de significación.

Siempre con esa presunción del sujeto a manera de texto que contiene sus propias reglas, hice un inventario de posibilidades teórico-metodológicas para fortalecer el andamiaje sobre el cual iba a ir apuntalando la estructura argumentativa del sujeto teatral, convocando diversos perfiles del conocimiento, apelando a su

imbricación para fortalecer los cimientos argumentales, y desde allí, convocar la hermenéusis pasional como variable recurrente para revelar al sujeto en sus diversos desdoblamientos y posterior transfiguración en sujeto teatral a modo de isotopía concatenante de los diferentes planos de la interpretación.

Entre las posibilidades consideradas surgió la semiótica con su recurrente fortaleza de aportar a través del orden simbólico de la significación más allá de la literalidad, en los espacios transtextuales donde la connotación de lo significado hace aportes tan sorprendentes como la dimensión autonómica de la creación estética; más aún, de la representación teatral, la gran metáfora del hombre consustanciado con su cotidianidad, la gran ventana para mirarse y ser mirado sin ataduras realistas o circunscripciones objetivistas. Esa metáfora que por siempre convocará al sujeto en sus dimensiones más sentidas para develar la hermenéusis pasional a manera de vínculo del sujeto consigo mismo y el otro.

Acorde con los postulados semióticos fueron apareciendo alternativas de diferente índole, hasta que hallé la *ontosemiótica* o *semiótica de la afectividad-subjetividad*, cuyo principal postulado argumental radica en la consideración del sujeto a modo de texto que puede leerse mediante el cuadrante enunciativo: autor-texto-lector-contexto. De allí que cada uno de esos cuatro elementos representa una posibilidad para llevar a cabo un análisis de cualquiera de ellos a partir de sí mismo, pero en profunda interacción con los demás integrantes del cuadrante especificado ontosemióticamente.

Bajo la asunción de la ontosemiótica a manera de perspectiva metodológica, el enfoque precisa la recepción teatral en su máxima expresión significante, aglutinada alrededor de la *etiología* como herramienta base para asumir al sujeto dentro de una cadencia argumental que parte de los principios filosóficos para llegar a la especificidad de la dialéctica teatral, asumida ésta,

a través de percepción-recepción sostenida por la intersubjetividad, la cual permite la textualización del sujeto en todas las dimensiones argumentativas que centren su atención en el ser enunciante y sus consiguientes desdoblamientos significantes.

Sobre los anteriores razonamientos la denominación de ser enunciante centraliza las diversas manifestaciones de ‘quien’ enuncia desde diferentes dimensiones simbólicas, siempre textualizadas para lograr el cometido de la comunicación; comunicación articulada en la amalgama de lo convencionalizado con la figuración estética, para crear de esta forma, la diversidad de planos mediante los cuales pueden abordarse el sujeto textualizado, además del texto sensibilizado por la recurrencia patémica surgida al momento de convocar la subjetividad a modo de argumentación. De allí que cuando hablo de *etiologías del sujeto teatral*, evoco subyacentemente la base afectivo-subjetiva a surgir con una fuerza y determinación concluyente.

En ese mismo sentido debo puntualizar el uso de *etiologías*, sí, en plural, para insistir de ahora en adelante que no hay una intención de conclusiones determinantes, sino más bien, de vías alternas para la reescritura del hecho estético y su consabida refiguración por medio de los diferentes enfoques argumentales a que puede ser sometido. Siempre ganando vigencia, permanencia y afianzamiento en tiempos y espacios, con el surgimiento de la correspondencia a través de los soportes de la universalidad. E indudablemente la universalidad de los textos, recae de una manera determinante en los vínculos empáticos a establecer entre los sujetos enunciantes.

Al respecto insisto en un complejo proceso resignificante que al estar soportado por la díada sujeto-texto, y el compartir variables argumentales, hacen más evidente la transfiguración del sujeto en texto, la subjetivación del texto a través de la acción enunciativa del sujeto; mecanismos de estructuración discursiva responsables

ETIOLOGÍAS DEL SUJETO TEATRAL

de la interacción intersubjetiva; garantes de la configuración de una etiología pluralizada más allá de la simple materialidad textual, al apelar al orden simbólico transtextual para ampliar los horizontes de significación a partir de la incorporación de lo actancial como prelude de la acción comunicativa.

De este modo el vínculo actancial establece un vínculo indisoluble entre la acción humana y la ejecución teatral, pues la representación forma parte consustancial del hombre, lo reafirma dentro de los espacios enunciativos a manera de *yo vinculante* o punto de desembarco de todas las miradas analíticas. Así representar, actuar, implican simulaciones para llegar al otro en correspondencia con el sí mismo; maneras seductoras para hacer más efectivos los mecanismos para lograr comunicaciones eficientes, motivar la participación, proveer la interacción. De allí que la usual frase sobre *el teatro de la vida*, indudablemente está basada en el tácito ejemplo de la actuación cotidiana, el desenvolvimiento mediado por las ocultaciones y revelaciones.

En relación con este último, la representación teatral es la gran metáfora del hombre para verse reflejado en un proceso intersubjetivo que le permite intercambiar posicionalidades enunciativas, constituirse como sujeto y redimensionarse simbólicamente. En este sentido cabe detenerse brevemente en cada uno de estos tres elementos garantes del intercambio intersubjetivo; puesto que las posicionalidades enunciativas son quienes permiten la recontextualización del acontecimiento estético con su extensión al presente de la representación a partir de la pluridimensionalidad temporal; básicamente estoy infiriendo sobre los lugares desde donde se enuncia, para ampliar los radios de acción argumental al respecto.

Sobre la base de las posicionalidades enunciativas es imprescindible destacar la remisión de los espacios físico-

geográficos, sociohistóricos o de manifestación puramente locativa, a las dimensiones patémico-afectivas del enunciante, para lograr la convergencia discursiva en cuanto relación intra e intersubjetiva, o de contraposición del sujeto frente a sí mismo o al otro, para textualizarse en un momento determinado por medio de sus encubrimientos, desdoblamientos y causalidades propias de la dimensión patémica que devela las interioridades a modo de isotopías recurrentes en la dialéctica discursiva teatral; obviamente en toda acción discursiva, el intercambio y transmigración entre circunstancialidades enunciativas diversifica las posibilidades de análisis e interpretación, hecho privilegiado por la ontosemiótica para insistir en la rearticulación del sujeto en cada acto enunciativo.

Por su parte, todo acto enunciativo y su consiguiente conversión textual, conlleva a la construcción simbólica del sujeto enunciante, pues no debemos olvidar que todo acto discursivo involucra una construcción de sentido y significación; ambos elementos derivados de la capacidad de atribución significativa de ese sujeto enunciante, quien nunca representa un ente pasivo que mecánicamente atribuye significación, sino más bien, reatribuye en función de su *sentirpensar* para lograr un posicionamiento real, preciso y conciso en los espacios de la representación. Al mismo momento de reatribuir la condición significativa, se construye como sujeto, al partir ese acto de una necesidad potencialmente subjetiva que luego va a permitir la concatenación con un colectivo mediante la relación intersubjetiva.

De ahí que enunciar implica la construcción, no solo de enunciados, sino de particularidades del sujeto que permiten una interacción de interioridades y exterioridades dentro de un complejo proceso enunciativo, reafirmado éste por las bases patémico-afectivas que van a estar de manera explícita o implícita, pero siempre recurrente, en toda acción discursiva. Por tanto, representar significa construir un andamiaje simbólico para mostrar en imágenes

ETIOLOGÍAS DEL SUJETO TEATRAL

concretas e intencionadas un propósito comunicativo; hecho por demás evidente en el teatro, donde la vida pareciera descorrer el telón para que comience la función, cada vez diferente, al ser enriquecida por un sujeto en constante construcción simbólica y moviéndose entre diferentes posicionalidades enunciativas.

Aunada a las dos manifestaciones anteriores, surge la redimensión simbólica como la posibilidad de rearticular los elementos codificantes de los enunciados, el ingrediente que ha sostenido durante toda la historia de la humanidad la vigencia de los símbolos a manera de motor de la significación. Precisamente para esta redimensión simbólica deben confluír las circunstancialidades enunciativas junto al sujeto para refigurar contenidos, referencias y construir ingentes causalidades a modo de dialécticas argumentativas, siendo fundamental para la configuración de este libro, la producción-recepción teatral mediante las relaciones intra e intersubjetivas y su consiguiente transfiguración en *etiologías del sujeto teatral*.

Conforme a ello, la relación del sujeto con el texto y el contexto mediante circunstancialidades enunciativas específicas, dan lugar al sujeto teatral como referencia central para el establecimiento de relaciones de significación y construcción de lógicas de sentido asidas a la referencialidad afectivo-subjetiva de los textos enfocados mediante la cosmovisión de un discurso polifigurativo, determinado por los desdoblamientos del yo, transfigurados a su vez, en diversificaciones discursivas que potencian los actos interpretativos.

Ante tales circunstancias, el sujeto teatral surge de la fusión simbólica generada por la interrelación sùgnica y la consustancialidad referencial de los planos enunciativos-referenciales, no solo en atribución directa al texto a estudiar, sino también con respecto a los mecanismos a aplicar en cuanto interpretación. En este aspecto conviene subrayar la importancia polisémica de los textos estéticos,

su riqueza argumentativa fundamentada en los vínculos traslativos y los recursos estilísticos que hacen posible la transtextualidad; un don implícito en el texto, pero que requiere de miradas detonantes de la significación sugerida, auténticas miradas para despertar el vigor argumental.

Es oportuno el momento para volver a las menciones realizadas en párrafos anteriores sobre la interpretación a manera de reescritura o efecto reconfigurante de la significación, siguiendo las reglas de la causalidad del texto a través del pacto lector o pacto ficcional a establecerse al momento de la lectura del texto estético. Llevar a cabo una lectura creativa sin lesionar los criterios base para elucubrar sobre posibilidades que no encuentran asidero real, o tratar de conducir las tramas hacia espacios explícitamente racionalistas e intentar interpretar bajo velos objetivistas los prodigios de la imaginación.

Por lo cual la instrumentación de la reescritura a manera de técnica para sostener criterios argumentales abre el abanico de posibilidades, no solo en su adecuación a la naturaleza del texto, sino en la interrelación de postulados teóricos que ayuden a desmenuzar la compleja madeja de propuestas contenidas en el texto estético, vincularlas académicamente a criterios que contribuyan al enriquecimiento de enfoques cada vez más novedosos. En este caso particular, fortalecida por la interacción entre: ontosemiótica, filosofía del lenguaje y lingüística, para revelar las diferentes semiosis interactuantes en la construcción del sujeto teatral como fusión simbólica de cuatro planos enunciativos a saber: sujeto, texto, contexto y circunstancialidades enunciativas.

De donde infiero que la recepción teatral es un acto profundamente patemizado, configurado por una sensibilidad particular, trascendida a instancias colectivas a manera de isotopías culturales, mediante relaciones de representación particularizadas

ETIOLOGÍAS DEL SUJETO TEATRAL

alrededor de la construcción de un sujeto plural, diversificado en las dimensiones patémicas, los espacios sociales y las rearticulaciones simbólicas propias de la instrumentación semiótica y la convocatoria de las articulaciones referenciales como punto de anclaje argumental, para reivindicar en las *etiologías del sujeto teatral*, toda la pasión encarnada por el acto de la representación estética y sus maravillosos universos simbólicos.

En honor a esa prodigiosa fecundidad simbólica de la dialéctica teatral, este libro ha sido estructurado en *actos*, al proponerlo a modo de gran escenario para mostrar la construcción del sujeto teatral a través de sus etiologías; actos que servirán de sendero para el tránsito propuesto con sus pausas en momentos determinados, las correspondientes acotaciones para hacer más diversa la explicitación argumental que busca proponer un diálogo fecundo a modo de reencuentro en torno a las narrativas de la representación teatral; las narrativas del sujeto comprendiéndose en un escenario infinito, de cielos abiertos impulsados por la acción humana hecha *etiología*.

ACTO PRIMERO
TRAS LAS HUELLAS ETIOLÓGICAS

1.1. El entrecruce etiológico, una herramienta semiótica

Para delinear la ruta interpretativa de este libro, comenzaré por definir la etiología a modo de herramienta semiótica que permite indagar sobre una causalidad simbólica determinada por diversos elementos, para lo cual, es importante destacar el enriquecimiento paulatino de la significación a medida que van configurándose las lógicas de sentido regidas por indistintas aplicaciones teóricas y procedimientos metodológicos, para inferir desde allí el acontecimiento objeto de estudio mediante la interacción del texto (guión), la obra (puesta en escena), los sujetos interpretantes y la corriente estética a la cual están adheridas las visiones analíticas. Siendo muy cauto a la hora de justificar esta adhesión, pues no se trata de periodizar alrededor de una corriente o movimiento estético determinado; por el contrario, situarlo alrededor de la contigüidad de la historia de las ideas y la metamorfosis de los procesos estéticos.

Con esta observación alejo cualquier intención de periodizar para sencillamente levantar inventarios como tradicionalmente ha sucedido con los movimientos y corrientes estéticas, que parcelados en géneros han sido situados a partir de fronteras aparentemente infranqueables, pero dentro de la etiología semiótica, esas limitaciones desaparecen para renovarse sostenidas por un intercambio simbólico que revela el establecimiento de una continuidad referencial. De esta manera surge la categorización de cadena simbólica para ir entretejiendo elementos comunes, diversificados entre la complementariedad o el antagonismo, pero siempre bajo la concatenación de referentes para mostrar

la contigüidad enriquecedora al momento de hacer balances argumentales de este tipo.

Ahora bien, con respecto a la etiología a manera de herramienta semiótica, su aplicación se hace correspondiente a la naturaleza de los temas a enfocar; así podemos referir alternativas entre las cuales encontramos: la social, política, económica, cultural, mítica, simbólica; todas ellas utilizadas para abordar diferentes temas e isotopías, generalmente relacionadas a un colectivo interpretado desde figuraciones valorativas de los contextos, para fundamentalmente ir sobre lo sociohistórico a manera de vínculo determinante de esos enfoques. Pero olvidando que no solo el objeto de estudio genera una etiología; también el sujeto interpretante está asido a una etiología, particularmente patémica, convencionalmente dejada a un lado por la tradición académica.

Asumida la interpretación en torno a ese entrecruce etiológico mediado por el texto y los principios enunciativos de la manifestación estética, el propósito de investigación encontró en la Ontosemiótica o semiótica de la afectividad-subjetividad (Hernández, 2013), un imprescindible aliado para recorrer los caminos hacia la construcción del *sujeto teatral* y sus propuestas de fusión simbólica, a través de las cuales, la concatenación isotópica es de fundamental importancia para hacer establecer las relaciones intersubjetivas a partir de la fusión simbólica del nivel actancial-representacional del sujeto con los demás niveles intervinientes en el proceso interpretativo de toda situación enunciativa.

En cuanto a los niveles intervinientes en este proceso interpretativo es menester reiterar las refiguraciones del texto, el contexto y las concatenaciones referenciales a establecerse a partir de los amoldamientos del sujeto, en cuanto está inmerso dentro de una fusión simbólica; noción referida desde la Ontosemiótica como:

ETIOLOGÍAS DEL SUJETO TEATRAL

El desdoblamiento del sujeto en unidades discursivas que permitan analizar realidades y contextos soportados en la hibridez referencial y la multiplicidad yoica de las formas enunciativas encarnadas por la utopía e imaginarios, que en su transversalidad discursiva delinear una identidad polifigurativa y profundamente metafórica a manera de interpretación (Hernández, 2017: 578).

Ante la anterior definición, queda explícita esta fusión simbólica a partir de la subjetivación textual y la textualización del sujeto en los diversos planos enunciativos, o la conversión etiológica del acontecimiento determinado por particulares circunstancias de diversa índole. En este caso específico, girando alrededor del acontecimiento teatral, surge la dimensión actancial que desborda la usual consideración que recae solamente en los actores, al multiplicarse el sujeto en los planos enunciativos y desde allí ofrecer posibilidades de interpretación. De esta forma va a producirse el entrecruce etiológico a modo de herramienta semiótica para abordar cualquier texto, pero fundamentalmente los de vinculación estética por su profusa naturaleza simbólica.

De este entrecruce etiológico surge la consustancialidad referencial o escenario para la coincidencia de las diferentes miradas y aproximaciones interpretativas, que crean las posibilidades de interpretación, determinadas por la causalidad isotópica delineada por el enfoque teórico-metodológico a aplicar en la acción interpretativa. Una consustancialidad referencial a irse robusteciendo a medida que recircula por los espacios significantes, desdiciendo de esta manera los tradicionales¹ acercamientos a la recepción teatral como

¹ Los estudios semióticos teatrales tradicionales están enmarcados básicamente en dos vertientes: los inscritos bajo las teorías de las estéticas de la producción y los orientados hacia las estéticas de la recepción. Seccionando de esta manera el proceso dual de la dinámica discursiva inherente al sujeto enunciante, quien es el agente dinámico potenciador de las referencialidades, a través de las cuales, el orden simbólico, a partir de la construcción de imaginarios: patémicos, culturales, sociales, estéticos, y tantos otros, contextualizan al sujeto, el texto y las realidades circundantes..

una forma de percepción basada en una relación de comunicación fundamentalmente objetual y con determinante inclinación objetivo-racionalista.

Frente a estos planteamientos sobre una acción comunicativa trivializada por la preeminencia de los enfoques contextuales o las visiones sociohistóricas, el entrecruce etiológico plantea las disyuntivas actanciales a modo de capitalizaciones de sentido y significación, mediante un proceso de subjetivación y desdoblamiento del Yo, sostenido por las diversificaciones enunciativas a generarse con la interacción semiótica inherente al acto estético representado por la puesta en escena del acontecimiento teatral y la consustancialidad referencial, a surgir bajo los procesos interpretativos. Todo ello fundamentado en las relaciones intersubjetivas entre: texto, contexto, enunciantes y contextos, para de esta forma darle al *sujeto* la mayor policromía significante.

Esta policromía significante es de suma importancia como antecedente en la construcción del sujeto teatral a partir de las diferentes etiologías a considerar a lo largo de este libro. Por lo pronto, las referiré para destacar que nunca anteriormente, esta perspectiva había sido considerada por alguna propuesta académica, enfoque teórico o alternativa metodológica; mucho menos en la intención de integrarlas a la esencia de los sujetos intervinientes en la dialéctica teatral, o fundamentarlas dentro de una renovada etimología hermenéutica fundamentada por las etiologías del sujeto teatral, o la pluralidad significante que permite la aplicación de la intertextualidad, contextualidad y metatextualidad, a modo de procedimientos de verificación de las isotopías o ejes temáticos del hecho trascendente y los sujetos trascendidos en el cambiante espacio semiótico de la intersubjetividad.

En tal sentido debo agregar que el sujeto enunciante en su rol atributivo de significación, es quien delinea la causalidad

trascendente para darle al hecho estético su valoración desde la autonomía de éste, al configurarse dentro del campo semiótico de la intersubjetividad que consecuentemente altera los tradicionales modelos fundamentados sobre crecimientos cognitivos referenciales para abrir una nueva posibilidad a través de la semiótica de la afectividad-subjetividad y la creación de posibilidades argumentativas, donde las lógicas de sentido intuyen el desdoblamiento del sujeto en cuatro entidades específicas: personal, individual, ética y moral, que a su vez, constituyen una hermenéutica reconstructiva del pensamiento reconfigurado por el reordenamiento del logos a través de la evolución del conocimiento.

Acorde con esa función reconstructiva de la hermenéutica mediante sus intentos por traducir el acontecimiento a través de diferentes posturas, la fundamental consideración de este libro, basada en la pluralidad significativa, parte de la etimología del sujeto, entendida ésta como la evolución de éste en la dinámica discursiva, sea cual sea su naturaleza, pues el sujeto interacciona en función de las circunstancialidades enunciativas y allí es donde queda configurado simbólicamente para propiciar una dialéctica sumamente compleja y polémica para llegar a las etiologías del sujeto teatral, o más bien, a la construcción del argumento semiótico sobre el sujeto y sus figuraciones simbólicas dentro de la producción-recepción teatral; esa forma de comunicación y generación signíca que involucra una gran gama de matices convergidos entre todos los elementos intervinientes a partir de la fusión simbólica para generar imaginarios estéticos, culturales, sociales, históricos, políticos, religiosos; donde la transdisciplinariedad permite postular valiosos aportes al respecto.

E indudablemente, a través de esta transdisciplinariedad poder reconocer lo originario del hombre, de las luchas del ser por sentirse reconocido en instancia sensible, potencialmente humana, en lucha constante contra la materialización y cosificación impuesta

por los escenarios sociohistóricos, quienes convencionalmente descartan al sujeto enunciante como parte esencial de los procesos de significación y construcción de lógicas de sentido; esto es, del reconocimiento de las diversas etiologías interaccionantes dentro de los campos semióticos a constituirse bajo la dinámica interpretativa de la acción estético-teatral, o formas discursivas no convencionales para formular vías alternativas de comunicación, o más bien, de acción comunicativa más allá de la simple transmisión de información, habida cuenta del hombre y su trascendencia a través de la incorporación del espíritu subjetivo en profunda relación de la intersubjetividad con lo colectivo y lo histórico a través de las dimensiones del lenguaje.

Conforme a la anterior reflexión, las etiologías del sujeto teatral quedan entendidas desde la concreción de éste en categoría de análisis dentro de un texto en específico. Por lo que etiológicamente el sujeto teatral dependerá de la consustancialidad referencial, relaciones de significación y lógicas de sentido a establecerse en la interpretación de un texto, pues él surge de la convergencia de los sujetos interpretantes: sujeto-autor, sujeto-espectador, sujeto-crítico y sujeto de la representación, para de esta manera soportar las cargas interpretativas del texto anclado a los imaginarios culturales en sus más productivos escenarios estéticos, en los cuales el arte de la representación, a través de rasgos comunes, es particularizado según las condiciones culturales y geográficas tanto del investigador como del objeto de investigación, a través de la superposición de metacódigos contenidos en la consustancialidad referencial de los planos enunciativos que generan diversas formas y maneras de conocimiento en la dialéctica discursiva-representacional. Procedimiento interpretativo de fundamental importancia en las ciencias humanas y sus constantes intentos por proponer novedosos mecanismos de argumentación semiótica para ensanchar los criterios hasta hoy manejados en función de los sujetos enunciantes.

En este sentido creo en la reversibilidad de lo teórico y su aplicación en cuanto alternativa metodológica para alcanzar un fin u objetivo propuesto. De allí que toda alternativa metodológica se hace corpus teórico, más aún en el campo de la ontosemiótica, al postular nuevas posibilidades de análisis a través del sujeto diversificado en los planos enunciativos, lo que indudablemente constituye el surgimiento de un nuevo paradigma soportado en una hermenéutica del sujeto para explicitar prácticas argumentativas en espacios de orientación semiótica. En todo caso, la visión paradigmática de la ontosemiótica crea una cosmovisión en torno al campo experiencial, creencias, vivencias, conciencia histórica y conciencia cósmica del sujeto interaccionado con las redes de significación y generación de lógicas de sentido como formas de enunciar sus realidades. Por lo que la ontosemiótica a razón de paradigma es una forma de comprender el mundo a través de las semiosis configurantes, ya que es un puente de acceso entre teoría y metodología para la revelación de los espacios de significación determinantes y determinados.

De esta manera propongo el estudio del acontecimiento teatral sostenido en la relación dialéctica producción-recepción, donde están simbolizados los sujetos más allá de lo discursivo-representacional, bajo la valoración de la esfera patémica y la transposición de roles para enfocar al ser enunciante a modo de ser sintiente manifestado a través de la escena en su integralidad tanto sensible como actancial, puesto que la representación teatral es la interpretación de acontecimientos donde la lógica de sentido es pluridimensional, es decir: sujeto, objeto sensibilizado, contexto, y circunstancialidades enunciativas, asumen la figuración de espacios referenciales y de sostenimiento de la argumentación teatral.

La anterior acepción inclina la balanza hacia el estudio de los discursos estéticos bajo la perspectiva semiótica, para la cual, es imprescindible insistir en la transfiguración de lo discursivo más allá de lo meramente representacional e insistir en los planos

enunciativos figurados; predominantemente representados por la metáfora y la discursividad transtextual que posibilita la consustancialidad referencial, los centramientos de la imaginación-sensibilidad y la fusión simbólica. Esto es, la recurrencia etiológica en el acontecimiento interpretado, o en otras palabras, semiotizado, pues semiotizar implica un proceso de conversión sígnica del acontecimiento en objeto representado bajo determinadas condiciones de producción simbólica, que obviamente el interpretante debe tomar en cuenta al momento de construir sus lógicas de sentido.

Indiscutiblemente las etiologías del sujeto teatral diversifican la producción simbólica al insistir en una figuración de ‘sujeto’ ligada a una filosofía del lenguaje, determinando así su figuración no sólo social, histórica, cultural, política, o colaterales, sino la construcción del sujeto en función de la conjunción consigo mismo y su relación de complementariedad con el otro. A más decir, construir una etiología del sujeto teatral a través de la consecuencialidad referencial generada a partir de la fusión simbólica de los planos enunciativos-figurados. La aplicación de esta estrategia teórico-metodológica permite la revisión de los agentes, textos, contextos y relaciones de significación en diferentes perspectivas, donde la etiología del sujeto teatral desborda las singularidades del acto y del actante, es decir, del hombre como tal, proponiendo la potencialidad sígnica fundamentada en las circunstancialidades del acto estético, sus analogías y alegorías con las realidades y las complejidades existenciales.

He aquí la propuesta, por demás novedosa, intentada en este libro a través de la premisa fundamental soportada en la construcción etiológica del sujeto y su consecuente revisión dentro de la consustancialidad del sujeto teatral, devenida de la fusión simbólica de los planos enunciativos-figurados, por lo tanto los niveles de representación o teatralización de la realidad contienen a un sujeto actante, que no es simple artilugio u objeto estético, sino forma parte

de la conversión misma de la naturaleza y acción humana en sujeto teatral. De esta manera se busca establecer una reflexión entre la etimología del sujeto y su conversión en sujeto teatral (etiología) para precisar a través de la Ontosemiótica, una notación profundamente elusiva que si no es posicionada adecuadamente, queda perfilada dentro de la superficialidad de la simple glosa teórica, sin producir reflexiones-argumentaciones concretas, como la que aquí se declara. En referencia a lo anterior, voy a plantear ese sujeto actante como quien encarna en trilogía simbólica al: personaje propuesto en la obra original, la adaptación de la misma y al actor en la representación. Así este sujeto actante matiza la figuración de la representación existencial en determinada obra teatral, mediante la reiteración de la alegoría de lo humano en los dominios de la representación, con el encarnamiento del sujeto teatral en los planos enunciativos a través de la consustancialidad referencial, que hace posible la imbricación entre: sujetos, textos, contextos y ejes transdisciplinarios, quienes pasan a constituirse en medio de su divergencia con el mundo significativo, la instancia representada y la construcción significativa. Todas ellas instancias operativas de la constitución del sujeto teatral en la diversidad signica y la potencialidad interpretativa.

1.2. Representar el mundo para comprenderlo

Comprender el mundo es un acto tan cotidiano que conlleva al entrecruce de caminos por medio de los cuales intentamos ir de las cosas aparentemente banales hasta las de más complejo sentido, pero siempre involucrándonos desde la contigüidad de lo objetivo y lo subjetivo, a razón de mecanismos complementarios para formular nociones de realidad; nociones que en la mayoría de los enfoques hace énfasis en la exterioridad legitimante de los acontecimientos y acciones, obviando las relaciones intrasubjetivas, las cuales siempre están presentes en los procesos de comprensión al existir una relación directa entre el comprender y la construcción simbólica del sujeto para asirse a los espacios circundantes, posicionarse en medio

de los escenarios enunciativos para ratificarse a modo de instancia significante, de por sí, profundamente humana.

Así que comprender implica construir, y construir, una especie de espacio reflectante para verse y ser visto por los otros a partir de una complementariedad justa y necesaria para apuntalar la dialéctica existencial. Quizá esa sea una de las razones fundamentales para la existencia del arte sostenido por una necesidad potencialmente subjetiva de reconocimiento articulada por la libertad creadora y la voluntad estética de los enunciantes, que exigen el establecimiento de una codificación alternativa para ‘narrar’ la realidad, particularmente, a través de las narrativas de la representación teatral. De allí que esas narrativas exigen mecanismos interpretativos acorde con la naturaleza del texto, la contextualidad, los ejes referenciales, e indudablemente, las relaciones intersubjetivas como herramientas de propulsión de mecanismos empáticos y de integración a la acción comunicativa explicitada en el acontecimiento teatral puesto en escena.

De acuerdo a los razonamientos que he venido realizando, comprender el teatro ha sido tarea de múltiples miradas motivadas desde diferentes ángulos de interpretación, en los que destaca preponderantemente el aspecto sociológico, sin dejar a un lado las interpretaciones desde el punto de vista estético o su ubicación dentro de subgéneros o categorías que privilegian: tramas, autores, directores. Lo cierto es que estos acercamientos teóricos, en su gran mayoría, han negado la subjetividad a manera de recurso de interpretación y el consiguiente establecimiento de relaciones de intersubjetividad entre: texto, enunciantes y contextos.

En respuesta a esa práctica académica cotidiana, este libro está sostenido por principios semióticos que buscan una reivindicación del sujeto frente a las intenciones racionalistas de muchas prácticas interpretativas. Para ello, recurro a Paolo Fabbri

con sus planteamientos sobre semiótica cognitiva y semiótica de la inferencia, al respecto:

Quizá podamos juntar de manera eficaz una semiótica cognitiva de la inferencia y una semiótica narrativa de la parábola. Yo creo que la semiótica de nuestro giro será la que pueda adoptar ambas estrategias. Esta hipótesis volverá a dividir las culturas: por un lado la cultura humanista (como lugar de la narración y las metáforas), por otro la cultura científica (como lugar de la inferencia lógica y del conocimiento) (Fabbri. 2004: 92).

Ciertamente hay que plantear un giro argumental hacia el sujeto y sus configuraciones enunciativas para devolver a la cultura los postulados humanistas que logren reivindicar la acción intra e intersubjetiva de los enunciantes como herramientas de análisis. Obviamente sin sesgos de ninguna especie e intentos por minimizar alguno de los estructurantes básicos frente al otro. Indudablemente estoy refiriendo lo objetivo-racional y lo subjetivo a manera de variables complementarias al momento de narrar la comprensión del universo simbólico, que a cada momento interacciona en nuestros horizontes cotidianos. De allí la conseja semiótica de siempre apelar a los balances, a las intermediaciones para lograr las conciliaciones significantes sobre los cuales van a fundarse los imaginarios socioculturales.

En todo caso es proponer la semiótica dentro de la posibilidad de establecer cartografías alrededor de la fusión simbólica enmarcada en los espacios de la transdisciplinariedad, donde converge un específico corpus codificado en función de una acción hermenéutica, e intentar explicar el sujeto teatral como una compleja cosmovisión signada por los desdoblamientos, referenciados en el cuadrante semiótico, que rigen las condiciones de producción del acontecimiento teatral. Entendido este desdoblamiento en las múltiples etiologías derivadas del sujeto y su comprensión a modo

de texto polifigurativo, tan característico en los estudios culturales que asumen lo simbólico-metafórico a manera de estructuración enunciativa, modalidad característica de las manifestaciones encarnadas por el lenguaje del Arte.

En consecuencia, asumo la ontosemiótica a razón de perspectiva teórico-metodológica, por demás paradigmática, dentro de las posibilidades de articular una lógica de sentido que dé cuenta de la dialéctica producción-recepción manifestada como etiología plural del Ser soportada por la relación entre lo intra e intersubjetivo, encarnado por los procesos de una semiosis de la afectividad-subjetividad. De esta manera apelo a la instauración del sujeto en el dialogismo teatral y su correspondiente transposición en identidad dentro del campo enunciativo, al permitir plantear la diversificación subjetiva en sus desdoblamientos discursivos. Así el orden dialógico del sujeto permite la diversificación de los planos enunciativos que develen las probabilidades de significación-argumentación.

Salta a la vista que estas probabilidades de abordaje del acontecimiento teatral, hoy propuestas a través de la ontosemiótica, hayan sido dejadas de un lado en los convencionales acercamientos teóricos al no interpretar al ser desde su integralidad—ser unitariamente psico-orgánico— para considerar la naturaleza dialéctica de la representación. Por ello, desde la presente perspectiva, es tomada en cuenta la red intersubjetiva enfocada dentro de la construcción del espacio semiótico con la posibilidad de integrar, bajo la dinámica discursiva todos los elementos concurrentes en el mundo primordial del sujeto sincrético, lo cual impele hacia la interpretación-constitución del sujeto teatral.

Bajo estas referencias la consustancialidad referencial propuesta a manera de eje central de etiología o forma de comprender, homologa los sincretismos y crea lógicas de sentido para argumentar desde la fusión simbólica las diferentes relaciones

de significación-representación, sostenidas alrededor del sujeto teatral y su constitución en texto configurado desde diferentes –y complementarias– semiosis estructurantes de la producción-recepción teatral.

La sola mención a la categoría de *semiosis* como estructurante de un proceso etiológico que desborda la simple textualidad para recurrir a la transtextualidad representada por el discurso metafórico, debe dar una idea de las complejas relaciones de significación-representación a producirse alrededor del *sujeto teatral*, en cuanto generación de interpretaciones de forma continua y sostenida dentro de la circulación referencial. Término propuesto por Charles Sanders Peirce y ampliado sistemáticamente en las diversas operaciones y enfoques semióticos producidos desde su formulación hasta nuestros días. Lo que lleva a hablar de semiosis estructurantes para hacer referencia a las semiosis constituyentes y a constituirse en la práctica interpretativa del acontecimiento teatral.

De esta forma el sujeto teatral rebasa la marca individual para colectivizarse en la refiguración de los discursos estéticos, que tienen fundamental importancia y recurrencia en el ámbito de las ciencias humanas, a fin de direccionar las especificidades investigativas hacia la interrelación discursiva dentro de la patemia y la manifestación del ser como su principal anclaje dentro de la producción de significación. Hecho argumental que corrobora la configuración del texto a partir de la impelencia del sujeto y sus diversos desdoblamientos e intercambios enunciativos.

No obstante la direccionalidad asumida, es preciso aclarar que este planteamiento no se encuentra en algún momento reñido o alejado de los enfoques sociologistas, puesto que el intentar abordajes teórico-metodológicos desde el ser trascendido en su sensibilidad es indudablemente recurso apelativo para indagar sobre su posicionamiento en el mundo y la reconstrucción de éste a través del discurso y sus mecanismos de comprensión. Particularidad

que otorga a la investigación fuerza y solidez, porque por vez primera se presta fundamental atención al sujeto teatral a manera de instancia sensible-reflexiva surgida de la confluencia de disímiles y determinantes factores. En este sentido, la disimilitud es alegoría del sincretismo que los sujetos actantes-enunciantes legan a los conglomerados sociales representados por los discursos culturales a manera de fuerza interior y referencial metaforizada en los discursos estéticos, particularmente con una fuerza vital dentro del teatro.

Desde allí la insistencia en el sujeto como actividad remedial para proponer la ontosemiótica a razón de alternativa de interpretación e insistir en el sujeto inmerso en la discursividad como medios para la refiguración-resignificación del sujeto teatral en sus etiologías o metáforas de la dinamia enunciativa y representacional, diversificadas por la dinámica intra e intersubjetiva en correspondencia con los sujetos enunciantes, textos, contextos y posibilidades de atribución argumentativa, contenidas en la recepción teatral a manera de fenómeno cultural y su incidencia dentro de un colectivo, o más bien, a la forma que es percibido el mensaje difundido a través de esta forma discursiva. Así que la recepción teatral ha sido vista desde la unidireccionalidad del mensaje y no dentro de una experiencia dialógica que involucra diversos elementos; y dentro de éstos, el sujeto desdoblado en función de la relación dialéctica de la producción-recepción. Por ello en este planteamiento la recepción teatral es punto de encuentro de diversas semiosis interactuantes en la conformación de los mecanismos de representación-significación.

Con el anterior planteamiento quedan descartadas las nociones tradicionales² de mimesis o simple imitación de la naturaleza

² Por la vía tradicional del análisis del discurso teatral, las estéticas de producción están centradas en el significante y sus relaciones sintácticas con los signos, por ello insisten en la consideración del signo a través de la conceptualización de éste en la significación de hechos predominantemente ónticos, lo que fuerza la abstracción de la subjetividad del proceso, es decir, tales estudios incurren en la a-historicidad del mensaje mediante su aislamiento de ejes de referencialidades,

representada con abstracción en puntuales referentes, para intentar representar las nociones de belleza basadas en la convencionalidad de los criterios artísticos a manera de norma o estandarización de las producciones estéticas, en escuelas o simples movimientos socioculturales. Recordemos que desde la ontosemiótica está contemplada la plurivocidad (pluridireccionalidad) y su múltiple operacionalidad simbólica en la generación de redes de significación.

1.3. La cadencia de los mundos representados

La representación por siempre estará ligada a la narración mediante una interdependencia enunciativa que las hace configurarse en una díada poderosamente productiva. Asimismo, la narración en sus espectros representativos brinda la oportunidad a la imaginación para manifestarse como recurso apelativo de una codificación con singulares variables que nunca podrá separar las figuraciones entre realidad y ficción; por el contrario, afianzará la complementariedad a manera de estructurante del universo simbólico a fundamentar la dialéctica enunciativa, más aún, las referidas a las dimensiones estéticas.

Esta particularidad lleva a inferir la producción-recepción teatral a manera de convergencia dentro del plano discursivo-representacional, donde la textualización de los referentes otorga la dinámica simbólica o extra-simbólica a los mensajes que abriga esta compleja manifestación estética; así, las posicionalidades asumidas dentro de las intenciones interpretativas tienen una fundamental

que potencian no sólo lo textual, sino lo extratextual y su consecuencialidad simbólica. Estos enfoques teóricos tradicionales, en una primera acepción, intentan resolver la diatriba interpretativa con la consideración de la teoría del texto inmerso en las normas textuales que rigen su organización, es decir, a partir del carácter normativo. En una segunda acepción, proponen el esquema soportado en la díada: significante-significado de la obra, o sea el aspecto semántico, relacionando los cambios producidos dentro del contexto social, lo que sirvió de impulso en el desarrollo posterior de la semiología teatral.

figuración en la complementariedad y generación de significaciones que decantarán la fusión simbólica en el mecanismo semiótico transfigurado en alternativa argumentativa.

Mientras que las estéticas de la recepción, están basadas en los estudios literarios de la denominada teoría de la recepción –desde Ingarden (1998 y 2005) pasando por Jauss (1986 y 1987) e Iser (1987)–, a partir de las reflexiones que propició el enfoque pragmático, entre ellas: el giro lingüístico de la filosofía y las teorías del análisis del discurso que exigen tener en cuenta la noción de espectador, quien funge de embrague entre: texto, representación e interpretación; fórmulas muy asociadas a la crítica teatral en función de la recepción teatral tendiente a la legitimación de las obras, o por lo menos, a su ubicación dentro de lógicas estéticas de sentido.

Dentro de estas aproximaciones sobre la recepción teatral no debemos pasar por alto los abordajes de la comprensión discursiva a partir de planteos descriptivos con bases inductivas, esto es, la formulación de generalizaciones soportadas en resultados de estudios empiristas y cuantitativos. Muchos de estos de corte sociológico, quienes postulan al espectador en el centro de sus preocupaciones; no obstante el cambio de foco, las críticas atribuyen las consideraciones a manera de categoría fija y homogénea, debilidad que niega la subjetividad y fragiliza los resultados.

Basado en estos estudios, el texto teatral representado ejerce sobre el espectador una férrea influencia que lo conduce a una simple validación de lo propuesto dentro del discurso estético, creando simples procesos sensoriales sobre la representación teatral fundada específicamente en el rango de la simulación de realidades; simples representaciones que niegan el orden simbólico extrareferencial.

Mientras que los criterios argumentales de mi enfoque, comprenden el texto *teatral representado* a nivel de la puesta en

escena del acontecimiento referido en el guión como base iniciática en la generación del sujeto teatral. Además de la consideración de la realidad representada, que en el aspecto estético, es de fundamental importancia para establecer los paralelismos simbólicos con la llamada realidad real. Quedando abierta la posibilidad de proponer enfoques en cuanto a la virtualización discursiva de la realidad a través de la representación teatral, o en todo caso, la metatextualización de la realidad.

Asimismo otros modelos buscan combinar la estética de la producción y de la recepción privilegiando el elemento sociológico –este es el caso de Pavis (1994)– quien propone una mirada desde la Socio-semiótica, enfatizando el reconocimiento de los ideologemas como el resultado de una orientación de la conciencia dada por el mundo doctrinal, espacio sobre el que el sujeto no decide, y de una orientación en el mundo ideológico sobre la que el sujeto decide, pero no tiene en cuenta –a mi juicio– la dimensión simbólica del sujeto, sino su sostenimiento a partir de prácticas eminentemente sociales.

De la misma manera, De Marinis (1986) con otra acepción desde la nueva teatología, asume una postura de orden teórico con un profundo corte empirista centrado en el espectador; destacando entre lo planteado, la categoría de receptor real que privilegia la construcción hipotética de un espectador implícito, inmerso dentro de los elementos de la estrategia discursiva presente en la relación teatral. Entiéndase relación teatral a modo de relación establecida entre la escena y la sala, es decir el espectáculo y los espectadores, que para efectos de este libro, va a ser ampliada alrededor de la figura del sujeto teatral y las posibilidades de relación entre los diversos agentes intervinientes en la producción de sentido y significación, privilegiando lo extrareferencial y metadiscursivo.

Como puede observarse, en estas teorías resalta el orden sociológico, lo que evidencia el aislamiento del sujeto del espectro

interpretativo estrechamente atado a los contextos para crear un vacío o ausencia del sujeto dentro de la generación de lógicas de sentido. Obviamente deja a la deriva los elementos patémicos intervinientes en los procesos o dinámicas de interpretación discursiva, para así negar por completo al sujeto y sus sentires, anular la corporalidad sensible erguida a manera de ente rector de los procesos discursivos; más aún en el teatro, quien no escapa a esa consideración tan valedera hoy día, cuando se ha producido un *giro etiológico* hacia la presencia de la subjetividad en la construcción de discursos de diversa índole.

Esta particularidad eminentemente sociológica-contextual o de extrema referencia en el espectador limita o anula la dimensión simbólica de los discursos teatrales, por ende, la construcción de imaginarios estéticos en su conversión de isotopías culturales nutridas de manifestaciones metafóricas estructurantes de la conexión entre lo densamente real y lo potencialmente estético. Consustancialidad garante de la convivencia entre lo real y lo ficcional como ejes de sostenimiento del sujeto en las disímiles circunstancias enunciativas a generarse. Y en cuya combinatoria sígnica configuran la cotidianidad desdoblada en acontecimientos, que al ser éstos narrados-representados, posibilitan la aparición de la imaginación y sublimación del espíritu no circunscrito a lo crasamente objetivo contemplado por los enfoques teatrales desde la perspectiva sociológica.

Advirtiendo que desde el punto de vista ontosemiótico, las combinatorias sígnicas son las posibilidades de interpretación surgidas en los procesos de generación de significación al trasponer al plano estético las referencialidades reales para su consiguiente transfiguración en proceso simbólico, que en la lectura, tiene su máximo exponente, pues ella deja traslucir los diversos enfoques sobre un mismo acontecimiento enunciado. Y precisamente en esa consustancialidad referencial de lo real-ficcional, mediada por la narración-imaginación, surge el teatro a modo de discurso estético

transfigurado en prolongación existencial del sujeto, al otorgarle la posibilidad de representar y representarse; legitimarse o cuestionarse. En fin, convertirse en actor-espectador de lo que por naturaleza expresa a través de la teatralización de los acontecimientos, quienes llevan implícita una lógica de sentido que no depende de una sola mirada, sino de la consustancialidad referencial advenida de la compleja semiosis en constante construcción a partir de la fusión simbólica.

Porestarazón, dentro de las cadencias del mundo representado, surge la incorporación del sujeto conforme a una entidad simbólica-discursiva generadora de referencialidades, esto es, constituye el campo semiótico donde el sujeto se configura en texto, mientras el texto se corporeiza bajo argumentos empáticos donde quedan plasmadas las intenciones conscientes e inconscientes. Advertida esta textualización³ desde diversos órdenes de significación, que soportados por el lenguaje, recogen las necesidades biológicas, sociales y subjetivas en torno al discurso.

En este sentido las inclinaciones argumentales proponen comprender al sujeto desde su etiología a manera de posibilidad hermenéutica en función de la construcción de campos semióticos; preferentemente los ubicados dentro de las esferas del discurso estético, tal es el caso de la representación con sus vinculaciones teatrales.

Privilegiando la evolución simbólica de lo nominativo en su progresiva consustancialidad referencial al articularse con las redes de significación y construcción de lógicas de sentido.

De igual forma las consideraciones de una recepción teatral

³ Para Hernández (2015) la textualización del sujeto es la transposición de la corporalidad sensible al discurso, y que, desde la ontosemiótica, es posible leer bajo la construcción de una lógica de sentido que ha llamado corpoescritura, o forma de representar la proyección de toda signicidad en el cuerpo y sus alegorías.

orientan la argumentación hacia la producción-recepción del discurso para sacar al sujeto de su rol pasivo o de simple espectador, al asumirlo desde sus desdoblamientos entre: autor, actor, espectador; en medio de los escenarios enunciativos diversificados en contextos físico-reales o simulados, pero al fin, locaciones semióticas que producen sistemas de representación normados por la posicionalidad del sujeto enunciante. Así estamos en presencia de la variabilidad del discurso dentro de las posibilidades de reinventarse a través del discurso metafórico sustentante de imaginarios.

Con respecto a los escenarios de la representación, la ontosemiótica en su diversidad teórica, propone la generación de referencialidades en función de escenarios físicos-reales para referir a todos aquellos que sirven de base estructurante para la legitimación de la realidad en los planos enunciativos. Mientras que por simulados entiende los conferidos en el orden simbólico y la creación-representación de formas holográficas para establecer locaciones estéticas.

Asumida la etiología desde esta perspectiva cabe destacar la variabilidad del discurso dentro de las posibilidades de reinventarse a través del discurso metafórico sustentante de imaginarios. De esta manera propongo la incorporación del sujeto a manera de campo semiótico susceptible a ser leído; sujeto como base de la supraestructura interpretativa que anteriormente ha ocupado lo sociológico. Para ello tomo en cuenta el aspecto atinente al ser enunciante a través del cuadrante enunciativo autor-texto-contexto-lector, propuesto por la ontosemiótica, para trabajar a partir de allí con la arquitectura de la sensibilidad operante en el desdoblamiento del sujeto en: sujeto sensible (autor/espectador), objeto sensibilizado (texto- acontecimiento teatral) y dentro de un espacio sensibilizado (contexto real-simulado); relación que contiene en su esencia la categoría de sujeto teatral.

Dadas las condiciones que anteceden, defino al sujeto teatral en función de la transposición de roles dentro de la confluencia de lógicas de sentido surgidas en torno al acontecimiento teatral, y ciertamente allí, radica la innovación teórica de este planteamiento a partir de la ontosemiótica, e indudablemente conduce a una hermenéutica del sujeto signada por lo afectivo-subjetivo mediante la incorporación de los mundos primordiales soportados en las marcas textuales subjetivas o subjetivemas⁴; todos ellos interrelacionados en la consustanciación referencial y generación de resignificación dentro de los planos enunciativos-representacionales del discurso estético-teatral.

Del anterior planteamiento quisiera rescatar dos elementos específicos para ilustrar más puntualmente al sujeto teatral. En primer lugar, la referencia a la resignificación y su determinante influencia en la generación discursiva de textos artísticos a manera de procedimiento interpretativo basado en la reescritura creativa de la referencialidad, para la demarcación de redes de significación a partir de la intertextualidad; esto es, partir de las bases argumentales del texto mismo para luego recrear la significación a través de diversos mecanismos de relación simbólica. En segunda instancia, recalcar que todo discurso está soportado por planos enunciativos, desde los cuales, los sujetos enunciantes se ubican para construir sus acercamientos interpretativos de la realidad, por lo que en este libro, refiero los planos enunciativos-representacionales a manera de escenarios donde está ubicado el sujeto actante en su corporeización actancial; esto es, la representación teatral a modo de fundamental vínculo comunicativo entre: autor, adaptador, director y estructura del montaje, con el espectador.

⁴ Término resemantizado por Hernández (2015) “[...] el uso del término subjetivema lo proponemos más allá de la marca lexical-lingüística”, como “[...] una isotopía que permite diferentes niveles de interpretación a partir de diversos ejes de resignificación discursiva”.

De ahí que al integrar al sujeto enunciante dentro de la etiología de sujeto teatral, opera su conversión en agente dinámico a través del subjetivema ontosemiótico implícito en los actos de subjetivación a manera de mecanismos generadores de sentido y representación, al apuntar dicho subjetivema hacia la resignificación de imaginarios socioculturales mediante el dialogismo sensible encarnado en arquetipos del inconsciente colectivo que ayudan a establecer las relaciones empáticas dentro de las dinámicas discursivas. Para de esta forma evidenciar el embrague que va a permitir relacionar los elementos: autor, obra (guión-representación), espectador-contexto, como yoes constituyentes del referido sujeto teatral en la diversificación de los espacios enunciativos, creando la polifonía discursiva a destacar alrededor de la consustancialidad referencial, corresponsabilidad interpretativa y generación de semiosis a través de la fusión simbólica.

En este sentido irrumpe en la dimensión interpretativa el plano estético-semiótico adherido a la corresponsabilidad interpretativa como el acuerdo, pacto o convencionalidad a la cual se llega una vez determinadas las lógicas de sentido devenidas de la aplicación teórico-metodológica sobre un texto. Por lo que la recepción teatral ya contiene dentro de sí misma una diversificación desde la subjetividad transfigurada en estesis y estremecimiento, para que la semiosis estética asuma los campos de interpretación a partir de la construcción de imaginarios soportados en el discurso metafórico, sustentador de la operatividad de los mecanismos de la narratividad configurados por la imaginación, o forma de leer el mundo e interpretar realidades a través de la transtextualidad.

Ahora bien, retomando la idea inicial sobre los mundos representados y las posibilidades de narrar nociones de realidad, el sujeto teatral encarna la convergencia de sentidos y significaciones dentro de la construcción de lógicas de sentido e interpretación a partir de la consustancialidad referencial y la fusión simbólica

como vías de interpretación semiótica. Hecho que transfigura a ese sujeto en una confluencia semiótica de discursos consolidados por la invención de imaginarios y refiguraciones de sentido soportadas en las relaciones actanciales-patémicas, al mismo tiempo, diversificadas en los sincretismos del Ser, los textos y la hibridación entre realidad-ficción. De esta manera el sujeto teatral queda articulado bajo la operatividad de la enunciación establecida entre: seres, textos, contextos y escenarios de la representación articulados sobre la base de una consustanciación referencial, donde va a construirse la semiosis teatral a manera de fusión simbólica o elemento develador de las relaciones de significación y creación de lógicas de sentido.

Razones por las cuales, dentro de las cadencias del mundo representado por las puestas en escena de un acontecimiento, formulo el sujeto teatral como categoría de interpretación semiótica mediante la cosmovisión del discurso polifigurativo, donde confluyen los diferentes desdoblamientos del Yo y las diversificaciones enunciativas, a partir de la fusión simbólica generada por la interrelación sígnica y la consustancialidad referencial de los planos enunciativos-representacionales. Al mismo tiempo bajo la articulación de la recepción teatral entre el ideologema y el subjetivema a modo de procedimiento interpretativo para develar las configuraciones antagónicas de los espacios enunciativos en diversos contextos, reales y figurados por medio de la diversificación de los procesos estéticos y las relaciones de significación.

Así que apelo a la concatenación isotópica para develar a través de la ontosemiótica, la conversión etiológica de un ser profundamente sincrético y ambivalente, mediante un procedimiento hermenéutico centrado en la dialogicidad sensible para posicionar lo comprendido en función de la corresponsabilidad sígnico-simbólica del acontecimiento representado, al plantear el sujeto teatral en función de la textualización del acontecimiento y sus refiguraciones estéticas en la construcción de imaginarios, devenidos

en refiguraciones de sentido a partir de la consustancialidad referencial. Haciendo especial énfasis en la teoría de la recepción teatral-*subjetiva*, a modo de embrague en la construcción de campos semióticos dentro de los planos enunciativos-representacionales en los cuales la fundación de argumentaciones descansa en la etiología del sujeto teatral.

Una vez develada esta plataforma argumental, los *actos* siguientes darán cuenta con lujo de detalles, de todo el intrincado intercambio semiótico generado alrededor de la construcción del sujeto teatral asociado a las etiologías devenidas de la dinamicidad intra e intersubjetiva como mecanismos de integración sígnico-simbólica para revelar desde ambiguas posicionalidades enunciativas, todo el entramado constitutivo de la acción de narrar el mundo a través de la representación; así que, las narrativas de la representación asumen el escenario para mostrar la riqueza semiótica de una puesta en escena, donde el acontecimiento tiene la oportunidad de diversificarse en las diversas miradas a convergir en torno al sujeto teatral.

ACTO SEGUNDO

INSTANTES ARGUMENTALES Y CONSTITUCIONES REFERENCIALES

2.1. Instantes iniciales: la mirada sociológica

Entre los aportes de la ontosemiótica están sus recurrentes llamados a considerar el continuum simbólico como principio conciliatorio de los ejes significantes de determinado texto, para de esta forma advertir sobre los peligros de formular estancos teórico-metodológicos al momento de incursionar en los campos semióticos, y desde allí, hacer abstracciones que limiten las argumentaciones a específicos intereses o sesgos anclados en determinadas escuelas o movimientos estéticos. Por el contrario, la interpretación debe incluirse en la convergencia de miradas a nutrir el texto, diversificarlo a través de las diversas aristas intratextuales, contextuales y transtextuales que ofrezcan un nutrido horizonte de posibilidades interpretantes.

Asumido ese principio ontosemiótico consideraré la tradicional mirada sociológica sobre el acontecimiento teatral como instante inicial desde donde se fraguará posteriormente el sujeto teatral envuelto en sus etiologías. En este sentido hago un reconocimiento a estos aportes al momento de significar su potenciación incorporada a la dimensión simbólica del yo enunciante desdoblado en disímiles y complementarios planos de la percepción-recepción, que hacen de la dinámica argumentativa un fértil campo para la convergencia de: textos, contextos, enunciantes y diversidad simbólica; ejercida esta última, bajo la mayor libertad que permita reescribir la magia creativa inscrita dentro de los discursos estéticos.

De allí que es imprescindible señalar la inclinación de los

estudios sobre la recepción teatral, en sus últimas acepciones, hacia teorías provenientes de “los aportes de la perspectiva histórico-cultural, que subrayan que el origen y el desarrollo de los fenómenos subjetivos provienen de los contextos sociales, históricos y culturales en los que se desenvuelve la acción humana” (Urreiteizta, 2009: 417). Para seguir atribuyendo de esta forma la figuración de los contenidos subjetivos a la simple relación contextual, sin considerar la autonomía enunciativa del sujeto al momento de nombrar el mundo a través de su potencialidad simbólica, articulada esencialmente a partir de medios de articulación discursiva soportados por recursos intrasubjetivos, a incorporarse paulatinamente a un colectivo por medio de la intersubjetividad.

La no consideración de la relación intra e intersubjetiva dentro de las relaciones de significación desplaza al sujeto en su figuración patémica de las construcciones argumentales. De este modo la subjetividad pareciera diluirse en las esferas colectivas para generar propuestas en función de la producción-recepción teatral soportada específicamente en las representaciones sociales desdobladas en imaginario público, representando posicionalidades enunciativas o ciudadanías evocadoras de los presupuestos sémicos de la realidad real. De allí que insisto sobre el paralelismo simbólico entre realidad real y la realidad representada o figurada para sistematizar el proceso de construcción de espacios alternos a través de los procedimientos artísticos. Espacios alternos que van a significar tanto el acontecimiento percibido, como el acontecimiento interpretado en la operacionalidad simbólica de la recepción-percepción teatral. Mediación en la cual, es imprescindible la incorporación del sujeto y su cosmovisión del mundo más allá de una conciencia estrictamente histórica.

Ahora bien, de vuelta a los estudios que centran su atención en la producción-recepción teatral devenida en representación social, es imprescindible acotar que dichos estudios están enmarcados

básicamente en dos vertientes: las inscritas bajo las teorías de las estéticas de la producción y las ubicadas dentro de las estéticas de la recepción. Las primeras están centradas en el significante y las relaciones sintácticas de los signos, por ello insisten en la consideración del signo en sí a través de la conceptualización de éste en la significación a modo de hecho óptico, procediendo a la abstracción de la subjetividad del proceso, es decir, tales estudios incurren en la ahistoricidad del mensaje mediante su aislamiento de los ejes de referencialidades que potencian no sólo lo textual, sino lo extratextual en su consecuencialidad simbólica.

A manera de ejemplo traigo a colación el caso de la primera postura del formalismo, quien centra su preocupación en el funcionamiento del signo con un carácter inmanentista, para hacer énfasis en el texto. Así como también la segunda postura, la del formalismo (Círculo de Praga), “abre el texto a la historia” (Pavis, 1994:13), por lo tanto entra a considerar la recepción ligada al cambio del contexto social en la producción de los significantes y significados de la obra, para contribuir así al desarrollo de la semiología teatral con la apertura de otras perspectivas de estudio. Aunque esta postura siguió anclada en la producción, representa un avance en la comprensión del teatro.

Mientras la segunda vertiente representada por las estéticas de la recepción, surgen en oposición al estructuralismo, recogidas fundamentalmente en la fenomenología de Roman Ingarden (1998, 2005), la estética de la recepción en el ámbito de los estudios literarios de Wolfgang Iser (1987) y Hans Robert Jauss (1986, 1987) de la Escuela de Constanza. Estas teorías entran a considerar al sujeto socio- histórico en el proceso que vincula el signo con el receptor para constituir la dimensión pragmática de los procesos de recepción y así establecer el contexto sociocultural como elemento capital en el proceso de construcción de sentido; al mismo tiempo, hacer énfasis en la relación autor-obra-público.

2.2. Instantes intermedios: la ontosemiótica

Ante tales posturas y siguiendo el camino del recorrido sociológico en la recepción teatral, Pavis (1994), basándose fundamentalmente en el concepto de concretización de Ingarden (2005), el concepto de lugar de indeterminación de Iser (1987) y las definiciones de ideologema como fenómeno de textualización de la ideología de Julia Kristeva (1977), propone una mirada desde la sociosemiótica para estudiar la recepción teatral en cuanto perspectiva de la inclusión del contexto social en la relación significante-significado, con el propósito de construir el proceso semiósico⁵ en los acontecimientos teatrales, pero dejando de lado la dimensión patémica del individuo. Esta mirada teórica busca combinar la estética de la producción y de la recepción privilegiando el elemento sociológico, para ello recurren al reconocimiento de los ideogramas. Pero no tiene en cuenta la dimensión simbólica del sujeto mediada por las relaciones intra e intersubjetivas como mecanismos de consolidación significante al momento de la interpretación de la acción estética.

Indudablemente esta mirada teórica busca combinar la estética de la producción-recepción teatral bajo el privilegio del elemento sociológico, para ello, recurre al reconocimiento de los ideogramas en su sostenimiento de los contextos a modo de espacios enunciativos que ejercen influencias de poder sobre los sujetos diluidos en la uniformidad colectiva. Esto es, desplaza por completo la dimensión simbólica del sujeto para descentrarlo y convertirlo en figura etérea que sólo tiene figuración en base a los espacios sociales. Como puede apreciarse, las anteriores estéticas no plantean la relación dialéctica de la producción-recepción teatral

⁵ El proceso semiósico refiere a la producción continua de significación sin límite o aprehensión total por parte del interpretante. Charles Sanders Peirce (1978) adujo el diluvio semiósico para simbolizar la agregación de nuevos y distintos significados a una interpretación supuestamente definida.

en el sentido de considerar al sujeto en su integralidad simbólica-patémica, sino inclinan su balanza sobre uno de los extremos o, en otros casos, privilegian el ser social y su desdoblamiento en discurso cultural o viceversa. De esta forma pasan por alto que tal fenómeno, soportado en la representación, es de naturaleza dialéctica, por tanto, requiere ser interpretado desde diferentes posicionalidades; entre ellas, la red intersubjetiva a manera de posibilidad para integrar bajo la dinámica discursiva todos los elementos concurrentes en ella.

A fin de complementar la anterior acepción sobre la producción-recepción teatral, propongo adicionar a esos planteamientos, el sincretismo de los sujetos tomando en consideración por Greimas y Courtés (1982: 74), donde “el sujeto de la enunciación es un actor sincrético, que integra a dos actantes, el enunciador y el enunciatario”, razón por la cual es menester destacar la vinculación entre los receptores en cuanto unidad de generación discursiva. Además, si es relacionado con la sincretización contenida en el siguiente planteamiento de Ricoeur (2009: 998): “Entonces el sujeto aparece constituido a la vez como lector y como escritor de su propia vida”, transmutado en dos dimensiones homologadas por la figuración patémica. Hecho que otorga a la propuesta desde las *etiologías*, una fortaleza argumental de incalculable valor.

De tal forma que dentro de las etiologías y su instrumentación argumentativa, el sujeto enunciante es dimensionado por la binaridad entre lector y escritor homologada a partir de su propia vida, y así encontramos la inclusión del campo experiencial en el imprescindible soporte del orden patémico. Pues la binaridad en función de la acepción semiótica apunta hacia la construcción de significación a través de la metadiscursividad generada por la interpretación. Esto es, la organización del discurso y las implicaciones expresivas de lo contenido en él. En consecuencia, es factible explicar el fenómeno teatral desde otra categoría asumida de Ricoeur (2006b:30) y determinada en cuanto acontecimiento, donde: “el acontecimiento

no es solamente la experiencia tal como es expresada y comunicada, sino también el intercambio intersubjetivo en sí, el acontecimiento del diálogo”. De hecho vuelve a surgir el campo experiencial a manera de factor determinante en la construcción de lógicas de sentido sobre determinado acontecimiento, representando un reacomodo del sujeto desde su relación patémica.

Las anteriores adiciones argumentales pluralizan el acontecimiento en un escenario de confluencias significantes a través de la dialéctica intersubjetiva, e innegablemente, convocan al sujeto al centro de la significación como soporte simbólico de las lógicas de sentido a derivarse en los diferentes planos enunciativos a definirse en la acción comunicativa. De allí que, ingrese al ámbito transdisciplinario de las etiologías, la semiótica de la afectividad-subjetividad u ontosemiótica, definida ésta desde los criterios de Hernández (2013a: 55), a manera de:

Semiótica intermedia entre la que podríamos considerar críptica y la semiótica crítica de la cultura. La primera es aquella que se radicaliza en el texto, (...). La segunda es la que hace énfasis entre el texto y el contexto, la gran lectura de los textos dentro del conglomerado social a partir de las tensiones y distensiones que producen las referencialidades culturales.

Esta semiótica intermedia permite mirar el acontecimiento teatral desde la red intersubjetiva que enfoca al ser enunciante como ser sintiente-sensibilizante de discursos y contextos, transmigrante en medio de la afectividad-subjetividad a través de diferentes planos enunciativos conformantes de su integralidad, es decir: él, su contexto y las circunstancialidades enunciativas. Para que quede explícitamente deslindada la recepción teatral conforme a la experiencia estética de naturaleza colectiva, teniendo en cuenta que la apropiación del sentido de un acontecimiento teatral es polisémico, dada la multiplicidad de variables intervinientes en

dicho fenómeno, las cuales determinan la construcción del sentido a partir de diferentes aristas y posicionalidades.

De esta forma bajo la propuesta ontosemiótica y su asunción teórico metodológica, recorro a la categoría subjetivema, no en el sentido de Kerbrat-Oreccihoni (1997), es decir en el plano lingüístico-gramatical, sino visto como “[...] la resignificación del sujeto y sus espacios en función de sus necesidades subjetivas y sus necesidades sociales: una resignificación del sujeto desde él mismo como espacio de la enunciación capaz de transformar eventos y circunstancialidades a partir de un orden simbólico” (Hernández, 2015: 195). Este autor lleva el subjetivema a los planos del inconsciente colectivo para establecer el dialogismo textual-contextual a través de las marcas afectivas de los sujetos, con base en la construcción simbólica y la creación de una territorialización de la sensibilidad, a partir de la función existencial que posibilita la intersubjetividad entre los sujetos enunciantes-atribuyentes.

Así el texto territorializa la sensibilidad para embragar la articulación de los sujetos con el discurso teatral y posibilitar la comprensión del yo a través de la mediación del lenguaje mediante el análisis de los signos, los símbolos y los textos en general (Ricoeur 2006a). En esta perspectiva teórica surge la categoría ‘Identidad’ dentro del proceso discursivo, proceso de construcción permanente para concatenar referencialidades en la configuración-reconfiguración de relaciones intersubjetivas en continuo diálogo con la alteridad para identificar las diversas semiosis instauradas dentro de lo ídem y lo ipse⁶ atribuidos por Ricoeur a la identidad humana. Por lo que el término identidad, en este caso concreto, orientado desde la perspectiva ontosemiótica, lo asumo en cuanto

⁶ La atribución ídem e ipse manejada por Ricoeur (1999) para destacar las relaciones del sujeto consigo mismo (ídem) y con los otros (ipse) en la construcción de identidades narrativas como formas de reconocimiento y posicionamiento enunciativo-actancial.

mecanismo de preservación y proyección de significación simbólica para enriquecer las manifestaciones individuales y colectivas en torno a sistemas de representación que refuerzan los sentidos de pertenencia.

En este sentido el sujeto es situado desde el plano discursivo para ir “al lugar de los símbolos o del doble sentido en el escenario donde se conjuntan las diversas maneras de interpretar” (Hernández, 2013a: 56), y encontrar a ese sujeto diversificado en la etiología sufriente/padeciente que no diluye su subjetividad, sino más bien, lo reafirma dentro de la referencialidad asida a la realidad y sus discursos. Evidenciándose a través del subjetivema la develación del Ser en el sujeto “que actúa y sufre”, al decir de Ricoeur (2006a: XXXI). Al respecto queda establecida una natural y simbólica relación entre: vida, cotidianidad y teatro, a partir del sujeto desdoblado en la representación y la transposición de roles, a los que están circunscritas las diversas posicionalidades enunciativas creando “un espacio de significación o ciudadanía”⁷ (Hernández, 2013b: 159).

Otro rasgo importante a significar sobre los espacios de significación, es su constitución a partir del sujeto y sus circunstancialidades enunciativas que devienen en otras perspectivas signícas, a través de las cuales, es posible enfocar las relaciones discursivas y sus consecuencialidades dentro de las fusiones simbólicas. En este punto es necesario argumentar desde la dialéctica de la afectividad/subjetividad para articularla con un aspecto fundamental de la pretensión que impulsa la presente investigación, esto es. argumentar a partir de una perspectiva del sujeto manifestado

⁷ El concepto de ciudadanía en este sentido surge en la teorización de Hernández (2013b) de la Corpohistoria, para referirse al espacio de significación o semiosis producto de la memoria o el testimonio, en el marco de la relación entre el hombre y la cultura “como proceso identificador que involucra tanto el estado de las cosas como el espacio del sujeto en correspondencia con la subjetividad relacionante”.

en su etiología centrada en la recepción- producción del discurso teatral, apegada a los planos de la enunciación-representación, para de esta manera asumir la constitución del sujeto teatral mediante la consustancialidad referencial y la fusión simbólica, procesos de reconocimiento semiótico en la interpretación y generación de significaciones.

2.3. Instantes colaterales: los planos enunciativos

Para los estudios semióticos en todas sus derivaciones y aplicaciones teórico-metodológicas, los planos enunciativos son elemento de vital importancia para lograr los cometidos propuestos, al ser ellos los escenarios a través de los cuales el sujeto ingresa a las dimensiones espacio-temporales de la enunciación para situar su autocomprensión e integrarla a la comprensión del otro como sí mismo. De allí que surja la pluridimensionalidad actancial-enunciativa concurrente no sólo para los enunciantes reales, sino también con respecto a los mecanismos textuales donde están desdobladas las relaciones de significación en cuanto construcción de lógicas de sentido.

Con esto quiero decir que la complejidad de la producción-recepción teatral requiere de disciplinas de interpretación sustentadas por novedosas formas de abordar este complejo e interesante tema, el cual ha estado restringido al acceso de los estudios semióticos por la marcada tendencia a revisarlos fundamentalmente desde el campo sociológico. Sin embargo, en los últimos tiempos el tratamiento semiótico en la recepción teatral experimenta un giro hacia diversos ángulos a manera de propuestas modélicas enfocadas en los textos producidos para ofrecer posibilidades en el develamiento de la encriptada naturaleza teatral en función de los planos enunciativos.

Al respecto considero conveniente formular una pregunta retórica para delinear el camino interpretativo pretendido: ¿Cómo

abordar dicha tarea? Y aparece la figura del sujeto a manera de centro de una interpretación alejada de las que han redundado hasta ahora en lo sociológico o sencillamente estructural; para intentar una relación semiótica a partir de la consustancialidad referencial que opera en los planos enunciativos-representacionales a través de la fusión simbólica, desde donde es posible apreciar las relaciones de significación. De esta manera aparece en el espectro argumental, la etimología del sujeto como principio natural para llegar a la etiología del sujeto teatral. De allí que el interés esté orientado hacia el sujeto a constituirse en las relaciones dialógicas y consustancialidades referenciales a generarse en la articulación semiótica, no en el simple texto a ser representado o puesto en escena, puesto que él representa el texto base a ser intervenido argumentativamente para dar lugar a la aparición de las colateralidades argumentativas o fusiones simbólicas generadas a través de la dinamicidad sémica entre: sujetos, textos, contextos y relaciones transdiscursivas, a desplegarse en los distintos textos derivados o prácticas para el enriquecimiento de los postulados simbólicos del texto base.

En relación con los estudios semiológicos del teatro es importante destacar su centramiento en el texto literario, distinguiéndolo del denominado texto espectacular, pero nunca advirtiendo el desdoblamiento del uno en el otro dentro de la interacción simbólica; para derivar en una problemática en torno a la construcción del sentido; por lo que, unas veces los estudios están enfocados en la producción, y otras, en la recepción –privilegiando al productor o al receptor según el caso–, a través de diversas prácticas metodológicas que siguen la ruta empírica; o a partir de rutas transitadas desde la teoría literaria hasta la semiótica del teatro. O en la construcción de un renovado paradigma epistémico de abordar al espectador a modo de sujeto necesario: la nueva teatrología.

Así que el debate planteado por Mounin⁸ (1972) –apoyándose en Buysens– acerca de la validez de la comunicación teatral encarnada en lenguaje ha sido rebatido ampliamente. Y al respecto, Ubersfeld (1995) plantea:

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

La anterior referencia valida la naturaleza del acontecimiento teatral a manera de fenómeno comunicativo expresado en forma de comunicación “de otra naturaleza” o naturaleza simbólica que desborda la *inmediatez* comunicativa, para apelar a la traslación referencial hacia otros espacios de significación que enriquecen las dialécticas argumentativas y construcción de lógicas de sentido. De este modo valido la siguiente proposición para apuntalar el centro argumentativo de este libro: *el teatro es un acontecimiento de naturaleza comunicativa, donde formas simbólicas de diverso orden convergen*. Momento preciso para acudir a Lotman (1988:

⁸ Dentro de estas consideraciones, Mounin, G., (1972:101), plantea: “En teatro, la primera cuestión que hay que plantearse es la de saber si el espectáculo teatral es comunicación o no. (...); mientras, Eric Buysens en *La communication et l’articulation linguistique* (P.U.F., 1967) observa que “los actores en el teatro simulan personajes reales que comunican entre sí; no comunican con el público”. A lo cual puedo acotar que no comunican directamente con el público por el mismo sistema (en este caso, propiamente lingüístico) sino se comunican entre sí (salvo en el sector muy limitado de las palabras de autor y de las alusiones a la actualidad, por ejemplo), a manera de vínculo con lo representado y los espectadores. Nótese también que la comunicación lingüística es caracterizada por el hecho fundamental, constitutivo de la propia comunicación, donde el emisor puede convertirse en receptor; y el receptor, en emisor. Nada semejante se da, en absoluto, en el teatro, en el cual los emisores-actores siguen siendo los mismos y los receptores-espectadores también los mismos siempre.

20) quien a partir del concepto “el arte como lenguaje”, permite trascender la controversia y situarnos en consideración del arte a manera de “lenguaje secundario”, secundario “no únicamente con respecto de la lengua natural, sino que se sirve de la lengua natural como material”, sustentándose así la naturaleza comunicativa del acontecimiento teatral más allá de la simple relación entre emisores-receptores o simples escenarios físicos.

Sobre esta referencialidad⁹ estamos frente a una naturaleza comunicativa en que la escenificación construye su propia referencialidad, modeliza su realidad enunciativa con herramientas de variada naturaleza, es decir, se vale de múltiples sistemas significantes para afirmar aún más la categoría de Lotman sobre el “sistema modelizador de segundo grado”, al permitir caracterizar todo tipo de lenguajes artísticos a partir de formas enunciativas enriquecidas en torno a las semiosis intervinientes y la construcción de relaciones de significación mediante la variabilidad signica.

En este sentido el discurso teatral puede ser considerado estructura de comunicación superpuesta sobre el nivel lingüístico natural (Lotman, 1988) –por ello sistema de modelización secundaria–, por su inclinación a la construcción de realidades de naturaleza virtual. Vista en función de esta perspectiva, esta construcción conduce a reflexionar sobre el estatuto ontológico de la escenificación, donde los artistas generan con sus acciones –verbales y no verbales– un acontecimiento poiético,¹⁰ que en últimas, es un acontecimiento simbólico dirigido a un auditorio para ser interpretado; que en el caso de la semiótica, será referido de acuerdo a un acontecimiento simbólico.

⁹ Al respecto, es importante recordar que: “La obra de arte apunta su realidad particular en el signo desvinculándose del psicologismo, del hedonismo, del formalismo o del determinismo por el medio. El artefacto físico (la obra-cosa) es sólo el signifiante; el significado del mismo se configura en la conciencia colectiva”, (Voleck, en Mukarovsky, 2000: 70).

¹⁰ Dubatti, J. (2007: 89) Filosofía de teatro I. Buenos Aires: Atuel.

Dentro de ese orden simbólico es muy usual que el destinatario del acontecimiento teatral perciba los hechos escénicos a manera de hecho ficcional y no como un hecho de la realidad real, generándose mediante ese doble estatuto reflexiones concretizadas en las categorías de ilusión teatral y denegación¹¹. Lo anterior llevó a Brecht (1970) a plantear frente a la figuración-ilusión teatral el concepto ‘efecto de distanciamiento’, bajo el enfoque de un metalenguaje cuya función es asegurar el código teatral involucrando al espectador dentro de categorías explícitamente teatrales. Por su parte, “Artaud opta por la vía regresiva del retorno infra-teatral a la ceremonia; en la ceremonia se construye un ritual deliberadamente fantasmático en que la “realidad” no necesita ser figurada”, (Ubersfeld, 1989: 36).

Con la revisión de las argumentaciones antes descritas, quedan evidenciados los planos discursivos representacionales del texto teatral como base fundamental para la constitución del sujeto teatral y su consiguiente abordaje a partir de la teoría lingüística basada en la tesis del lenguaje analizable a partir de la enunciación y sus elementos constituyentes. Para ello inicialmente recurro a las apreciaciones de Mijaíl Bajtín (1993) en su ensayo *La Construcción de la Enunciación*¹², para luego asumir los planteamientos de Emile Benveniste (1983 y 1986) recogidos en dos volúmenes titulados Problemas de Lingüística General.

¹¹ Ubersfeld, A., (1989) *Semiótica teatral*. Madrid: Cátedra.

¹² Este texto de Bajtín está contenido en la “Parte Tercera” del libro “Bajtín y Vygotski: la organización semiótica de la conciencia” de autoría de Adriana Silvestri y Guillermo Blanck, quienes advierten (1993: 169) que: “los textos que hemos seleccionado para esta última parte del libro corresponden al período leningradense de la obra de Bajtín y forman parte de aquellos involucrados en el problema de la autoría (...). El título original de este artículo es «Konstrukta viskázivania». Fue publicado bajo el nombre de V.N. Voloshínov en *Literatúmaia uchoba*, 3, Leningrado, 1929”. Este texto fue traducido del italiano por Ariel Bignami con la supervisión técnica de Adriana Silvestri. En adelante el texto será referenciado como Bajtín en Silvestri 1993.

Para comprender mejor lo planteado es imprescindible acudir a los orígenes sobre la teoría de la enunciación propuesta por Bajtín (1993), quien establece una relación causal del lenguaje frente a la organización laboral de la sociedad y la lucha de clases. Ello lo lleva a la siguiente aseveración:

El lenguaje humano es un fenómeno de dos caras: cada enunciación presupone, para su realización, la existencia no sólo de un hablante sino también de un oyente. Cada expresión lingüística de las impresiones del mundo externo, ya sea de las inmediatas, o de las que se han formado en las entrañas de nuestra consciencia y han recibido connotaciones ideológicas más fijas y estables, está siempre orientada hacia otro, hacia un oyente, incluso cuando éste no existe como persona real. (Bajtín, en Silvestri: 1993:245).

Desde esta perspectiva el autor aborda la enunciación en calidad de real unidad del lenguaje con una estructura sociológica donde están presentes los sujetos del lenguaje: YO/TÚ, a partir de los cuales propone, con base en el concepto intercambio comunicativo social, explicar la construcción del proceso de enunciación, enfatizado en el componente social. Asimismo considera el nivel aspectual en la comunicación, por lo que se constituye en profeta de la Pragmática, pues considera que: “cada enunciado de la vida cotidiana [...] comprende, además de la parte verbal expresa también una parte extra verbal inexpresada pero sobreentendida – situación y auditorio– sin cuya comprensión no es posible entender la enunciación misma.” (Bajtín, en Silvestri 1993: 248).

Por su parte Benveniste (1983: 82) enfoca su interés en el modo semántico –el lenguaje en su funcionamiento discursivo–, en consecuencia su desarrollo teórico se centra, entre otros aspectos, en el aparato formal de la enunciación para posicionar la conversación en el centro de la comprensión de este aparato formal, donde los intervinientes están ubicados en una situación espacio-temporal.

De esta forma el hablante, por estar en posesión de la palabra, es decir, por ser el propietario del sistema de la enunciación –acto de producir enunciados– se sitúa como YO y coloca al oyente en función del TÚ. De igual forma considera la renovación semántica de tradicionales elementos lingüísticos: yo, tú, aquí, ahora, en cada acto de enunciación dinamizado en sus cambiantes estructuraciones, pues los deícticos y los ostensivos no poseen significación previa, sino la adquieren en cada escena del diálogo y de los distintos diálogos, pues tienen carácter relativo.

2.4. El proceso enunciativo en el teatro

A la luz de las anteriores apreciaciones es posible explicar el proceso enunciativo del teatro a modo de acto de escenificar, donde está involucrado el espectador en primera instancia, pero también al ejercicio comunicativo articulado entre los personajes presentes en la escena. Por ello enuncio la siguiente proposición: no hay teatro si no existe público¹³, e inicialmente asumo el denominado primer plano o nivel de enunciación (extra-escénico) dentro del aparato formal que posibilita a un remitente o locutor X, a partir de un ejercicio de sensibilización-representación, se dirige a un destinatario o interlocutor Y (público). La anterior conceptualización puede resumirse, para el caso del acontecimiento teatral, en el acto de un director/comediantes (remitente o locutor) que actualiza una obra ante un destinatario o alocutor (espectador), mediante la materialización de una actividad discursiva determinada a prolongarse en las relaciones de significación a sugerirse con el montaje.

¹³ Al respecto, es importante recordar la importancia de la corporeidad en la acción teatral, pues: “En el teatro no se puede sustraer la presencia de los cuerpos vivos del artista, del técnico y del espectador. [...]. Por eso sin espectadores no hay teatro” Dubatti, J. Escuelas de espectadores de Buenos Aires. En <http://www.revistadeteatro.com/artez/artez144/iritzia/dubatti.htm>.

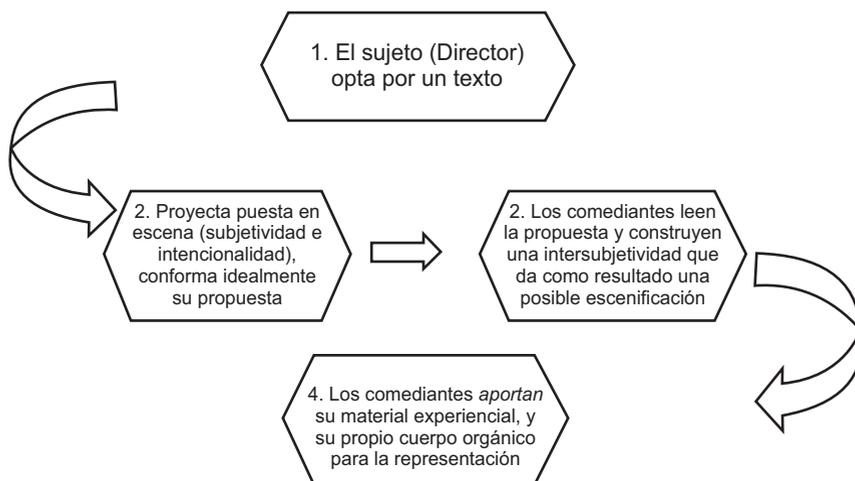
Alrededor de la anterior conceptualización puede resumirse que la actividad discursiva teatral va a materializarse por medio de un acto donde un director/comediantes (remitente o locutor) recrean una obra ante un destinatario o alocutor (espectador), a través de la reactualización de un texto base a través de la ubicación argumental en un plano enunciativo determinado, desde donde es posible interactuar en torno a una isotopía o eje temático que contendrá la mayor carga de significación para la puesta en escena y construcción de las consiguientes lógicas de sentido.

Convencionalmente para caracterizar la enunciación teatral se han tenido en cuenta diversas situaciones que pueden describirse de la siguiente manera:

1. El sujeto-director toma para el germen o base de su representación uno o más textos literarios de género dramático, un texto narrativo –sea o no literario–, o un texto lírico.
2. El director realiza su lectura, luego de ésta traza o proyecta su puesta en escena –cargada de subjetividad e intencionalidad, es decir, conforma idealmente el objeto sensibilizado– y la propone a su equipo.
3. Los comediantes realizan la lectura de la propuesta del director y la asumen; o en su defecto, seleccionan el texto que ellos quieren accionar para ponerlo en escena. O bien se construye una dialogía¹⁴ a manera de elemento previo a la escenificación. Entendiendo esta dialogía dentro de los instantes apriorísticos de la obra teatral; esto es, su formación en función de acontecimiento estético, donde los intervinientes ‘dialogan’ en torno a los diferentes procedimientos y unidades temáticas a concebir.
4. Los comediantes conjugan su campo experiencial con la naturaleza misma del material a representar, privilegiando fundamentalmente su cuerpo orgánico para la representación.

¹⁴ La dialogía involucra el movimiento o circulación de las relaciones de significación a partir del acontecimiento estético que sirve de base a la representación teatral. Dialéctica a enriquecerse bajo la confluencia de los diversos puntos de vista o acercamientos sobre la puesta en escena del objeto representado.

Lo anterior puede esquematizarse de la siguiente manera:



Fuente: Correa Páez, Jesús (2016)

Como puede observarse, en ese proceso la relación emisor-destinatario es central para el sostenimiento de la actividad discursiva, porque el primero tiene el fin primordial de informar, persuadir, hacer creer, reflexionar mediante la puesta en escena de un mensaje; mientras el segundo debe interpretar, reflexionar, creer –o no– dicho mensaje, para luego actuar en consecuencia. En este sentido no puede dejarse de lado que toda enunciación es producida dentro de un conjunto de circunstancias que pueden ser denominadas contexto, y si éste es considerado campo enunciativo, consecuentemente construye al sujeto a partir de aspectos conceptuales que son puntuales para explicitar si un enunciado es adecuado en una situación o bien cuál es su significado preciso. Aunque en el proceso discursivo teatral no puede hablarse de significado preciso, en razón a la plurivocidad presente en los discursos artísticos.

En ese orden de ideas, la puesta en escena, es inherente al posicionamiento de un Yo, al dirigirse un enunciante al público (espectadores) erigido como un Tú o sujeto enunciatario. Por lo tanto en el primer plano o nivel de enunciación, la escenificación será entonces el enunciado instituido a manera de discurso, quien es

susceptible de valoraciones y respuestas, tal cual lo propone Bajtín (en Silvestri 1993: 245), que:

En la realidad, cada enunciado –un discurso, una conferencia, [un acontecimiento teatral], etc. – está dirigida a un oyente, es decir a su comprensión y a su respuesta [...], a su consenso o disenso, en otras palabras, a la percepción valoradora del oyente [...]”.

Este último aspecto puede reconocerse en las actitudes que asume el público en el transcurso de la representación, y difícilmente podrá tenerse acceso a ello posterior al evento espectacular. Es decir, la experiencia estética es asimilada en el instante presente, colindante con el “estremecimiento” que permite la trascendencia a otro espacio polifigurativo del sujeto: íntimo, privado o público; escenarios de la colateralidad referencial a través de los cuales va a ampliarse la configuración simbólica del texto representado.

Mientras que el segundo nivel o plano discursivo-enunciante es inherente a la naturaleza especial de la enunciación contenida en el proceso configurante de un YOe-enunciante- (personaje1), que va dirigida a dos destinatarios distintos: a su interlocutor en la escena un TÚd (personaje 2) y al público o Tú interpretante. Este fenómeno construye entonces un interlocutor directo (interlocutor-personaje) y otro indirecto (público); aún más, tal mensaje no es sólo de naturaleza lingüística –en el caso de las puestas en escena donde está presente el lenguaje articulado–, pues la semiosis está construida bajo la articulación de los diferentes sistemas significantes caracterizadores del teatro¹⁵.

15 Kowsan, T. (1968) Le signe au théâtre. Introduction à la sémiologie de l'art du spectacle, Diogène, 61 (59- 90). (Traducción española en: Adorno, T.W., 1986 El teatro y su crisis actual. Caracas: Monte Ávila.; en Bobes, M. (comp.), Teoría del teatro. Madrid: Arco Libros. 1997; y en: Revista Cuadernos de teatro 3 y 4. Teoría y Práctica del teatro. Corporación Colombiana de Teatro. Cali: Universidad del Valle. Sin año de publicación).

Así las cosas es pertinente afirmar con Pavis (1990: 142), que el discurso teatral en el plano intra-escénico, “no tiene como única misión representar la escena, sino que contribuye a autorrepresentarse como mecanismo de la construcción de la fábula, del personaje y del texto”; esto es, en la configuración de soportes comunicacionales para las vinculaciones simbólicas entre lo representado y los demás elementos constituyentes de las relaciones de significación.

Ahora bien, para entender la relación discursividad-enunciación en este plano, es necesario recurrir a las nociones de Ubersfeld (1989: 179) sobre discurso *relator* o discurso informante, donde el destinador es el locutor colectivo (Yo: autor/director/comediantes/técnicos) y un discurso relatado, en el cual el destinador es el personaje. Precisión necesaria en virtud de que en este último plano discursivo-enunciante es donde ocurre la *virtualización* o mundo de la alternabilidad, para instaurar una situación del aquí-ahora o instancia en la que van a construirse los sujetos simbólicos, pues el teatro logra su concreción valiéndose de mediaciones de representación, es decir, mediante signos y signos de signos¹⁶.

Ante lo dicho, es imprescindible focalizar la atención –tratar de redondear la explicación– en el nivel pragmático¹⁷, siguiendo los planteamientos de Austin (1982), para ubicar en el plano enunciativo construido en la relación escena-sala (plano extra-escénico) la instauración de un Yo enunciante que expresa implícitamente: “Yo digo...”, en medio de la simultaneidad con un Tú interpretante (individual/colectivo), lo cual es susceptible de ser explicado a

¹⁶ Para la comprensión de esta particularidad conceptual es necesario recurrir a las nociones lingüísticas sobre las operaciones sgnicas que devienen en simbólicas, por ello hablo de las mediaciones de representación a través de signos, y signos de signos en su concatenación referencial.

¹⁷ La dimensión pragmática está asumida como el estudio de “[...] las condiciones que determinan el empleo de enunciados concretos emitidos por hablantes concretos en situaciones comunicativas concretas, y una interpretación por parte de los destinatarios” (Escandell, 1993:16).

partir de la unidad del acto de habla (Austin 1982), aplicando la fórmula “decir es hacer” (concretada en el teatro) para insistir en el encarnamiento en dicha unidad de un acto: locutivo, ilocutivo y perlocutivo.

De la misma forma el acto locutivo (Austin. 1982:136), se lleva a cabo por la sola razón de emitir una expresión, y comprende tres actos: fonético, fático y rético, posicionados a partir de las siguientes particularidades:

Acto fonético: Es el mero acto de “emitir ciertos ruidos”.

Acto fático: Es el acto de emitir palabras, es decir series de sonidos correspondientes a un determinado léxico de una lengua determinada, organizados conforme a las reglas de construcción de dicha lengua.

Acto rético: El de emitir tales secuencias con un sentido y referencias más o menos definidas, es decir, con un significado determinado.

Por su parte el acto ilocutivo o ilocucionario está inmerso dentro del acto locutivo, de manera tal que “para determinar qué acto ilocucionario estamos realizando, tenemos que determinar de qué manera estamos usando la locución” (Austin, 1982:143); enfocada indudablemente esta referencia sobre las poéticas y las estéticas utilizadas por el Yo comunicante colectivo para estructurar la semiosis en la puesta en escena, al mismo tiempo, demarcar la intencionalidad del sujeto atribuyente.

Mientras el acto perlocutivo busca que el oyente asuma una actitud o realice una acción enunciativa, asimismo el acto perlocucionario o perlocutivo es “ejecutado por el hecho de enunciar algo, un acto que produce un efecto en el oyente” (Akmajian *et al.*, 1992: 315). Este acto, en el teatro, estará determinado por la acción física, emotiva o de naturaleza simbólica que conmueva al

enunciatario (espectadores) en su espacio íntimo, privado o público, siendo esto último susceptible al análisis desde la perspectiva de la afectividad-subjetividad del enunciante, pues ésta se concretiza en la escenificación, comentarios, críticas o apreciaciones de los espectadores sobre el acontecimiento teatral.

Todo lo anterior está determinado por las conjunciones de una semiosis envolvente¹⁸ contenida en el plano intraescénico a través del mundo de la alternabilidad (espacio virtual) y la semiosis interviniente en el plano extra-escénico o punto de encuentro de los sujetos empíricos (Yo/Tú), individuales o colectivos. En consecuencia surge una conclusión perentoria para abordar el discurso teatral como proceso que engloba la enunciación y el enunciado en la doble discursividad enunciativa. Por otra parte, subraya la presencia de la intencionalidad del remitente (hacer saber, hacer-creer, entre otras) teniendo en cuenta las categorías situación y auditorio, para influir en el destinatario de alguna manera, y la posibilidad de involucrar al espectador, *–haga, reflexione, crea–*, dentro de acciones inherentes al acto perlocutivo.

No obstante, las posturas teórico-metodológicas enunciadas anteriormente no han considerado a fondo la naturaleza del sujeto enunciante o atribuyente *–cognitivo-afectivo–*, de ser susceptible a desdoblarse en sujeto espectador, quien al mismo tiempo, es atribuyente de la significación del objeto representado (Greimas y Courtés)¹⁹. Inobjetablemente esta perspectiva apunta hacia la

¹⁸ Hernández (2013), ha categorizado la semiosis en cuanto a sus relaciones en la red intersubjetiva de los espacios enunciativos, para ello, ha utilizado la noción de envolvente (concatenante) para apuntar hacia la macrosemiosis, que en toda relación de significación, ampara la configuración dialéctica de la semiosis (microsemiosis). En ese orden de ideas refiere como semiosis intervinientes (microsemiosis) a todas aquellos planos enunciativos-simbólicos generadores de lógicas de sentido y argumentación sobre un determinado espacio semiótico.

¹⁹ Para estos autores “el sujeto de la enunciación es un actor sincrético que integra a dos actantes, el enunciadador y el enunciatario”, (1982: 74) para indicar la complementariedad enunciativa en cuanto a la construcción del sentido textual con base polifigurativa.

dirección del sujeto para indicar que el sentido no estará radicado exclusivamente en el texto, sino en la convergencia de los enunciantes bajo el embrague del texto, tal cual están sustentadas en las *teorías de la interpretación* de Paul Ricoeur (2006b), desde donde es posible afirmar que lo acontecido en el encuentro escena-sala es una interacción de subjetividades para crear una forma muy especial de comunicación: *la comunicación teatral*.

De allí que la comunicación teatral surja ensamblada dentro de una visión argumental postulada a partir de los planos discursivos-representacionales que privilegian la textualización a manera de proceso semiótico, tanto en la construcción del sujeto teatral, como en las vías de interpretación formuladas desde la fusión simbólica de los planos referenciales para ofrecer alternativas significantes ligadas a los procesos de subjetivación a modo de estructurantes de un complejo proceso etiológico, que en esta oportunidad gira en torno al *sujeto teatral*.

ACTO TERCERO
ACTOS DISCURSIVOS Y
REPRESENTACIÓN TEATRAL

3.1. Comunicar para representar: la analogía significativa

Convenido el fenómeno teatral como un proceso de comunicación especial sustentado por la polisemia estética que lo diversifica en acontecimiento²⁰ significativamente dialógico, quisiera llamar la atención hacia ese sentido dialógico por medio del cual la recepción teatral va a manifestarse en un perfil eminentemente simbólico, al generar una extra-referencialidad dinamizada por el encuentro entre subjetividades que pueden ser interpretadas a partir de los discursos de los sujetos intervinientes en el proceso comunicativo teatral, y desde éstas, producir la concatenación referencial que sirve de base a la semiosis concatenante²¹ responsable de su impelencia simbólica.

Este encuentro es un proceso de comunicación excepcional, como ya se adujo: de una parte la escena, y de la otra, la sala, lo que lleva a la constitución de un doble plano discursivo-enunciativo: uno extra-escénico y otro intra-escénico. Planos sostenidos por el diálogo entre los personajes y sus acciones constituyentes de la trama en el desarrollo de la(s) escena(s), pero además, simultáneamente, por el diálogo establecido entre dicha escenificación y los espectadores. Esto es, en la convergencia de los planos enunciativos y los instrumentos de articulación de sentido y significación.

²⁰ Se itera con Ricoeur (2006: 30) “el acontecimiento no es solamente la experiencia tal como es expresada y comunicada, sino también el intercambio intersubjetivo en sí, el acontecimiento del diálogo”.

²¹ Hernández (2010) define la semiosis concatenante como el proceso de interrelación isotópica que establece el encadenamiento referencial y posibilita la dinámica discursiva para el sostenimiento signico-representacional de los textos. Más aún, los discursos estéticos y su potencialidad metafórica.

En este sentido la naturaleza del texto referido en anteriores párrafos, no sólo es de carácter lingüístico, pues el teatro es: espacialidad, escenografía, vestuario, utilería, color, iluminación, moda, peinado, sonoridad, entre otros hechos significantes; pero ante todo temporalidad. Al respecto, este último aspecto es muy importante, pues tal como afirma Ricoeur (2010: 16) “todo lo que se desarrolla en el tiempo puede ser relatado”, por tanto, interpretado y comprendido, al permitir –entre otros aspectos– que la recepción teatral sea objeto de análisis semiótico, pues bajo estas premisas, es fundamental considerarlo *fenómeno comunicativo*.

Bajo estas referencias el texto a determinarse, a partir de las figuraciones del *sujeto teatral*, es el producido en el *convivio*²², es decir, en la relación sincrética de dos actantes: el sujeto actor y el sujeto espectador, en desdoblamientos de yo actancial.²³ Esto me lleva a aseverar la conversión del texto en sujeto teatral asumido en cuanto cosmovisión del discurso a partir de las diversas relaciones de significación a establecerse por medio de la interpretación del acontecimiento representado. Ahora bien, dado que el acontecimiento representado es un proceso de comunicación, queda presupuesta la intención del destinador para ejercer influencia en el destinatario; por tanto es factible catalogar con Greimas (1982: 251) el acontecimiento teatral como acto de *manipulación-simulación* que indudablemente influye en el espectador por medio del propósito de hacer-hacer, hacer- crear, hacer-sentir.

Paralelamente a este acto de manipulación-simulación es imprescindible considerar el discurso sujeto al enmascaramiento de lo íntimo, para introducir dentro de los mecanismos significantes

22 Concepto asumido por Dubatti (2007: 43), a partir de Dupont (1991, 1994): “(...) reunión de dos o más hombres, encuentro de presencias en una encrucijada espacio-temporal cotidiana”.

23 El yo actancial es figura de convergencia sígnica emergida de las relaciones de significación generadas en un momento determinado a través de las fusiones simbólicas establecidas entre: director, actores, personal técnico y público espectador.

a los *subjetivemas*, quienes funcionan a manera de embragues en el proceso de textualización-subjetivación del acontecimiento teatral y dar cuenta de aspectos relevantes de los sujetos a nivel tanto simbólico-metafórico como cognitivo en la construcción de intersubjetividades, develadas éstas en el discurso a manera de “marcas conscientes e inconscientes que se desdoblán en los espacios comunitarios-colectivos” (Hernández, 2015).

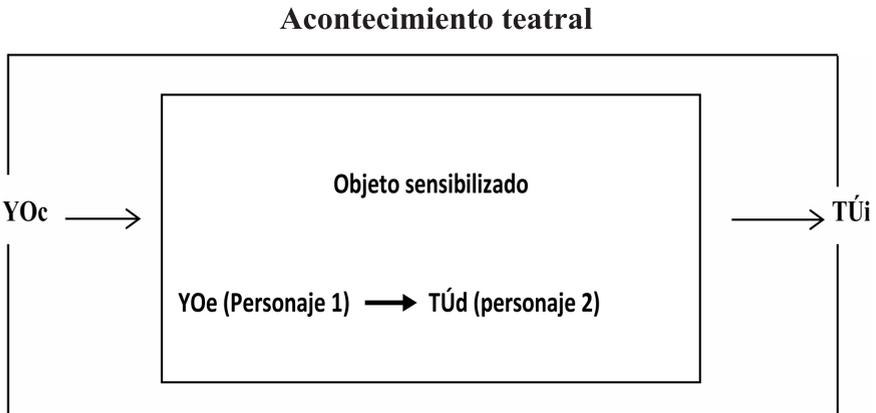
Significa entonces que la ficción teatral en su rol de alegoría de la realidad genera la construcción del sujeto atribuyente a partir de la representación –objeto sensibilizado– para hacer converger la referida semiosis envolvente, utilizando códigos estéticos en el espacio de alternabilidad, característico del acontecimiento teatral. Es decir, lo simbólico rige lo polisémico que impregna el objeto sensibilizado, para así fundar un arte en lo transtextual o transfigurativo, manifestaciones propias del orden simbólico que hace de lo imprevisible e incausal, alternativas enraizadas en la creatividad del sujeto atribuyente para generar la semiosis infinita.²⁴

Esta inserción de la creatividad en la dinámica discursiva genera procesos en los cuales un acto lingüístico construye una *poíesis* generadora de semiosis envolventes para constituir una alegoría de la realidad, donde los sujetos pueden asumir diferentes planos enunciativos para producir resignificaciones de sentido y significado; es decir, la ficcionalización produce un Yo comunicante colectivo (autor del texto literario o no literario, y germen del fenómeno teatral, director, comediantes, técnicos de la escena), quien se dirige a un Tú interpretante colectivo (individual y grupal al tiempo).

²⁴ La categorización de semiosis infinita apunta hacia la facultad de los discursos estéticos de generar redes de significación, más allá de la literalidad o estructuras específicamente lingüísticas, al proponerse la operacionalidad metafórica como mecanismos de argumentabilidad y construcción de lógicas de sentido bajo los principios de la resignificación signica.

De esta forma la ficcionalización teatral constituye un proceso mediante el cual el sujeto atribuyente sensibiliza el objeto con intencionalidad estética y patémica, que será a su vez percibido por el destinatario (un Otro sujeto atribuyente), quien otorgará sentido al objeto sensibilizado enriqueciéndolo desde diferentes ángulos de la interpretación-significación, por una parte, y por la otra, en función de las relaciones intersubjetivas a establecerse dentro de esa particular dialogía.

Para ejemplificar lo dicho anteriormente, incluyo la figura siguiente con la intención de graficar el concepto de la doble articulación en la enunciación teatral²⁵ y destacar la figuración de ese marco envolvente donde está inscrito el objeto sensibilizado –el acontecimiento teatral–, junto a los sujetos intervinientes en el proceso de comunicación teatral:



Fuente: Correa Páez, Jesús
(2016)

²⁵ Yoc, yo comunicante; Túi, tú interpretante; Yoe, yo enunciante; Túd, tú destinatario, establezco esta taxonomía en aras de dar mayor claridad sobre los sujetos que intervienen en el proceso, para diferenciar los sujetos de la comunicación intra-escénica de la extra-escénica. Las denominaciones a que aludimos coinciden con las denominaciones generadas en la Teoría psicosocial del lenguaje de Patrick Charaudeau, conocida como “Análisis semiolingüístico del discurso”, pero la referencia es diferente.

Según lo explicitado anteriormente, el análisis de la recepción teatral a partir de la dialéctica discursiva, da un giro hacia la efectividad del orden simbólico sustentado en el sujeto enunciante, para de esta manera proponer los planos discursivo-representacionales del acontecimiento teatral en sus diversos desdoblamientos, como campos semióticos diversificados por unas relaciones de significación que desbordan la instancia textual para consolidarse a partir de las concatenaciones isotópicas intra e intersubjetivas.

En torno a estos razonamientos los sentidos argumentales apuntan hacia diferentes direccionalidades, que en su conjunción, determinan al sujeto teatral originado de la fusión simbólica generada-constituida a partir de la relación de los significantes contenidos en unidades temáticas plenamente diferenciadas. Para ello es fundamental considerar una serie de elementos que involucran lo enunciativo, el sujeto, los textos, los escenarios; para apuntar hacia la integralidad de la semiosis en la corporeización de la significación-representación; elementos determinantes dentro de la aludida fusión simbólica y conversión del sujeto teatral en propuesta de acercamiento/abordaje al acontecimiento representado.

Dentro de estos elementos es imprescindible referir la recepción teatral bajo los desdoblamientos del discurso, la enunciación, el cuerpo y sus referencialidades patémicas-subjetivas; todos ellos bajo la armonización de los subjetivemas a modo de sostenimiento de la intersubjetividad, esto es, a partir de los vínculos que sostienen con la interrelación semiótica patemizada.

3.2. Cuerpo plural o los lugares de la enunciación

Consecuentemente la producción-recepción teatral ha sido abordada partiendo de variados enfoques, tanto desde la semiótica como de la teatrología, para ofrecer distintos ángulos o alternativas de interpretación que han privilegiado ora la conceptualización de la significación y del signo en su representación óptica, ora

en la consideración relevante e imprescindible de la dimensión sociológica; pero lo cierto es que los mencionados acercamientos teóricos, en su gran mayoría, no han considerado la subjetividad dentro de los recursos de interpretación, y por tanto, las relaciones de intersubjetividad entre el texto, enunciantes y contextos. Ello sin menoscabo de la perspectiva objetivista inmersa en toda unidad discursiva y su relación de representación-significación, que indudablemente, fundamenta la relación discursiva mediada por la transversalidad entre lo objetivo y lo subjetivo.

Por lo que no se puede caer en la contradicción de hablar de un texto enteramente objetivo, ni enteramente subjetivo, sino mediante un balance equitativo a partir de relaciones de legitimación y refiguración de referencialidades asumidas conforme a la filosofía husserliana a través de la acción pendular entre lo intra e intersubjetivo, puesto que la intersubjetividad escapa de las nociones de egolatría e ingresa a espacios colectivos como elemento de embrague dentro de las relaciones discursivas a partir de las evidencias apodícticas, al respecto (Husserl, 1985:57), afirma:

[...] una *evidencia apodíctica* tiene la señalada propiedad, no sólo de ser, como toda evidencia, certeza del ser de las cosas o hechos objetivos evidentes en ella, sino de revelarse a una reflexión crítica como siendo al par la imposibilidad absoluta de que se conciba su no ser; en suma, de excluir por anticipado como carente de objeto toda duda imaginable.

De allí la incorporación de estas paridades estructurantes de lo objetivo y subjetivo dentro de las nociones de fronteras maleables, para de esta forma, trabajar la noción de sujeto teatral desde la confluencia enunciativa e interrelación entre espacios de la enunciación; lo que lleva a hacer una puntualización sobre la noción de texto en la producción-recepción teatral, y del sujeto teatral en específico; notaciones particularmente novedosas en los acercamientos desde la ontosemiótica y las figuraciones de la sensibilidad a manera de agente determinante de la fusión simbólica establecida consiguientemente.

En este sentido es imprescindible revisar las argumentaciones de Yuri Lotman (1996: 71) sobre la persona semiótica en función del paralelismo estructural entre persona y texto, donde: “El paralelismo estructural de las caracterizaciones semióticas textuales y personales nos permite definir el texto de cualquier nivel como una persona semiótica, y considerar como texto la persona en cualquier nivel sociocultural”. Para establecer una bidireccionalidad en el proceso discursivo, la construcción de sentido y la significación, dentro de la cadena comunicativa en sus manifestaciones de unicidad a través de la manifestación de estas dos complementariedades representadas por lo textual y la persona, en medio de una paradoja fundamental que:

Consiste en lo siguiente: el dispositivo mínimo capaz de generar un nuevo mensaje es una cadena comunicativa compuesta de A1 y A2. Para que el acto de generación tenga lugar, es preciso que cada uno de ellos sea una persona independiente, es decir, un mundo semiótico cerrado, estructuralmente organizado, con jerarquías individualizadas de códigos y una estructura de la memoria. Sin embargo, para que la comunicación entre A1 y A2 sea posible en general, esos diferentes códigos deben, en cierto sentido, ser una única persona semiótica. La tendencia a una creciente autonomía de los elementos, a la conversión de éstos en unidades que se bastan por sí mismas, y la tendencia a una integración igualmente creciente de los mismos y a su conversión en partes de cierto todo, se excluyen y a la vez se suponen mutuamente, formando una paradoja estructural. Como resultado de tal construcción se crea una estructura única, en la cual cada parte es al mismo tiempo un todo, y cada todo funciona también como parte. Esta estructura está abierta por dos lados a una complicación ininterrumpida: dentro de sí tiene la tendencia a complicar todos sus elementos, convirtiéndolos en nudos estructurales independientes y, tendencialmente, en organismos semióticos; y por fuera entra ininterrumpidamente en contactos con organismos iguales a ella, formando con ellos un todo de más alto nivel y convirtiéndose ella misma en parte de ese todo (Lotman, 1996: 45-46).

De esta manera surge la persona semiótica, quien en su

unicidad revela la incorporación del texto y la persona en calidad de elementos autonómicos que indudablemente conjuntan lo objetivo y lo subjetivo en formas enunciativas dentro de una poliestructuralidad que posibilita la transitabilidad²⁶ de lo subjetivo hacia lo extracultural, en palabras de Lotman (1996: 38): “La inevitable e indestructible poliestructuralidad desde el punto de vista interno, subjetivo, de la cultura es llevada al espacio extracultural, a la periferia, constituyendo una reserva dinámica para futuras etapas del desarrollo”, y trasladada esa concepción argumental a la recepción teatral, definida específicamente en la confluencia entre texto-sujeto teatral, es posible proponer alternativas interpretativas en función de lo subjetivo y su movilidad representacional.

Desde este punto de vista, las nociones de frontera no involucran separación ni aislamiento, sino más bien, el establecimiento de individualidades semióticas complementadas en la *semiosfera*:

De lo dicho resulta evidente que el concepto de frontera es correlativo al de individualidad semiótica. En este sentido se puede decir que la semiosfera es una «persona semiótica» y comparte una propiedad de la persona como es la unión del carácter empíricamente indiscutible e intuitivamente evidente de este concepto con la extraordinaria dificultad para definirlo formalmente. Es sabido que la frontera de la persona como fenómeno de la semiótica histórico-cultural depende del modo de codificación (Lotman, 1996:13).

Por consiguiente, los espacios enunciativos en su rol de codificaciones y formas discursivas involucran semiosis que interactúan para construir la significación; en este sentido:

La frontera del espacio semiótico no es un concepto artificial,

²⁶ En los enfoques semióticos es de singular importancia el concepto de transitabilidad, puesto que indica la circulación signica y operacionalidad simbólica de la significación en la constitución de sentidos y argumentabilidades a través de diferentes enfoques o perspectivas.

ETILOGÍAS DEL SUJETO TEATRAL

sino una importantísima posición funcional y estructural que determina la esencia del mecanismo semiótico de la misma. La frontera es un mecanismo bilingüe que traduce los mensajes externos al lenguaje interno de la semiosfera y a la inversa. Así pues, sólo con su ayuda puede la semiosfera realizar los contactos con los espacios no-semiótico y alosemiótico (Lotman, 1996: 12-13).

Ahora bien, es menester aclarar el término *frontera* a modo de forma enunciativa convergente en cuanto a sentido y significación, que a su vez, representan instrumentos de abordaje teórico-metodológico para diversificar los enfoques de tradición sociologista que apuntan hacia la base argumental del acontecimiento representado y sus desdoblamientos en hechos, locaciones reales-históricas, pero nunca desde el sujeto y su dinámica yoica implicada en: autor, texto, espectador y contexto; teniendo muy presente que este contexto está diversificado en dos ejes: el representado y el de la representación.

Con base en estas argumentaciones la configuración del sujeto teatral va más allá del simple espectador, autor, texto o actor para multiplicarse en las posibilidades de interpretación dentro de la unicidad textual a la que apunta Lotman, para hacer notar la presencia de fronteras diversificantes, no limitantes, confluyentes, para posibilitar formas enunciativas en la demarcación de perspectivas metodológicas alternativas. Lo que indudablemente está emparentado con lo planteado por Paul Ricoeur, (2004, 2008, 2009), desde la antropología filosófica con las nociones de triple mimesis: preconfiguración, configuración y reconfiguración de la acción. Donde todo acto narrativo parte de un tiempo prefigurado de la acción o nivel de lo vivido en la experiencia humana (mimesis I) hacia un tiempo configurado por la estructuración narrativa (mimesis II), devenida a su vez, en intención de comunicar la experiencia a alguien en un tiempo refigurado (mimesis III).

La anterior propuesta plantea la constitución de un arco

hermenéutico o ciclo de operaciones narrativas bajo una dinámica discursiva en la cual el sentido no se encierra o estanca, sino más bien está potenciado por las relaciones de significación generadas en la acción espacio-temporal a razón de planos enunciativos, a diversificarse dentro de las relaciones de significación del acontecimiento representado.

Así pues, en esta indagación son asumidos los planteamientos de la teoría de la enunciación en diversas vertientes para indagar sobre su implicación en lo lingüístico, semiótico y corporal, y desde esas variables, plantear el desdoblamiento representacional²⁷ del sujeto confluyente en el proceso de enunciación, al tiempo que se atienden los planteamientos de la semiótica de la afectividad-subjetividad u ontosemiótica, cuyos principios permiten el acercamiento a los acontecimientos semióticos vinculados a las redes o espacios de la intersubjetividad, para proponer el sujeto teatral a manera de instancia sensible-reflexiva asociada al eje de las representaciones establecidas en la dinámica sujeto-recepción teatral; es decir dentro de la multiplicidad yoica²⁸.

De esta manera, la noción de sujeto teatral forma parte fundamental de la confluencia enunciativa e interrelación entre espacios de la enunciación para establecer la noción de texto devenida de la producción-recepción teatral y la constitución de este sujeto como tal, que volviendo al planteamiento lotmaniano

²⁷ En la interacción sujeto-texto ocurre al desdoblamiento del sujeto en unidad simbólica-argumentativa que siempre estará presente, bien sea de manera implícita o explícita, pero siempre presente. Específicamente en el teatro, propongo este desdoblamiento representacional para singularizar las intenciones discursivas alrededor de la representación a modo de eje central de los vehículos de comunicación de los contenidos teatrales; de esta forma, el desdoblamiento representacional consolida la figuración del sujeto actante y la materialización del sujeto teatral.

²⁸ Multiplicidad yoica para convalidar al yo que se hace sujeto dinámico en el establecimiento de las relaciones de significación; a ese Yo diverso, figurado y simbólico atribuido a través de las interacciones semióticas a ensancharse dentro de la dinámica discursiva.

de texto y persona, constituirán el sujeto teatral en función de las individualidades y sus confluencias representacionales, para determinarlo sostenido por los parámetros de la fusión simbólica; por lo que es determinante considerar los elementos involucrados en lo enunciativo: el sujeto, los textos, los escenarios, así como la integralidad en una semiosis corporeizada a través de la significación-representación.

Dentro de esta interacción de los elementos enunciativos es imprescindible referir la recepción teatral como una singular forma de percibir el mensaje bajo los desdoblamientos del discurso, la enunciación, el cuerpo y sus referencialidades patémicas-subjetivas, conceptualizadas desde los referentes teóricos propuestos; todos ellos bajo la armonización de los subjetivemas o puntos de sostenimiento de la intersubjetividad, esto es, a manera de vínculos para sostener la interrelación semiótica.

3.3. Sujeto, discurso y multiplicidad yoica

A partir de los planteamientos de la teoría de la enunciación en sus diversas vertientes que incluyen –como se dijo– lo lingüístico, semiótico y corporal, asumo el desdoblamiento representacional del sujeto constituido en proceso de enunciación a partir de los planteamientos, por una parte, de Emile Benveniste (1983) que va a ser referido en la construcción de la identidad dinámica y efectiva, dada en el relato (ídem/ipse) de la cual nos habla Ricoeur (2006a, 2010) y en la acción dentro de la dimensión sincrética del sujeto, es decir un YO/TU proyectado a la alteridad.

Además de los planos enunciativos referidos es asumida la evidencia de la génesis del ego en sí mismo y la multiplicidad de las vivencias (Husserl, 1985), que en párrafos anteriores se ha denominado ‘multiplicidad yoica’, generadora de la conceptualización sobre la intersubjetividad para dar cuenta de la constitución del otro; en definitiva a la manera cómo el yo constituye

otros sujetos; verdaderos sujetos en su esencia patémica que los desvincula de la simple objetualidad para hacerlos agentes dinámicos de la significación y establecimiento de lógicas de sentido.

A causa de este desdoblamiento representacional surge el cuadrante semiótico: autor, texto, contexto, lector (Hernández Carmona, 2010a) quien sirve de apoyo para explicar el sujeto teatral a modo de constructo implícito en la naturaleza simbólica del discurso mismo y su representatividad en los planos de la consustancialidad referencial. Planos a través de los cuales surge el sujeto teatral diversificado en la fusión simbólica representada por los diversos mecanismos de interpretación y formulación argumental. A su vez, la multiplicidad yoica provee el desdoblamiento de las identidades narradas y las construcciones discursivas, al permitir:

En el dominio de lo mío propio espiritual soy yo, sin embargo, polo yoico idéntico de múltiples vivencias «puras», de las de mi intencionalidad pasiva y de las de la activa, y de todas las habitualidades fundadas o por fundar a partir de ahí (Husserl, 1985:158).

Es por eso que ese polo yoico idéntico confluye en el sujeto teatral para hacerse evidente en las intenciones por fundar significaciones desde las diferentes circunstancias enunciativas en las que está inmerso, para crear un texto eminentemente polifigurativo, constantemente enriquecido a través de la interpretación-argumentación.

De la misma forma, las perspectivas del polo idéntico permiten la confluencia de lo espiritual y lo físico; del uno y del otro a partir de las relaciones de intersubjetividad que tienen como base y soporte a ese yo desdoblado en instancias narrativas manifestadas en el proceso de la recepción teatral, y la consiguiente conversión del sujeto teatral en unidad simbólica y de embrague entre las referencialidades. Por lo que estamos frente a textos polisémicos que involucran la experiencia humana dentro de la identidad narrativa, tal cual lo apunta Paul Ricoeur (2004: 39):

ETILOGÍAS DEL SUJETO TEATRAL

El mundo desplegado por toda obra narrativa es siempre un mundo temporal. [...] el tiempo se hace tiempo humano en cuanto se articula de modo narrativo; a su vez, la narración es significativa en la medida en que describe los rasgos de la experiencia temporal.

Con la mención a esta referencialidad pretendo mostrar la relación significativa producida en diversos niveles a partir de la manera como el *sujeto* es prefigurado dentro de la experiencia humana hasta su reconfiguración en el acto de lectura, pasando por su reconversión en texto, y de allí, comprender la intrínseca relación de la recepción-percepción con la experiencia humana en la construcción del sujeto teatral. Al respecto, es imprescindible volver sobre las nociones de mimesis de Ricoeur (2004: 98), retomadas de Aristóteles e interpretadas éstas en función de la representación de la acción:

Si seguimos traduciendo mimesis por imitación es necesario entender todo lo contrario del calco de una realidad preexistente y hablar de imitación creadora. Y si la traducimos por representación, no se debe entender por esta palabra un redoblamiento presencial como podría ocurrir con la mimesis platónica, sino el corte que abre el espacio de ficción.

Ahora bien, la resignificación enunciativa de la realidad implica una refiguración de los espacios históricos-culturales y del sujeto mismo, que en esa fusión simbólica constituyen la potencialidad significativa, en este caso particular, *sujeto teatral*, que al decir de Ricoeur (2004: 113):

Entre la actividad de narrar una historia y el carácter temporal de la existencia humana existe una correlación que no es puramente accidental, sino que presenta la forma de necesidad transcultural. Con otras palabras: el tiempo se hace tiempo humano en la medida en que se articula en un modo narrativo, y la narración alcanza su plena significación cuando se convierte en una condición de la existencia temporal.

La incorporación de la existencia humana a los predios narrativos, enmarca indefectiblemente la perspectiva enunciativa dentro del discurso a manera de eje de significación y transposición de unidades temáticas para conectar al sujeto con sus formas enunciativas. Ampliándose así la concepción de campos enunciativos al transmigrar hacia los espacios semióticos y encontrar en la ontosemiótica los caminos de interpretación para cuenta de esa transmigración actancial que no sólo construye enunciados, sino lugares para el reconocimiento y autorreconocimiento de los enunciantes.

A su vez, mediante la transposición de las unidades temáticas dentro de la dinámica enunciativa, la corporalidad se transforma en el gran escenario de la enunciación, en el cual oralidad y gestualidad crean novedosas circunstancialidades de la representación que permiten la transmigración referencial entre cotidianidad y sujeto teatral como sinónimos de la convergencia de las diferentes miradas interactuantes dentro de ese complejo campo semiótico. De allí, el sujeto teatral va a constituirse por las diversas miradas que fluyen desde los diferentes interpretantes del acto de recepción/percepción teatral.

Por demás, estos escenarios constituidos por las circunstancialidades de la representación, posibilitan la relación de significación-representación contenidas en las dimensiones del autor, texto, espectador y contexto; sustentadas por las tensiones semánticas y sintácticas de los fenómenos de significación. Lo que deviene en una semiótica tensiva (Fontanille, J. y Claude Zilberberg, 2004) soportada en la revisión de los fenómenos discursivos a partir de la unidad del acto discursivo, la enunciación viviente, la presencia sensible del otro y del mundo, las emociones y las pasiones.

La aludida interrelación semiótica evidencia el equilibrio entre lo objetivo y lo subjetivo dentro de las vinculaciones discursivas inherentes a la naturaleza misma del sujeto enunciante, debatido

permanentemente entre razón y patemia; instancias que convergen a través de las paridades oposicionales involucradas en la antagónica pero productiva relación de historia/ficción en la construcción de imaginarios socioculturales patemizados. Haciendo hincapié que lo subjetivo está entendido desde la perspectiva hermenéutica de Ricoeur (2002:109) cuando afirma: “de la misma manera que el mundo del texto sólo es real porque es ficticio, es necesario decir que la subjetividad del lector sólo aparece cuando se la pone en suspenso, cuando es irrealizada, potencializada”.

De esta forma quedan establecidos sólidos parámetros para evitar manifestaciones ególatras o como las llamó Umberto Eco (1995:159): sobreinterpretaciones o interpretaciones paranoicas, al “decidir cómo funciona un texto significa decidir cuál de sus diversos aspectos es o puede ser relevante o pertinente para una interpretación coherente y cuál resulta marginal e incapaz de soportar una lectura coherente”. Sobre esta base, la dialéctica intra e intersubjetiva abre reales posibilidades para revisar las teorías sobre el autor y su hegemonía en la construcción de textos, anteponiendo la dinámica discursiva que permite percibir la confluencia de la ‘autoría semiótica’²⁹, obviamente devenida de los niveles de interpretación y figuraciones de la semiosis aducida en la construcción del sujeto teatral a partir de la diversidad simbólica y conjunción de interpretaciones que intentan dar sentido a un mismo acontecimiento a través de la diversidad.

En cuanto a la autoría semiótica cabe destacar que ella es quien soporta las relaciones de sentido en lo semiótico-cultural y lo semiótico-subjetivo manifestados en las operaciones de codificación-decodificación de signos de índole diferente, de elementos significativos y no-significativos en un momento interpretativo

²⁹ Postulo esta categorización para conceptualizar la convergencia de los diferentes lectores del acontecimiento a través de la recepción/percepción teatral. Autoría semiótica que obviamente va a generar la autoría simbólica para posibilitar la constitución del sujeto teatral.

determinado, que en el discurso teatral logra su concreción en la transversalidad de la denotación y la connotación; en la observación del mundo a partir de la manifestación del hecho artístico como sistema de modelización de la realidad. Al mismo tiempo, en la búsqueda de vías intermedias e integradoras de la interpretación para configurar la ‘verdad textual’³⁰ en sus consiguientes lógicas de sentido, propuestas en este libro con base en la red intersubjetiva que gira en torno al sujeto teatral o sujeto actuante-migrante entre espacios íntimos, privados y públicos. En fin, espacios de la cotidianidad convergida en las referencialidades estéticas del discurso teatral.

En todo caso, al hacer mención a la autoría semiótica es fundamental examinar los planteamientos sobre la transmigración del autor (Barthes, 1968), para destacar en el desdoblamiento una despersonalización de las entidades físicas, v.gr., en las cuales el yo no es solo texto, sino también autor, lector, contexto, etc., para así convergir las entidades físicas en entidades simbólicas; conversión referencial de vital importancia en la constitución del sujeto teatral. Todo ello develado a manera de evidencia de la metamorfosis de los sujetos dentro de la cosmovisión de los discursos. A su vez, el afloramiento de la discursividad que permite la inserción de isotopías de la afectividad-subjetividad –corporalidad sensible– dentro de las formas enunciativas en su diversificación entre consciente e inconsciente.

Las anteriores perspectivas permiten el paralelismo entre conciencia histórica y conciencia cósmica; dos referencialidades para sostener los sujetos asidos a los constructos reales mediante la circulación trasvasada por la cotidianidad y el teatro, a manera de realidades paralelas que comparten espacios fundantes en la paridad oposicional a dinamizar la acción enunciativa.

³⁰ Con la mención de ‘verdad textual’ refiero la interpretación constituida en lógica de sentido y soportada por una particular perspectiva teórico-metodológica, que en este caso particular está representada por la ontosemiótica.

De hecho, la construcción del sujeto teatral sobre un orden representacional que diversifica los planos enunciativos en torno a él (Goffman, 2001), refrenda la férrea existencia de un sostenimiento sígnico a través de la realidad y los espacios enunciativos teatrales, pues las nociones de realidad, semióticamente, son posibilidades de representación e interpretación, puesto que en ambos casos, la circulación de la significación responde a un hecho de profunda correspondencia del sujeto sintiente y el sujeto actante, tal cual lo desarrollan Greimas y Fontanille (1994: 14) en *Semiótica de las pasiones* y sus nociones sobre ‘el mundo como continuo’ mediado por el cuerpo;

[...] desde la perspectiva del sujeto actuante, el estado es, o bien el resultado final de la acción, o bien su punto de partida; habría pues, “estados” y “estados”, lo que hace resurgir las mismas dificultades [...] el estado es un “estado de cosas”, del mundo que se ve transformado por el sujeto, pero también el “estado de ánimo” del sujeto competente para la acción y la competencia modal misma, la cual simultáneamente sufre transformaciones [...] de estas dos concepciones de “estado”, resurge el dualismo sujeto/mundo. Sólo la afirmación de una existencia semiótica homogénea convertida en tal por la mediación del cuerpo sintiente- permite afrontar esta aporía.

En este aspecto es de una relevancia determinante rescatar la afirmación sobre una *existencia semiótica homogénea* para vincularla con la teoría de la experiencia humana del mundo (Gadamer, 1984), al considerar la hermenéutica filosófica no una simple interpretación de un texto; sino, la interpretación del mundo a manera de texto, y con ello validar la analogía hecha por Gadamer (1989) con la traducción, sobre quien aduce que: *leer es como traducir*; lo cual es susceptible de aplicarse al teatro en el sentido de que los espectadores *traducen* el acontecimiento representado en la escena bajo la conversión de múltiples miradas y plurivocidad de sentidos, lo que direcciona los sentidos interpretativos hacia la cosmovisión del discurso que devela la configuración de los diferentes desdoblamientos del Yo y

las diversificaciones enunciativas contenidas en la fusión simbólica generada por la interrelación semiótica dada en llamar en este libro: *sujeto teatral*.

Obviamente esta traducción no es espontánea, ni natural, sino el proceso de articulación y concreción semiótica a partir de la resignificación-creación de lógicas de sentido conducentes a crear alternativas de interpretación a partir de la dinámica textual propuesta en función de la manifestación yoica y su materialización en *sujeto teatral*, fusión simbólica y transversalidad referencial.

Por lo que desde esta perspectiva queda establecida la unidad dialéctica sujeto-enunciación a manera de apertura hacia la imagen representada, el '*logos teatral*'³¹, que en este caso en particular, está referido por la escenificación teatral contentiva de las diversas isotopías posibilitantes del recorrido reinterpretaivo; esto es, la práctica semiótica donde circulan los diversos planos enunciativos que permiten soportar la teoría sobre el sujeto teatral dentro de la alegoría y los discursos metafóricos; porque obviamente, la concepción a manejar sobre sujeto teatral deviene del orden simbólico a manera de embrague entre el constructo de lo real-real y el constructo actoral, para permitir el sostén referencial de las regiones de la ficción a modo de sostenimiento del sujeto con lo real.

En este caso huelga significar la pervivencia de la conciencia cósmica, el mito y las ritualidades dentro de la construcción del sujeto en sus diversificaciones discursivas, sobre las cuales es pertinente recordar estos tres elementos como representaciones simbólicas "*vivas*"³² en el proceso alegórico-metafórico que soporta toda forma discursiva y configuración textual; al mismo tiempo,

³¹ Entiéndase '*logos teatral*' al escenario simbólico en el que se sitúa el sujeto teatral.

³² *Vivas* porque son asumidas de los conceptos de Paul Ricoeur (2001) sobre la metáfora viva y su incidencia en los discursos más allá de los simples tropos retóricos. Consideración fundamental para puntualizar la importancia de lo sensible trascendental en este tipo de relaciones discursivas.

sirven de arquetipos dentro de la dinámica de la fusión simbólica, ocurriendo en este sentido, la transversalidad referencial a través de la realidad y la ficción; dos formas complementarias de construir representatividades.

3.4. Sujeto y enunciación. la imagen representada; el mundo alegorizado

El punto de partida sobre la enunciación está enmarcado en el proceso que produce el enunciado, entendido este último, no sólo a manera de hecho lingüístico, sino implícito en la configuración textual en el sentido gadameriano de representar la realidad, el mundo. En función de ello, vale situar entonces el caso de los acontecimientos estéticos o artísticos en los acontecimientos del mundo, a razón de enunciados o discursos. A la par de este enfoque, es imperativo reconocer el discurso metafórico en su rol de *'logos teatral'* y su incorporación dentro de la *'autoría semiótica'* inmersa en el cuadrante ontosemiótico propuesto a lo largo de este libro.

En este sentido puedo aseverar que el "autor"³³ de una obra escénica a partir de procesos de intrasubjetividad e intersubjetividad mediados por la voluntad creadora, genera textos equivalentes a la imagen o representación del mundo, considerada ésta, no una simple copia del mundo, sino a manera de "imagen original (...) [que] pudiera mantener su ser-para-sí", (Gadamer 1984: 186). Esto es, en el proceso de enunciación teatral indudablemente surge un sujeto-atribuyente que condensa su sensibilidad en una imagen constituida en escena, cabe decir una imagen convencionalizada a través de las relaciones de significación.

De esta manera en el caso particular del teatro, dicha imagen artística es construida a partir de la relación: cuerpo-mundo, simbolismo

³³ Autor" en el sentido de uno de los elementos del cuadrante ontosemiótico que puede corresponder a sujeto "actuante" en la escena, que indudablemente, va a diversificarse mediante el consentimiento de relaciones de significación y construcción de lógicas de sentido.

patemia del actor devenido en objeto dinámico³⁴ de la semiosis para abrir así la posibilidad de indagar sobre la teatralidad como discurso constituyente en función de un cuerpo actante que representa y siente, al mismo tiempo, de otro cuerpo percibiente que interactúa por medio de la intersubjetividad, es decir, para constituir el proceso de interacción iniciado con el guión, seguido por la escena y rearticulado por la percepción del público en la generación de la fusión simbólica-textual.

De modo idéntico la imagen teatral –constituida en escena mediante la interacción con los espectadores– es el objeto mediato o dinámico de la semiosis ilimitada generadora de la plurivocidad de sentidos, soportados éstos, en la consustancialidad referencial de la realidad y el acontecimiento representado en la puesta en escena. En consecuencia, puedo aseverar que dicha imagen teatral construye el *sujeto simbólico*, o es más, el *sujeto teatral* materializado en la fusión de horizontes de la que nos habla Gadamer (1984: 372, 373), correspondiente a la confluencia de representaciones construidas a partir de diferencias/similitudes o rupturas/discontinuidades que corresponden al ensanchamiento de horizontes a través de paridades oposicionales³⁵.

Lo anterior permite presuponer el campo de la representación a través de la creación de códigos semánticos, pero además mediante la generación de una fusión simbólica, fusión que en el caso de la producción/recepción en el teatro, es quien fundamenta la incorporación de las nociones de sujeto teatral dentro del intercambio de posibilidades de interpretación.

³⁴ Conceptualización a partir de la teoría de Ch. Peirce quien enuncia: “El objeto dinámico no quiere decir algo fuera de la mente. Quiere decir algo forzado en la mente por la percepción, pero que incluye más de lo que la percepción revela. Es el objeto de la *experiencia* efectiva” EP 2:478 Carta a Lady Welby, primavera 1906. La itálica es del original.

³⁵ En el campo estético el uso de las paridades oposicionales consiste en unir dos términos de definición antagónica para crear una expresión figurada a partir de la ambivalencia y la fuerza del contraste. También llamada en poesía *antítesis*.

Concomitante con lo anterior, y dado que la fusión aludida hace énfasis en la producción de imágenes, se adhiere a esta particularidad, la capacidad teatral de establecer relaciones de significación semiótico-icónicas para apuntalar el proceso de enunciación desde una mirada, sostenida por la generación de la imagen sensible-sensibilizante producida en la escena, la cual se establece como objeto dinámico en el proceso de representación. En este sentido dicha imagen constituye el *ego, hic et nunc*³⁶, para establecer circunstancialidades espacio-temporales que centran la semiosis del sujeto teatral generada a partir de las relaciones intra e intersubjetivas.

En esa misma dirección la comunicación teatral y sus especificidades interpretativas deben darse a partir de lo denominado por Ricoeur (2010: 269) “interpretación perceptiva o percepción interpretante”, para llamar la atención sobre la manifestación del sujeto sobre los objetos, o lo que es más puntual, la representación de un sujeto como Yo³⁷ en medio de espacios impregnados por la imaginación; esto es, la construcción de imaginarios dentro de la posicionalidad de la imaginación y su conversión en circunstancialidad enunciativa. Desde donde derivan interesantes y proactivas variables imaginativas para involucrar al sujeto de la imaginación a manera de sujeto de la refiguración de sentidos y productor de experiencias de significación, a partir de las relaciones corpóreas; a decir de Ricoeur (2006a:150):

Los personajes de teatro y de novela son humanos como nosotros. En la medida en que el propio cuerpo es una dimensión del sí, las variaciones imaginativas *en torno a* la condición corporal son variaciones sobre el sí y su ipseidad. Además, en virtud de la función mediadora del cuerpo propio en la estructura del ser en

³⁶ Locución latina para significar el aquí y ahora. Y que en el caso de este planteamiento es de singular empleo para la ubicación de los planos enunciativos.

³⁷ Para Ricoeur (2010: 272) el yo está constituido por la confluencia entre lo propio y lo ajeno: “la constitución de lo ajeno en lo propio es reversible, recíproca, mutua. Yo debo poder percibirme como otro entre los otros. Yo soy un *alter ego*”.

el mundo, el rasgo de ipseidad de la corporalidad se extiende a la del mundo en cuanto habitado corporalmente.

De esta forma el sujeto de la imaginación es transferible corporalmente a una dimensión reveladora de su relación consigo mismo y su proyección en sujeto teatral, desde donde logra refigurarse y amalgamar las relaciones discursivas implicadas en la puesta en escena de los acontecimientos representados como anclaje entre el mundo de lo real y el mundo representado; lo que indudablemente constituye el *continuum* semiótico³⁸ fortificante de la dinámica sígnica.

De dicha circunstancialidad enunciativa emerge entonces el sujeto constituido dentro de la autoría semiótica o punto confluyente de los múltiples lectores del acontecimiento –acontecimiento en el sentido ricoeuriano, para implicar el “intercambio intersubjetivo en sí”– a través de la relación dialéctica recepción-percepción teatral; tal autoría semiótica genera la autoría simbólica³⁹ que va a dar paso a la aparición del anteriormente mencionado sujeto teatral, entendido en la confluencia de representaciones o significaciones de la fusión simbólica construida desde lo experiencial, simbólico y las interpretaciones o niveles de interpretación.

3.5. Cuerpo enunciante y configuración simbólica en el discurso teatral

Tradicionalmente razón y afectividad han sido consideradas, por algunos paradigmas epistémicos y filosóficos, categorías irreconciliables dentro del proceso de comprender al ser humano, trayendo como consecuencia la invisibilización del cuerpo, el cual

³⁸ *Continuum* semiótico conceptualiza la cadena de significación o producción de sentido en una semiosis determinada. Es quien eslabona o concatena las causalidades en cuanto significación y lógicas de sentido.

³⁹ Llamo autoría simbólica a la consustancialidad referencial resultante de la combinatoria de todos los procesos de interpretación encarnados en los intervinientes del cuadrante ontosemiótico.

va a cobrar relevancia a partir de la fenomenología planteada por Husserl (1985), quien en sus reflexiones sobre la intersubjetividad destaca la construcción del yo y del otro a manera de dinámicas signílicas-representacionales. Es así que entre sus premisas en *Meditaciones cartesianas* hace referencia al encaramiento del yo en el otro para constituirlo en sujeto complementario-articulante de la significación y no en simple objeto de referencia; al respecto dice: “El ‘otro’ remite, por su sentido constituido, a mí mismo; el otro es reflejo de mí mismo, y sin embargo, no es propiamente reflejo; es un análogo de mí mismo y, de nuevo, no es, sin embargo, un análogo en el sentido habitual”, (Husserl, 1985: 154).

Por otro lado, en atención a las características duales del proceso discursivo y su basamento entre lo lingüístico y lo sensible, es preciso subrayar lo sensible —el cuerpo— y sus afecciones a modo de agente del discurso que va a producir una corporeización, en “donde el cuerpo biológico se convierte en corporalidad cultural”, (Fuenmayor, 2005)⁴⁰, todo ello encaminado a interpretar al sujeto teatral anclado en las relaciones de significación del sujeto consigo mismo y los contextos conectados a la conciencia de una cultura a través de sus textos.

Al respecto, es necesario recalcar este aspecto siguiendo a Husserl (1985) en sus referencias sobre lo propio y lo ajeno, quien partiendo del *ego*, puntualiza la experiencia del sujeto dentro de la experiencia del otro en su manifestación corporal, el cual, confrontado con la propia experiencia del mundo se expresa de manera única, originaria e inmediata para producir la aserción de que nunca se expresará de la misma manera en función de la experiencia del otro, pero sí permite enunciar desde una ontopatía o constatación emotiva del mundo, del cómo existe para nosotros a través del sentimiento concienciado en el sentir del mundo al momento que la realidad es trasmutada en subjetividad; por consiguiente: “la corporalidad de

40 En <http://victorfuenmayorruiz.com/files/corporeidadsemiosisymemoria.pdf>

los objetos es una representación sensible del yo-percibiente que ve los cuerpos a manera de materia tangible una vez lo ha subjetivado” (Hernández, 2010b: 245).

Es así que mediante la manifestación de la sensibilidad va a producirse el proceso de corporeización del texto cuando el *actuante* escenifica, es decir, en la relación texto/cuerpo, para obviamente crear una proxémica⁴¹ de los cuerpos, los objetos y el espacio, a manera de posicionamientos dentro de los escenarios enunciativos, sus relaciones entre espacios: públicos, privados e íntimos como formas de interconexión del sujeto y sus interacciones simbólicas, que obviamente, deviene en representaciones sígnicas.

En este sentido partir del sujeto a razón de estructurante básico de las dimensiones enunciativas del acontecimiento representado, encuadrada en los principios estéticos del teatro, donde la interpretación o refiguración del sentido será la experiencia para que prevalezca lo sensible y propenda hacia una corporeización a partir de la escenificación donde el *actuante* desdobra su cuerpo físico-orgánico en cuerpo simbólico⁴², dado que en el juego *ego, hic et nunc* que caracteriza a la enunciación se crea “un instante cósmico que resulta en un escenario de la corporalidad sensible”, (Hernández, 2010b: 246). En síntesis, el sujeto teatral deviene en sujeto simbólico o cuerpo de la metáfora corporeizada en la intersubjetividad como mecanismo de embrague semiótico-constituyente de todo el sistema de representación derivado de la actuación-representación.

Por lo anterior se llega al concepto, aludido anteriormente, de Corpohistoria planteado por Hernández (2013b), en las posibilidades de narrar el mundo mediante una derivación de la conciencia del

41 La dimensión de las relaciones espaciales entre personas a modo de manifestación social-significante.

42 La alusión al cuerpo simbólico destaca la transfiguración de la corporalidad física-orgánica en esencia sígnica en cuanto referencialidad discursiva y potencialidad signficativa, al momento de generar semiosis.

hombre y su pertinencia histórica, fundada en la transposición de la memoria desdoblada en relaciones sígnicas que constituyen la cultura y las requeridas correspondencias entre memoria histórica, íntima y mítica. Por lo que la corpohistoria conjunta eventos reales alegorizados en los imaginarios corporeizados a modo de testimonios del sujeto frente a la historia y la evolución contextual:

La corpohistoria, se vislumbra como posibilidad metodológica para establecer relaciones sígnicas dentro de la cultura, donde los arquetipos corporales juegan una relación simbólica de suma importancia dentro de la interpretación histórica, porque a partir de ellos se puede reconstruir, tanto de manera facsimilar, como desde la alegoría, procesos históricos que nos dejan percibir y analizar lo aparente y lo figurado, la imagen y lo representado; pero en todo caso, el cuerpo como espacio simbólico de las vicisitudes del hombre en su constante construcción metafórica desde sus espacios históricos e íntimos. Esto es, del cuerpo como el gran espacio y tiempo de la enunciación. El cuerpo transmigrado en imágenes que generalmente no guardan fidelidad con sus propósitos originarios, sino que mudan de piel en constante metamorfosis dentro de complejos campos semióticos que convergen dentro de los discursos culturales y su polisemia (Hernández, 2013b: 162).

Ahora bien, estas dimensiones de la corpohistoria implican una forma de materializar la percepción-recepción de los componentes significantes a transfigurarse en isotopías al momento de ejercerse sobre ellos la instrumentalidad interpretativa. De allí que la percepción-recepción juegue un papel fundamental en la construcción del sujeto teatral y su variabilidad sígnico-simbólica; variabilidad por demás enriquecedora de los procesos semióticos a constituirse desde los diversos planos de la enunciación: autor, texto, contexto real y el representado'.

Dicho lo anterior, es preciso reconocer que el hombre está inmerso en un mundo en que se reconoce a sí mismo como sujeto y al mismo tiempo interacciona semióticamente con los objetos circundantes, de igual forma identifica a los seres de su especie, todo

mediante un proceso de subjetivación. Tal proceso es el resultado del ejercicio de inteligir sentientemente⁴³ en dos direcciones: una, hacia la intrasubjetividad, la otra, al interaccionar con los otros en la red intersubjetiva del orden discursivo y hacer posible que la experiencialidad, soporte del orden patémico, pueda manifestarse no sólo en el lenguaje sino también en las acciones de los individuos susceptibles de interpretación.

Así se llega a Ricoeur (1990) en la perspectiva de ampliar el concepto de texto –entendido en la amalgama de lo escrito y lo hablado– hasta nuevos límites mucho más allá de la acción y hacer posible el interpretar-comprender del sujeto como texto. Punto coincidente con la semiótica de la afectividad-subjetividad y sus orientaciones hacia la constitución de la entidad sensible a modo de principio estructurante de las relaciones de significación, que en el caso de la configuración del sujeto teatral, brindan la oportunidad para asociar la dinámica enunciativa con las diversidades patémicas del sujeto y su potencialidad para plantear alternativas argumentales mediante la transfiguración referencial centrada en el sujeto y sus incidencias enunciativas.

Aún más, al tratarse de un discurso estético es menester resaltar la confluencia entre sensibilidad e intimidad del sujeto enunciante en el discurso teatral, en donde, la percepción es materia fundante; por lo que acudo a Merleau-Ponty (2013:25) para resaltar la importancia de este hecho:

El cuadro, la mímica del comediante no son auxiliares que yo tomara prestados del mundo verdadero para apuntar a través de ellos cosas prosaicas en ausencia de ellas. Lo imaginario está mucho más cerca y mucho más lejos de lo actual: más cerca porque es el diagrama de su vida en mi cuerpo, su pulpa o su

43 Término acuñado por Xavier Zubiri (2003), para tipificar la inteligencia sentiente a manera de elemento para aprehender lo real más allá de lo puramente sensible, sino a través de su concienciación en la dualidad del inteligir y el sentir, uno manifestado en el otro.

reverso carnal expuestos por primera vez a las miradas, [...]. Mucho más lejos porque el cuadro [lo escénico] no es un análogo más que según el cuerpo, porque no ofrece al espíritu una ocasión de repensar las relaciones constitutivas de las cosas, sino que ofrece a la mirada, para que los despose, los rasgos de la visión del interior, y a la visión lo que tapiza interiormente, la textura imaginaria de lo real.

Lo anterior exige entonces mirar la relación dinámica de la producción-recepción teatral más allá de lo discursivo-representacional, en el sentido de considerar al ser enunciante en la integridad en que su dimensión simbólica-patémica requiere ser interpretada desde las diferentes posicionalidades enunciativas o ciudadanías; encontrando en la red intersubjetiva, la posibilidad de integrar bajo la dinamia discursiva todos los elementos concurrentes en ella. Por ello el análisis va más allá de lo aparente para interrogar lo figurado, que consciente o inconscientemente permea el discurso a partir del hecho oculto o enmascarado para manifestarse en la evidencia de una necesidad subjetiva encarnada por el deseo del sujeto enunciante, “como analogía del hecho *trascendente* subyacente en el discurso estético”, (Hernández, 2013a: 59).

Así el sujeto deseante ha de ser evidenciado en cuanto su hacer-decir intencional y consciente en profunda vinculación al hacer-no decir subjetivo e inconsciente, lo que conduce al doble sentido, al equívoco, a los símbolos, en la conformación de un proceso hermenéutico soportado en ese doble sentido y la manifestación de lo metafórico. De esta forma, el yo y sus desdoblamiento en el cuadrante ontosemiótico (lector-texto-contexto-lector, como multiplicidad yoica) son metáforas de la realidad, a su vez, ésta se convierte en metáfora del yo, juego de la representación en el que está ubicado el acontecimiento teatral.

Por tanto, considero el acontecimiento teatral en las dimensiones de campo semiótico constituido por lo escénico que permite enfocar al sujeto enunciante en función de una “semántica

del deseo”⁴⁴, donde la interpretación va a ser recurrentemente signica, al descifrar el antes dicho doble sentido o lugar de los símbolos constituyentes del acontecimiento; acontecimientos o eventos semióticos organizados por la interpretación que acerca a la comprensión del sujeto-texto. En todo caso es “propugnar por la semiosis representada por la circulación sensible de los símbolos y su prolongación en isotopías culturales que interactúan dentro de la semiosfera”, (Hernández, 2013a: 57).

Acorde con estos planteamientos vislumbro el sujeto teatral –fruto del desdoblamiento del sujeto– como fusión simbólica del ente dinámico fundante de la reactualización del acontecimiento representado en cada puesta en escena. A más decir, en cada escenificación (obra representada) que construye su propio sujeto teatral en función de los agentes intervinientes y las contextualidades; pero siempre teniendo presente la conservación de los rasgos determinantes de una universalidad complementaria en cuanto a la unicidad de criterios artísticos, para que de allí surjan las caracterizaciones técnicas y ubicaciones dentro de las diversas caracterizaciones estético-teóricas.

Como podrá apreciarse, el sujeto teatral, simbólicamente deviene en sujeto migrante, fronterizo entre los espacios de la realidad y los de la representación, por lo que es un sujeto eminentemente figurado, de ahí la efectividad del subjetivema a manera de embrague resultante de la colectivización de los sujetos,

44 Categoría asumida de Ricoeur (1990: 8-9) como un campo en que se articula deseo, represión, inversión, etc., referida al sueño, pero que es posible extenderla hacia el discurso estético, pues como este autor lo plantea: “Una meditación sobre la obra de Freud tiene el privilegio de revelar su designio más alto, que fue no sólo renovar la psiquiatría, sino reinterpretar la totalidad de los productos psíquicos que pertenecen al dominio de la cultura, desde el sueño a la religión, pasando por el arte y la moral”.

ETILOGÍAS DEL SUJETO TEATRAL

lugar de producción de la semiosis concatenante, pues el sujeto teatral impele una macrosemiosis de variadas aristas significantes que en su interacción proveen de recursos argumentales capaces de renovarse constantemente.

ACTO CUARTO
DE LA ETIOLOGÍA DEL SUJETO A LAS
ETIOLOGÍAS DEL SUJETO TEATRAL

4.1. El ser en la dialéctica de la subjetividad-afectividad

La naturaleza misma de este libro lleva a insistir en la ilusoria escisión entre razón y afectividad, al ser consideradas éstas por algunos paradigmas epistémicos-filosóficos, categorías disímiles en el proceso de conocer al Ser humano; de allí que las polémicas en torno a la razón –fundadas en una visión ontológica logocéntrica– han venido desarrollando en la sociedad diversos enfoques para construir visiones de mundo producidas por las diferentes conceptualizaciones en torno a ella. Estas posturas han provocado consideraciones científicas y filosóficas, en las que la *razón* es asumida como facultad para distinguir al ser humano de las otras especies, llegándose a construir una visión de mundo erigida a manera de verdad que durante mucho tiempo alejó la afectividad de los discursos científicos.

Todo esto, quizá, vislumbró la pretensión de ir presuntamente conduciendo por el camino adecuado al ser humano para sustentar de este modo la conceptualización de la organización social proyectada hacia el futuro, lo que generó un salto dialéctico en las relaciones sociales, a consecuencia de una lógica de la razón ilustrada impelida por el pensamiento filosófico-científico.

En torno a ello es menester convocar aquí la noción de ser humano sustentada por Paul Ricoeur (2006b – 2010) en la congruencia establecida por los ejes conceptuales: libertad humana, acto voluntario y corporalidad; ejes conceptuales que en lo que respecta a las teorías de la recepción teatral y su enfoque desde los sujetos enunciantes, cobra una importancia radical. Asimismo las concepciones de Ser están radicadas en el ejercicio de la voluntad a manera de acción humana; específicamente en la

voluntad transfigurada en el campo de la estética y la presencia de los discursos figurados⁴⁵.

Por su parte la afectividad ha ido retomando su lugar en el proceso de construcción de conocimiento en torno al ser humano y su relación con el mundo a partir de las propuestas de la fenomenología, direccionando al ser humano a modo de Ser sintiente unitario, es decir el ser humano en función de la re-actualización de lo percibido-aprehendido, puesto que no sólo efectúa una racionalización en su relación con el mundo en la aprehensión de la realidad, sino a través de la impresión en sus sentidos (dada por el objeto) produce una afectación para concebir las cosas y entenderlas de una manera u otra, mediante la conformación de proyectos enunciativos sobre ella. Por eso la postura del sentir es de naturaleza subjetiva pues “lo sensible, como mera afección del sujeto queda desligado de lo real” (Zubiri, 2003: 4). Esto es, los sentimientos, las emociones y el sentir en general, son transmutados en subjetividad, mediante la concienciación de ésta en los planos enunciativos.

Asumida la anterior consideración en la relación sujeto-mundo, las impresiones no son solamente afecciones subjetivas dado que “lo sensible es a una un dato de la realidad y un dato para la intelección de lo real” (Zubiri 2003: 5), sino también evidencias del ser humano al hacerse cargo de los estímulos recibidos, esto es lo que procesa a partir de procesos subjetivantes. Así, la más importante conclusión radica en el ser humano a modo de “unidad esencial y formalmente psico-orgánica” (Zubiri, 2006: 7), donde la unidad dialéctica razón/afectividad es producto del acto de inteligir construido a partir de la lingüisticidad del Ser.

Bajo estos parámetros teóricos, asumo la aserción – densamente metafórica– de Merleau-Ponty (2013: 23), para apoyar

⁴⁵ Esta dinámica se encuentra expresada, por un lado, en *Philosophie de la volonté: Finitude et culpabilité* y en *La symbolique du mal*, y por otro, en *De l'interprétation. Essai sur Freud*.

la anterior afirmación: “[...] ahí donde un visible se pone a ver, deviene visible para sí y por la visión de todas las cosas, ahí donde persiste, como el agua madre en el cristal, la indivisión del sentiente y de lo sentido”. Que en esta oportunidad es convocado para apuntalar la constitución del sujeto teatral a partir de la consustancialidad referencial y de la fusión simbólica, elementos determinantes para las relaciones de significación dentro de las prácticas teóricas de la producción-recepción teatral.

A este punto de la reflexión, la sensibilidad en el ser humano no es *pura impresión*, sino es sensación subjetivada; es decir, el mundo sensible va siendo configurado por el sujeto a partir de la inteligencia sentiente⁴⁶ como acción –no simple facultad– que construye mediante la intrasubjetividad una representación del mundo proyectado en el momento transcendental del hombre –su forma de ser real– en que es determinado por su carácter individual/social –él mismo y otro–. Pero este mundo no se constituye solo a partir de la intrasubjetividad, sino también en función de la intersubjetividad en cuanto la generación de una resignificación de ese mundo por parte del ser humano devenido en ser sentiente, configurante de una semiótica de los sentimientos a manera de afectividad racionalizada, donde la realidad patemizada constituirá lo simbólico, patentizado en el lenguaje, constituyéndose de por sí en una refiguración de la realidad.

Vistas así las cosas, la subjetividad mediada por el lenguaje se reafirma como medio, vínculo o instrumento generador de mundos constituidos en su propia relación causal y postulación de lógicas de sentido, que finalmente arrojan una determinación en la ontología soportada por el ámbito de la subjetividad y sus procesos de reconfiguración simbólica perpetuados en el sujeto mismo, en su correspondencia con el otro complementario y las relaciones

⁴⁶ Como lo afirma Zubiri (2003: 9) “El sentir y la inteligencia constituyen, pues, una unidad intrínseca. Es lo que he llamado *inteligencia sentiente*”

de significación sujetas a las circunstancialidades enunciativas tan cambiantes y dinámicas.

Sobre este aspecto es necesario reafirmar con Zubiri⁴⁷ que el ser no es una realidad, sino es el acto de la realidad para la afirmación de un yo, es decir una re-actualidad, una personalidad. Implicando esto, desde las teorías de la antropología filosófica, la conversión de la persona de “un particular de base irreductible a ningún otro” (Ricoeur, 2006a: 33), e indudablemente pasa a ser “la pareja del que habla y aquel al que primero habla, con exclusión de la tercera persona convertida en no-persona” (ibídem), para lograr así la convergencia de estos dos niveles “por los préstamos que deben hacerse mutuamente para cumplir su propia misión” (ibídem).

En este sentido de la individuación de quien habla se converge en el sujeto de la enunciación como amalgama de las personas y referencialidades que actúan en los espacios enunciativos, y precisamente allí, redunda mi intención de blindar la definición de sujeto teatral como entidad plural de significación, en palabras de Ricoeur (2006a: 33):

Consiste esta vez en una objetivación de tipo único, a saber, la asimilación entre el «yo», sujeto de la enunciación, y la persona, particular de base irreductible. La noción de sui-referencia [...] es en efecto, el compuesto que surge del nuevo cruce entre reflexividad y referencia identificante.

Toda esta consecuencialidad referencial permite la aparición del Yo encarnado por el sujeto percibiente-atribuyente constituido en relación con el mundo concretizado en el lenguaje, en la reafirmación del ser humano como sujeto en relación con los otros objetos, donde el sujeto no es nunca nada fijo, sino intercambio simbólico que va más allá del simple acto de habla. Acá vale hacer una acotación sobre la relación del sujeto con los otros objetos, bajo el recordatorio de la objetualización a modo de mecanismo figurativo para hacer evidente la referencialidad enunciada a través de imágenes concretas.

⁴⁷ Zubiri, Xavier. *Inteligencia sentiente. Inteligencia y realidad* (1980)

ETIOLOGÍAS DEL SUJETO TEATRAL

De esta manera y teniendo en cuenta que en el discurso queda develada la visión del mundo profesado por el enunciante en relación con las posicionalidades enunciativas de este sujeto percibiente/atribuyente, puede apreciarse a éste manifestado a través de la textura de su enunciación, por lo que es posible detectar el enunciado producido mediante actos volitivos, que a su vez, son la sintetización de lo consciente e inconsciente. Es esto último lo que permite asumir en esta indagación la ruta de la semiótica de la afectividad-subjetividad, pues ésta va en procura de interpretar al sujeto en su integridad, para garantizar así el análisis revelador del Ser de ascendencia simbólica. En otros términos, implica interpretar al Ser patémico que está detrás de la obra estética, en este caso, el sujeto teatral en la cosmovisión del discurso-recipientario de los diferentes desdoblamientos del Yo.

Dado que este propósito argumentativo apunta a la interpretación del sujeto a manera de texto, ocurro a Heidegger y sus reflexiones sobre lo ontológico, para que proporcione mayor solidez en el desarrollo discursivo-investigativo:

La pregunta propiamente dicha acerca del ente, la pregunta ontológica originaria, es la pregunta por la esencia del Ser y por la verdad de esta esencia. Y ahora comprendemos que buscar el principio de la formación de sistema significa preguntar en qué medida el Ser funda un ensamble y posee una ley de ensamblamiento; y esto quiere decir: reflexionar sobre la esencia del Ser. La búsqueda tras el principio de la formación de sistema no significa otra cosa que plantear la pregunta ontológica propiamente dicha, o al menos tender hacia ella (Heidegger, 1995: 79).

Al respecto, las perspectivas están orientadas hacia la formulación de una reflexión sobre el Ser devenido en sujeto teatral; para entender por sujeto teatral, la transposición de roles dentro de la confluencia de lógicas de sentido surgidas en torno a este tipo de acontecimiento estético, sustentado en la dinámica y variabilidad discursiva para otorgar diversos sentidos e interpretaciones alrededor del acontecimiento teatral.

4.2. Sujeto y acontecimiento teatral; la díada significativa

Dentro de las perspectivas enunciadas anteriormente, surge el sujeto empírico o sujeto de la cotidianidad desdoblado a partir de la representación –teatralización–, en un sí mismo y otro, mediante un repliegue en función del ejercicio mimético. En tal caso, el sujeto actuante es susceptible de ser observado indistintamente como *actor* o *audiencia*, pero siempre desdoblado en la dimensión ídem-ipse para colegir en la dinamización de las relaciones actanciales contenidas en la teatralización, ya que dicho sujeto no es solo él mismo, sino también su circunstancialidad: creencias, saberes, ideales, ideología; considerada esta última desde la posición teórica de Rossi-Landi (1980: 15), al ser definida en cuanto “(...) construcciones sociales típica y exclusivamente humanas difundidas abierta u oculta a través de la educación, la industria cultural, cuya formación exige un alto desarrollo de los sistemas de signos, comenzando por el lenguaje”, definición que, *mutatis mutandi*, recoge el concepto de ideología ricoeuriano asentado en los conceptos lacanianos de lo simbólico e imaginario. En suma, la relación entre *idemidad-ipseidad*.

Esta atribución teórica me lleva a formular la siguiente premisa, para echar bases fundamentales que soporten las etiologías del sujeto teatral: *cuando se escenifica, se instaura un Yo, que se dirige a un auditorio, y al mismo tiempo es instaurado como un Tú, donde el acto de escenificar es discurso susceptible de juicios valorativos*. A partir de allí deduzco la instauración del sujeto en el discurso de la escenificación mediante la concreción de una imagen específica de lo expresado, al mismo tiempo, en la contención de los elementos textuales y extratextuales que permiten la extrapolación del sentido, la figuración alegórica y el surgimiento de la referencialidad metafórica; entendiéndose esta operatividad a modo de resignificación enunciativa que posibilita las relaciones de significación más allá de las colateralidades sociohistóricas o los contenidos expresamente literales.

Al considerar la resignificación enunciativa dentro de las relaciones de significación es necesario volver a referir el proceso de *poiesis*, o la imaginación creadora que “une el entendimiento y la intuición engendrando síntesis a la vez intelectuales e intuitivas” (Ricoeur, 2004: 136), para generar el objeto sensibilizado dirigido a un colectivo empírico representado por el público. Al respecto, dicho sujeto se personifica mediante un desdoblamiento en Otro a través de un acto volitivo, adquiriendo la denominación de sujeto *actuante*, o quien está relacionado dialécticamente con otro sujeto empírico colectivo: el público espectador. Tal relación implica la identificación catalogada dentro de los rangos de la intersubjetividad mediada por la configuración-reconfiguración del sujeto.

En este punto cabe la analogía atinente al desdoblamiento del Yo a manera de “lector empírico” en “lector en el libro [texto]” acogida de Fabbri (2000)⁴⁸ quien expresa:

Es cierto que el lector y la reflexión sobre la lectura juegan un papel muy importante pero, imagino que habrás notado que se trata a menudo de un desdoblamiento del lector. Es decir, existe un lector empírico, el que lee de verdad y que a la vez forma parte de la narración. El otro es el lector que está dentro del libro. Más que de teoría de la recepción, hablaría de la influencia que ha ejercido sobre él [Ítalo Calvino] la teoría de la enunciación, teoría que sostiene que el lector está incluido en el texto, y por lo tanto, se centra en este tipo de lector y prescinde del lector empírico. El lector empírico hace lo que puede, lee, entiende todo, sobreentiende, lee otro libro, etc.

Esta aseveración está emparentada con la de Ubersfeld (2004: 11) quien afirma que en la relación teatral, “el destinatario no es el espectador “real” sentado en las butacas del teatro, en el año de gracia de 2001 [*sic*], es el espectador imaginario que él [el autor del texto] se construyó”, y prosigue, “para todo autor hay

⁴⁸ Las afirmaciones de Fabbri aparecen en entrevista sobre Ítalo Calvino, concedida a Covadonga G. Fouces González, en Bologna, 16 de noviembre.

una «construcción» del receptor al que se puede tildar, según el deseo del creador, de «privilegiado» o «medio» [...]”, por ello concluye diciendo: “El autor adivina o construye [...] al receptor”, (2004: 59).

Ambas propuestas van sobre la construcción simbólica del sujeto, atribución no solo explicitada en el texto, sino también la conversión de los enunciantes en función de los planos o circunstancialidades enunciativas que indudablemente rigen las relaciones de significación. Hecho que me permite trasladar estas consideraciones al análisis del acontecimiento teatral en lo atinente al desdoblamiento de un Yo (lector inmerso en el texto) dentro de la dinámica discursiva, para establecer vínculos argumentales y construcción de lógicas de sentido. Tal es el caso de la ‘transfiguración planteada’ por Hernández (2013: 113 y ss.), en la constitución de un cuadrante ontosemiótico soportado en la relación intra e intersubjetiva⁴⁹, en la cual la figura del Yo se diversifica entre autores-texto-mediadores⁵⁰-espectadores; determinándose de esta manera la relación entre entidades físicas y construcciones simbólicas.

En ese orden de ideas ese sujeto inmerso en el hecho escénico, es decir que “de alguna manera es la representación del lector, [pues] el lector está en el libro [texto]” (Fabbri, 2000), queda enfatizado en el desdoblamiento de ese sujeto a manera de marca/huella de la intra-intersubjetividad, es decir en el sujeto constituido a partir de la complementariedad semiótica, en este caso particular, encarnando al sujeto teatral. Y en esa vía, tal relación implica una identificación traducida en intersubjetividad, mediada por la configuración-reconfiguración del sujeto; por ello:

⁴⁹ El planteamiento sobre la intra e intersubjetividad de Hernández (2013) lo estructura basándose en los planteamientos de Husserl en *Meditaciones cartesianas* (1985) y de Greimas y Fontanille en *Semiótica de las pasiones* (1994).

⁵⁰ Mediadores como el director de la puesta en escena, actores, técnicos, etc., cuando la escenificación es un desdoblamiento de un texto literario o no literario.

ETIOLOGÍAS DEL SUJETO TEATRAL

Mi experiencia no puede convertirse directamente en tu experiencia. Un acontecimiento perteneciente a un fluir del pensamiento no puede ser transferido directamente como tal a otro fluir del pensamiento. Aun así, no obstante pasa algo de mí hacia ti. Algo es transferido de una esfera de vida a otra. Este algo no es la experiencia tal como es experimentada, sino su significado. Aquí está el milagro. La experiencia tal como es experimentada, vivida, sigue siendo privada, pero su significación, su sentido, se hace público (Ricoeur, 2006b: 30).

Ejemplificada con el acontecimiento teatral, esa experiencia queda traducida en el sujeto enunciante (mediador) sensible y sensibilizado (Director, *performers*⁵¹, técnicos, etc.), previo a la escenificación, que ha cumplido unos procesos de intra e intersubjetividad: lecturas, *concretizaciones*⁵², selecciones, redireccionamientos, disposición del cuerpo para la representación, relación con los técnicos (vestuarista, sonidista, escenógrafo, luminotécnico, maquillista, músico), si todos estos fueren necesarios.

En todo caso estoy refiriendo a una supraestructura que en el ejercicio mimético construye el sujeto *actuante* poseedor de un Yo y un Mí; asumido este Mí desde la teorización hecha por Goffman (2001: 268) sobre “La puesta en escena y el sí mismo”. Esto es, un Yo creativo (*presta inconscientemente* su cuerpo, su memoria

⁵¹ Para evitar restricciones léxicas y así brindar mayor amplitud para el abordaje en las artes escénicas, admito esta notación en el sentido utilizado por Grotowski (1993: 78-81): “El *Performer*, con mayúscula, es el hombre de acción. No es el hombre que hace la parte de otro. Es el danzante, el sacerdote, el guerrero: está fuera de los géneros estéticos. El ritual es *performance*, una acción cumplida, un acto. El ritual degenerado es espectáculo. No quiero descubrir algo nuevo, sino algo olvidado. Algo tan viejo que todas las distinciones entre géneros estéticos ya no son válidas”.

⁵² Noción tomada de Roman Ingarden y reelaborada por Mukarovsky y Vodicka, para explicar la importancia concedida al proceso de lectura y a la detección de las “zonas de incertidumbre” o lugares de indeterminación, tenidas como de naturaleza significativa y que el lector (espectador) completa –resignifica– durante su acción.

y su vida afectiva al personaje) y otro convencional y fabricado (encarna conscientemente su voz y sus gestos al personaje). Por tanto la intención queda focalizada en la dimensión social del ser humano materializada en la identidad como espacio referencial del accionar del sujeto en la relación teatral.

En todo lo anterior vislumbro la ficción teatral a manera de alegoría de la realidad constituyente del sujeto atribuyente, a partir de la representación –objeto sensibilizado– donde se instituye una semiosis envolvente al utilizar códigos estéticos en el acontecimiento teatral y su rol de espacio de la alternabilidad. Allí, la metáfora rige lo extraordinario para converger en instancias del objeto sensibilizado, independientemente de las consideraciones axiológicas generadas en el proceso en cuestión.

Es así como la atención en la dimensión social del ser humano, queda patentizada en la identidad a razón de espacio reflectante del accionar del sujeto en una relación enunciativa de cualquier índole. Incluida dentro de ella, el acontecimiento teatral y sus singularidades con respecto a los procesos de producción-recepción, que a continuación detallo.

4.3. Enunciación y principios identitarios; la cadencia del eterno retorno

Toda enunciación tiende a crear formas de posicionar al sujeto en el mundo a través de lo intra e intersubjetivo, que en el fondo, lo constituye como unidad significativa en busca de las referencialidades justas y necesarias para aprehender la realidad configurante del sí mismo y del otro, en medio de sus espacios del reconocimiento simbólico o ancla para soportar las relaciones de significación entre los antagonismos y complementariedades de lo objetivo/subjetivo en cuanto *identidades*.

Al respecto asumo la noción de Identidad según Ricoeur (2006a) –y otros autores entre ellos Goffman (2001) –, a manera de

construcción no fija e inmóvil, sino constituida a razón de proceso dinámico, relacional y dialógico en el que se desenvuelve siempre en relación a un “otro”. Por lo tanto, para llegar al concepto de identidad como espacio de la enunciación, parto de la tautología: *todo enunciado implica un enunciador y un enunciatario*, es decir, un sí mismo y otro, envueltos en una unidad significativa y dialógica. En otras palabras, la identidad es un espacio de enunciación, desde donde se instituye el sujeto. Pero, ¿Cómo se materializa esta relación dialéctica en el Teatro?

Comencemos considerando que en la construcción de la escenificación –llámese acción narrativa de un acontecimiento– los sujetos atribuyentes *hablan* desde su *enciclopedia*⁵³, pero también desde la identidad. Lo anterior lleva a la consideración del desdoblamiento de la identidad en los términos ídem/ipse, inmersos en los planos de la relación dialéctica que conduce al análisis de esa identidad, en la que, el *sí* se reconoce como elemento en una relación e incluye la consideración del *otro* como un opuesto. En palabras de Nájera (2006: 75):

Se trata, por un lado, de la *mismidad*, que recoge la voluntad de permanencia y de resistencia del sujeto ante cualquier factor de semejanza, y, por otro, de la *ipseidad*, que reivindica, por el contrario, el potencial constitutivo que tiene la alteridad”.

De allí, la relación establecida procura una homologación a partir de la consustancialidad referencial y la fusión simbólica para establecer relaciones de significación fundamentados en la interacción semiótica. Bajo estas referencias es importante recordar con Ricoeur (2006a: XXXI) que:

Decir *sí* no es decir *yo*. El *yo* se pone, o es depuesto. El *sí* está implicado de modo reflexivo en operaciones cuyo análisis

⁵³ En esta llamada enciclopedia estará contenido el mundo experiencial del sujeto rearticulado por las capacidades a otorgar por la aptitud, manejo y destrezas del enunciante en cuanto a las competencias lingüísticas y la competencia comunicativa.

precede al retorno hacia sí mismo. Sobre esa dialéctica del análisis y de la reflexión se injerta la del *ipse* y la del *ídem*.

Confrontada la anterior consideración con la puesta en escena a partir de los planos de la enunciación, encontramos un paralelismo fundamental entre la enunciación y la representación; esto es, en la constitución de una virtualización mediante la creación del espacio simbólico en el cual se textualiza el sujeto enunciante-atribuyente, integrándose a través de la *ipseidad* en enunciatario, o sujeto sensible que experimenta el acontecimiento estético.

De esta manera la interpretación-reflexión va a ubicarse dentro de los planteamientos de Ricoeur (2006a), con su propuesta hermenéutica desde donde indaga sobre la identidad del sujeto a partir del análisis gramatical del pronombre reflexivo de la tercera (3^a) persona (él, ella, ello); para concluir que esta característica desaparece al sustituir el “*sí*” por el reflexivo “*se*” en relación con los verbos en infinitivo, *presentarse*, *llamarse*, por ejemplo. Todo ello conduce a considerar al “*se*” a modo de pronombre reflexivo de todos los pronombres personales, incluso los impersonales “*cada uno, cualquiera que*”, para explicar cómo el *sí* (yo) se desdobra para constituirse en otro a partir de la convergencia de las intenciones filosóficas.

Estos planteamientos conducen a considerar el desdoblamiento de la identidad en términos de *ídem* e *ipse*, ubicarla en el plano de la relación dialéctica que conduce al análisis de la convergencia entre *Ipseidad* y *Alteridad*, donde el *sí* se reconoce dentro de una relación que incluye la consideración del otro como un opuesto, o mera exterioridad. (Ricoeur, 2006a: XXXI). De esta forma estamos en presencia de un reconocimiento que va a potenciar la significación desde los contenidos patémicos, que al mismo tiempo, sirven de embrague para la constitución de los subjetivemas ontosemióticos y sus eficaces mecanismos de complementariedad simbólico-enunciativa.

En ese orden de ideas las teorizaciones de este autor me llevan a afirmar que en todo tipo de enunciaciones –narraciones– está presente la *identidad* del sujeto enunciante, bien sea a través de: autobiografías, historias, anécdotas, o memorias, puestas en escena a través de la obra dramática, pues implican el “yo digo”, donde la *ipseidad de sí mismo* implica la alteridad, pues no puede pensarse en el (los) autor(es) (sujeto empírico) como simples narrador(es) o figuras inanimadas, sino en su rol y transposición en personajes –“Otros”– que forman parte de una historia de ficción. Mediante esta dinámica, surge la diferenciación entre identidad personal e identidad narrativa que implica, a diferencia del *cogito* transparente e idéntico a sí mismo, una teoría de la subjetividad enfocada en la interpretación-comprensión del sujeto en su integralidad.

La teorización anterior brinda la oportunidad de mostrar, a partir de la identidad en su rol de campo enunciativo, el aspecto del intercambio, relevo y compartimiento de roles generados en la puesta en escena teatral, el intercambio actancial y las diversas posicionalidades enunciativas establecidas en ese proceso. De allí el privilegio hacia la relación actor-espectador-escenario en los ambientes físicos y los ambientes evocados con miras al análisis del sujeto en medio del campo semiótico susceptible a ser *leído*.

Todas esas observaciones están relacionadas con una vuelta del eterno retorno enunciativo a los planos intrasubjetivos para afianzarse en los mundos primordiales como el centro generador de fundamentos patémicos. De allí que esa dinámica inherente al acto mismo de la enunciación es trasladado al discurso estético; caso concreto el acontecimiento teatral, donde todo sujeto va a constituirse bajo un proceso de generación de sentido –semiosis– implícita en la triada actor-espectador-escenario que tienen como elementos subyacentes los espacios de lo íntimo, lo privado y lo público. Por lo que la escenificación implica una “textualización de la sensibilidad” (Hernández Carmona, 2015); es decir, una textualización no solo

a nivel de la intención consciente del sujeto, sino lo inconsciente que devela su mundo íntimo, su dimensión patémica, todo cuanto constituye su mundo simbólico, lugar de residencia de sus pulsiones.

Así las cosas, es posible analizar el sujeto dentro de la cosmovisión del discurso donde confluyen los múltiples yoes, lo que acerca a una *lectura* del sujeto sincrético enfatizado por Greimas y Courtés (1982) y Ricoeur (2009), para reflejar los mecanismos intersubjetivos a modo de embrague del sujeto con él mismo, los otros, los contextos y los textos (espacios del subjetivema) intervinientes en la relación dialéctica actor-espectador; en donde la identidad, a manera de construcción ídem/ipse –el sí mismo y el otro–, desemboca en un espacio enunciativo, en el que, el sujeto sumido en:

El mundo fenomenológico es, no ser puro, sino el sentido que se transparenta en la intersección de mis experiencias y las del otro, por el engranaje de unas con otras; es, pues, inseparable de la subjetividad e intersubjetividad que constituyen su unidad a través de la reasunción de mis experiencias pasadas en mis experiencias presentes, de la experiencia del otro en la mía. (Merleau-Ponty, 1993: 19).

En este sentido esa relación intra e intersubjetiva permite la cosmovisión del discurso susceptible a ser interpretado, que en el acontecimiento teatral, va a producirse a partir de una semiosis concatenante, puesto que todo cuanto está en escena representa: los individuos, el vestuario, la luminotecnia, los objetos del decorado, los ruidos y sonidos; en fin, todos los sistemas significantes utilizados por los sujetos atribuyentes implicados en el acontecimiento teatral o cualquier discurso donde se construyan las relaciones de significación bajo una vocación estética.

Con los anteriores aportes teóricos he trabajado con la focalización de los ejes de referencialidades dentro de la recepción teatral para potenciar no sólo lo textual, sino lo extratextual y su

consecuencialidad simbólica, con miras a instituir el sujeto teatral en la transposición de roles dentro de la confluencia de lógicas de sentido que surgen en torno al acontecimiento teatral a partir de la consustancialidad referencial y la fusión simbólica. En consecuencia recorro la ruta argumental a través de la configuración de una teorización del sujeto teatral en virtud de la cosmovisión del discurso y la reinterpretación o resignificación de sentidos en la recepción teatral, fundada en la filosofía del lenguaje a partir de la aplicación de la teoría de la interpretación y de la semiótica de la afectividad-subjetividad a razón de perspectiva teórico-metodológica.

4.4. De la etimología hermenéutica a la conversión simbólica del sujeto

Dentro de la complejidad de la notación de *sujeto* en el devenir de la historia de las ideas, y dentro del propósito fundamental de este libro, recorro al planteamiento de una etimología-hermenéutica para discernir ante tan compleja conceptualización; hurgando en el devenir filosófico y destacados autores que se han ocupado del tema, tales como: Aristóteles, Descartes, Kant, Ortega y Gasset, Habermas y Lévinas, entre otros.

Los planteamientos sobre una etimología hermenéutica representan uno de los mayores aportes de este libro al campo semiótico, puesto que propone un importante corpus teórico-metodológico para situar lo comprendido en función de los desprendimientos sígnicos y evoluciones simbólicas de un término a lo largo de su interacción-circulación por espacios de la significación. En todo caso es situar lo comprendido en medio de la transposición simbólica de un término desde su etimología hasta su *etiología* determinante y específica según las condiciones enunciativas en las cuales interactúe.

En este sentido, previo a los abordajes de los diferentes planteamientos de los autores señalados, es imprescindible volver

sobre la denominación de *etimología-hermenéutica* concebida en función de la ontosemiótica para insistir en la preeminencia del sujeto a razón de eje temático en la constitución del *sujeto teatral*. Así, esta investigación se vale de las fuentes de la etimología y de la hermenéutica para presentar el término *sujeto* desde el dialogismo, en principio planteado por Bajtín (1982), luego dinamizado a través de los planteamientos semióticos mediante el cuadrante ontosemiótico presente y reiterativo en las confluencias sýgnicas de: textos, sujetos, referentes y contextos.

Desde esta perspectiva el planteo de una etimología-hermenéutica conlleva a la revisión del término desde autores, textos, contextos y lectores-espectadores, para que en medio de esa particularidad reflexiva surjan las adaptabilidades en función de la premisa teórica manejada alrededor del *sujeto teatral* como confluencia de significaciones-representaciones y punto de encuentro metodológico-interpretativo. Todo ello con la finalidad de dotar la interpretación de fortalezas teóricas conducentes al robustecimiento de la noción de sujeto teatral.

De allí que lo etiológico-hermenéutico me brindará la oportunidad de situar lo comprendido a razón de los planteamientos de Ricoeur (2001: 267) en *Del texto a la acción*:

Lo que siempre hemos comprendido como lo que es común a todos los hombres es que hay otros sujetos delante de mí, capaces de entrar en una relación recíproca de sujeto a sujeto y no sólo en la relación asimétrica de sujeto a objeto, del sujeto único que yo sería a los objetos que serían el resto de las cosas. El solipsismo convirtió en enigmático lo que se da como algo evidente de por sí, a saber, que hay otros, una naturaleza común y una comunidad de hombres. Transforma en tarea lo que en primer lugar es un hecho.

Este solipsismo indicado por el filósofo francés forma parte de lo que en todos los sentidos este libro señala a manera de *campo semiótico* o lugar de las interacciones y las posibilidades de significación, donde:

ETIOLOGÍAS DEL SUJETO TEATRAL

El argumento de solipsismo constituye una hipótesis hiperbólica que permite visualizar a qué pobreza de sentido quedaría reducida una experiencia que no fuera más que la mía, una experiencia que hubiera sido reducida a la esfera de lo propio y donde faltaría no sólo la comunidad de los hombres, sino la comunidad de la naturaleza (Ibídem, 266).

Con base en esta referencia la pretensión argumental apunta hacia el acoplamiento del eje temático alrededor de la ontosemiótica y sus mecanismos de interacción, para develar al sujeto teatral inmerso en la etimología-hermenéutica del sujeto y su devenir filosófico en base a las *analogías*, que en el caso de la definición de *sujeto* son imprescindibles; más aún, cuando la noción de *sujeto teatral* va a desembocar sobre el principio analógico, entendido éste dentro de la interrelación más allá de lo básicamente etimológico:

El principio analógico no sólo vale para mis contemporáneos, sino que se extiende a mis predecesores y sucesores, según las relaciones complejas de contemporaneidad y de sucesión ascendente y descendente, susceptible de ordenar los flujos temporales unos en relación con los otros. Precisamente cuando extendiendo su dominio a otros que yo no podría conocer directamente, el principio revela toda su fuerza no empírica. Aquellos que yo conozco y lo que no conozco son también como yo. El hombre es mi semejante, aun cuando no es mi prójimo, sobre todo cuando me es lejano. (Emmanuel Levinas lo diría mejor que yo). La analogía funciona entonces según exigencia constituyente: la tercera y segunda persona son también primeras personas y, así análogas (Ibídem, 271).

Desde donde lo etiológico-hermenéutico fortalece la posibilidad de enmarcar al sujeto en una conceptualización dinamizada en su derivación de sujeto teatral a manera de analogía particularizada a través de la correspondencia entre conceptualizaciones, contextos y aplicabilidades teórico-metodológicas en la evolución del conocimiento y establecimiento de variables de investigación. Siempre teniendo muy en cuenta que el sujeto como notación simbólica es un concepto profundamente elusivo, circunstancia que

hace mucho más compleja la tarea argumentativa, al representar un verdadero reto de ofrecer renovados mecanismos de interpretación; en este caso, desde las dimensiones de la afectividad-subjetividad.

Asumida esta complejidad a manera de determinación conceptual, la notación de sujeto ofrece un sinfín de posibilidades para establecer relaciones de significación articulada con los espacios sociohistóricos desde contenidos provenientes de una filosofía del lenguaje, las manifestaciones patémicas y el reconocimiento enunciativo a partir del sujeto mismo. Y a partir de esta perspectiva los términos en su devenir y accionar lexical-simbólico-social presentan un altísimo espectro semántico que no apunta a un único referente, tal y como lo formula Jean-Luc Nancy (2014:17):

Así, en un caso no se habla de la misma cosa, y no es siempre seguro que cada uno de los interlocutores sepa exactamente de qué habla. Y en el otro caso se cree hablar de la misma cosa, del sujeto, y decidirse a favor o contra él y no es seguro que se hable de la misma cosa.

Es por lo que este polémico tema obliga la precisión de una herramienta metodológica que posibilite el develamiento de formas de significación contenidas en las especificidades de los campos de estudio; más aún, cuando se trata de enfoques con inclinación semiótica, a partir de lo extralingüístico y las constituciones de discursos figurados mediante las relaciones del sujeto y sus intermediaciones simbólicas; pues como precisa Remo Bodei (2006: 29) “conceptos como los de ‘identidad personal’, ‘yo’, ‘sujeto’ y ‘conciencia’ se han cargado evidentemente de significados diversos y difícilmente integrables” a lo largo de la historia europea y americana.

Teniendo en cuenta lo anterior, en este recorrido investigativo no está asumida la etimología a manera de herramienta que remita al estudio del origen de las palabras, cambios estructurales y de significado, sino en función de la perspectiva ontosemiótica para

abordar las relaciones de construcción de sentido a través de las pasiones que encierran dichos cambios y que, muchísimas veces han sido enterradas, enmascaradas, y olvidadas por los hablantes. Por lo tanto, asumo la tarea de relacionar textos, contextos y posibles relaciones conceptuales agrupadas en práctica interpretativa, para obviamente, dinamizarlas en el posicionamiento de las interpretaciones y sus relaciones de significación.

Bajo estos parámetros delinee el objetivo fundamental del cometido argumental en función de la conversión del sujeto en sujeto teatral a través de una etimología devenida en hermenéutica que “no es un camino hacia el pasado [...]. No se trata de recuperación sino de reinterpretación. Es el descubrimiento del sentido de las raíces que persisten transformadas en las palabras de ahora”, (Bordelois, 2008: 7); mediante la reactualización a través de diversos ejes de transposición tanto conceptual como referencial, de contenido o contextuales; puesto que la etimología crea su base argumental a partir de un término reactualizado, colonizado en función de los contextos, enriquecido a través de las relaciones de significación y el establecimiento de un complejo proceso analógico.

Por otra parte es necesario decir que el vocablo en cuestión aparece en diversos ámbitos del lenguaje cotidiano o del especializado, entre los cuales merece destacarse: en el campo lógico-gramatical, la manifestación desde una expresión del *sujeto lógico-gramatical*, esto es, quien ejecuta la acción; en el jurídico, sujeto susceptible de derechos y obligaciones; en el económico, sujeto titular del poder de enajenación sobre bienes, lo que permite llevar a cabo determinadas transacciones en el marco de la legalidad jurídica; y en el filosófico, donde cabe distinguir las acepciones en cuanto a la lógica (sujeto de quien se afirma o niega algo); la ontológica (la cosa-en-sí, lo susceptible de ser sujeto de un juicio), y la gnoseológica representada por el sujeto cognoscente o sujeto del proceso de conocimiento.

Para efectos de este libro es importante centrarse en este último ámbito para hurgar en la antedecencia del concepto de sujeto en la cultura antigua, concretamente en Aristóteles; anticipando desde la filosofía las diferentes variantes acometidas por diferentes autores, obviamente, condicionadas por diferentes aspectos, puntos de vista y referencia; donde van a apreciarse divergencias y coincidencias; influencias y determinaciones que complejizan el vocablo en cuestión. Por lo que en ese sentido cabe preguntarse si este mismo término tiene la misma significación para cada uno de los paradigmáticos pensadores y sus respectivos abordajes, o en su evolución constituye un complejo mosaico semiótico.

Para intentar abordar tan compleja madeja argumentativa, acudo inicialmente al análisis de la notación en Aristóteles (1973), luego ir al concepto en Descartes (2011) quien revoluciona la filosofía, pues centra el ‘sujeto’ a manera de concepto en la explicación del mundo e inicia con ello la subjetividad; a renglón seguido aparece Kant (1975) y con él, el ‘sujeto trascendental’, para posteriormente, llegar hasta Ortega y Gasset (1964) y su concepto de circunstancialidad, de allí, abordar la conceptualización sustentada por Habermas (1992) y finalizar con el “sujeto fuera del sujeto” preconizado por Levinas (2002). Una muy novedosa cartografía para asumir el viaje en pos de las etiologías del sujeto teatral.

En este punto es importante reseñar que “el pensamiento griego consideraba al hombre, individuo y especie, con todas sus vicisitudes, acciones y pasiones, como un mero producto transitorio del proceso natural constante, del cual nace y en el cual desemboca”, (Mondolfo, 1955: 44). Es decir, en la filosofía clásica antigua la valoración de la subjetividad –concepto íntimamente hermanado con el de sujeto– se presentó sólo en un “reconocimiento parcial de orientaciones subjetivistas”, (Mondolfo, 1955: 47), dado el interés de los filósofos en la naturaleza y necesariamente en el hombre, pero el hombre como elemento dentro de ésta; de allí la denominación

de filosofía objetivista y su marcada inclinación centrada en el cosmos, es decir, los filósofos estuvieron regidos por una visión cosmocéntrica.

Al respecto es importante traer a colación a Calvo Martínez (2000: 22), para puntualizar detalles referidos a la naturaleza y su predominio argumental:

Y ¿en qué consistía este modo de filosofar *περί φύσεως*, esta indagación acerca de la naturaleza? De manera general puede decirse que se trataba de un vasto y secular proyecto de investigación que se proponía explicar toda la realidad como resultado de un proceso que habría tenido lugar a partir de un estado primero en el que solamente habrían existido alguna o algunas sustancias primordiales. Constituía, en efecto, un intento de explicar toda la realidad, todo lo actualmente existente, absolutamente todo: en primer lugar, el cosmos, la configuración actual del universo (cosmogénesis), pero también el origen y la constitución de los vivientes, y entre éstos, el origen de la especie humana, también su desarrollo cultural, tanto técnico como político, hasta la situación presente del universo y de la humanidad.

De este modo, dentro de esa visión de la naturaleza, el hombre no sólo aparecía relacionado a una realidad de segundo orden sino reducido también al evento de una especie o ente sustituible de la misma. En torno a ello convergen campos teóricos donde la preocupación de los metafísicos griegos era la búsqueda del Ser, del ser en sí, para surgir lo que tradicionalmente ha sido referido con Aristóteles en las nociones de metafísica o “doctrina del ser y de sus esenciales atributos (*onto-logía*)” (Larroyo, 1973: XIV).

Estas particulares variables sirven de principio de interacción para iniciar este intrincado, pero imprescindible recorrido en la reconstrucción etimológica de la notación ‘sujeto’, orientada dentro de los campos de la interdefinición semiótico-filosófica; interdefinición de base argumental para soportar la figuración teórica de sujeto teatral en cuanto etimología del concepto y sus

consiguientes acepciones a lo largo de la evolución de la historia de las ideas. Lo que complejiza lo pretendido, si nos hacemos eco de lo reflexionado por Gadamer (1992: 87), al respecto:

El “sujeto” es en griego *hypokeímenon*, lo que subyace y este término es introducido por Aristóteles para designar, frente al cambio de diversas formas fenoménicas del ente, aquello que no cambia, sino que está debajo de esas cualidades cambiantes. Pero ¿percibimos aún este *hypokeímenon*, *subjectum*, que subyace a todo lo demás, cuando empleamos la palabra sujeto...? ¿Quién recuerda ya que sujeto es originariamente “lo que está en el fondo”?

4.5. Sobre el concepto de ‘sujeto’ en Aristóteles

Para poder desarrollar este aparte de la indagación, recurro –como es obvio– al *Corpus Aristotelicum* (fundamentalmente *Metafísica* (1973 y 2008), *Ética nicomáquea* (1985) y *El Órganon o Tratados de Lógica* (1995), de este último principalmente el libro *Peri hermeneias –De Interpretatione*⁵⁴, como se denominó en latín–. En ese orden de ideas, la pretensión es ubicar en dichos textos el concepto base que interesa, sin dejar de lado otros textos de los que puedo echar mano al momento de necesitarlos.

Para este arranque apelo al *Diccionario etimológico de la lengua castellana* de Monlau y Roca (1856: 423), quien brinda la oportunidad de iniciar el recorrido auscultando la etimología de substancia (hoy sustancia, sin la b, producto de un metaplasmo denominado síncopa) de donde deviene la lexía sujeto:

Substantia, c. de ‘*sub*’ y ‘*do stare*’, estar debajo. La *su-stancia* es lo que necesariamente suponemos que está debajo de lo que percibimos, pues todo lo que percibimos lo conocemos tan solo por sus cualidades o propiedades. Las sustancias no se perciben, sino que la razón las induce necesariamente, por cuanto no concebimos las cualidades sino como pertenecientes a un sujeto, a un algo, a una sustancia, a una cosa que está debajo

⁵⁴ En esta investigación se emplean diferentes ediciones de *Metafísica*.

ETIOLOGÍAS DEL SUJETO TEATRAL

de ella, por decir que el vocablo sujeto proviene del término en latín *subjectus*, que significa literalmente ‘puesto debajo’, ‘subyacente’.

Esa línea etimológica viene desde Aristóteles quien al referirse a los ‘modos de ser’ con las categorías, y al estudio de la entidad sensible, muestra claramente la preponderancia de la entidad ουσία (ousía, es la trascripción latina), a quien el propio Aristóteles otorga variados significados en *Metafísica* (1973) libro Δ8, dice que el nombre de ουσία se aplica:

A los cuerpos simples, tales como la tierra, el fuego, el agua y todas las cosas análogas; y en general de los cuerpos, así como de los animales, de los seres divinos que tienen cuerpo, y de las partes de estos cuerpos” y a renglón seguido argumenta que todas estas cosas se denominan *ousía* porque “no son los atributos de un sujeto, sino que son ellas mismas sujetos de otros seres.

En otros términos y a razón de que “todas estas cosas se llaman ουσία porque no se predicán de un sujeto, sino que las demás cosas se predicán de éstas”. Como lo sostiene el propio Aristóteles en: *Categorías*. Sección segunda, cap. 5, § 1: “La sustancia en su acepción más exacta, la sustancia primera, la sustancia por excelencia, es aquella que ni se dice de un sujeto, ni se encuentra en un sujeto: por ejemplo, un hombre, un caballo” (2008: 31). Lo que genera una concepción ontológica soportada en la categorización de *sujeto lógico* o gramatical para categorizar a esa parte de una proposición subyacente en los predicados, porque de algún modo es presupuesta por ellos, para sustentarlos y soportarlos; y en esa misma línea se puede dar por sentado que ciertas cosas podrían ser sujeto de las oraciones porque en la realidad serían el “fundamento” que necesitan sus diversas cualidades (*accidens*) para poder existir. De ahí la posición privilegiada de la *ousía*, es decir, la “entidad” que, a manera de categoría primigenia, recepta la predicación de todas las demás, y es por esto *hypokeímenon* de ellas.

Obviamente este sujeto *lógico* o gramatical pasa a ser la base

accional de todo discurso con fundamento en sus predicaciones y la presencia equidistante en todas las formas enunciativas, en las cuales ‘sujeto’ es entidad de referencia sin necesariamente estarse refiriendo a una persona en particular, más aún, en el discurso estético donde está circunscrito el *sujeto teatral* y sus desdoblamientos creativo-simbólico; ampliándose con Aristóteles la noción de ousía a la materia⁵⁵ pues ésta podría ser considerada como “sustrato” que recibe la forma, de modo que también la calificaba a manera de *hypokeímenon* junto con la “entidad”. En este sentido se opone a accidentes “*accidens*” (lo que sobreviene a).

Por lo que la *ousía* está asociada a un ente constituido y es capaz, en última instancia, de permanecer para ser aquello que es, para constituir lo que usualmente se entiende por esencia; por esto, la noción filosófica *ousía* incluye tradicionalmente una directa referencia al término “identidad”. En ese sentido, a toda realidad presentada en términos de unicidad e inmutabilidad le pertenece correlativa y básicamente el predicado de identidad y el predicado de mismidad. En virtud de lo cual, la *ousía* es soporte de accidentes y esencia permanente e idéntica a sí.

Resumiendo, cuando Aristóteles refiere la *ousía*, habla de lo que es por sí y no por otro, es por tanto substancia primera; así lo expresa:

Es una propiedad común a toda sustancia, la de no estar en un sujeto. Así la sustancia primera no está en un sujeto ni se dice de ningún sujeto. En cuanto a las sustancias segundas, no es menos evidente que no están en un sujeto.

[...]

Toda sustancia parece designar un objeto real (Aristóteles, §12 y 16, capítulo 5, Secc. 2^a, de Categorías

⁵⁵ Cuando Aristóteles (*Metafísica*, I, 3, p. 9. Porrúa. 1973), remite a las causas primeras, expresa que “(...) La segunda es *la materia*, el sujeto (...)”.

En esa misma línea y para reforzar lo que he venido planteando, me sirvo de la aseveración de González, A. (1995: 703), para indicar la cercanía entre la sustancia y el sujeto como categorías etimológicas:

En realidad, tanto la idea de “sustancia” (*Substantia*) como la de “sujeto” tienen un origen etimológico muy semejante. En ambos casos, se trata de algo que “está” (*Stantia*) “puesto” (*jectum*) bajo (*sub*) las propiedades que soporta. Ya el mismo Aristóteles pensaba que la sustancia (*ousía*) tiene fundamentalmente el carácter de sujeto o soporte (*hipokeímenon*) de accidentes o predicados.

La dialéctica al respecto va a enriquecerse por medio de las propiedades que soportan ambos términos y su sostenimiento sobre la base filosófica, esto es, en torno al sujeto. En este punto considero de utilidad práctica, transcribir el estudio etimológico que lleva a cabo el español Jesús Palomar Vozmediano⁵⁶:

La palabra *ousía* es la transcripción latina del término griego ουσία. *Ousía* viene del participio femenino del verbo εἶμί (*imí*)⁵⁷. Esto es: ουσία. Significaría originariamente ser, existir, vivir, haber o tener. En el dialecto ático-jónico significaba originariamente riqueza de algo, nutriente. En el Nuevo Testamento escrito en griego koiné todavía se sigue utilizando en ese sentido. Parece que este significado predomina hasta el siglo IV. Por extensión *ousía* significaría en el lenguaje cotidiano riqueza, posesión o propiedad. Sin embargo es Aristóteles el filósofo antiguo que más utiliza este término en un sentido filosófico que viene a ampliar o a modificar el sentido originario.

⁵⁶ <http://etimologiaspalomar.blogspot.com.co/2012/07/ousia.html>

⁵⁷ Aunque hay posiciones etimologistas que toman otra vía argumental y sustentan que “ousía” no viene del participio femenino de “eimi”, sino que proviene del participio neutro “on” más el sufijo que crea sustantivos abstractos “sía”. O sea, ON +SIA = ousía, tal cual la morfología griega, la “N” se elide por estar antecedida de “S”, y la “O” se alarga en “OU” lo que resultaría en “ousía”. Por lo que cabe que si “on”, participio presente del verbo ser significa ‘lo que está siendo’, ‘lo que es’, ‘lo siendo’, sería razonable inferir esta etimología. Asimismo, otras posiciones sostienen que etimológicamente esta palabra griega está formada a partir del femenino del participio presente del verbo “ser”, εἶναι, einai. En fin, es claro que no existe apenas una única etimología de esta palabra, de ahí lo complejo de su traducción (ibid.).

¿Cómo se llegó entonces del significado común de *ousía* (hacienda, posesión, propiedad) al significado filosófico (soporte, esencia e identidad)?

Una explicación verosímil sería la siguiente: *ousía* en tanto que “propiedad” o “hacienda” es aquello que da consistencia e identidad al ciudadano griego. Por metonimia esa consistencia e identidad que connotaría el término pasaría a ser el significado principal y denotativo del término *ousía* en el sentido puramente filosófico: estabilidad, firmeza, ausencia de variación y permanencia. Los escolásticos utilizan la palabra *substantia* para referirse a la *ousía* aristotélica. El término *substantia* parece dar prioridad al aspecto de la *ousía* relativa al soporte o sustento de accidentes en cada cosa particular. No obstante, este mero soporte es susceptible de derivar en pura indeterminación abstracta al menos en dos sentidos. En el sentido de los empiristas británicos (recordemos los análisis que Locke y Hume hacen de la sustancia material o cosa y la sustancia espiritual o yo); o en el sentido de los grandes metafísicos como Parménides o Hegel (el soporte último de toda realidad: el Ser mismo, el Ente). El filósofo alemán Martin Heidegger creía que traducir *ousía* por *substantia* había desvirtuado lo que realmente quería decir Aristóteles. Heidegger sabía que “*ousía*” significaba originariamente riqueza, propiedad, posesión, etc. Y según el filósofo alemán, Aristóteles todavía utilizaba la palabra con este primordial significado. Forma parte, en cierto modo, de ese Ser comprensible, cercano y concreto que nada o muy poco tiene que ver con el Ser abstracto de la metafísica.

Por todo lo señalado, en esta indagación es pertinente sostener que el estagirita marca un hito al conectar la notación de ‘sujeto’ con el concepto de sustancia primera. Por eso, cuando le da el uso de *hypokeimenon*, éste surge no sólo en cuanto sustrato de la cosa concreta existente, con la que es una, sino también y en tanto sustancia, a ser erigida como hecho que explica todo el orden natural⁵⁸. A su entender⁵⁹, la perfección humana, vista a modo de bien moral, reside en «la perfecta actuación del hombre

⁵⁸ Ver Calvo Martínez, Tomás (1994: 25-26). Introducción, En, *Metafísica*. Aristóteles. Madrid: Gredos.

⁵⁹ Ver Aristóteles. (1985). *Ética Nicomáquea*. Madrid: Gredos

según su actividad específica», lo cual hace posible equipararla con el conocimiento, dado que el hombre en cuanto *sujeto será* el ser racional, *el hombre con logos*, ya que el hombre es lo que es, precisamente, por ser «animal racional».

De manera general es posible afirmar que los griegos se encontraron con la subjetividad trascendental, mas no llegaron a asirla, porque su preponderancia focal por la *ousía* se constituyó en el lastre que los ancló en un objetivismo, quien predominó en el pensamiento europeo hasta la baja Edad Media inclusive⁶⁰. Detalle profundamente significativo para la apreciación (semiótico-filosófica) aquí desarrollada, al prever una categoría fundamental –la sensibilidad trascendente– en su forma consustancial del sujeto, y que dentro de la caracterización del sujeto teatral, es de imprescindible razonamiento. Además de ser un anuncio profundamente alentador en la aplicación de la etimología-hermenéutica en la calibración del término en cuestión.

4.6. Descartes, el nacimiento del ‘sujeto’ moderno’: el sujeto como substancia consciente y racional

Partiendo del hecho obvio que los conceptos evolucionan y son susceptibles de enriquecedoras metamorfosis, admito el dicho de Feinmann (2008: 668):

Toda filosofía nace y expresa un momento histórico. Hija de él, retorna sobre él y le da forma, lo condiciona, le da un sentido, valores, consignas, banderas”, con el propósito de eludir la caída en un idealismo como el cartesiano que da lugar a un sujeto representado por un pensamiento puro, inmaculado, incorpóreo y, por tanto, ahistórico⁶¹.

⁶⁰ Cfr. Zamora, Álvaro. (1992) La subjetividad del mundo. En *Revista Filosofía*. Universidad de Costa Rica, XXX (72), págs. 165-172.

⁶¹ Más aún, caer en exacerbaciones de la sensibilidad como variable de abordaje teórico-metodológico que entorpezca la aplicación de la etimología hermenéutica.

Tal aserto me ayuda a tener presente el contexto histórico en el que René Descartes construye el paradigma racionalista, para aplicar la etimología-hermenéutica propuesta. Además esta postura lleva a Hegel (1977: 254) a reconocer que “Descartes es un héroe del pensamiento que aborda de nuevo la empresa desde el principio y reconstruye la filosofía sobre los cimientos puestos ahora al descubierto al cabo de mil años”. Para de esta forma ir visualizando las variables intervinientes en la metamorfosis de la categoría argumental planeada: el sujeto.

Con base en lo anterior, es necesario referir que el siglo XVII, en que le correspondió vivir a René Descartes, es un siglo de cambios, de crisis económica, política y religiosa, el siglo del Barroco⁶², que indudablemente influyen a la hora de tomar partido mediante una postura de quiebre, de cambio. Puesto que la Edad Media había dado paso al Renacimiento y producía la configuración de los Estados Modernos, era la alborada del Capitalismo con lo que fortalecía la burguesía como clase social detentadora del poder bajo la escisión ciencia-religión.

No obstante debo reconocer que, aunque Descartes da un vuelco a la reflexión filosófica, su pensamiento filosófico es deudor de la filosofía aristotélica y de la tomista, en las cuales fue instruido; así, algunos de sus conceptos centrales son provenientes de ambas tradiciones, muy a pesar de los virajes de su paradigma filosófico de la religión hacia la ciencia, hecho entre muchos otros, con lo que se produce la inauguración de la modernidad.

Bajo esa óptica y en lo que tiene que ver con su formación aristotélica, asume el ‘sujeto’ a manera de *substantia* (concepto

⁶² Recordemos que el Barroco está lleno de *un estremecimiento metafísico*: “del eco de los espacios infinitos y de la correlación de todo el ser” (Hauser, 1969: 108); donde el símbolo del Universo es fundamental en la comprensión de la relación sujeto-mundo con sus correlatos dentro de la infinitud y la búsqueda de respuestas en el sentido dinámico de la vida, la resistencia contra lo permanente y todo lo fijado dentro de lo delimitado.

entendido como ‘lo que no necesita de otro para ser lo que es’), siendo –literalmente– dicha definición la misma que la del estagirita: “Por substancia no podemos entender ninguna otra cosa sino la que existe de tal manera que no necesita de ninguna otra para existir”, (Descartes, 1967: 333). De esta forma, con Descartes la filosofía pasó a constituirse en reflexión sobre el sujeto del conocimiento, porque según dijo, la insatisfacción que le provocaba encontrar que nada era firme en las ciencias, lo condujo a revisar sus creencias y el fundamento de las mismas. En cuya tarea constata que todo puede ser sometido a duda excepto su propia existencia, ya que si duda de ella incurriría en una autocontradicción, de esta manera, el acto mismo de dudar es testimonio de existir.

Así la duda pasa a ser un modo de ser o atributo, lo es de algo o alguien; a saber: de un sujeto que duda. Aquí Descartes es conforme con la concepción aristotélica de la sustancia como la instancia desde donde se predicán los atributos, y por este medio descubre el *cogito: cogito ergo sum* (pienso, luego soy) y al preguntarse ¿Qué soy? Responde: ‘algo que piensa’, ya que la duda es una forma de pensar; asegurándose en primera instancia de ser una cosa pensante, para más adelante, la meditación permitirle descubrir que este sujeto con apariencia de un yo individual es el sujeto universal, pivote de la realidad.

De este modo hace de la duda un instrumento metodológico a través del cual cuestiona las verdades que tienen por fuente los datos sensoriales hasta verificar que únicamente los obtenidos en la matemática estarían exentos de duda por ser consecuencias lógicamente necesarias. Al mismo tiempo introduce en la construcción etiológica de la noción de sujeto un elemento diferenciador, potenciador de la individualidad simbólica que ya comienza a decantar al ente a partir del pensar-reflexionar. Aún más, esta constatación lo lleva a examinar las particularidades de las verdades necesarias de las que no cabe dudar sin incurrir en autocontradicción, para encontrar

la posibilidad de sospechar de la razón porque puede ocurrir que sea constitutivamente defectuosa o pueda consolidarse mediante evidencias y deducciones a conclusiones no coincidentes con lo real.

De allí que la preocupación estriba sobre la constitución del sujeto pensante, es decir, sobre la razón y su idoneidad, quien lo sitúa en la averiguación de su origen, indagar en la entidad creada, si es ingénita o no. Entonces Descartes descubre que tiene la idea de lo infinito y sabe de su propia finitud e imperfección ya que *dudar* es la fehaciente prueba de no ser perfecto. En consecuencia, como tiene la idea de lo perfecto y de lo infinito, siendo él finito e imperfecto cae en la cuenta de que, no pudiendo estar comprendido lo infinito en lo finito, el ente finito e imperfecto debe ser una creación de lo infinito y perfecto; pero este ser perfecto e infinito no es otra cosa que Dios, para de esta forma, trasladar la meditación hasta el dominio de lo teológico y terminar demostrando la existencia de Dios en cuanto garantía de la suya propia y finalmente del mundo real.

Entonces puedo decir que el descubrimiento del *cogito* ha llevado a Descartes a encontrar un orden, a saber: *Dios, sujeto, mundo*; en el cual, solo si este Dios de la filosofía tiene las cualidades de la religión, es decir, si es omnipotente, veraz y bondadoso, entonces la razón humana está bien constituida, ya que la obra de un ser perfecto no es defectuosa y la reflexión de la razón es digna de confianza a modo de fuente de la certeza. En últimas, la razón humana encarnada en el sujeto queda instituida a manera de soporte y criterio de lo real-verdadero.

Por lo visto Descartes ocurre al episodio fundamental donde la prelación la va a asumir el sujeto como concepto desde donde surge lo hoy llamado: subjetividad. En tal sentido su reflexión filosófica apunta al *logos* en el centro de la significación, y la subjetividad finalmente termina legitimando lo que será lo real, en lugar del objetivismo ingenuo; por lo tanto, el mundo es interpretado con base en lo real, amoldado al objeto, que según el autor en comento, debe

hacerse coherente con y para la subjetividad, provocando que las leyes de la lógica vayan a colocarse a razón de leyes primordiales.

Asimilado de las consideraciones anteriores, desde los antiguos griegos y durante toda la extensión de la Edad Media, el centro de explicación de todo radicaba en el ser, en la cosa-en-sí, pero con Descartes –como se dijo– presenta un giro radical pues ubica al hombre (la mencionada cosa-en-sí) en el centro de la reflexión, esto es, presenta el ‘*cogito*’: *cogito ergo sum*. De esta manera con Descartes el punto de partida para explicar la realidad es la subjetividad humana y de esta forma la imagen del mundo medieval va desintegrándose para dar paso a la imagen representada por el sujeto, es decir el mundo es una imagen, existe en tanto lo represente el sujeto. Así resplandece a la luz del concepto de representación expresado por Descartes (2011: 180) en su *tercera meditación*:

Entre mis pensamientos, algunos son como las imágenes de las cosas, y sólo a estos les conviene con propiedad el nombre de ideas: como cuando me represento un hombre, o una Quimera, o el Cielo, o un Ángel, o a Dios mismo. Otros, además, tienen otras formas: como cuando quiero, temo, afirmo o niego; es cierto que concibo entonces algo como sujeto de la acción de mi espíritu, pero con esa acción le añado también alguna otra cosa a la idea que tengo de aquello; y de este género de pensamientos, unos son llamados voluntades o afecciones, y otros juicios.

Esta facultad de poder representarse el sujeto en las cosas, abre una importante brecha relacional para poder ir concatenando la noción argumental con otras propuestas filosóficas. Bajo estas reflexiones es posible intercalar en la conversión etimológica de la notación sobre subjetividad la siguiente inferencia de Heidegger (1995: 87):

Debemos entender esta palabra, *subjectum*, como una traducción del griego *hypokéimenon*. Dicha palabra designa a lo que yace ante nosotros y que, como fundamento, reúne todo sobre sí

(...) Pero si el hombre se convierte en el primer y auténtico *subjectum*, esto significa que se convierte en aquel ente sobre el que se fundamenta todo ente en lo tocante a su modo de ser y su verdad. El hombre se convierte en centro de referencia de lo ente como tal.

Teniendo en cuenta la posición heideggeriana al respecto, este ente inaugurado con Descartes es un ‘relato’, el gran relato del hombre y su relación constitutiva con la historia, o a más decir, su ejercicio intelectual pone a la razón en el centro de la explicación de la historia, donde queda garantizada la autonomía de esa razón en los ámbitos de la ciencia y el conocimiento científico, para entonces poder deducir al sujeto constituido en las formas de narrar el mundo y la conformación de realidades no ajenas al sujeto, sino consustanciales con su forma de reflexionar con respecto a ellas, lo que acerca a ese sujeto a las formas estructurantes de la realidad y la historia.

Con este giro epistemológico Descartes postula un sujeto constituido, un sujeto centrado en la subversión de todo el pensamiento del mundo europeo, y con ello –obviamente– en la conceptualización filosófica, ya no está Dios en el núcleo de la explicación del mundo como instancia de fe, ahora es un dios de la filosofía que en última instancia viene a ser la razón, para de allí inferir que el hombre, en cuanto razón, ha suplantado al Dios de la tradición. Esta opinión se hace más clara en las filosofías posteriores fundadas en el denominado *racionalismo filosófico*, en el cual el sujeto del conocimiento es el punto de partida para fundar la realidad; situándose en esta dirección la filosofía de Spinoza e incluso la de Leibniz.

De allí que el hombre pase a constituir el centro de la explicación del mundo –lo que de alguna forma recuerda la sentencia de Protágoras⁶³: “el hombre medida de todas las cosas”–,

⁶³ En: *Sobre la verdad*, llamada también *Discursos demoleedores*.

mientras esta visión de “centralidad cartesiana adquiere la figura cuasi ominosa de la «caída». O, si se quiere, del pecado. El hombre se extravía para el Ser cuando se pone en la centralidad y se entrega —instrumentando la técnica— al dominio de los entes”, (Feinmann, 2008: 26). De esta manera Descartes para ser fiel a su creencia cristiana-católica —quizá protegiéndose de una indiscutible y altamente probable persecución religiosa⁶⁴— al acudir al Dios de su convicción, hecho que le garantiza, no sólo su escape a la altamente probable acusación de hereje y su posterior enjuiciamiento, sino filosóficamente a salir de la conciencia, que se le había convertido, en cierta forma, en una aporía. Aunque con su postura no despidiera a Dios, ni decretara ‘su muerte’, por el contario lo reconoce, aunque en alguna de sus reflexiones lo deja en suspenso:

Y en verdad, puesto que no tengo razón alguna para creer que haya un Dios que sea engañador, y, además, **aún no he considerado aquellas que prueban que hay un Dios**, la razón para dudar que depende sólo de esta opinión es bien ligera y, por así decirlo, Metafísica. Pero con el fin de poder descartarla por completo, **debo examinar si hay un Dios**⁶⁵, tan pronto como la ocasión se me llegue a presentar; y si encuentro que hay uno, debo también examinar si puede ser engañador: porque sin el conocimiento de estas dos verdades, no veo que pueda alguna vez estar cierto de algo. (Descartes, 2011: 179).

Mas no por ello, deja de reconocer la existencia de este Dios, ya que al darse cuenta de su propia finitud y su misma imperfección de ser humano, se percata de su sujeción a un ser infinito, eterno, inmutable, omnisciente, omnipotente y todas las perfecciones advenidas en la figura de Dios, de las cuales, carecía él en su condición de ser finito e imperfecto, y así lo reconoce en la *cuarta meditación*:

⁶⁴ Ya había realizado un movimiento que le garantizaba cierta seguridad al trasladar su residencia de su natal Francia a Holanda, un país libre en la época revuelta de las «guerras de religión», que es la época en la que discurre su vida.

⁶⁵ Las grillas son más.

Además, aquella [la representación] por la cual concibo un Dios soberano, eterno, infinito, inmutable, omnisciente, todopoderoso y Creador universal de todas las cosas que hay fuera de él; aquella, digo, tiene ciertamente en sí más realidad objetiva, que aquellas mediante las cuales me son representadas las sustancias finitas (Descartes. 2011: 182).

Pero, ¿cómo llega Descartes a semejante revolución? ¿Qué lo impulsa? Sin lugar a duda –contraviniendo a Descartes quien duda de todo, y ‘ampliando’ el paradigma– lo impulsa su deseo (el *pathos*) por llegar a la verdad por el conocimiento, tal como lo expresa en el ‘*Discurso del método*’:

Aplicar mi vida entera al cultivo de mi razón y a adelantar cuanto pudiera en el conocimiento de la verdad, según el método que me había prescrito. (...) y descubriendo cada día, con su ayuda, algunas verdades que me parecían bastante importantes y generalmente ignoradas de los otros hombres, la satisfacción que experimentaba llenaba tan cumplidamente mi espíritu, que todo lo restante me era indiferente (Descartes, 2011: 120).

En la anterior afirmación queda en evidencia su intención por la búsqueda de la verdad impulsada por su propia subjetividad, para abrir una nueva forma de subjetividad e indudablemente perfilarse Ser desde la trascendentalidad de la voluntad y la conciencia del sujeto. Pudiéndose decir que el núcleo fundamental de la filosofía cartesiana viene a establecerse dentro de la *autoconciencia*, representada ésta por la intuición evidente de la propia existencia, punto fundamental para la constitución del *sujeto teatral*. Ahora bien, en *Meditaciones metafísicas*, segunda meditación, enuncia: “busco lo que soy, yo. [...]” para más adelante llegar al conocimiento de sí: “Soy una cosa que piensa” (Descartes 2011: 178), e indudablemente formula su método basado en el ejercicio introspectivo por el que llega a “*sus verdades*”:

Ahora cerraré mis ojos, taparé mis oídos, apartaré todos mis sentidos, hasta borraré de mi pensamiento todas las imágenes de las cosas corporales, o al menos, dado que esto apenas se

puede hacer, las consideraré como vanas y como falsas; y así, conversando sólo conmigo mismo y considerando mi interior, me esforzaré por volverme poco a poco más conocido y más familiar a mí mismo. **Soy una cosa que piensa, es decir, que duda, que afirma, que niega, que conoce pocas cosas, que ignora muchas, que ama, que odia, que quiere, que no quiere, que también imagina y que siente**⁶⁶ (Descartes, 2001: 173).

Sobre estas ideas puedo advertir puntos focales para mi intención investigativa; entre ellos, la forma en que Descartes reconoce lo racional y lo patémico a manera de instancias presentes en el Ser, y con ello, otorga alguna injerencia en la búsqueda de la verdad dentro de la ciencia, pero la carencia corpórea del yo que formula, deja al sujeto –al yo– desprovisto de las contingencias del tiempo; con ello de lo histórico-espacial.

Al respecto puedo afirmar que el fin último de Descartes es hallar una verdad que sirva de fundamento a la ciencia y sea criterio mismo de la verdad, para así constituirse el Yo cartesiano (el *cogito*) encuadrado en el campo de la ciencia y la gnoseología. No obstante, si es posible enmarcarlo de esta forma, es necesario reflexionar que tal actitud no solo se considera gnoseológica, ya que al ubicar al hombre en el centro del conocimiento y de la verdad, Descartes está formulando una teoría del Ser, asumiendo de esta manera una actitud ontológica, en la cual el Ser radica en la conciencia del hombre, y con ella, el hombre puede dar cuenta del resto de la realidad⁶⁷, acertando “[con] el primer principio de la filosofía que andaba buscando” (Descartes, 2011:124)⁶⁸, e ilustrado en la siguiente aseveración: “advertí luego que, queriendo yo pensar, de esa suerte, que todo es falso, era necesario que **yo**, que lo pensaba, **fuese alguna cosa**”, (Descartes, 2011: 123).

⁶⁶ Las negrillas son mías.

⁶⁷ Cfr. Feinman, J., (2008).

⁶⁸ En consecuencia puedo aseverar que esta *aletheia* cartesiana va de la mano con la Categoría primera de Aristóteles.

En síntesis, Descartes lleva adelante el desplazamiento filosófico, semántico y muy significativo que marca el surgimiento de la idea de hombre como sujeto que da inicio a la Modernidad y con ello el concepto de sujeto (la racionalidad, la subjetividad) de dicha Modernidad, produciendo la concepción hegemónica del sujeto, es decir, el sujeto dentro de las notaciones de substancia consciente y racional para establecer, dogmáticamente, la correspondencia de las ideas con el mundo exterior: *la mente a modo de espejo de la realidad*. Sin embargo, en ese *cogito* queda incrustada una noción del realismo a través del término ‘cosa’, como si todo fuese sustancia y no hubiese otra forma de Ser, tal como ha sido señalado por Morales (2013: 169):

Descartes se ocupa de buscar la verdad científica para ponerla al servicio de la vida práctica; pareciéndole tan importante disponer de verdades ciertas para la conducción de la vida, se determina a tomar por oficio o profesión la dedicación en la que ya se encuentra de cultivar su razón y buscar la verdad en las ciencias. Sin embargo, manifiesta su insatisfacción por la diversidad de opiniones acerca de un mismo asunto entre los filósofos y se dispone a examinar la idoneidad de la razón para obtener la verdad, lo que implica determinar sus alcances, límites y modos de operar y, consecuentemente, el buen uso de la misma. Este examen lo lleva a prescribir el método para conducirla bien en la investigación de la verdad. A esta preocupación responde su obra *Reglas para la dirección de la mente* y con ella inaugura una especialidad para la reflexión moderna que identificamos como una filosofía ocupada del sujeto del conocimiento.

Ahora, al contrastar a Aristóteles con Descartes vemos que para el primero el hombre forma parte de la naturaleza, y en él distingue: un *alma vegetativa* o potencia nutricia y reproductora propia de todos los seres vivientes; un *alma sensitiva*, relativa a la sensibilidad y el movimiento, propia del animal, y un *alma intelectual* o dianoética, que es exclusiva del hombre (De Anima II 2, 413 a 30 ss.)⁶⁹, para establecer un Ser diferenciado bajo las

⁶⁹ Aristóteles, (1978) *Acerca del Alma*.

características del *logos*, la racionalidad; así cuando Aristóteles habla de la *ousía* habla de lo que es por sí y no por otro: la substancia primera.

Por otra parte, al Descartes hablar del Yo está buscando la substancia que es de por sí quien tiene modo de ser, es ella misma, existe por ella misma. No obstante, esta substancia que él descubre, la que tiene el atributo del pensar, él no se la puede quitar, porque si deja de pensar, deja de ser. Y realmente la prueba que tiene de ser es este atributo (el pensar), por eso dice cuando «yo pare de pensar propiamente yo podría ya no ser, porque ninguna razón yo tengo para afirmar mi existencia».

De esta forma el sujeto descubre e indaga, que *es* –en palabras de Descartes–, porque tiene el modo del pensamiento, pues si abandona ese modo, si carece de él porque ya no lo ejerce, pues deja de ser, originando una consecuencia muy interesante que no debe perderse de vista, pues ilustra el pensamiento asociado a la libertad, en última instancia, termina reduciendo el pensamiento a la libertad, es lo llamado el ‘voluntarismo cartesiano’, porque este pensador asigna unas funciones a la labor de la voluntad – que no aparecía en Santo Tomás y la tradición escolástica– para que de alguna manera termine siendo el pensamiento mismo. En consecuencia, si se deja de pensar, se deja de ser, entonces casi que cuando se deja de ser, abandona la libertad, y cuando no es libre, propiamente no es.

En tal caso, libertad y Ser están consustanciados en la más profunda esencialidad, por lo tanto en su identidad; lo cual origina una consecuencia muy curiosa, porque el ‘sujeto cartesiano’ es ‘sujeto moral’⁷⁰ –de este aspecto casi no se habla–, pero es un ‘sujeto’ que de alguna manera es dueño de sí, es decir, es libre y al ser libre, es un sujeto moral, es dueño de la responsabilidad traducida en voluntad, y por consiguiente, en actos del sujeto..

⁷⁰ Véase Morales, J. (2017). *Descartes. Filósofo de la moral*.

Paralelamente con Descartes el pensamiento se vuelve el atributo esencial del Ser que es Yo, y para referirse a lo que más adelante se llamó “sujeto”, Descartes hablaba simplemente del *ego*, del yo, o de la *res cogitans*, la “cosa que piensa”. Aunque frente a este aspecto hay que advertir su presencia en la tradición filosófica, porque de hecho cuando Aristóteles define el hombre lo define como *animal* racional, o sea contingente dentro de la razón más allá del simple atributo. Porque en todo caso, el hombre es el animal que ríe, pero ese no es el atributo esencial del hombre; el atributo esencial es la razón.

En todo caso, según Descartes, el pensar no es sino el ejercicio de esa razón que luego reduce el pensar a la libertad expresada en acto de la voluntad, entonces queda establecida una relación demasiado estrecha entre el ser mismo del hombre y su libertad, o sea, si el hombre no es libre deja de ser sujeto, porque el atributo esencial es el pensamiento y este finalmente es libertad, en lo que ya –en este sentido– es un discurso de cómo en el pensar puede reducirse a libertad, la conexión va por el lado de la voluntad.

De otra parte, el gran problema generado a partir de los planteamientos idealistas radica en los medios a través de los cuales llegamos a la realidad del mundo exterior, dado que el idealismo duda de la existencia de éste, situación ya resuelta en el realismo.

4.7. Kant y el regreso del sujeto a la filosofía

Dado que con Kant el problema filosófico central es el gnoseológico, como lo advierte Ortega y Gasset con la siguiente apreciación: “La peculiaridad de Kant consiste en haber llevado a su forma extrema esa despreocupación por el universo. Con audaz radicalismo desaloja de la metafísica todos los problemas de la realidad u ontológicos y retiene exclusivamente el problema del conocimiento” (1966: 27); para resaltar el conocimiento determinado por la relación sujeto-objeto, reconociendo que éste

presenta umbrales con tres ámbitos disciplinares cruciales de la filosofía claramente definidos: psicología, lógica y ontología. Con la primera, la intervención del conocimiento en las vivencias de quien conoce; con la segunda, es decir la lógica, el reconocimiento de la existencia de “vivencias de enunciación, pues se enuncian tesis, proposiciones, afirmaciones y negaciones”, (García Morente, 2014: 210); y con la ontología, pues esas enunciaciones recaen sobre el ser y las cosas.

Los tres aspectos esbozados son de singular importancia para la filosofía moderna, pues el desarrollo del idealismo oscila en esos rasgos limitantes del conocimiento, por lo que se ha de iniciar por una teoría sobre éste en la medida que precede toda reflexión sobre el Ser, el pensar y la existencia como premisas del pensamiento idealista. Ahora bien, en la esencia del idealismo es necesario demostrar o construir la realidad, aspecto en el que destacan los planteamientos de los empiristas ingleses (Locke, el obispo Berkeley y Hume) quienes van a manifestarse claramente en contra de la tradición del racionalismo iniciada por Descartes y continuada por Leibniz y Spinoza: los empiristas optan por explicaciones psicologistas del conocimiento.

En ese recorrido David Hume es quien lleva el culmen del empirismo a manera de reflexión filosófica centrada en el ámbito de la psicología, precisamente con su teoría del conocimiento se erigió en el filósofo de la disolución del yo, de la existencia, de la sustancia, con lo que le resta validez a la metafísica; siendo esta postura manifestada en la sentencia que es posible parafrasear como: lo único que hay son ‘mis vivencias’, pues lo único que me es dado son las impresiones (García Morente, 2014: 225).

En tal sentido para Hume todas las percepciones son sustancias, en consecuencia, son existentes por sí y no necesitan de nada para sostenerse dentro de la existencia; disolviendo de esta manera el sujeto, pues el filósofo escocés entiende que la mente no

es una sustancia, dado que el “yo” es una idea compleja conformada por la agrupación de sucesivos estados de conciencia, alejada de las simples impresiones o ideas, pues de lo único que tenemos certeza es un haz de diferentes percepciones contingentes unas a otras con una rapidez inconcebible y en perpetuo cambio. La siguiente cita es sustento de la anterior aseveración:

Ahora bien, el Yo o persona no es una impresión, sino lo que suponemos que tiene referencia a varias impresiones o ideas. Si una impresión da lugar a la idea del Yo, la impresión debe continuar siendo invariablemente la misma a través de todo el curso de nuestras vidas, ya que se supone que existe de esta manera. Pero no existe ninguna impresión constante e invariable. El dolor y el placer, la pena y la alegría, las pasiones y sensaciones se suceden las unas a las otras y no pueden existir jamás a un mismo tiempo. No podemos, pues, derivar la idea del Yo de una de estas impresiones, y, por consecuencia no existe tal idea (Hume, 2001: 190).

De esta manera controvierte la columna vertebral del racionalismo, pues el concepto de identidad devenida de la postura cartesiana del yo queda en entredicho al elevar la crítica de la relación causa-efecto hacia la naturaleza humana:

El entendimiento jamás aprecia una conexión real entre los objetos, y que aun el enlace de causa y efecto, si se examinan con rigor, se resuelve en una asociación habitual de ideas. De aquí se sigue evidentemente que la identidad no es nada que pertenezca a estas percepciones diferentes y las una entre sí, sino tan sólo meramente una cualidad que le atribuimos a causa de la unión de sus ideas en la imaginación cuando reflexionamos sobre ellos, (Hume, 2001: 196).

Con esta aseveración quedan manifestados los estrechos límites en que está abocado el entendimiento humano; panorama histórico-filosófico en el cual emerge la figura del célebre filósofo Immanuel Kant, con quien surge el denominado ‘giro copernicano de la filosofía’, a modo de respuesta, por un lado, al racionalismo cartesiano, por el otro, al empirismo radical y escéptico de

Hume. Aunque puede afirmarse, como él mismo lo reconoce que fue leyendo a Hume cuando despertó del sueño dogmático de la razón⁷¹, y así incorpora la experiencia a manera de dato importante en la filosofía para explicar la relación sujeto-objeto, pero no en el sentido escéptico del empirista, sino en el replantearse todo el andamiaje filosófico racionalista que él mismo traía, entre ellas la explicación que da cuenta de la relación sujeto-mundo dentro de la reconfiguración del mundo supeditada a la acción del sujeto.

En consecuencia Kant formula sus inquietudes filosóficas partiendo de la reflexión que expresa así, “Todo interés de mi razón, (tanto el especulativo, como el práctico), se reúne en las tres siguientes preguntas: 1^a. ¿Qué puedo saber? 2^a. ¿Qué debo hacer? 3^a. ¿Qué puedo esperar?” (Kant, 2007: 820), constituyendo estas preguntas el eje dinamizador de sus tres obras fundamentales donde reside la esencia de su sistema filosófico: *Crítica de la razón pura* (2007), *Crítica de la razón práctica* (1975) y *Crítica del juicio* (1968).

En *Crítica de la razón pura*, propone solucionar la primera pregunta sobre ¿Qué puede conocer el hombre? Así lo enuncia:

¿Cómo puedo esperar [alcanzar] un conocimiento a priori, y por tanto una metafísica, de los objetos, si ellos son dados a nuestros sentidos, y por tanto a posteriori? y ¿cómo es posible, según principios a priori, conocer la naturaleza de las cosas y alcanzar una fisiología racional? La respuesta es: no tomamos de la experiencia nada más que lo que es necesario para damos un objeto, en parte, del sentido externo, [y] en parte, del sentido interno (Kant, 2007: 858-859).

Mientras que en *Crítica de la razón práctica*, busca dar respuesta a la interrogante, ¿Qué debe hacer el hombre?; y en *Crítica del juicio*, su inquirir gira en torno a ¿Qué le es permitido esperar al

⁷¹“Lo confieso de buen grado: la advertencia de Hume fue lo que hace muchos años interrumpió mi sueño dogmático” (Kant, I. 2007: XVIII, citado por Mario Caimi en el Prólogo, *Crítica de la razón pura*. Buenos Aires).

hombre? Abstraídas de esta manera, esas tres interrogantes se pueden sintetizar en una sola y dentro de la constitución de una antropología por excelencia: ¿Qué es el hombre?, ¿Qué es el sujeto?; pero en definitiva: ¿cómo plantea Kant al sujeto?

En la búsqueda de esa respuesta tengamos en cuenta que antes de Kant la interrogante filosófica estaba enfocada en el objeto, siendo éste la razón medular de las premisas basadas en ¿qué es el objeto?, y frente a esto el racionalismo era contundente al considerar la razón el criterio último de la verdad. Kant, entonces, frente a este dilema se ve en la necesidad de encarar el problema filosófico en el ámbito de la teoría del conocimiento y explicarla en la forma ya conocida.

Entonces surge la pregunta clave ¿quién conoce?, y la particular acepción de: *yo debo conocer el objeto de acuerdo a mi manera de conocer*; todo correlativo con el momento en que Kant plantea –en la *Crítica de la razón pura*– la premisa filosófica, “todo nuestro conocimiento comienza con la experiencia. (...) Pero aunque todo nuestro conocimiento empiece con la experiencia, no por eso precede todo él de la experiencia”. (Kant, 2007: 59). En ese punto el filósofo de Königsberg asume el Yo empírico, el Yo tal y como es ofrecido por la experiencia o realidad fenoménica conformada por el cuerpo, la mente sometida al tiempo y el espacio.

No obstante a medida que desarrolla su reflexión va a elevar su inquietud a otro ámbito, donde todo conocimiento comienza por la experiencia pero no todo tiene su origen en ella, y si no todo tiene su origen en ella, entonces surge la pregunta: ¿dónde se origina? Para dar cuenta de ella Kant emprende un análisis del sujeto cognoscente donde perfila una respuesta en el entendimiento representado por la subjetividad trascendental, con la que intenta ponerle orden al mundo real, organizarlo; en todo caso, narrarlo desde el sujeto.

Ahora bien, ¿Cómo le pone orden al mundo real?, y surge la

intermediación del *a priori* determinado por el espacio y el tiempo para ofrecer las posibilidades de conocer al otro. Entonces ¿Yo qué soy?, el ordenador de mi realidad, o mejor, el constructor de la realidad, en tal caso: ¿quién es el ordenador?: el sujeto y ¿quién es el sujeto?: el entendimiento, y ¿quién es éste?; el que transforma y ordena el caótico mundo real bajo las apariencias de unidad; tal y como lo percibe Kant: “Si el entendimiento es una facultad de la unidad de los fenómenos por medio de reglas, la razón es la facultad de la unidad de las reglas del entendimiento bajo principios”, (Kant, 2007: 386).

Lo anterior sustenta la postura kantiana sobre la existencia del Sujeto y su correlación con el mundo real, donde: si no existe el mundo real (Objeto) no existe el sujeto; pero el sujeto es el que condiciona ese mundo real, quien otorga esa posibilidad de ordenamiento frente a la existencia caótica de ese mundo. Es decir, el sujeto asume lo percibido mediante la reflexión, y una vez asido, lo reorganiza conforme a los principios del entendimiento, siendo este planteamiento el fundamento del giro que da este autor a la filosofía, pues las condiciones de todo conocimiento no son puestas por el objeto conocido, sino por el sujeto cognoscente.

En suma, el sujeto trascendental es aquel que da “órdenes” a la naturaleza para que ésta le “obedezca”, es decir, la organiza por intermedio de su subjetividad trascendental, la que se produce en el entendimiento; reiterándose de esta manera *el entendimiento* como el lugar de los acontecimientos del sujeto; siendo pertinente deducir que: si el sujeto es trascendental, entonces es un sujeto gnoseológico, y será el sujeto, quien ‘*desarrolla*’ el mundo real. En este punto vale presentar la argumentación kantiana que distingue trascendental de trascendente:

Llamaremos inmanentes a los principios cuya aplicación se contiene enteramente dentro de los límites [A296] de una experiencia posible, y principios trascendentes a los que pretenden sobrepasar esos límites. Pero entre estos no cuento el

uso, o abuso, transcendental de estas categorías, que es un mero error de una facultad de juzgar no suficientemente refrenada por la crítica, [facultad de juzgar] que no presta suficiente atención a los límites del suelo solo sobre el cual le es permitido su juego al entendimiento puro, sino [que entiendo por tales principios trascendentes] efectivos principios que nos incitan a derribar todos aquellos mojones de límites, y a arrogarnos un suelo enteramente nuevo, que no reconoce demarcación alguna. Por eso no son idénticos transcendental y trascendente. Los principios del entendimiento puro que más arriba expusimos han de tener un uso meramente empírico y no [BJ53] transcendental, es decir, que alcance más allá de los límites de la experiencia. Pero un principio que supere esas limitaciones, y hasta manda sobrepasarlas, se llama trascendente (Kant 2007: 381-382).

Por otra parte, en la *Crítica de la Razón Pura* Kant abarca las interrogantes, ¿Por qué el sujeto y por qué el entendimiento?, para más tarde responder otras preguntas en la *Crítica de la Razón Práctica*, ¿Qué debo hacer?, y en la *Crítica del Juicio*, ¿qué debe esperar el hombre? Y si el hombre es amoroso, bello, bueno o malo, el hombre está sujeto a probabilidades que lo limitan porque no es infinito, ni perfecto, por tanto el hombre es un acontecimiento finito, como tal, sujeto circunscrito a un aquí y a un ahora.

Mientras en la tercera obra (*Crítica del Juicio*), el “yo” es el animal de la espera, de la esperanza, y esa esperanza es la condición para que el “yo” ame, busque la felicidad, la igualdad, la libertad; en todo caso, para buscar todas las utopías pretendidas, pero eso va a concretarse en el tercer plano llamado *Metafísica*, por lo que pretende convertirla en *Ciencia*.

4.8. Naturaleza del sujeto en Kant

Tal cual enuncié *supra*, para Hume todo lo conocido sobre este *ego* proviene de las impresiones, indicando que la identidad, en el sentido aristotélico y cartesiano, va a alterarse, pues el “yo” nunca va a tener permanencia, no va a ser un sí-mismo, para demostrar de esta manera que el “yo” y las cosas vendrían a ser

solamente términos de nuestras ‘creencias’. En sentido contrario de esta última aseveración resumida en los planteamientos de Hume,

Kant (...) estableció una significativa diferencia. En la “intuición externa” tendríamos **“sujetos”** en el sentido clásico de la expresión, es decir, **objetos a los que sí se les puede aplicar el concepto de sustancia, como soporte de predicados**. En cambio, en la “intuición interna”, eso que llamamos **sujeto no sería más que la conciencia de mi propio pensamiento, y no algo que pueda ser subsumido bajo el concepto de sustancia** ⁷². De este modo, Kant establece una diferencia entre el modo en que nos está dada la *res extensa*, y el modo que la llamada *res cogitans* nos pueda estar dada. Y con ello se abre la posibilidad de que, al hablar del sujeto, no estemos tratando propiamente sobre una *res*, sobre una cosa. El sujeto no sería una cosa asimilable a las que nos encontramos en la “intuición externa”. Pero, según Kant, el sujeto tampoco sería algo dado como sustancia en la intuición interna. Entonces habría que pensar que el “yo” no se sitúa propiamente en el ámbito de lo intuido, sino en el ámbito de las “condiciones de posibilidad” de que acontezca una intuición. Según Kant, el “yo pienso” tiene que poder acompañar a todas nuestras representaciones, como una representación originaria, que no se deriva de las demás representaciones, sino que es presupuesta por todas ellas. (González, A. En: www.praxeologia.org/documentos/Elproblemadelsujeto.pdf).

En este sentido, conforme a Kant en la *Crítica de la razón pura*, el sujeto tiene el carácter de ‘un puro y mero *fenómeno*’, aseveración que asume como resultado de su crítica a los planteamientos de Locke y Leibniz ya que “pretenden que uno pueda conocer, y por tanto, intuir, las cosas sin los sentidos; y en consecuencia, [pretenden] que tengamos una facultad cognoscitiva enteramente diferente de la humana”. (Kant 2007: 367). De esta forma Kant sentencia: “El sujeto pensante es para sí mismo, en la intuición interna, sólo fenómeno” (Kant, 1975: 14), y sustenta lo afirmado en:

⁷² Las negrillas son mías.

No necesito tampoco saberlo, porque nunca puede presentármese una cosa de otra manera, que en el fenómeno. Así procedo también con los restantes conceptos de la reflexión. La materia es *substantia phaenomenon*. Lo que le corresponde interiormente, lo busco en todas las partes del espacio que ella ocupa, y en todos los efectos que ella ejerce, y que ciertamente sólo pueden ser fenómenos de los sentidos externos (Kant 2007: 366).

Por lo “que incluso a nosotros mismos nos conocemos solamente mediante el sentido interno, y por tanto, como fenómenos” (Ibídem, 367), en los cuales el sujeto cognoscente presenta un valor fenoménico encarnado en un yo empírico, un ‘sujeto empírico’. No obstante, el pensador de Königsberg en su *Crítica de la razón práctica* considera el sujeto desde un valor nouménico –que no se registra en la conciencia– y dice:

La unión de la causalidad, como libertad, con la causalidad como mecanismo natural afirmándose aquélla por medio de la ley natural, *en uno y el mismo sujeto*, el hombre, es imposible sin representar a éste como *ser en sí mismo* con relación a la primera y como fenómeno en relación a la segunda, en el primer caso en la conciencia pura y en el segundo en la conciencia empírica. Sin esto es inevitable la contradicción de la razón consigo misma. (Kant, 1975: 14).

Como puede apreciarse queda manifestada una aporía, según lo afirmado por el mismo Kant al reseñar las objeciones que le formulan, dado a la presentación dual del sujeto en cuanto fenómeno y al mismo tiempo: noumeno.

Por una parte la realidad objetiva, negada en el conocimiento teórico y afirmada en el práctico, de las categorías aplicadas a los noumenos, por otra parte la exigencia paradójica de hacer de sí mismo un noumeno como sujeto de la libertad, pero al mismo tiempo también un fenómeno en la propia conciencia empírica, con respecto a la naturaleza (Kant, 1975: 14 y ss.).

Kant para salir de esta contradicción recurre a la ‘libertad’ y a la ‘moralidad’, pues éstas constituyen al sujeto en *noumeno*, porque

la primera es condición de la ley moral, y ésta es condición bajo la cual podemos adquirir conciencia de la ‘libertad’; de tal manera que: “la libertad es la *ratio essendi* de la ley moral, y ésta la *ratio cognoscendi* de aquélla” (Kant, 1975: 12), en tanto la ley moral es la razón que da cuenta de la libertad, pues de la conciencia de esta ley la persona es consciente de su propia libertad, mientras la libertad funciona como la razón de ser de la ley moral.

Lo que no debe olvidarse es al sujeto constituido en la relación dialéctica con el objeto conocido, y así lo ratifica Kant en la *Crítica de la razón pura*, “no tomamos de la experiencia nada más que lo que es necesario para darnos un objeto, en parte, del sentido externo, [y] en parte, del sentido interno”. (Kant, 2007: 859). En este sentido, para Kant el sujeto es condición de todo conocimiento; por ello de toda experiencia posible; por tanto el sujeto o yo trascendental es quien “impone” sus estructuras *a priori* al mundo sensible recibido, para constituirse en el objeto de conocimiento; en este sentido las condiciones *a priori* que hacen posible la experiencia de objetos son las mismas que posibilitan los objetos de la experiencia. Entonces, el sujeto trascendental ejerce funciones lógicas y, por consiguiente, no coincide con el sujeto empírico o psicológico.

Así lo importante para Kant, tal como lo expresa Ortega y Gasset (1966: Tomo IV, 27-28), es que:

Kant no se pregunta qué es o cuál es la realidad, qué son las cosas, qué es el mundo. Se pregunta, por el contrario, cómo es posible el conocimiento de la realidad, de las cosas, del mundo. No le importa saber, sino saber si sabe. Dicho de otra manera, más que saber, le importa no errar”.

En suma, ‘quien conoce es el sujeto’, y según Kant, el sujeto trascendental que mediante el ejercicio de la razón se halla a sí mismo. Por lo que el subjetivismo kantiano está empeñado en edificar el proceso de conocimiento desde “Un Yo solitario [que] pugna por lograr la compañía de un mundo y de otros Yo —pero no

encuentra otro medio de lograrlo que crearlo dentro de sí”, (Ortega, 1966: 35), pero lo más importante es que este Yo, este sujeto, se sabe a sí mismo, se conoce a sí mismo producto de la reflexión, por obra de la consciencia, pero con la objeción, que al igual que el sujeto del racionalismo es un sujeto “puro”, ahistórico, de carácter universal y aislado de la experiencia.

4.9. El sujeto en Ortega y Gasset

La España donde vivió José Ortega y Gasset está enmarcada por la búsqueda de un Estado equilibrado y estable en lo político y lo social, situación nunca lograda por la monarquía constitucional, pues no fue capaz de reformarse por los crasos errores que dieron al traste con la democracia; dicha situación originó la Guerra Civil española que finalizó con la toma del poder por parte del dictador Francisco Franco, agudizando la falta de unidad y el fortalecimiento de nacionalismos por parte de Cataluña y el País Vasco.

Ortega por su parte veía la necesidad de un proyecto común de su país con Europa, por lo que manifiesta la posibilidad de abrir las puertas de la cultura española a las corrientes de pensamiento europeo de su tiempo para tener así propuestas comunes con el resto de Europa. Es así como desde sus publicaciones intenta generar esa actitud, por ejemplo: *España invertebrada* (1921) le sirve para manifestar ese propósito; no obstante la guerra civil trunca sus ideales y durante dos decenios la filosofía académica trazó los rumbos que marcaban los triunfadores de la guerra. Bajo esas posturas, Ortega no tenía cabida por la descalificación y desmerecimiento de algunos eclesiásticos y académicos afectos al régimen.

En cuanto al quehacer filosófico de este pensador es posible identificar tres etapas por las cuales atravesó: la etapa temprana, cercana al objetivismo; la etapa perspectivista y la etapa de madurez –en la que busca desmarcarse de sus influencias anteriores–. En el desglose de las aludidas etapas considero que la primera (de 1902

a 1914) devela sus posturas fundadas en el neokantismo de Cohen, de quien fue discípulo en Marburgo, y de Natorp; así mismo de la fenomenología de Husserl. La segunda, la perspectivista (de 1914 a 1923) inicia con “Meditaciones del Quijote”, mientras en la tercera etapa, la de madurez (desde 1924), desarrolla su doctrina filosófica denominada raciovitalismo, reflejado en artículos como: “Ni vitalismo, ni racionalismo” publicado por la Revista de Occidente, y en ensayos recogidos en “El tema de nuestro tiempo”, “Historia como sistema”, “Ideas y creencias”, “La rebelión de las masas”, por ejemplo.

En concreto Ortega buscaba la europeización de España, a quien consideraba desfasada con respecto del resto de naciones europeas, la veía débil científica y filosóficamente, para advertir en sus escritos la situación, y del mismo modo, reflejar su prevención:

Quando el pensamiento se ve forzado a adoptar una actitud beligerante contra el pasado inmediato, la colectividad intelectual queda escindida en dos grupos. De un lado, la gran masa mayoritaria de los que insisten en la ideología establecida; de otro, una escasa minoría de corazones de vanguardia, de almas alerta, que vislumbran a lo lejos zonas de piel aún intacta. Esta minoría vive condenada a no ser bien entendida: los gestos que en ella provoca la visión de los nuevos paisajes no pueden ser rectamente interpretados por la masa de retaguardia que avanza a su zaga y aún no ha llegado a la altitud desde la cual la *terra incógnita* se otea. De aquí que la minoría de avanzada viva en una situación de peligro entre el nuevo territorio que ha de conquistar y el vulgo retardatario que hostiliza a su espalda. Mientras edifica lo nuevo, tiene que defenderse de lo viejo, manejando a un tiempo, como los reconstructores de Jerusalén, la azada y el asta. (Ortega y Gasset, 1966: Tomo. III, 146).

De esta forma sus influencias filosóficas van configurando el hoy conocido pensamiento orteguiano, que indudablemente, recibió el influjo de la fenomenología de Husserl, replanteando el modelo de racionalidad que le conducirá a proponer su “razón vital” frente a la razón “pura” del racionalismo. Y por la influencia del

existencialismo de Heidegger, para quien la filosofía está focalizada en el análisis de la existencia humana, llega a propugnar la idea de la ‘vida humana’ en el centro de la reflexión filosófica, por lo que en “El tema de nuestro tiempo” considera la vida como lo que cada uno es y hace, (Ortega Gasset, 1966: Tomo III, 178)⁷³ y de ahí en adelante con el término vida, Ortega va a referirse a la realidad humana donde va implicada toda la esfera del espíritu; de ahí la consideración de la vida en lo primario, lo radical, porque el resto de cosas brotan de ella y es, por tanto, anterior a la razón y la cultura.

Asume también del vitalismo de Nietzsche, quien ataca el concepto tradicional de verdad pues este pensador expresa que no hay verdades en sí, reflejadas en las aseveraciones “no hay hechos sino interpretaciones” y “no hay cosas en sí sino perspectivas”, Pero este pensamiento conduce a José Ortega y Gasset al perspectivismo de la verdad y la realidad⁷⁴, en la que el espacio y el tiempo forman parte de la ‘perspectiva física’, y si cambia la perspectiva, cambiarán el espacio y el tiempo. En ese orden, acorde con los planteamientos vitalistas de Bergson, asume la realidad en cuanto devenir, vida, impulso vital, pero al contrario de Bergson, defiende la razón puesto que para él la razón es el último método de conocer la realidad.

Finalmente asume la influencia del historicismo de Dilthey –para quien el hombre sólo es comprensible dentro de su vida e historia– al que Ortega complementa con el precepto biográfico

⁷³ Dice Ortega: “*El tema de nuestro tiempo* consiste en someter la razón a la vitalidad, localizarla dentro de lo biológico, supeditarla a lo espontáneo”.

⁷⁴ Se considera que los principios de la Teoría de la Relatividad de Einstein, de quien fue amigo, influyeron en esta consideración, dado que esta Teoría pone en crisis la concepción newtoniana del espacio y tiempo como algo en sí independiente del objeto, y bajo la nueva perspectiva el espacio y el tiempo no son una referencia absoluta del objeto. Así que Ortega (1966: Tomo III, 143) lo enuncia en “Advertencia al lector”, en “El tema de nuestro tiempo”: “(...) me interesa sobre todo, el que presenta brevemente una interpretación filosófica del sentido general latente en la teoría física de Einstein. Creo que, por vez primera, se subraya aquí cierto carácter ideológico que lleva en sí esta teoría y contradice las interpretaciones que hasta ahora solían darse de ella”.

y lo hace determinante para la configuración de su concepto de razón vital e histórica, explícitamente reflejada en su contundente afirmación: “yo soy yo y mi circunstancia, y si no la salvo a ella no me salvo yo” (Ortega, 1914: 43-44).

Frente a todas estas influencias puedo, no obstante, afirmar que sus referencias filosóficas fuertes son fundamentalmente, además de Dilthey, Kant, y Nietzsche; las sustentadas por la inclinación y predisposición del pensamiento orteguiano desde la consideración kantiana donde la razón sustituye a la vida, pasando por la radicalización nietzscheana en que la vida sustituye a la razón; con las variantes en Ortega, donde la razón no puede estar al margen de la vida –pues la convertiría en irracional–, y a partir de esta base argumental, postula la razón como función vital y espontánea de los seres humanos que se realizan en la historia⁷⁵, alejándose así también de Nietzsche, ya que no desvaloriza la razón a favor de los instintos.

Con esta perspectiva Ortega llega a construir su propio sistema, el “racio-vitalismo”, su pensamiento filosófico de madurez, que busca superar el culturalismo y el vitalismo, consecuencias del racionalismo y del relativismo.

4.10. El sujeto en el racio-vitalismo

El pensador español debate a lo largo de su extensa obra el viejo idealismo alemán en el cual fue formado durante su estancia en Marburgo, señalando que la realidad primera no es conciencia, para desde ese ángulo considerar la vida (la vida humana, constantemente

⁷⁵ Así lo expresa: “*El tema de nuestro tiempo* consiste en someter la razón a la vitalidad, localizarla dentro de lo biológico, supeditarla a lo espontáneo. Dentro de pocos años parecerá absurdo que se haya exigido a la vida ponerse al servicio de la cultura. La misión del tiempo nuevo es precisamente convertir la relación y mostrar que es la cultura, la razón, el arte, la ética quienes han de servir a la vida”(Ortega y Gasset, 1966: Tomo III, 178).

reiterada en sus escritos) a manera de acontecimiento absoluto conteniente de la perspectiva de vida, quien es al final, la que se impone. En esa medida Ortega nos dice:

El yo no es, pues, nada «material» ni «espiritual», conceptos hiperbólicos que blandían las filosofías tradicionales con más empaque que responsabilidad. Aquí nos importa únicamente lo que podemos controlar porque nos es patente. Y nos es patente que *nuestro yo es en cada instante lo que sentimos «tener que ser» en el siguiente y tras éste en una perspectiva temporal más o menos larga*. No es, por tanto, el yo ni una cosa material ni una cosa espiritual: no es cosa ninguna, sino una tarea, un proyecto de existencia. Esa tarea, ese proyecto, no los hemos adoptado con deliberación ni albedrío: a cada cual le es impuesto su yo en el momento mismo en que es yo (1964: Tomo VII, 549).

Con esta idea ratifica que “una vida humana se compone exclusivamente de acontecimientos internos a ella. Los hechos biográficos no son cosas que pasan, sino cosas-que-pasan-a-alguien” (Ortega, 1964: Tomo VII, 546), para ratificar de esta forma su célebre premisa “yo soy yo y mi circunstancia”, en la que pareciera desbordarse o refractarse el yo del sí mismo, hecho producido en la conciencia, pues el yo inicial no es el mismo yo de la segunda parte de la premisa “y si no la salvo a ella no me salvo yo”.

Ahora bien, para focalizar adecuadamente la problemática del sujeto, Ortega (1966: Tomo III, 197-198) redonda sobre el problema del conocimiento y dice: “El conocimiento es la adquisición de verdades, y en las verdades se nos manifiesta el universo trascendente (transubjetivo) de la realidad”. De acuerdo con esta premisa la interrogante que asalta a Ortega es ¿si las verdades son “eternas e inmutables”, tal cual lo señalan el racionalismo y el idealismo, de qué manera pueden ser aprehendidas por un sujeto corpóreo, subjetivo, diverso y finito?

De esta forma Ortega da cuenta a lo que tradicionalmente la filosofía ha dado solución de dos maneras: el racionalismo

suprimiendo lo vital, lo histórico, lo particular, de cada sujeto dado en un “yo puro”, una “cosa que piensa”, o ser transparente al permitir la penetración de la realidad en el sujeto sin deformación alguna; y el relativismo planteando que el conocimiento no es posible pues la realidad al penetrar al sujeto se distorsiona, pues éste es un individuo concreto sujeto a su contexto histórico-cultural, por lo que sólo puede acceder a verdades particulares, no hay verdades para todas las personas, ni para todos los tiempos, deviniendo, de esta forma, el relativismo en escepticismo.

En tal sentido el filósofo español ofrece una suerte de conciliación entre ambas posturas encarnadas por el culturalismo-racionalismo y el vitalismo-relativismo. Así lo expone:

Durante siglos se viene hablando exclusivamente de la necesidad que la vida tiene de la cultura. Sin desvirtuar lo más mínimo esta necesidad, se sostiene aquí que la cultura no necesita menos de la vida. Ambos poderes —el inmanente de lo biológico y el trascendente de la cultura— quedan de esta suerte cara a cara, con iguales títulos, sin supeditación del uno al otro. *Este trato leal de ambos permite plantear de una manera clara el problema de sus relaciones y preparar una síntesis más franca y sólida.* Por consiguiente, lo dicho hasta aquí es sólo preparación para esa síntesis en que culturalismo y vitalismo, al fundirse, desaparecen.

[...]

El sujeto, ni es un medio transparente, un «yo puro», idéntico e invariable, ni su recepción de la realidad produce en ésta deformaciones. Los hechos imponen una tercera opinión, síntesis ejemplar de ambas. (Ortega y Gasset, 1966: Tomo III, 197-198)

Aunado a las anteriores reflexiones, el texto “La doctrina del punto de vista”, contenido en el capítulo X del tercer volumen de las obras completas, sirve a Ortega para ofrecer una onto-gnosología en cuanto al sujeto de conocimiento, sustentada en que el sujeto ni es un yo puro ni deforma la realidad al conocerla, simplemente la

selecciona a través de sus “retículas” y de los umbrales sensoriales. De esta manera lo relaciona con la interposición de una red a una corriente, donde ésta selecciona conforme al tamaño de las retículas que la estructuran, así la estructura fisiológica del ser humano, sus sentidos, no perciben toda la realidad, sino la que es enmarcada en sus capacidades. De este modo, conforme al racio-vitalismo de Ortega, el sujeto cumple una función selectiva con las verdades, pues cada sujeto está conformado por una determinada estructura que permite la aprehensión de ciertas verdades y niega otras, amplificando esta postura a las naciones:

Asimismo, cada pueblo y cada época tienen su alma típica, es decir, una retícula con mallas de amplitud y perfil definidos que le prestan rigurosa afinidad con ciertas verdades e incorregible ineptitud para llegar a ciertas otras. Esto significa que todas las épocas y todos los pueblos han gozado su congrua porción de verdad, y no tiene sentido que pueblo y época algunos pretendan oponerse a los demás, como si a ellos solos les hubiese cabido en el reparto la verdad entera. (Ortega, 1966: Tomo III, 199)

Sin embargo, Ortega llega a centrarse no sólo en uno de los polos del proceso de conocimiento representado por el sujeto, sino también en el otro, la realidad transubjetiva desde donde postula su teoría del “perspectivismo”, enunciando que: “Todo conocimiento lo es desde un punto de vista determinado” (Ortega, 1966: Tomo III, 199), y para explicarlo toma a manera de ejemplo la visión de dos sujetos sobre un mismo paisaje a partir de un determinado punto de vista.

En tal caso cada sujeto verá la misma realidad de un modo distinto por su diferente posición en la desigual organización que la realidad adopta ante ellos a través de la perspectiva espacial, siendo esta última, la cambiante forma organizativa de la realidad ante el sujeto para constituir el componente esencial de la realidad; entonces, si se anula, como lo hizo v.gr. el racionalismo, los sujetos no captarán lo mismo, no alcanzarían la realidad existente, sino una

realidad falsa, alterada. De otra parte, tampoco la divergencia entre las verdades de dos sujetos diferentes implica deformación –como pretendía el relativismo– pues su diferencia es complementaria. Así lo sentencia:

Dos sujetos diferentes –se pensaba– llegarán a verdades divergentes. Ahora vemos que la divergencia entre los mundos de dos sujetos no implica la falsedad de uno de ellos. Al contrario, precisamente porque lo que cada cual ve es una realidad y no una ficción, tiene que ser su aspecto distinto del que otro percibe. Esa divergencia no es contradicción, sino complemento (Ortega, 1966: Tomo III, 200).

De todas maneras, la realidad para Ortega es multifacética⁷⁶, donde todas las caras son igualmente verdaderas; fundado en su doctrina postula: “*Cada vida es un punto de vista sobre el universo*. En rigor, lo que ella ve no lo puede ver otra. Cada individuo – persona, pueblo, época– es un órgano insustituible para la conquista de la verdad”, (Ortega, 1966: Tomo III, 200). Por lo tanto el error había consistido en considerar como absolutamente verdadera solo una de sus caras, o asumir la pretensión que un determinado punto de vista valga para todos los tiempos y todas las épocas.

Hasta ahora, la filosofía ha sido siempre utópica. Por eso pretendía cada sistema valer para todos los tiempos y para todos los hombres. Exenta de la *dimensión vital, histórica, perspectivista*, hacía una y otra vez vanamente su gesto definitivo. La doctrina del punto de vista exige, en cambio, que dentro del sistema vaya articulada la perspectiva vital de que ha emanado, permitiendo así su articulación con otros sistemas futuros o exóticos. *La razón pura tiene que ser sustituida por una razón vital, donde aquélla se localice y adquiera movilidad y fuerza de transformación* (Ortega, 1966: Tomo III, 201).

Esa ha sido la utopía de la filosofía –según Ortega–, por

⁷⁶ Hecho que coincide con el carácter polisémico otorgado desde la ontosemiótica a la realidad y su enriquecimiento simbólico a partir de las relaciones de significación-representación.

lo que para esquivarla es imprescindible pasar de la “razón pura”, “res cogitans”, a la “razón histórica, vital”, constituyendo éste el fundamento del racio-vitalismo que nos ofrece Ortega y Gasset: el “(...) yo y mi circunstancia”: la razón más la vida, dado que,

No se vive en un mundo vago, sino que el mundo vital es constitutivamente circunstancia, es este mundo, aquí, ahora. Y circunstancia es algo determinado, cerrado, pero a la vez abierto y con holgura interior, con hueco o concavidad donde moverse, donde decidirse: la circunstancia es un cauce que la vida se va haciendo dentro de una cuenca inexorable. Vivir es vivir aquí, ahora —el aquí y el ahora son rígidos, incanjeables, pero amplios—. (Ortega, 1964: Tomo VII, 431)

En esta vía argumental debe considerarse a Ortega en sus reflexiones sobre el yo, debatido entre el idealismo alemán y la tradición del humanismo moderno, confronta la fenomenología de Husserl en la cual el yo es parte del mundo, y al mismo tiempo, es condición trascendental del mismo, pues se anticipa a aquello que le produce y confluye a razón de constituyente y constituido, paradoja patente en las consideraciones de este autor alemán acerca del tiempo. En ese orden de ideas la filosofía de Ortega es trascendental, al presentar una condición última de posibilidad, donde mi-vida-con-la-circunstancia deviene en la totalidad a modo de residencia del yo. No obstante, aunque la totalidad tiene una realidad objetiva, está intervenida por la subjetividad, pues la circunstancia es la del sujeto (la del yo, “mi circunstancia”), en sentido fenomenológico, mientras lo acontecido está interpretado por la perspectiva del sujeto. No en vano dice,

Una vida humana no es nunca una sarta de acontecimientos, de cosas que pasan, sino que tiene una trayectoria con dinámica tensión, como la que tiene un drama. Toda vida incluye un argumento. Y este argumento consiste en que algo en nosotros pugna por realizarse y choca con el contorno a fin de que éste le deje ser. Las vicisitudes que esto trae consigo constituyen una vida humana. Aquel algo es lo que cada cual nombra cuando dice a toda hora: Yo (Ortega, 1964: Tomo VII, 548).

De esta manera puedo aseverar que Ortega preconiza la anticipación del yo a la circunstancia en la que está, pero no en el sentido del primado del cartesianismo, donde el yo es una *res cogitans* que se tiene a sí mismo, sino al indicar que *mi* vida, no es *mía*, sino más bien *yo* soy de ella:

«mi vida», aplíquese este nombre a mi caso o al de cada uno de ustedes, es un concepto que desde luego implica lo individual; de donde resulta que hemos encontrado una idea rarísima que es a la par «general» e «individual».

(...) «Encontrarse», «enterarse de sí», «ser transparente» es la primera categoría de nuestra vida, y una vez más no se olvide que aquí el sí mismo no es sólo el sujeto sino también el mundo. Me doy cuenta de mí en el mundo, de mí y del mundo —esto es, por lo pronto, «vivir».

Pero ese «encontrarse» es, desde luego, encontrarse ocupado con algo del mundo. Yo consisto en un ocuparme con lo que hay en el mundo y el mundo consiste en todo aquello de que me ocupo y en nada más. (Ortega, 1964: Tomo VII, 427- 428).

Bajo estas argumentaciones Ortega concluye: el yo solo es una parte integrante de la totalidad: *mi* vida, en esa consideración hace que su concepto de sujeto produzca una ruptura con el sujeto cartesiano y el sujeto kantiano, en el sentido que el sujeto orteguiano es un sujeto histórico, varía con el tiempo, pleno de experiencia, de vitalidad; por ello, cargado de subjetividad.

4.11. Habermas y la crisis del sujeto

Inicio este aparte teniendo en cuenta los avatares sufridos por el concepto *sujeto* en el siglo XX, dadas las muestras de deshumanización producidas por las guerras, el individualismo y la carencia de solidaridad que han puesto nuevamente en crisis el concepto en cuestión. Por esta razón acojo la premisa “el sujeto no está de vuelta porque nunca se fue. Siempre ha estado ahí, no como sustancia sino como cuestión y como proyecto”. (En Quesada, Fernando. (Comp.), 1998: 17).

Por lo que quiero referir esa reconversión enunciativa del sujeto en Jürgen Habermas y sus significativos aportes en la *teoría sociológica moderna*, principalmente a partir de sus teorías sobre la Democracia deliberativa y la Acción comunicativa. Del mismo modo, es uno de los intelectuales más influyentes de la llamada “segunda generación” de la Escuela de Frankfurt en Alemania, escuela de pensamiento –Teoría crítica– que privilegia el análisis de la racionalidad, el sujeto, la Democracia, la Modernidad.

En este aspecto la reflexión de Habermas ha estado dirigida a explicar y superar las contradicciones entre los métodos materialistas y trascendentales con la generación de una nueva teoría crítica de la sociedad, para contribuir de esta manera a retomar la teoría social marxista, al asumir como referencia posturas individualistas propias del racionalismo crítico que giran en torno al análisis de las relaciones entre los fenómenos socio-estructurales culturales, con los psicológicos y de la estructura económica de la sociedad moderna.

De este modo es posible intuir la notable contribución del pensador alemán con la filosofía del lenguaje, bajo una concepción integradora de este último con el entendimiento, para construir una teoría del sentido en la que explica cómo los seres humanos pueden llegar a acuerdos racionales mediante la comprensión entre ellos; así, considera que la sociedad moderna ha venido a constituirse en una fase de interacción humana superior, caracterizada por el uso consciente de una racionalidad práctico-moral en las interacciones lingüísticas.

Asimismo solidifica la base académica que ha alimentado el desarrollo de la hermenéutica a partir de la polémica con Gadamer sobre la concepción de universalidad de esta última⁷⁷,

77 Cfr. “This universality of language as the ground of universality of hermeneutics is contested by Jürgen Habermas. Gadamer’s conception, says Habermas, doesn’t take in consideration the fact that on one hand, language is a medium of domination and social power, and on the other hand that language is affected by subconscious factors which have as effect its systemic distortion. In the first case, instead of hermeneutics we should speak of a critique of ideologies, in the second, we must replace hermeneutics with a depth-hermeneutics which can realize how language can be distorted through psychopathology”. Tomado de <https://philarchive.org/archive/NEGGDAv1CREO>

debate en el cual terció Ricoeur⁷⁸. Por otra parte resalta su teoría de la acción comunicativa⁷⁹ al acrisolar la relación entre el análisis fenomenológico y el trascendental en el marco de la teoría crítica, considerada una teoría reflexiva trascendental de sabiduría emancipadora social a partir de la evolución cultural.

En esa línea, el concepto ‘sabiduría emancipadora’ constituye un referente de las acciones sociales, desde donde, Habermas realiza su análisis de las condiciones de la racionalidad tomando a manera de soporte los actos de habla “los cuales no solamente encarnan un saber, sino que lo expresan explícitamente y hacen posible las «conversaciones», son susceptibles de crítica bajo el aspecto de verdad”, (Habermas, 1992: 427), bajo la convicción de la razón subyacente en la acción de los sujetos como una propiedad de la estructura de la comunicación, antes que de los individuos.

De este modo Habermas busca superar el solipsismo de Rawls al asumir la crítica que los comunitaristas hicieron a éste en su pretensión de aislar al sujeto de su contexto social. Pero a diferencia de éstos plantea no una comunidad basada en la tradición y en los lazos de sangre, sino bajo la postulación de una ‘comunidad ideal de habla’ ubicada más allá de las lenguas vernáculas para devenir en una especie de espacio descorporeizado de comunicación racional dirigida al entendimiento en la búsqueda de la emancipación del individuo, para llegar a ser un “sujeto capaz de lenguaje y de acción”, (Habermas, 1992: 37), en vías de “alcanzar un conocimiento de la justicia más allá de los intereses subjetivos en la medida en que no es un sujeto material o formal sino «dialógico»”, (Hoevel, 2006: 170).

Tal cual puede apreciarse, en Habermas no aparece un concepto de subjetividad entendida como un yo construido comunitariamente, sino a modo de estructura impersonal (formal)

⁷⁸ Ver: Ricoeur, P. Hermenéutica y crítica de las ideologías. En:

www.mercaba.org/ARTICULOS/H/hermeneutica_y_critica_de_las_id.htm

⁷⁹ Según Habermas (1992: 10): “la teoría de la acción comunicativa nos permite una categorización del plexo de la vida social, con la que se puede dar razón de las paradojas de la modernidad”.

que interactúa con los sujetos concretos del mundo de la vida por medio de la auto-interpretación hermenéutica, regidos además por la subordinación a los criterios formales dados trascendentalmente por las condiciones del diálogo. De esta forma la persona constituida en sujeto o construcción individual, va a transfigurarse en Habermas en un sujeto social, comunitario, expresado dentro de una comunidad de comunicación; bajo tal perspectiva, es su crítica a la racionalidad instrumental como razón monológica e individualista o herramienta de sometimiento y “con principios que hay que buscar en la razón y no en la comunicación” (Habermas 1992:15).

Por ello a este tipo de racionalidad opone la racionalidad intersubjetiva, fortalecida en el lenguaje con el propósito de llegar al entendimiento comunicativo del mundo de la vida, propendiendo por acuerdos o consensos libres de presiones a través de la argumentación para vincular al actor con el mundo, expresándose en ese propósito de confrontación con opiniones y motivos de otros sujetos, culturas o situaciones en aras de: “verdades” del mundo objetivo, legitimidad sobre el mundo social y sinceridad sobre el mundo subjetivo, bases de una pragmática universal.

Así el pensador alemán sustenta, “la razón sólo es una razón que siempre ha habitado en contextos de acción comunicativa, sólo existe incorporada en estructuras del mundo de la vida” (Habermas, citado por Hoyos, 1986: 80), es decir, una razón comunicativa proyectada en constante intersubjetividad dentro de la interacción de por lo menos dos sujetos capaces de lenguaje y de acción. De esta manera en la acción comunicativa la noción fundamental es la interpretación, donde el lenguaje ocupa un puesto prominente.

Ahora bien, para el autor en comento, el concepto de acción está desglosado en cuatro tipos de acción diferenciadas según las relaciones a establecerse entre actor⁸⁰-mundo: acción teleológica, acción regulada por normas, acción dramática y acción

⁸⁰ Sujeto que ejecuta una acción determinada, esta acción es traducida en “relación con el mundo”.

comunicativa; destacando primordialmente por la naturaleza de este libro: la acción dramática, donde el actor, al representar para otros una parte de sí mismo, establece paralelamente una relación con su mundo subjetivo (intrasubjetividad), es decir la totalidad de vivencia subjetiva, o mejor un literal sistema de intenciones, pensamientos, actitudes, deseos, sentimientos, etc., hacia el cual el actor busca promover en su auditorio una determinada imagen o mantener un ‘acceso privilegiado’.

De esta manera cada actor tiende a promover en su auditorio una determinada imagen o impresión de sí mismo en la caracterización del llamado mundo subjetivo habermasiano para clasificar “la acción dramática como un concepto que presupone dos mundos, un mundo interno y un mundo externo”, (Habermas, 1992:135), siendo así la confluencia entre el mundo subjetivo y el objetivo, (intrasubjetividad-intersubjetividad).

Todo lo anterior permite concluir este aparte haciendo referencia a lo planteado por Habermas en su pretensión de restaurar el proyecto de la Modernidad, pues lo considera un proyecto inacabado y el enderezamiento de su rumbo puede llevar a la humanidad a puerto seguro; promoviendo con su visión, a un individuo que mediante su interacción lingüística construye la intersubjetividad para devenir en un sujeto histórico en constante transformación; al mismo tiempo, para confluir en un sujeto ilustrado con consciencia de sí y del otro en el marco de la acción comunicativa que le hace ser autónomo, y por tanto ‘capaz de lenguaje y de acción’.

4.12. Emmanuel Lévinas y “el sujeto fuera del sujeto”

La Modernidad ha fracasado, el sujeto de la modernidad – la razón– arriba a su crisis en el siglo XX, y Lévinas pertenece a este siglo ‘problemático y febril’ en el que él mismo padece y es testimonio de los desastres determinantes para Europa y el

mundo, hechos como la revolución rusa, las dos guerras mundiales y numerosos actos de violencia, destrucción y penas indecibles que han afectado a la humanidad. Pero muy a pesar de su dolorosa experiencia, el filósofo lituano, no cae ni en el nihilismo ni en el anti-humanismo, y menos aún en el descuido o la distracción, para permanecer firme en la certeza de que en un siglo de derrota plena para la humanidad, la filosofía encarnando la tarea del pensamiento, es esencial para la permanencia de aquélla.

Ahora bien, si nos atenemos al contexto sociohistórico desde donde el pensador ha edificado su constructo teórico, es necesario asumir como punto de referencia la consideración de Lévinas buscando, más allá de la desesperanza existencial, nuevos surcos en aras de un humanismo preocupado por superar la crisis del humanismo moderno, focalizando la importancia del Otro en su reflexión. De esta forma el filósofo de Kaunas realiza su apuesta fundamentada en una profunda confianza en la condición humana, poniendo en discusión la razón tenida a modo de instancia primordial hasta ese momento en la filosofía europea.

Ubicado en esa línea cuestiona al sujeto de la ilustración en la medida que plantea la primacía de la ética frente a la ontología, “entendiendo por “ética” una relación de responsabilidad infinita sobre los demás”. (Critchley, 2004); por ello el pensador lituano expresa su crítica al sujeto moderno centrado en su mismidad y su identificación con el poder, así:

Ce qui marquera dès lors la modernité, c'est de pousser l'identification et l'appropriation de l'*être* par le savoir, jusqu'à l'identification de l'être et du savoir. Le passage du *cogito* au *sum* va jusqu'à: l'activité libre du savoir, *étrangère à toute finalité extérieur, se retrouvera, elle aussi, du côté du connu*. Elle –l'activité libre du savoir–, constituera aussi l'intrigue de l'être en tant qu'être qui est le connu du savoir. *La Sagesse de la philosophie première* se réduit à la *conscience de soi*. Identité de l'identique et du non-identique.

[...] L'homme moderne persiste dans son être en souverain préoccupé uniquement d'assurer les *pouvoirs de sa souveraineté*. Tout ce qui est possible est permis. L'expérience de Nature et de la Société aurait progressivement raison –ou serait sur le point d'avoir raison– de toute extériorité⁸¹ (Lévinas, 1992: 73-74).

Con dicha tesis replantea la notación de sujeto para situarlo en la antípoda del sujeto moderno: al humanismo del otro, el sujeto fuera del sujeto –título de uno de sus numerosos libros–, a la apertura hacia el otro. Entonces, la reflexión de Lévinas pretende descentrar el egocentrismo del sujeto de la modernidad, hasta llevarlo a un sujeto ético constituido desde la alteridad, en el que “como lo aclara el propio Lévinas en un ensayo de 1965, el otro no es un fenómeno, sino un enigma, algo en definitiva refractario a la intencionalidad y opaco al entendimiento”, (Critchley, 2004: 14).

Cabe destacar que a través de estos planteamientos, Lévinas instaaura un nuevo humanismo, o vía de liberación de la encrucijada sujeto–objeto, al asumir el sujeto de la modernidad como un sujeto cerrado en el sí mismo, y teniendo presentes a Husserl y Heidegger, da un paso más allá de sus respectivos sistemas filosóficos, inclinándose por una tradición más desde Husserl para realizar su crítica, porque considera que toda la filosofía moderna se ha dedicado al sujeto para intentar ser una afirmación del sujeto sobre sí para expresar la totalidad, de allí las reflexiones en *Totalidad e infinito* (2002), donde

⁸¹ Lo que marcará la modernidad, es el impulsar la identificación y la apropiación del ser y del *saber*, hasta la identificación del ser y del conocer. El paso del cogito al *sum* que conduce hasta acá: el conocimiento libre, ajeno a cualquier propósito actividad externa, se vuelve a encontrar, también, al lado de lo conocido. Ella –la libre actividad del saber–, constituirá por tanto la trama del ser en tanto ser, que es el conocimiento del saber. La Sabiduría de la filosofía primera se reduce a la conciencia del sí mismo. Identidad de lo idéntico y lo no-idéntico. El trabajo del pensamiento de cualquier alteridad de las cosas y de los seres humanos. Traducción del autor de esta investigación.[...] El Hombre moderno persiste en su ser soberano interesado en garantizar el poder de su soberanía. Todo lo que es posible está permitido. La experiencia de la naturaleza y la sociedad sería motivo de progreso –o estaría a punto de dar razón– de toda exterioridad. (Traducción propia).

el sujeto en ese tipo de filosofía de la totalidad, es un sujeto volcado sobre sí mismo, es decir, a partir de ese sí mismo, él puede pensar a los otros a suerte de espejo: los otros son un reflejo de mí, y no es que al otro el yo lo vea como otro, sino como él mismo.

Bajo la anterior proposición cabe preguntarse el significado enmarcado en ¿qué es un reflejo de mí?, para vislumbrar el poder conocer en el otro lo que el yo conciba del otro; entonces para Lévinas el otro es todo otro, o sea el otro es incognoscible, el otro es misterio, es enigma. Sobre esta base su reflexión deviene en una crítica a las Ciencias humanas, porque éstas siempre estuvieron enfocadas en la relación sujeto-objeto (teoría del conocimiento: el modo de conocer el sujeto al objeto), pero no hay que olvidar el momento donde las Ciencias humanas se encaminaron a cómo el sujeto conoce al sujeto.

Por su parte, a Lévinas no le interesa ese tipo de conocimiento sobre el sujeto, sino el sujeto capaz de enfrentarse al otro en el ‘cara a cara’, el “*visage*”, el cual va más allá de todo lenguaje y de toda cultura, originándose de este punto algo muy importante y es el de afirmarse sujeto, porque “para que la alteridad se produzca *en el ser* hace falta un «pensamiento» y un Yo” (Lévinas, 2002: 63); así, si el Yo no se afirma sujeto, no puede pensar en el otro, y cuando el Yo se encuentra ante el otro se torna pasivo, en el sentido en que el yo tiene que estar abierto, es la completa apertura al otro y sus posibilidades de ser; y en esa misma vía el yo no puede nombrarlo ni juzgarlo, sino él, por su propia cuenta, es quien puede expresarse. Por eso Lévinas le llama Otro (Dios) infinito; expresado en la exterioridad, algo sagrado, fuera del yo, fuera de esta subjetividad de la modernidad. Para este filósofo el Otro es pre-lingüístico, pre-cultural y, por tanto, pre-histórico.

Conviene subrayar que el tema del sujeto en Levinas es acoger al otro, acogerlo tal cual es, en su finitud sin intentar juzgarlo, sino comprendiéndolo, entendiéndolo, sin existir ningún poder de

dominación ni de subyugación, ejemplificado como: «tú debes ser de tal forma», sino bajo el criterio: «tú eres como eres y así te acojo, así respondo por ti». En voz del filósofo lituano,

Lo absolutamente Otro, es el Otro. No se enumera conmigo. La colectividad en la que digo «tú» o «nosotros» no es un plural del «yo». Yo, tú, no son aquí individuos de un concepto común. Ni la posesión, ni la unidad del número, ni la unidad del concepto, me incorporan al Otro. Ausencia de patria común que hace del Otro el extranjero; el extranjero que perturba el «en nuestra casa». Pero extranjero quiere decir también libre. Sobre él no puedo *poder*. Escapa a mi aprehensión en un aspecto esencial, aun si dispongo de él. No está de lleno en mi lugar. Pero yo, que no pertenezco a un concepto común con el extranjero *soy* como él, sin género. Somos el Mismo y el Otro. La conjunción *y* no indica aquí ni adición ni poder de un término sobre otro (Lévinas, 2002: 63).

Indudablemente esa relación dialéctica está enmarcada en el amor, porque éste no es querer dominar ni manipular al otro o intentar mirarlo desde la propia perspectiva, sino aceptarlo tal y como es; de esta manera da cuenta de la responsabilidad que tiene el sujeto por el otro: el sujeto es responsable del otro. Con lo cual quiebra el pensamiento de la modernidad en el sentido de que el sujeto se enfrenta al otro, pero no en la reducción del otro al Mismo, sino promoviendo la responsabilidad por la acogida y el cuidado del Otro.

En ese mismo sentido Lévinas da cuenta de la importancia del lenguaje en la relación de la alteridad, pues “la *relación* del Mismo y del Otro –a la cual parecíamos imponer condiciones tan extraordinarias– es el lenguaje” (2002: 63). Y en ese orden “La relación del Mismo y del Otro –o metafísica– funciona originariamente como discurso, en el que el Mismo, resumido en su ipseidad de «yo» –de ente particular único y autóctono– sale de sí” (Ibídem, p.63). Esta concepción de sujeto marca distancia con la fenomenología de Husserl, pues éste ve al sujeto ya constituido en

el rol de agente donador de sentido, pero Lévinas cree en el sujeto constituido sólo en la medida en que entra en contacto con el otro, y de esta manera considera: “Soy totalmente solo; así, pues, el ser en mí, el hecho de que existo, mi existir, es lo que constituye el elemento absolutamente intransitivo, algo sin intencionalidad ni relación. Todo se puede intercambiar entre los seres, salvo el existir”, (Lévinas, 2000: 53-54).

4.13. Una acotación imprescindible

Como resultado de todas estas posibilidades de acercamiento sobre el sujeto desde diferentes perspectivas, la noción de éste va a complejizarse en la polisemia generada originalmente por la dialéctica simbólica contenida en la etimología-hermenéutica, donde lo sincrético forma parte de los nutrimentos argumentales para posibilitar la aparición de alternativas de interpretación. Que en este caso concreto, enriquecen la postulación del *sujeto teatral* dentro de los campos semióticos y de interacción simbólica convergida en los planos tanto autorales, actorales, textuales y contextuales, en los cuales están enmarcados los diferentes elementos interactuantes en la puesta en escena de una representación teatral.

Así que de la anterior disertación-recorrido filosófica en los ámbitos del *Sujeto*, es menester rescatar algunas variables para su intercalación dentro de este particular ensamblaje teórico sobre el *sujeto teatral* y la visión de conjunto dentro de las articulaciones semióticas de la interpretación. De esta forma surgen interesantes variables o isotopías articulantes: substancia, trascendencia, subjetividad, circunstancialidad, realidad, y, una devenida como aporte dentro de este libro en específico, la de *consustancialidad referencial*, a manera de base de sostenibilidad de la etimología hermenéutica vaticinada dentro de la interrelación teórica planteada.

De allí que la denominación de *consustancialidad referencial*, remite a la posibilidad de considerar al sujeto como eje

central de los principios enunciativos y su impelencia dentro de los parámetros de lo concreto y real, dejando la facultad de concreción en la materialidad objetual y punto de embrague en las correlaciones simbólicas a partir de otro que puede ser un animal o una cosa; ‘cosa’ en cuanto signo y posicionamiento dentro de las cadenas de significación. Significación transfigurada en trascendente a partir de la constitución de otro sujeto capaz de subjetivar esas relaciones enunciativas, y por ende, las de significación, para operar o articular en este proceso de significación, la consustancialidad referencial que permite la diferenciación por medio de la asociación simbólica entre las posicionalidades enunciativas de un ‘sujeto’ caracterizado por la variabilidad sígnica en el enriquecimiento conceptual.

Ahora bien, ese desdoblamiento de la notación de sujeto permite la articulación de la ‘conciencia del sujeto’ en forma de diferenciación y discernimiento, no sólo del concepto, sino del sujeto mismo, quien se convierte en categoría signada por la libertad; libertad contenida dentro de los espacios históricos, al mismo tiempo, marcada por las improntas subjetivas del sujeto mismo, lo cual abre las posibilidades en cuanto a la constitución del sujeto a partir de las interacción entre lo intra e intersubjetivo e incorpora planos que involucran lo colectivo-comunitario dentro de los espacios íntimos, o viceversa.

Bajo esta operatividad de la *consustancialidad referencial* la conciencia del sujeto queda vinculada a los compromisos con los contextos y sus relaciones contenidas en lo social, político, religioso, cultural. Es decir, desde las relaciones marcadas por lo ético-moral, a manera de subjetividad trascendente frente al sujeto mismo y el otro, inmersos en la dinámica simbólica generada dentro de esa relación en apariencia espontánea y cotidiana, pero siempre constituyente de inéditas y variadas oportunidades de resignificación de sujetos, textos y contextos.

De lo anterior puedo deducir que la noción de sujeto no es una

estructura fija o monolítica, ni en el abordaje teórico, ni en la práctica enunciativa, pues el *sujeto* no se reproduce argumentalmente desde las mismas premisas o enfoques, al contrario, es punto de intercambio de *consustancialidades referenciales* que lo hacen intercambiar posicionalidades simbólicas, ya sea por efecto de los contextos y la evolución de los tiempos, o por el sujeto mismo y su consiguiente desdoblamiento en los textos. Donde estas circunstancialidades –al mejor estilo de Ortega y Gasset– marcan sus improntas sin nunca dejar de girar en torno al sujeto, muchas veces convertido en objeto desarticulado de su subjetividad como elemento pecaminoso o de minusvalía interpretativa; o visto desde la analogía ricoeuriana en la posibilidad de establecer-constituir sujetos:

La analogía no es, pues, un razonamiento, sino el trascendental de múltiples experiencias perceptivas, imaginativas, culturales. Este trascendental regula el razonamiento jurídico tanto como la imputación moral de la acción a un agente considerado como su autor. No es un razonamiento empírico, sino un principio trascendental. Significa que todos los otros conmigo, antes de mí, después de mí, son como yo. Como yo, pueden imputarse su experiencia. La función de la analogía, en tanto principio trascendental, es preservar la *igualdad* del significado *yo*, en el sentido de que los otros son *igualmente yoes*. (Ricoeur, 2001:271).

Por lo que es importante acotar el surgimiento de la subjetividad trascendente preconizada por la ontosemiótica y vista en este recorrido filosófico, implícita en una ‘conciencia sensible’ del sujeto sobre sí mismo, en las patemias y circunstancias que lo impulsan a construir las nociones de realidad a partir de otras formas de narrar, y obviamente, de constituirse en sujeto, asirse a espacios presentes mediante la incorporación del pasado y las proyecciones futuras con el fin de crear puntos de sostenimiento en los campos enunciativos y su funcionabilidad a manera de lo constituido; esto es, la imagen del sujeto en sus disímiles articulaciones; articulaciones nunca definitivas ni definitorias, sino premisas para recalcar desde diversas variables sobre el tema y sus colateralidades.

ETIOLOGÍAS DEL SUJETO TEATRAL

Ante esta circunstancia argumental, considero oportuno retomar la idea del sujeto bajo la noción de elusivo, para reiterar la intrincada trama conceptual en la que se encuentra inmersa esa noción, pero al mismo tiempo, vislumbrar la *consustancialidad referencial* como vía para partir de una etimología del término y llegar a la concreción de *sujeto teatral*. Porque el *sujeto teatral* es una *consustancialidad referencial* que desborda lo estrictamente lexical o sujeto de la acción en los niveles predicativos, para apuntar decididamente hacia la polisemia implícita en la acción humana, acción del sujeto desde los planos de la conciencia histórica y los planos de la conciencia sensible; dos formas de forjar la voluntad estética volcada en el texto teatral; entendido este texto a manera de convergencia de los múltiples sujetos surgidos en la puesta en escena de una obra: sujetos de carne y hueso, sujetos simbolizados en el pacto ficcional entre representación y espectadores, sujetos o entes de papel que ganan constitución real y comparten escenarios y experiencias.

Sujetos plenamente incorporados a la *consustancialidad referencial* sostenida por los pilares de la filosofía, historia, cultura, semiótica, arte, y todas aquellas disciplinas convocadas por un sujeto agente –investigador– que convergen en la construcción de nuevos espacios de significación. Por lo que desde la ontosemiótica el sujeto será una instancia simbólica, en permanente construcción.

ACTO QUINTO

EL SUJETO EN SU ETIOLOGÍA: LA CONSTITUCIÓN DEL SUJETO TEATRAL

5.1. Entrecruces teóricos

Con el fin de caracterizar el sujeto teatral en su etiología atiendo recurrentemente los planteamientos de Ricoeur (2006a, 2006b, 2006c) en torno de la identidad; igualmente son reflejadas las consideraciones de Dorra (2006) en torno al cuerpo, amén de las consideraciones de Greimas (1994, 1990, 1997) y de Fabbri (1987, 2000 y 2001) sobre las pasiones, sin descuidar el efecto de la “*captura estética*” entendida en función del goce producido entre esa relación de sujetos y generación de lógicas de sentido. Porque en todo caso la ‘captura estética’ permitirá erigir el establecimiento del sujeto teatral, en el marco del acontecimiento escénico.

Para ello parto del principio de la representación teatral o escenificación a manera de narrativa (de la que deviene obviamente una identidad narrativa o representada) donde se entrecruzan una serie de relaciones simbólicas y unidades de significación a partir del sujeto teatral. Por lo que es necesario especificar los principales elementos coadyuvantes en esta relación semiótica, partiendo de la concepción de narrativa implícita en todo acto del lenguaje, en el cual la imagen es transpuesta en esencia a partir de una serie de interacciones tanto lingüísticas como figuradas; esto es, a nivel del texto y la función potencialmente creadora del discurso.

Incorporando esta especificidad argumental al teatro, podemos ver la confluencia de múltiples identidades narrativas en torno a la constitución del sujeto teatral soportados fundamentalmente en Paul Ricoeur y sus postulados sobre la identidad personal como identidad narrativa, desde donde es posible formular una premisa que va más

allá de la relación binaria entre puesta en escena⁸² y espectador, para indagar en otras relaciones enriquecedoras de la interpretación de la obra representada; todo ello bajo la intuición del teatro devenido en forma narrativa.

En este aspecto las concepciones de Ricoeur sobre la historia narrada contiene al ‘quién’ de la historia, por analogía, al quién de la acción; pudiéndose interpretar este ‘quién’, en las dimensiones del autor desdoblado en personaje; o al guionista/adaptador en su apreciación del acontecimiento a ser representado; o al director con la puesta en escena, para significar en todos los casos, una narración a través de la representación como otra forma de mimetizar los discursos y hacerlos acción directa frente a un espectador.

Esta identidad narrativa supone dos polos de articulación: lo ipse y lo ídem; estando la identidad entendida en el sentido de sí mismo (ídem), identidad íntima-formal que luego pasa a constituirse en identidad entendida en el orden de un sí mismo (ipse); esto es: una identidad narrativa. En esta disposición, la identidad personal⁸³ encarna la temporalidad del sujeto en sí mismo, para seguir un modelo similar al de la composición del texto narrativo –escrito u oral– que una persona hace de sí misma y para sí misma a través de la ficcionalización de lo narrado.

En ese marco conceptual la ficción no es un artilugio sino una necesidad discursiva para intentar construir los niveles de argumentabilidad a partir de su propio relato, que mediante el intercambio entre historia y ficción, conjunta la ficción a manera de proceso reconfigurante de la historia, al mismo tiempo la historia

⁸² Esta expresión, ampliamente generalizada en Español, proviene del sintagma francés *Mise en scène* y es una traducción literal de *representación, escenificación*, que, curiosamente, la introdujo al español el teórico francés Patrice Pavis (1990: 384) *Diccionario del Teatro*. Barcelona: Paidós.

⁸³ Al respecto, aduzco una identidad teatral encarnada por la ficcionalización y puesta en escena; en la re-creación de temporalidades enunciativas a transfigurarse en argumentabilidad estética.

surge a razón de agente legitimador de la ficción. Proceso que como vimos en párrafos anteriores, lleva a Ricoeur a la concepción de *mímesis* más allá de la simple imitación de la acción o del referente ‘real’, para situarla en los planos de una representación –volver a presentar/representar– mediante la acción creadora y simbólica de la realidad.

De allí el concepto de *mímesis* de este filósofo a efectos de acción creativa de la realidad y formas de comprender el mundo; más aún, el mundo de la acción remitida a una red conceptual, ya que desde este punto de vista la acción está envuelta en una serie de recursos, fines, objetivos, propósitos, agentes y circunstancias conducentes a encontrar lógicas de sentido sobre lo narrado o acontecido. Por lo que desentrañar esta red argumental implica una competencia práctica del orden etiológico para la integración y resignificación de los elementos involucrados.

Este proceso de resignificación –según Ricoeur (2004)– supone un primer anclaje para convertir los elementos sincréticos-heterogéneos que operan en la construcción de la trama y los términos de la acción para constituir una relación de transformación, donde la narración transfigura la acción. Mientras en el segundo anclaje vamos a encontrar los recursos simbólicos del campo práctico que sintetizo con la siguiente reflexión: <<si la acción puede contarse, supone su mediatización simbólica dentro de los procesos culturales y su consabida vinculación a la experiencia; entonces, cada acción debe su sentido a la red simbólica establecida mediante la interacción entre sujetos, acciones y espacios narrativos>>.

Un tercer anclaje es la aparición de las estructuras temporales dentro de los planos de la narración; surgiendo la intratemporalidad o ruptura con las representaciones lineales del tiempo en el surgimiento de ‘*ahoras*’ como espacios para las configuraciones narrativas en las más elaboradas formas de temporalidad. Pero lo cierto de todo ello es que este proceso implica la configuración del mundo en el cual

va a articulase la configuración narrativa; representando la trama el elemento mediador-vinculante de los diversos intervinientes del proceso de reconfiguración de sentido.

Así mismo el reconocimiento de la trama a manera de elemento mediador-vinculante, supone la estructuración de un acto configurante establecido a partir de tres operaciones de mediación: la primera cuando la trama media entre los acontecimientos y la historia tomada como un todo. La segunda en la integración propiciada por la trama de factores heterogéneos y la articulación del orden paradigmático y sintagmático; mientras que la tercera está representada por la mediación de la trama en función de sus caracteres temporales propios; pero todas ellas combinadas en dos dimensiones temporales: lo cronológico y lo no- cronológico.

Desde este punto de vista asumo lo cronológico en cuanto dimensión episódica de la narración o la historia hecha acontecimientos, mientras que la otra dimensión, la no- cronológica es la configurante de los acontecimientos transformados en historia. Aunado a esto, el acto configurante de la construcción de la trama contiene el esquematismo y la tradicionalidad como rasgos complementarios que van a asegurar el tránsito simbólico entre historia y ficción.

Así que el esquematismo develará la unión entre el acto configurante y la imaginación creadora, promoviendo el vínculo entre entendimiento e intuición, bajo la representación de la imaginación de una facultad trascendental; además que este esquematismo a partir del lenguaje le da sentido a la imaginación, constituyéndose en la historia que tiene todos los caracteres de una tradición; quien a su vez está soportada por dos aspectos relevantes representados por la innovación y la sedimentación; refiriéndose la sedimentación a los constituyentes tipológicos de la trama que proceden de la historia sedimentada, pero surgidos de innovaciones anteriores proporcionadas por las reglas.

Ahora bien, dentro de estos paradigmas de la tradición está contenida la imaginación creadora, que en el caso específico del discurso estético-teatral, cuando éste se aleja del paradigma tradicional, propicia una desviación subversora de lo establecido para crear sus propias reglas o paradigmas. Así que para efectos de este libro, voy a sustituir las categorizaciones utilizadas por Ricoeur (2010) entre poema y lector por las de obra teatral y espectador, para visualizar la construcción del sujeto teatral en función de la convergencia entre el mundo de la obra y mundo del sujeto: autor, personaje, espectador.

De esta manera quiero significar el mundo configurado por la obra y el mundo del sujeto en sus variantes y desdoblamientos donde es ejecutada la acción; mostrándose así la totalidad de la obra mediante la construcción de sentido cuando entran en relación el mundo configurante y el mundo del sujeto en el establecimiento de un diálogo –dialogismo– a través del cual se logra construir una identificación espacio-temporal entre ambas colateralidades o mundos.

Aún más, para precisar estas variantes y desdoblamientos del sujeto apelo a la cotidianidad como espacio semiótico, al ser punto de convergencia simbólica alrededor de la acción configurada en la obra y la experiencia inmediata del sujeto a manera de embrague de lo percibido con lo experimentado en su acción humana. Así una obra teatral ambientada en la antigüedad variará y desdoblará sus planos argumentativos en un presente reactualizado por el sujeto y sus devenires en tiempos presentes. Esto es, en la cotidianización a modo de argumentación, contextualización e interiorización de contenidos argumentales.

Por lo tanto estoy refiriendo el encuentro del mundo del sujeto (Mimesis III o refiguración de la acción) y el mundo de la obra (Mimesis II o configuración de la acción), a través de una resimbolización de los acontecimientos y su configuración

en los espacios de la historia-ficción, mediante el desdoblamiento de la identidad personal en identidad narrativa como elemento constituyente del sujeto teatral que migra entre enmascaramientos, develamientos y manifestaciones holográficas de su propia identidad.

De esta manera, la verdad –o carácter veridictivo– se fundará a partir de la ficción y su configuración dentro de las formas narrativas, donde el sujeto teatral es una forma holográfica⁸⁴ de la identidad personal; o más bien, de la identidad narrativa, puesto que los discursos estéticos-teatrales configuran un mundo a través de la imaginación generadora de la noción del ‘como sí’ en la construcción de mundos, tiempos, espacios, personajes y tramas singulares.

En función a ello, la identidad del sujeto teatral está profundamente relacionada con el contar la historia del quién de la acción, siendo esta narración el tránsito de la noción de identidad a la idea de una identidad –de la etimología a la etiología– que nunca va a concluirse, sino que siempre apuntará hacia la semiosis infinita e ilimitada; en la cual conviven múltiples identidades en torno al sujeto teatral; o lo que es lo mismo, una refiguración del mundo a través de la narratividad creadora o formas de construir lógicas de sentido y de argumentación.

Por las razones anteriores es posible hablar de teatro

⁸⁴ Según las nociones de espectro de Derrida *Los espectros de Marx*, (1995) y sus definiciones sobre espectro como algo que no tiene una definición definitiva o no se sabe si existe, pues su materialidad es evidentemente simbólica que en el caso del sujeto teatral estará determinada por la corpoescritura, ya que el espectro no es de carne ni hueso, cuerpo o espíritu; no obstante, es al mismo tiempo todas esas cosas a la vez. En su holografía el sujeto teatral es una forma fenoménica que encarna al espíritu en la corpotextualidad, que desde la deconstrucción derridiana será la “localización de un área de indecibilidad”, y es justamente donde hallamos al sujeto teatral, en medio de la distensión entre cuerpo y espíritu; hecho que se hace evidente a través de la fusión simbólica de la consustancialidad referencial. Aún más, el sujeto holográfico será una propuesta de abordaje al poder de la imagen-representación y los desdoblamientos del sujeto ‘real’ en los espacios de la virtualidad teatral. Y dentro de esta búsqueda del sujeto holográfico aparece lo trascendental, que en los textos narrativos será una forma de organizar el mundo.

y narratividad⁸⁵ en cuanto relación en apariencia paradójica, entendiendo la paradoja a manera de construcción de sentido, tal y como siempre ha significado en los discursos literarios, una contradicción artística, antítesis o paridad oposicional que tienen la función de significar más allá de lo aparente mediante fusiones simbólicas de lo figurado; que en la práctica teatral es un campo fértil y rico en matices.

Por lo antes expuesto, insisto en el orden representacional dentro de la construcción del sujeto teatral y los órdenes enunciativos diversificados en torno a él, indicativo de la existencia del sostenimiento sígnico entre realidad y espacios enunciativos teatrales, pues las nociones de realidad, semióticamente, son posibilidades de representación e interpretación, puesto que en ambos casos, la circulación de la significación responde a un hecho de profunda correspondencia del sujeto sintiente y el sujeto actante, en cuanto transformación del mundo percibido tal y como lo desarrollan Greimas y Fontanille (2002: 55) en *Semiótica de las pasiones* y sus nociones sobre ‘el mundo como continuo’ mediado por el cuerpo;

En el discurso por medio de una doble convocatoria; por una parte de la convocatoria de las formas semionarrativas de la subjetividad y, por otra parte, la de las formas tensivas de la actancialidad. De ahí el efecto que la metapsicología llama de “internalización”, el cual permite proyectar, a partir de un sujeto

⁸⁵ Narratividad conforme a Fabbri (2004: 57) “Llamaremos narratividad a todo lo que se presenta cada vez que estamos ante concatenaciones y transformaciones de acciones y pasiones, es decir, como concatenación”, ya no sólo de estructuras lingüísticas formales, sino de acciones y pasiones, que conducen a la semiótica –desde los objetos o cosas– a los sujetos, sin lugar a dudas, verdaderos protagonistas de todo proceso semiótico. Éste, con bastante probabilidad, fue el sentido atribuido por Greimas y Fontanille (2002) al momento de subtítular su libro como “De los estados de cosas a los estados de ánimo” (Nitrihual, Luis, 2011: 133), y considerada ya no sólo en el establecimiento y rupturas de contratos entre un destinatario y un destinatario, de los que va a derivarse la comunicación y el conflicto entre sujetos y la circulación de los objetos de valor, sino además en la búsqueda de sentido, en la discontinuidad extensa de lo inteligible y la continuidad intensa de lo sensible.

ETIOLOGÍAS DEL SUJETO TEATRAL

apasionado aparentemente único y homogéneo, verdaderas “escenificaciones” pasionales que comprenden varios roles actanciales y varios sujetos modales en interacción.

De hecho el teatro siempre va a nutrirse de materiales narrativos a través de relaciones paradójicas de asimilación y adaptación, de identidad y contraposición; formas de conversión tanto referencial como simbólica donde las voces se van multiplicado o desdoblado en otras voces enriquecedoras de la trama y las relaciones de significación a través de órdenes dialógicos, que van a decantar el diálogo interpretativo o pluralidad de voces estructurantes de las diversas semiosis.

En función de ello y dentro de ese orden dialógico interpreto el sujeto teatral a modo de componente sistemático de las relaciones de significación donde aparece el cuerpo como espacio de la enunciación, que en teatro tiene una preponderancia fundamental, ya que este cuerpo transmuta en espacio mediador entre sujeto y realidad, para generar una relación dinámica entre él y el mundo.

A este respecto es oportuno recurrir a las propuestas de Raúl Dorra (2006: 21) sobre la construcción de una semiótica del cuerpo en la cual caminar –actuar– es sinónimo de acción, y “Si el camino es un cuerpo discursivo, el caminar es un cuerpo *discurrente*, un cuerpo cuyo modo de ser es la pura energía creadora”. Aún más, quedan establecidos los niveles de configuración “que alcanza y que propone, provienen precisamente de esa energía creadora cuya actividad queda registrada en la figura”.

En lo específico, Dorra (2006: 26) asevera que cuerpo y discurso deben analizarse a modo de mitologías, lo por él designado *imaginaciones de origen* que:

[...] tienen en común el hecho de conducirnos al momento de aparición de la figura, o mejor, de la configuración del cuerpo, pues un cuerpo –el del universo, el de la sociedad, el del hombre– no hace *figura* sino en el acto en que aparece la figura del otro o de *lo otro*. Pero tal configuración es resultado de un proceso.

Esta ‘aparición’ de la figura en medio del discurso y mediatizada por el cuerpo es el sujeto teatral devenido en holograma de la significación;

Si concebimos la enunciación como la irrupción del habla⁸⁶ y a ésta como el acto por el cual uno se autoexpulsa para convertirse en *uno* en la medida en que se mira en sí y se vuelve sobre sí como *otro*. El habla pues, es el acto que da lugar al *uno* –el cual sería el sujeto de dicho acto, en *uno* desplazado de sí, siempre próximo y siempre inasible. Enunciar es expulsar y crear la necesaria distancia para que aparezca el *yo* y por lo tanto la estructura elemental *uno-otro, cuerpo-mundo* (Dorra, 2006: 26-27).

De estas reflexiones lo importante es destacar la ‘figuración de la figura del yo’ (sujeto teatral) en la enunciación-representación y construcción del cuerpo simbólico-alegórico, donde

Enunciar, señalarse como el *quién* del habla que supone construir un sujeto en el momento en que se separa del silencio primordial, y por lo tanto construir al mismo tiempo ese silencio y esa separación. El sujeto es también el que se oye hablar, el que se percibe como un yo y se construye a la vez como otro que es sujeto del oír y el percibir (Ibidem).

Por lo antes señalado debo insistir en el hablar-representar a manera de elemento imprescindible al momento de destacar la voz como elemento seductor de las relaciones discursivas, siendo esta voz no solo la impostación del sonido, sino la metáfora del cuerpo; donde los silencios –mímica– son profundamente significativos, la voz o el indicio de *quién habla-escucha*; la voz⁸⁷ y los artilugios estéticos-simbólicos para el surgimiento de formas de articulación de sentido, en una coincidencia del presente con el acto de enunciar.

⁸⁶ El sujeto teatral habla de diferentes formas y maneras; con el cuerpo y la figura simbólica que encarna ese cuerpo, desde donde se puede hablar de un cuerpo físico –objeto– y cuerpo representado –mimesis–.

⁸⁷ Hernández en: *El texto, la cohabitación del texto*, 2021, (en preparación) aduce que si la mirada es el primer principio semiótico; la voz es el primer indicio de la textualización del sujeto y la figuración del cuerpo como espacio de la enunciación y corporeización de lo simbólico.

Y si a ver vamos, el presente de la enunciación –presente narrativo para Ricoeur (2004: 39)– es el espacio-tiempo de quien habla, en el cual el cuerpo es el centro organizador de ese espacio y tiempo:

Yo soy, entonces, el-*que-habla* y que hablando se separa de sí, se toca a sí mismo. Yo soy ése que toca y que es tocado. Yo soy el que dice *yo*. Mi cuerpo está aquí y ahí estoy yo. ¿Ahí o aquí? ¿Dónde, exactamente, está *yo*, estoy yo? Me señalo ante los otros, me tomo como tema de la conversación, instalo mi cuerpo ante los otros, pero no para que los otros vean mi cuerpo sino para que me vean a mí. ¿En ese cuerpo estoy yo? ¿En ese sitio que toco se aloja mi yo? ¿Soy yo el que me señala? He aquí que, corrigiéndome, ahora deduzco que ya que haya *yo* tiene que haber un continuo desplazamiento de éste que habla. Para que haya cuerpo no basta que haya un *sí-mismo* (Dorra, 2006: 31).

Entonces la voz narrativa se corporeiza, y el cuerpo implica el espacio de tránsito entre el yo y el otro; el yo y el él mismo, dentro de su circulación por los espacios enunciativos, lo que nos lleva a considerar al *sujeto teatral* en esa movilidad enunciativa e intercambio dentro de los planos de la representación. Porque el cuerpo dentro de los escenarios de la representación es el vínculo que une al sujeto con el mundo:

También tiene que haber mundo pues el cuerpo debe ser tocado y señalado, ser exterior a sí. Uno es *eso*. El cuerpo es lo que reúne y a la vez separa al yo y al mundo. Es la garantía de mi existencia *en* el mundo y por lo tanto también de la existencia *del* mundo puesto que él mismo, mi cuerpo, para que sea yo, tienen que ser una parte del mundo. (Dorra, 2006: 31).

En este sentido ser parte del mundo es ingresar a las esferas de la enunciación-representación en las cuales está fundado el orden simbólico de las cosas y éstas adquieren roles y estatus dentro de esas esferas. Por lo que el cuerpo es una frontera entre el yo y el otro; el yo y el mundo; frontera donde es posible intercambiar relaciones de significación y determinar la generación de lógicas de

sentido. Recordemos que para la ontosemiótica es fundamental la relación entre interioridad y exterioridad como estructurante de esas relaciones de significación y posicionamiento del sujeto dentro de los planos discursivos-representacionales.

Entonces las relaciones discursivas-representacionales comienzan a sostenerse y fundamentarse en las interacciones perceptivas-figurativas, donde:

El cuerpo es, según esto, actividad percibiente y objeto percibido. Claro que la actividad auto-perceptiva del cuerpo no deja de resultar una empresa difícil, conflictiva y tortuosa. La percepción inmediata del cuerpo propio es continua pero continuamente parcial, fragmentaria. En realidad, y aun (pensando en mi cuerpo como pura exterioridad. Como figura, no alcanzo a ver de él sino esquivos fragmentos). (Dorra, 2006: 31-32).

Por lo que la constitución del cuerpo es una actividad de percepción–interpretación, y el *sujeto teatral* va a constituirse precisamente a partir de las relaciones recepción-percepción del acto enunciativo, enmarcado dentro del proceso de constitución de sentido en determinadas circunstancialidades espacio-temporales; configurándose este sujeto teatral a manera de sujeto percibido que involucra todas las parcialidades y sincretismos; puesto que: “Una vez que aparece el sujeto es que aparece el cuerpo sintiente y, por eso mismo, también el cuerpo sentido” (Dorra, 2006: 110).

En estas circunstancias el sentir constituye una forma de articular la significación y construir lógicas de sentido, ya que:

El reino del sentir es, básicamente, un ámbito constituido por operaciones metonímicas: movilidad, transformación, fijación obsesiva, reunión dispersiva, dispersión unificante, mismicidad y otredad, todo ocurre sobre un plano donde las sensaciones, únicas, plurales y cambiantes, continuamente se movilizan y retornan. (Dorra, 2006: 111).

Elementos que en la representación teatral, más aún, en la

constitución del *sujeto teatral*, tienen una profunda significación, porque son quienes permiten establecer los ejes de acción en los planos enunciativos-representacionales. Continuando con Dorra y su interesante semiótica del cuerpo, encontramos otra importantísima relación en cuanto al cuerpo y su vinculación con las posibilidades de figuración dentro de los procesos de interpretación, mediante la interrelación de:

El *cuerpo sintiente* [que] tiene su otro en el *cuerpo sentido*, su otro con el que continuamente se encuentra. Curiosamente, si todo es *sentible* para el cuerpo sintiente, y si encuentra en lo *sentible* su *natural* prolongación, el cuerpo propio, sin embargo, no puede ser sentido sino como desdoblamiento, como otredad. Cuando se trata de sentir el cuerpo propio, la familiaridad se reúne con la extrañeza. Es como si el cuerpo sintiente viviera la paradoja de que toda la sensación que incorpora a su sentir la incorpora como mismicidad salvo la sensación del propio cuerpo: el *sí mismo*, al presentarse como tal, no puede ser acogido sino como *otro*. (Dorra, 2006: 111).

De por sí, el sujeto teatral encarna la constitución simbólica mediada por las relaciones de significación y construcción de lógicas de sentido; *cuerpo sentido* articulado por los cuerpos sensibles desdoblados a través de las diferentes miradas y voces confluyentes en las dinámicas enunciativas de la representación teatral.

Con base en lo anterior, el cuerpo sentido será lo holográfico referido en párrafos anteriores, como el posicionamiento de la enunciación-interpretación del acontecimiento teatral⁸⁸, siendo desde la ontosemiótica:

Enfocar el cuerpo como el gran escenario de la enunciación y dentro de esa visión de lo corpóreo y su referencialidad

⁸⁸ Aquí acontecimiento teatral involucra todas las relaciones de significación que se puedan establecer a través de las lógicas de sentido. Esto es, la interpretación de lo acontecido desde diversos planos enunciativos-representacionales. En todo caso es el acontecimiento representado y obviamente prefigurado entre las connotaciones de lo real y lo representado.

indescantable en todo discurso poder pensar en la escritura a manera de prolongación del cuerpo dentro de los textos por medio de la alegoría y el discurso metafórico. Por lo que la escritura es holograma del cuerpo, su forma y expresión en imágenes que adosan lo consciente y lo inconsciente a razón de material indicial para crear espacios de interpretación y resignificación. He allí que la unicidad tiene en la escritura su tiempo y espacio donde es posible juntar lo fragmentado y esparcido, lo atomizado por la realidad y la historia (Hernández, 2016: 16).

De esta manera el cuerpo se hace escritura y se textualiza para configurar sensibilidades a través de la *corpoescritura* y su configuración desde las perspectivas de objeto sensible que comporta las claves para establecer las referencialidades:

Intenta hurgar en las entrañas del cuerpo sensible transformado en grafía; esto es, en *corpoescritura* que hace connotar ‘el espíritu’ de la letra por sobre todas las cosas, bajo la pretensión de querer simbolizar la fuerza expresiva que va desde la riqueza etimológica a la metáfora sorprendente, y tiene como centro de la significación al Ser que busca comunicarse más allá de la necesidad ordinaria para centrarse en la profunda necesidad subjetiva que crea las significativas voluptuosidades del lenguaje. Entendidas estas voluptuosidades como giros lingüísticos-estilísticos que dan vida al texto desde la manifestación simbólica más allá de lo expresamente lexical (Hernández, 2016: 472).

Aún más, la *corpoescritura* es la imagen en constante construcción a través de bocetos interpretativos a irse configurando en función de las relaciones de significación y establecimiento de lógicas de sentido:

Obviamente el boceto forma parte de lo que llamo *corpoescritura* que junto a la grafía proveen importantes espacios de resignificación desde la corporalidad, tanto icónica como sensible. De hecho, desde la ontosemiótica he podido conocer la *corpohistoria* como la forma de ‘narrar’ la historia desde los cuerpos (Hernández, 2016: 138).

El este caso específico el *sujeto teatral* es corporeizado por las figuraciones interpretativas de los agentes intervinientes en el

proceso de construcción de sentido o factores constituyentes de la dinámica discursiva que involucra al autor, actores, espectadores, textos y colateralidades simbólicas, para transitar este *sujeto teatral* en las relaciones de significación constituyentes, concatenantes y diversificantes de lo significado, los espacios y tiempos de la significación, desde donde emerge la consustancialidad referencial y por consiguiente la fusión simbólica.

En la particularidad del teatro este sujeto cumple el rol de destinatario de lo simbólico a través de la confluencia de lo real y lo representado, para constituirse el *sujeto teatral* no como representación de lo real, sino escenario de la mimesis diversificada entre los diversos planos enunciativos-representacionales⁸⁹, para crear un dialogismo a partir de la transposición de lo real a diversos planos de lo representado, en el cual el *sujeto teatral* es un gran texto consustanciado por diversos discursos.

A partir de esta consustancialidad el *sujeto teatral* asume corporeidad al materializarse ente físico, –texto a ser interpretado–, al mismo tiempo estructura la causalidad simbólica –texto a construir– que sostiene los ejes de significación-representación. En este sentido, se constituye sujeto que paralelamente es causa y efecto⁹⁰ para generar un discurso con tipificaciones notablemente particulares y puntuales, soportado por la narración-representación.

⁸⁹ Aunque un tanto lejos de la redacción del texto, y para figuraciones futuras, los planos enunciativos-representacionales son alegoría de: lo histórico, social, ideológico, simbólico (poético, mítico); perspectivas de adaptación de las representaciones teatrales; las técnicas y métodos a utilizar en la interpretación de los textos; la dinámica discursiva. Así el *sujeto teatral* va a constituirse en función de esas posibilidades interpretativas. De hecho, es un cuerpo simbólico que permite la consustancialidad referencial y su competencia dentro de la fusión simbólica.

⁹⁰ EL sujeto en los planos enunciativos es paralelamente causa y efecto determinada por el sujeto mismo, ya que él es el centro de la enunciación, enunciación por demás predicativa orientada hacia la acción, en la cual, siempre el sujeto enunciante será el centro originario de los contenidos enunciados. Pues desde los planteamientos lingüísticos este sujeto aun cuando no esté presente de manera nominal en la oración, siempre estará tácitamente involucrado, y en las formas específicamente estéticas, los procesos de humanización/objetualización literarios son prueba fehaciente de ello.

Entonces el *sujeto teatral* es el *representamen* del discurso estético, transfigurado en estesis o dispositivo de configuraciones simbólicas para dar origen a diversas relaciones discursivas soportadas por el dialogismo, lo que indudablemente, posiciona este sujeto dentro de los espacios reales o ficcionales; la diversidad y dinámica discursiva; esto es, lo configura *sujeto teatral*, siendo éste incidente dentro de los discursos de la representación teatral, quienes lo instalan dentro de ella bajo la dual modalidad de: sujeto de la escritura y sujeto de las colateralidades de interpretación.

De esta forma *el sujeto* se tematiza y textualiza dentro de los espacios de la representación teatral; tema y texto; contenido y expresión son elementos de correspondencia constituyente de nuevas formas para interpretar sobre las dinámicas de las lógicas de sentido, las prácticas discursivas. Así que esta correspondencia entre tematización y textualización es indispensable en la formulación de esta propuesta sobre el sujeto teatral y su vinculación con las teorías de la recepción-percepción, porque a través de ellas la tematización involucra al sujeto –autor-creador– que organiza el universo a representar de manera coherente, sistemática y con una sensibilidad subyacente como punto de enganche con los lectores –espectadores– y posicionalidades contextuales.

Además esta tematización representa la figuración de una voz propia o proyectiva de este sujeto en la propuesta de correspondencias y analogías en la producción de redes de significación. Mientras que la textualización implica la mediación de los códigos estéticos y culturales en la búsqueda de la identidad del sujeto multiplicado en las diversas instancias de significación de los procesos de generación de sentido. En consecuencia, el *sujeto teatral* relativiza el discurso estético en un sistema unitario donde lo que existen son consustancialidades referenciales y fusiones simbólicas en constante devenir influenciado por el sujeto en la re-determinación de los discursos, una vez que las dinámicas interpretativas así lo exigen o procuran.

La anterior correspondencia presenta al *sujeto teatral* dentro de una etiología –crítica– que considera a ese sujeto categoría simbólica en constante construcción-desconstrucción:

Como estrategia textual que desencadena la deriva, el deslizamiento y la insistencia del trabajo de escritura y el trabajo de lectura –cada uno como gesto doble que aplaza, injerta y disuelve la diferencia que los constituye y reduce– articula los movimientos de inversión y corrimiento con la irrupción de otros conceptos que no se dejan subsumir en la rejilla del sistema desconstruido (Ferro, 1995: 129).

Desde esta perspectiva el *sujeto teatral* pasa a constituir una ‘estrategia textual’ dentro de la convivencia entre hablantes y escuchas, observadores y contextos, para homologar a partir de las diferencias, los sincretismos de las prácticas semióticas. Así la propuesta aquí desarrollada incorpora al sujeto como entidad simbólica-discursiva generadora de referencialidades, esto es, constituye un campo semiótico en el cual el sujeto se configura en texto, y el texto se corporeiza bajo argumentos empáticos donde quedan plasmadas las intenciones tanto conscientes como inconscientes; en tal caso, el sujeto se textualiza⁹¹ desde diversos órdenes de significación, que soportados por el lenguaje recogen las necesidades biológicas, sociales y subjetivas en torno al discurso.

Ante tales circunstancias argumentales es imprescindible incorporar al sujeto –desde su etiología– en una propuesta sobre la *recepción teatral* en función de las relaciones de producción-recepción del discurso teatral para sacarlo de su rol de simple espectador y asumirlo desde sus desdoblamientos entre: autor, actor, espectador, en medio de los escenarios enunciativos; escenarios físico-reales o simulados, pero locaciones semióticas que producen sistemas de representación normados por la posicionalidad del sujeto

⁹¹ Para Hernández (2010), la textualización del sujeto es la transposición de la corporalidad sensible al discurso, que desde la ontosemiótica es posible leer bajo la construcción de una lógica de sentido.

enunciante. En este sentido, estamos en presencia de la variabilidad del discurso y las posibilidades de reinventarse a través del discurso metafórico sustentado en los imaginarios.

Desde esta perspectiva propongo la incorporación del Sujeto a manera de campo semiótico susceptible a ser leído mediante el sujeto incorporado a la base de la supraestructura interpretativa, siempre teniendo en cuenta el aspecto atinente al ser enunciante a través del cuadrante semiótico autor-texto-contexto-lector, propuesto por la ontosemiótica para trabajar a partir de allí con la arquitectura de la sensibilidad que opera en el desdoblamiento del sujeto en: sujeto sensible (autor/espectador), objeto sensibilizado (texto-acontecimiento teatral), dentro de un espacio sensibilizado (contexto real y simulado), que conducen a la categorización de *sujeto teatral*.

Bajo el entendido de que el hecho estético deviene de una realidad subjetivada, constituida a manera de movimiento migratorio hacia el otro, el hecho estético queda focalizado a partir de la identidad narrativa en relación con la captura estética –“en tanto ‘trozo de vida’, en tanto recorrido particular del sujeto” (Greimas, 1997: 71)–, que en el marco de la semiótica de la afectividad subjetividad atiende al sujeto “desde la confluencia de la sensibilidad e intimidad del enunciante; como por ejemplo: el mito, la creencia, la poesía, la música; en fin, todas las manifestaciones que evidencian el hablar humano y la constitución de los discursos a partir de la lógica de los sentimientos” (Hernández, 2013).

En consecuencia formulo la siguiente aseveración: *el sujeto teatral está soportado en la identidad narrativa fundamentada en los procesos intra e intersubjetivos implícitos en la construcción de lógicas de sentido a través de los sistemas de representación estética-teatral*. Para de esta forma cumplirse la premisa fundamental de esta propuesta, en cuanto a la constitución etiológica del sujeto teatral y sus imbricaciones simbólicas como sustento para indagar sobre

la recepción-percepción del discurso estético, donde los niveles de teatralización de la realidad contienen la multiplicidad del sujeto, quien no es un artilugio o simple objeto estético, sino forma parte de la misma naturaleza y acción simbólica de ese proceso de construcción de sentido a partir de las relaciones de significación estética.

Todas las referencias anteriores me llevan a configurar una noción de sujeto desde su etiología o forma constituyente a partir de las diversas relaciones de significación y lógicas de sentido que han intentado en la historia de las ideas y la filosofía del lenguaje atribuírsele. Por ello, en función de lo planteado, he de rescatar toda esa necesaria e imprescindible disertación teórica a modo de aspectos puntuales para apuntalar *el sujeto teatral en sus etiologías*.

Entre estos aspectos es importante destacar el reconocimiento del sujeto a manera de instancia sensible más allá de las conceptualizaciones de la razón en sus posibilidades objetivas o dentro de los métodos objetivistas de la interpretación de la realidad; por consiguiente la subjetividad representa, por una parte, el objeto dinámico de la acción humana, desde donde van a establecerse 'lecturas' del mundo a partir del sujeto consciente de su poder simbólico-metafórico para enunciar a partir de planos figurados que alteran las formas de captar contextos, textos, discursos y relaciones de significación.

En este sentido la acción humana es acción confluyente entre ideología y subjetividad para crear el orden simbólico expresado en la autonomía del sujeto al redimensionar las lógicas de sentido específicamente a través de las manifestaciones estéticas o estructuras semióticas que permiten la alteración de las causalidades mediante el artilugio de la imaginación y la provisión de realidades contiguas en las cuales los mundos posibles constituyen la alternabilidad discursiva.

De igual manera, dentro de esta alternabilidad discursiva es donde surge el sujeto teatral devenido de una etiología hermenéutica; sustancia y aporte de esta propuesta, al reconocer el elemento que permite la homologación significativa-temporal en cuanto a la interpretación del acontecimiento teatral. En este sentido, es fundamental recalcar la homologación significativa temporal como el momento de la interpretación para hacer confluír las lecturas constitutivas del sujeto que integra autores, personajes, actores, público y contexto; es decir el sujeto teatral a razón de unidad de interpretación y construcción de abordajes teóricos-metodológicos.

Por otra parte la noción de sujeto teatral, además de establecer los vínculos entre los planos intratextuales, contextuales y dialógicos, permite establecer las consustancialidades referenciales que interactúan en la constitución del acontecimiento teatral a modo de campo semiótico. Irguiéndose el sujeto teatral en el punto axial donde las isotopías encuentran su espacio concatenante, por ende, diversifican las posibilidades de transfigurarse en lógicas de sentido.

De por sí, estas consustancialidades referenciales, articulan los sentidos a partir de paridades, sean por semejanza o por oposición, pero siempre girando en torno a la constitución del sujeto teatral o sujeto de la significación; abordaje que supera la simple condición de sujeto físico o inmanente y abre las posibilidades dentro de lo simbólico y figurado. Esto es, dentro de la fusión simbólica a manera de articulante de la significación, coherencia, pertinencia y sostenibilidad de las argumentaciones a surgir en torno a la interpretación de un acontecimiento teatral.

De esta forma la articulación de sentido, a partir de esta propuesta del sujeto teatral en función de la consustancialidad referencial, abre posibilidades de interpretación-argumentación en diferentes planos: social, cultural, mítico, histórico, patémico, y todo aquel que tenga inherencia en el desenvolvimiento del sujeto tanto en el orden individual como colectivo, puesto que esa consustancialidad

otorga la unidad discursiva-textual del acontecimiento teatral, quien se consolida en la fusión simbólica, establecida mediante la articulación de acercamientos teóricos, perspectivas metodológicas y lógicas argumentales.

Desde este enfoque, sujeto teatral, sujeto del discurso y de la significación, emplazan a una revisión de los criterios semióticos para referir vías de acercamiento a las relaciones de significación y construcción de lógicas de sentido en el establecimiento de semiosis que circulan desde el sujeto hacia los textos, diversificados en discursos, enriquecidos en los planos contextuales a partir de la dialogía entre conciencia histórica y conciencia mítica; dos formas de leer el mundo.

Haciendo hincapié en que esa circulación semiótica de la consustancialidad referencial puede perfectamente variar los puntos de origen de dicha circulación, y no necesariamente partir del sujeto, sino desde alguno de los elementos sugeridos. No obstante siempre va a recalar en el sujeto como centro de la interpretación: el sujeto y su orden sensible constituyente de la identidad teatral a manera de narrativa que posibilita la fusión simbólica del sujeto, los acontecimientos y los encuentros, a través de la interpretación. Porque la interpretación es fusión, que desde el orden teórico-metodológico define las posibles vías de constituciones de esa fusión a partir de la consustancialidad referencial.

5.2. Sujeto teatral y estrategias textuales

Toda acción comunicativa implica la puesta en práctica de estrategias textuales para hacer tangible el objeto enunciado entre los interactuantes y las referencialidades; de allí que el sujeto tenga la posibilidad de textualizarse, y el texto subjetivarse en un productivo proceso que conduce al establecimiento de relaciones de significación profundamente simbólicas. Particularidad que es terreno fértil para los mecanismos hermenéuticos y sus intentos por situar lo comprendido a través de diversos mecanismos argumentales.

Esta particularidad conlleva una construcción simbólica-discursiva generadora de referencialidades que desbordan la simple actividad textual para establecer recorridos interpretativos desde diferentes planos enunciativos, de los cuales privilegio en este libro: el autor, texto, espectador y el contexto. Todos ellos referidos en cuanto metáforas del sujeto desdoblado en sí mismo y en otro complementario, profundamente figurativo que va a permitir las proyecciones tanto conscientes e inconscientes de los sujetos enunciantes en medio de la diversidad referencial, que al consustanciarse a través de la fusión simbólica, indefectiblemente, deriva en un planteo teórico-metodológico.

Destacados los hallazgos referidos y sin pretender en ningún momento postular fórmulas mágicas para el análisis de textos estéticos, la dinámica generada por la concepción del sujeto teatral en sus etiologías, orienta hacia una alternativa argumental frente a estudios de preeminencia sociológica o de proyección objetivista, para quienes el contexto es el elemento fundamental a destacar en aras de lo ‘verídico’ a modo de legitimante específico al momento de realizar la interpretación. Al contrario, la propuesta del sujeto como texto involucra un productivo matiz afectivo-subjetivo para suponer relaciones de significación diversificadas por el orden patémico.

En tal sentido *el sujeto teatral en sus etiologías* demarca una ruta teórico-metodológica que tiene su base fundamental en arqueos bibliohemerográficos que permitan inventariar las fuentes documentales para precisar las principales corrientes que pueden interaccionar en el fortalecimiento de la propuesta; en este caso concreto, bajo las égidas de la antropología filosófica, filosofía, psicoanálisis y semiótica patémica; enmarcadas en las figuraciones de la ontosemiótica y sus tendencias hacia los procesos de subjetivación como mecanismos de normatización de las relación de significación y construcción de lógicas de sentido.

Este arqueo bibliohemerográfico es la base y soporte para una

interrelación teórica con la finalidad de construir el corpus conceptual en soporte de las evidencias documentales, dimensionadas aquí alrededor de la propuesta ontosemiótica aplicada a los discursos estéticos –en este caso, teatral–, a partir de las interrelaciones entre individuo, texto, espacio social, y mediación de la intrasubjetividad transfigurada en intersubjetividad y subjetividad cultural. Dos dimensiones a través de las cuales se hace evidente el proceso significativo regulado por las diferentes variables a plantearse en el protocolo investigativo, tal cual han sido mencionadas en el armónico conjunto de las etiologías del sujeto teatral.

De esta forma el procedimiento ontosemiótico contempla la concatenación isotópica entre los diferentes planos enunciativos para enriquecer las rutas de acceso en la consustanciación referencial de sujetos, textos y contextos, que con respecto al sujeto teatral y sus etiologías redundarán en la figuración del cuerpo, la pasión, la conciencia mítica y los espacios de lo íntimo, entre otros elementos intervinientes en la creación del *sujeto teatral* a partir de la fusión simbólica como variable determinante en la interpretación del acontecimiento teatral.

El anterior procedimiento a manera de estrategia de redefinición textual plantea una serie de ángulos o propuestas para el establecimiento de la dinámica de recepción-percepción de las relaciones de significación, donde es de imperiosa necesidad partir del nivel empírico del lector de la realidad a interpretar para nunca descartar el a priori subjetivo como vínculo que permite un eficiente dialogismo, profundamente empático que humaniza la investigación y la aleja de la simple disección analítica y presentación de interpretaciones desde la más fría racionalidad. Con ello aduzco la importancia del campo experiencial con la indagatoria (intuición) del lector desde una preconcepción del hecho a investigar, en cuanto a lo volitivo, experiencial y patémico que forman el orden primordial y fundamental de las relaciones de significación a develar desde el sujeto y para el sujeto.

Esta develación de un orden significativo radicado en el sujeto y todas sus dimensiones textuales, implica el decantamiento de isotopías-arquetipo a fin de establecer ejes de redefinición conceptual, tal y como ocurre en la presente propuesta y el decantamiento de la noción de sujeto a través de la filosofía para luego inferirla dentro de los escenarios de la identidad narrativa y la concreción de un ente vinculante de los diferentes elementos intervinientes en la recepción-percepción teatral, a fin de intercambiar desde las diferentes acepciones del objeto tratado en función de las ópticas que tengan pertinencia y factibilidad.

Postulados los anteriores elementos a modo de sistematización interpretativa para abordar una realidad textual, surge la concreción argumental a manera de herramienta hermenéutica que permite formalizar un soporte amplio de miradas y aproximaciones del hecho estudiado a manera de entrecruce dentro de su realidad textual y contextual. Ello con la intención de articular la reflexión en torno de las concepciones ontosemióticas alrededor de la materia significativa, o base significativa a colegir a través del marco conceptual y su posterior conversión en lógicas de sentido construidas o atribuidas a un objeto de estudio.

Por lo tanto el engrane central de esta intención argumental es la semiótica, al involucrar el sujeto de la semiosis en cuanto interioridad, a razón y manera de proyección sobre un espacio de articulación de signos presentes y ausentes, recogidos a través de la impelencia de las isotopías abstraídas en los intentos de refigurar el sentido y la significación a partir de lo intratextual, contextual e interdialogico, involucrando el cuadrante semiótico: lector-situación-texto-contexto.

En correspondencia con el principio hermenéutico aludido, las diversas variantes conceptuales están volcadas sobre la interdisciplinariedad, allí se conjuntan diversas teorías que pueden agruparse metodológicamente en grandes bloques de interrelación,

y así permitir la aplicación de la intertextualidad, contextualidad y metatextualidad, como procedimientos de verificación de las isotopías a manera y razón de *hecho trascendente* en el espacio semiótico de la intersubjetividad. Fenomenología que permite abordar la intersubjetividad desde la semiótica de la afectividad-subjetividad, mediante la aplicación de los postulados sociológicos, estéticos, psicoanalíticos, historiográficos decantados en la dinamicidad de las isotopías y su constitución en espacio semiótico.

Interrelacionadas las teorías es posible discernir sobre las isotopías en cuanto consustancialidad referencial o acto de interpretación encuadrado en la relación del sujeto patémico-cognoscente con la realidad intervenida y la introducción de lo interdisciplinar en el campo/modelo semiótico para develar la funcionabilidad del anillo de la fenomenología que ata de manera dinámica el tema en referencia y las teorías argumentativas en la ya mencionada fusión simbólica.

Para tal fin he recurrido a la ontosemiótica, no sólo como metodología que me permita interpretar un discurso y su acepción desde el enunciante y su desdoblamiento en entidad personal, individual, ética, moral, sino en la perspectiva hermenéutica para la reconstrucción del pensamiento, el reordenamiento del logos a través de la evolución del conocimiento. Y a través de ella, poder reconocer lo originario del hombre, de las luchas del ser por sentirse reconocido en instancia sensible, potencialmente humana.

Todo ello entrelazado por una fenomenología orientada hacia métodos enfocados en el hombre y su trascendencia a través de la incorporación del espíritu subjetivo que mantiene una relación de intersubjetividad con lo colectivo y lo histórico a través de las dimensiones del lenguaje, identificadas por Paul Ricoeur en tres esferas: ontológica (referencia al mundo), psicológica (relación con uno mismo) y moral (relación con otro), y a partir de las cuales se construye toda una esfera del conocimiento, que en las ciencias humanas tiene una importancia determinante.

En este caso es plantear la consustancialidad referencial inserta en los rasgos comunes de la cultura que la particularizan según los parámetros planteados tanto por el investigador como los de la naturaleza implícita en el objeto de investigación a través de la fusión simbólica en representación del mecanismo de concreción, para establecer de este modo, la circulación de las isotopías intervinientes en el proceso constituyente de la significación, del cual, se desprenderán las lógicas de sentido, que en este caso en particular, está representada por el *sujeto teatral* desdoblado en sus múltiples *etiologías*.

Dentro de esta fusión simbólica el *sujeto teatral* configura el espacio semiótico de la intersubjetividad discursiva a manera de sentido encuadrado dentro de la pasión del desear y la expresión del cuerpo que va más allá de la simple estructuración lingüística, con la introducción de la afectividad en el campo/modelo semiótico a través del subjetivema como isotopía trascendida en estrecha vinculación con el cuerpo, y desde allí, demarcar la aparición del anillo de la fenomenología que ata de manera dinámica el tema en referencia con las teorías argumentativas.

Indudablemente es el acercamiento a lo subjetivo en la superación del espíritu transmigrado en conciencia sensible mediante el subjetivema y lo patémico a manera de manifestaciones de la conciencia trascendida en espíritu sublime. En este sentido, el subjetivema deja de ser una simple caracterización lexicográfica para convertirse en idealidad posible, subir a la superficie de lo corporal e integrarse a un giro semiótico de constante transmutación. Por lo que la inserción de la ontosemiótica altera el viejo modelo semiótico construido sobre cimientos cognitivos y referenciales para abrir nuevas posibilidades a través de la semiótica patémica y el discernimiento del subjetivema en función de una red intersubjetiva que va a crear su lógica de sentido más allá de la realidad prescrita.

De allí la caracterización inicial de atribuirle a la ontosemiótica

ETIOLOGÍAS DEL SUJETO TEATRAL

connotaciones de paradigma, puesto que, antepone, opone, criterios y bases argumentales a otros planteamientos semióticos de raigambre estrictamente sociologistas, racionalistas que contemplan la objetualización y disolución del sujeto enunciante en medio de las tempestades conceptuales.

Ahora bien, desarrollada la propuesta argumental sobre las etiologías del sujeto teatral, voy a proceder a su aplicación específica en el texto *La casa de Bernarda Alba (LCBA)* de Federico García Lorca, para de esta forma inducir desde la ontosemiótica el planteamiento fundamentado en la interacción de los elementos intervinientes en los procesos de consolidación de la interpretación. Para lo cual es importante insistir en la correlación simbólica como aspecto fundamental frente a las posturas clásicas o tradicionales que asocian de manera aislada o unidireccional al sujeto teatral específicamente con el personaje.

De esta manera el sujeto teatral es asumido dentro de la cosmovisión sónica que permite la confluencia de los desdoblamientos del yo contenidos en el cuadrante semiótico, donde ocurre la fusión simbólica como elemento responsable de la interrelación simbólica en función de la consustancialidad referencial. Este sujeto teatral constituye la construcción del argumento semiótico sobre el Yo redefinido en cuanto posicionalidades actanciales y sus constelaciones figurativas dentro de la producción-recepción-recepción teatral.

De cualquier modo, la construcción del argumento semiótico involucra la generación de una comunicación de imaginarios estéticos, culturales, sociales, históricos, políticos, religiosos, en que la transdisciplinariedad conduce a la construcción simbólica en torno a las instancias sensible-reflexivas derivadas de los diferentes entrecruces y combinatorias establecidas con base en las determinadas constelaciones figurativas de los elementos intervinientes en este complejo proceso de construcción del sujeto teatral.

Así que es pertinente insistir en la noción de sujeto teatral coadyuvada en el desbordamiento de las circunstancias mismas del acto y del actante para comprometerlos dentro de las singularidades del proceso estético responsable de la conversión significativa de las realidades representadas a través del teatro, o la puesta en escena, en sus instancias de resignificación de lo acontecido. De esta forma los acontecimientos reales se transfiguran en acontecidos semióticos en torno a los niveles de representación o teatralización de la realidad, en la cual, un sujeto actante forma parte de la vinculación entre la naturaleza de lo acaecido en función de la acción humana y representada por el sujeto teatral.

Por ello, durante el desarrollo de este libro doctoral he insistido en la configuración de una etiología del sujeto teatral a modo de interacción de los principios etimológicos del sujeto sostenidos en premisas articuladas en torno al personaje a razón de creación estética, que indudablemente en el arte dramático es eje fundamental de procesos interpretativos que desde la antigüedad clásica occidental han venido siendo foco de atención argumental. Pero siempre con la intención de centrar en el personaje la caracterización de lo humano; la figuración de la condición humana establecida en cuanto acción del sujeto para consigo mismo y los espacios enunciativos colaterales.

Y en el caso particular del sujeto teatral ha estado referida a los procesos subjetivantes operados en la articulación de significación mediada por la fusión simbólica de los planos enunciativos-representacionales, desde donde es posible establecer vinculaciones a partir de la consustancialidad referencial y su poder vinculante entre sujetos, textos y contextos para constituir el aludido sujeto teatral en los ejes transdisciplinarios de la enunciación mediante la divergencia entre el acontecimiento significativo, la instancia representada y las construcciones alegorizadas.

De esta forma las construcciones alegorizadas van a

nutrirse del discurso metafórico para destacar el orden simbólico que soportará las condiciones particulares y determinantes del discurso estético, que en la producción-recepción teatral tendrá un papel fundamental en la construcción de sentido. Aún más, en el propiciamiento de diferentes semiosis entre sujetos enunciantes, textos y contextos para situar al sujeto teatral en el centro de la significación y generación de lógicas de sentido por medio de la discursividad metafórica enriquecedora de la dinámica enunciativa-representacional.

En consecuencia el sujeto teatral queda constituido en la transposición de roles surgidos en el acontecimiento representado por una hermenéutica del sujeto y soportada en lo afectivo-subjetivo demarcado por la presencia indicial de los mundos primordiales. Para orientar en este sentido lo representado en consustancialidad referencial articulante de los planos enunciativos fundamentales: los del sujeto, el texto y los contextos, siendo la ontosemiótica, quien provee las herramientas necesarias para integrar estos planos enunciativos a la etiología del sujeto teatral como agente dinámico dentro de los procesos de subjetivación generadores del sentido y representación. Todo ello configurado en la vinculación entre el autor y su obra (guión-representación), el lector-espectador y los contextos, tanto textuales como referidos a partir de los mecanismos de evocación estética.

Indicándose la concreción de instancias yoicas que en su consustancialidad referencial van a estructurar el *sujeto teatral* diversificado en diversos planos enunciativos constituyentes de una polifonía textual a manera de escenario de la interpretación-generación de semiosis a través de la fusión simbólica. Por lo que el sujeto teatral es la homología de los sentidos en torno a la construcción de lógicas de sentido y significación dentro de la reinención de imaginarios a partir de las relaciones actanciales-patélicas estructuradas en cuanto al sincretismo del Ser con los textos; esto

es, el sincretismo entre realidad y ficción para consustanciar una particular semiosis teatral imbricada en el Yo desdoblado en sus figuraciones simbólicas.

ACTO SEXTO

EL SUJETO TEATRAL PUESTO EN ESCENA

6.1. Pórtico

Como podrá apreciarse en páginas subsiguientes con la aplicación particular y específica de esta propuesta sobre sujeto teatral a la obra *La casa de Bernarda Alba*⁹² (LCBA) de Federico García Lorca (Fuente Vaqueros, 5 de junio de 1898 - Víznar, 19 de agosto de 1936), se intuirán las paridades entre objetivo-subjetivo a manera de fronteras semióticas en el enriquecimiento enunciativo de la producción-recepción teatral y el ensanchamiento de los planos de interpretación más allá de los simples vínculos racionalistas, más bien, diversificados en la unicidad textual lotmaniana y las concepciones sobre la mimesis ricoeuriana, para evocar la invención e imaginación como detonantes de novedosas perspectivas metodológicas bajo el privilegio de lo patémico-sensible; esto es, desde la individualidad hasta las manifestaciones del sujeto colectivizado a partir de diferentes mecanismos de transformación signíca.

En torno a lo anterior el sujeto teatral funda diversas significaciones por medio de las variadas circunstancias enunciativas generadas en la relación simbólica para la creación de textos interpretativos basados en lo polifigurativo y su consiguiente enriquecimiento interpretativo. De allí que el sujeto teatral queda constituido con base en las diferentes miradas convergidas en el texto, asumido éste como ente activo que incita a ser mirado, al mismo

⁹² La edición que se sigue en este documento es la correspondiente a la editorial Aguilar, Madrid, 1964. Disponible como audiolibro en: https://youtube/j_lleXJ2CXw

momento, mirar por medio de circunstancialidades enunciativas transversalizadas en relaciones de significación contenidas en las dimensiones de: autor, texto, espectador y contexto; las cuales van a ser sustentadas por las tensiones semánticas y sintácticas generadas en los fenómenos de significación.

Aún más, el sujeto teatral permite el desdibujamiento de las entidades y límites físicos establecidos entre realidad real y realidad representada para concretarse en entidades simbólicas, marcándose una productiva metamorfosis de los elementos interactuantes en la cosmovisión discursiva; todo ello sostenido sobre las isotopías de la afectividad subjetividad—corporalidad sensible— dentro de las formas enunciativas y su diversificación entre lo consciente e inconsciente. Proponiéndose de esta forma la categoría de sujeto teatral encarnado en la alegoría y los discursos metafóricos que embraguen el constructo de lo real-real y el constructo actoral para la permisión de lo real-ficcional como procedimiento no solo estético, sino también a manera de recurso interpretativo.

En torno a esta específica situación argumental el sujeto teatral refigura y amalgama las relaciones discursivas de los acontecimientos representados en alegoría del mundo real, para la configuración del *continuum* semiótico que fortalece la dinámica sígnica en la acción interpretativa que permite la figuración del sujeto simbólico corporeizado en el discurso metaforizado en las posibilidades analógicas de la intersubjetividad, a razón de mecanismos semióticos para construir todo el sistema de representación derivado de la actuación-representación.

A este respecto es imprescindible apuntalar dentro de las condiciones innovadoras de este acercamiento interpretativo a la

obra teatral desde el sujeto, aún más, en el desdoblamiento del sujeto resignificado en cada representación escénica y su establecimiento en tres puntos de convergencia fundamentales: la obra escrita –texto base–, la construcción del guión, el balance de las variables a intervenir, y la puesta en escena; espacios desde donde es posible percibir las diversas formas de manifestación y desdoblamiento constitutivo del sujeto teatral tanto en los espacios de la realidad, como de los de la representación. En concreto, en la cosmovisión del discurso confluyente de los diferentes desdoblamientos del Yo representados por la transposición de roles a manera de procedimiento estético para garantizar la variabilidad actancial dentro de la dinámica discursiva en vía de otorgar diversos sentidos e interpretaciones al acontecimiento teatral.

Con estas reflexiones postulo el *sujeto teatral* a razón de campo semiótico e interacción simbólica al impeler dentro de los planos autorales, actorales, textuales y contextuales, con el objetivo de proponer caminos de interpretación sobre la puesta en escena de una representación teatral en su visión de conjunto establecida a través de las articulaciones semióticas de la interrelación, para de esta manera, insistir en las caracterizaciones semióticas de lo trascendental subjetivo en la interpretación de la obra teatral.

Para lograr este cometido voy a enfocarme en la construcción del personaje transversalizado en la constitución semiótica que parte de lo etimológico para ir evidenciando las relaciones de significación y construcción de lógicas de sentido en torno a la etiología del sujeto actante en determinadas relaciones discursivas, desde donde se constituirá el sujeto teatral como confluencia simbólica. Por ello, antes de aplicar estas nociones a la unidad de análisis, puntualicemos algunos detalles y consideraciones al respecto.

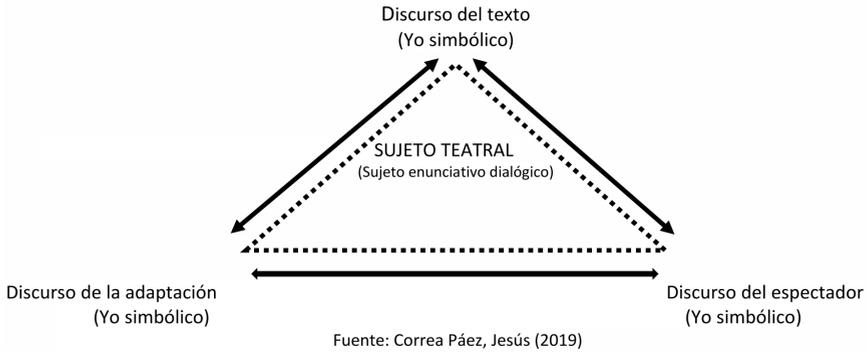
6.2. Triangulación significativa: semiótica, epifanía y mundo primordial

Como es de conocimiento por parte de los estudiosos de este acontecimiento cultural, el estudio de la recepción teatral ha surcado diversos caminos, pero muy pocos han sido los estudios que han asumido la intersubjetividad a manera de variable para proponer resultados más adecuados a la comprensión del ser humano a través de este acontecimiento; destacando lo dicho en apartes anteriores, los estudios convencionales han estado orientados preponderantemente en uno de los dos polos del fenómeno, privilegiando ora la producción, ora la recepción.

De allí los intentos de este ejercicio interpretativo al acoger la semiótica de la afectividad-subjetividad a manera de planteo teórico-metodológico, que incorpora visualizar los acontecimientos figurados en función del mundo íntimo al sujeto patemizado y las colateralidades establecidas en torno a él a través de lo social, político, mítico, contextual; para de esta manera, poder abordar los análisis sobre el teatro en cuanto el discurso del texto, de la adaptación y del espectador para así detectar a partir de qué planos de la significación-enunciación se produce la intersubjetividad en el proceso de relación producción-percepción e interpretación, la cual acoge indistintamente cada instancia patémica del acontecimiento teatral.

Por ello al analizar las relaciones de significación entre los discursos comentados, considero la existencia de una triangulación semiótica estructurada en los espacios de enunciación intervinientes; esto es, el discurso del texto, el de la adaptación y el del espectador, para intuir los actos simbólicos emergentes en la configuración del

proceso constituyente del sujeto dialógico producto de diferentes perspectivas de interpretación; tal sujeto dialógico deviene en el sujeto teatral, sujeto enunciativo develado a partir de la triangulación semiótica comentada y graficada a continuación:



En ese orden la perspectiva es acorde con la propuesta ontosemiótica del cuadrante semiótico comentado en su momento, quien da cuenta de la actividad intra e intersubjetiva, donde cada elemento del cuadrante viene a ser un yo simbólico⁹³ producto de los desdoblamientos del sujeto y la generación de una fusión simbólica, componente fundamental en la posibilidad de constituir sujetos a manera de resultado de intercambios de consustancialidades referenciales. De esta forma el sujeto va a intercambiar posicionalidades enunciativas-simbólicas, ya sea por efecto de los contextos y la evolución de los tiempos, o por el sujeto mismo y su consiguiente desdoblamiento en los textos.

Tal como se anotó anteriormente, bajo la aplicación de la ontosemiótica el sujeto teatral será la instancia simbólica en permanente construcción, por lo que es importante acotar el

⁹³ Yo simbólico en cuanto la capacidad de generar significación a través de procesos interpretativos que otorgan autonomía a la consustancialidad referencial en la ampliación de sus radios de acción signíca, obviamente, apuntalando la fusión simbólica a manera de base semiótica-argumentativa.

surgimiento de la subjetividad trascendente preconizada por esta postura teórico-metodológica, comprometida alrededor de la 'conciencia sensible' del sujeto sobre sí mismo, reconocido en las patemias y las circunstancias enunciativas que alegorizan la realidad en cuanto connotaciones espacio-temporales en la creación de puntos de sostenimiento entre el acontecimiento real y el acontecimiento representado, para impulsar de esta forma las relaciones de significación mediante las articulaciones sónicas y funcionabilidad dentro de lo constituido simbólicamente.

En esa misma perspectiva de análisis el mundo primordial del autor sirve de base referencial para llegar a la configuración de la trama, así se vale de la construcción actancial de los personajes que habitan la obra a partir de las consideraciones del yo y el otro, de lo intra e intersubjetivo, que apela a la memoria como recurso totalizador de los acontecimientos a representar. Por ello cada situación planteada es la que permite enunciar la representación de los personajes en la trama, teniendo en cuenta la tensión y distensión de sus conflictos internos y externos en relación con la identidad personal, lo que puede entenderse en la premisa de Hernández (2015), sobre la patemización corporal, o el desdoblamiento discursivo en torno a isotopías fundamentadas en la memoria, la historia, el mundo primordial de los sujetos, lo que en su conjunto va a constituirse en cartografía sensible desde la cual va a generarse toda una dinamicidad discursiva.

De todas formas, la identidad del personaje, en su función de voz narrativa, se construye por todo cuanto se dice de él, lo que va creando un espacio enunciativo sólido; esto es, adquiere una corporeidad que soporta predicados en el ámbito de lo físico y lo psíquico para afianzar al personaje bajo la predicación de acciones

físicas y psíquicas, que en este caso particular están enfocadas preponderantemente bajo las posturas de lo patémico y su conducción de los procesos de subjetivación a razón de voz interpretativa.

Por tanto, queda reiterado el aserto sobre el sujeto teatral constituido a partir de una relación discursiva, es decir de una modalización; es por ello que en este proceso argumental he reconocido tres tipos de modalización discursiva constituyentes del concepto de sujeto teatral convenientemente referidos anteriormente, los que, embragados en rasgos de intersubjetividad textualizada, desembocarán en la convergencia de la transversalidad referencial y de la fusión simbólica. Todo lo anterior está fundado en el planteamiento del ser enunciante como ser sintiente-padeciente que abre paso a la constitución del sujeto teatral en la cosmovisión del discurso.

De cualquier manera el mundo primordial es una suerte de paradigma⁹⁴ que funciona a modo de base referencial para dar cuenta de la constitución del mundo íntimo⁹⁵ transfigurado en acontecimientos figurados. Entonces, es necesario insistir en este rasgo para determinar la intersubjetividad, entendida a manera de isotopía constitutiva de arquetipos y configurada por una serie de subjetivemas que sirven de embrague para caracterizar las relaciones de significación.

94 Ahora bien, si el mundo primordial es un paradigma innegable en la evolución de la historia de las ideas y la evolución de las sociedades; la ontosemiótica, quien lo contiene y diversifica en las propuestas de significación, también se yergue a modo de paradigma para reivindicar al sujeto en su constitución patémica-enunciativa, frente a las posturas sociologistas-estructuralistas, quienes también han sido reconocidas a nivel de paradigmas.

95 Por demás considero, a partir de la ontosemiótica, el mundo primordial encarnado en las relaciones intersubjetivas del texto como rasgo fundante de un ser sintiente-padeciente, lo que conduce finalmente a aseverar que el mundo primordial es una isotopía enquistada en la conciencia cósmica.

Se inicia, entonces, el trasegar de la triangulación semiótica anunciada con el enfoque analítico del texto de García Lorca.

6.3. Primer despliegue: el mundo significativo en el texto base

En la obra en comento (*LCBA*), la isotopía central es la antagonización discursiva en torno a la libertad; eje temático para la articulación del principio ontosemiótico representado por el sujeto y sus derivaciones en propósitos textuales en cuanto a la libertad, enclaustramiento, rebeldía, sexualidad, injusticia social, amor y muerte. Isotopías universalizadas en las reflexiones y dudas sobre la naturaleza del ser humano que posibilitan la intención interpretativa a partir del encuentro del mundo del sujeto (refiguración de la acción) y el mundo de la obra (configuración de la acción).

Lo anterior conlleva a la resimbolización de los acontecimientos y su configuración en los espacios de la historia-ficción por medio del desdoblamiento de la identidad personal en identidad narrativa, elemento constituyente del sujeto teatral que migra envuelto en enmascaramientos, develamientos y manifestaciones holográficas de su propia identidad. Desde donde es capital 'ver' cómo se da en el discurso original, el del texto, y de qué manera el discurso de la adaptación lo encauza provocando su correspondiente propuesta escénica.

El texto de Federico García Lorca está concebido desde un realismo ficcional⁹⁶ pletórico de poesía y tradición, lo que caracteriza el dramatismo de la obra inscrita en un crítico momento histórico-

⁹⁶ Realismo ficcional al asumir la postura teórica-literaria de la transposición de la realidad a los planos estéticos y su conversión a través de los procesos ficcionales en analogías retóricas de lo real.

político de España para contener en sí misma un vasto universo simbólico que gira en torno al concepto de libertad, tratado de dilucidar en un drama –tal cual lo consideró su autor– constituido por tres actos ajustados a la estructura clásica aristotélica: inicio, nudo y desenlace. Asimismo tanto el inicio como el cierre del drama están presididos por el silencio y la atmósfera de duelo, donde el circuito de la obra es marcado por la voz de Bernarda, quien antagoniza con el silencio en reiteración de su uso en cuanto procedimiento estético-narrativo para sostener la tensión y el suspenso.

En este sentido la diégesis cobra vida en una casona donde impera la fuerza tirana de una madre quien impone su voluntad por encima de todos aquellos con quienes interactúa: criadas, hijas, vecinas; lo cual se evidencia en sus actos de habla *v. gr.* "*hasta que salga de la casa con los pies delante mandaré en lo mío y en lo vuestro*". Pero fundamentalmente la asfixiante sujeción psicológica y física va dirigida a sus hijas, en marcada referencia al ejercicio de la autocracia, simbolizada por la densidad del luto que ésta extiende amargamente sobre ellas aislándolas como en una prisión; a ésta se opone la fuerza antagónica de la libertad, caracterizada principalmente por su hija menor Adela, quien será la primera que muestre prendas de un color diferente al negro para patentizar la rebeldía contra su madre.

Se suma a ella otra vertiente liberadora que riñe con la estrechez moral: la locura senil, corporeizada en María Josefa, la madre de Bernarda Alba, quien simboliza el erotismo al proclamar la necesidad de amar, ser y sentirse amada, que viene a ser conteste con el erotismo en Adela, y su deseo centrado en Pepe, el Romano. Aunando en ese sentido la energía vital de Poncia, la sirvienta, un personaje de la ambivalencia, que en variadas ocasiones contrarresta

el poder despótico de Bernarda y en otras, actúa como su alter ego, es decir en ocasiones es oponente y en ocasiones ayudante, conforme con el esquema actancial de Greimas (1971).

6.4. Segundo despliegue: funcionabilidad del texto base

En cuanto a su funcionabilidad, este texto dramático lorquiano ofrece, a su vez, dos tipos de textos: uno principal, desarrollado a partir de los diálogos entre los personajes, y uno secundario constituido por las didascalias⁹⁷ e indicaciones escénicas representadas por la lista de personajes, las descripciones de escenografía, las entradas y salidas de los personajes, la gestualidad de los mismos, entre otros, que ofrecen una descripción sobre la teatralidad del texto. Refiero este aparte en razón a que dicho funcionamiento textual podrá ser tenido en cuenta, o ser dejado de lado, en el texto de la escenificación de acuerdo con los intereses o al criterio del director de la propuesta escénica.

El texto didascálico de la obra en comento ofrece una minuciosa descripción de la casa de muros gruesos, impregnada de color blanco toda ella, puertas en arco, semejante a un claustro monacal propio de la edad media, la cual es más una prisión que un cálido hogar. Ésta actúa a manera de escenario redundante de la acción productora de una atmósfera pesada y cargada de nefastos presagios, así su color blanco⁹⁸, símbolo de lo impoluto, viene

⁹⁷ La noción de didascalia hace más amplia la de acotación escénica para abarcar las marcas expansivas de los estratos textuales y dar al texto escénico mayor amplitud en cuando a su significación-representación a través de íconos, índices y símbolos que amplifican las relaciones sígnicas.

⁹⁸ La didascalia reza: “habitación blanquísima del interior de la casa de Bernarda. Muros gruesos. Puertas en arco con cortinas de yute rematadas con madroños y volantes. Sillas de anea. Cuadros con paisajes inverosímiles de ninfas o reyes de leyenda. Es verano. Un gran silencio umbroso se extiende por la escena. Al levantarse el telón está la escena sola. Se oyen doblar las campanas”.

a ser antípoda con respecto de esa atmósfera pesada del luto, el enclaustramiento, la dominación y la opresión de las funciones y pasiones de la naturaleza humana materializada, por ejemplo, frente al deseo sexual de los personajes, principalmente por el deseo frustrado de las habitantes de la casa.

Surge entonces el discurso andrógino de lo femenino/masculino como herramienta opresora y avasalladora desde lo patriarcal asumido por lo femenino, el quebrantamiento de la voluntad de la mujer, quien no debe ni puede manifestarse en ese ámbito so pena de ser castigada y discriminada, pues en últimas, el discurso femenino (el de Bernarda) da cuenta de su parte de culpa en el machismo, generador de intolerancia y la ausencia de libertad y autonomía en las mujeres. No obstante, el discurso femenino que materializa Adela, en apariencia "liberador", es asimismo un discurso patriarcal evidenciado en su sujeción al masculino cuando expresa: "en mí no manda nadie más que Pepe", por ejemplo, lo que viene a enfatizar el sincretismo andrógino.

6.5. Tercer despliegue: el diálogo

De llegar a contabilizarse las intervenciones de cada personaje de la obra, podría llegarse a la conclusión de que el personaje Bernarda ostenta el mayor número de intervenciones discursivas, lo cual de por sí resulta significativo frente a la importancia de este personaje en la obra; en ese sentido y conociendo el efecto ductor de la voz del personaje, es la que orienta la dirección hacia el espectador; pues el enunciador uno (E1), Lorca en este caso, se desdobra y el discurso solo llegará mediante el enunciador personaje (E2), pues el habla (enunciación) en el teatro es la suma de voces múltiples, y realmente la polifonía mediada por E2, quien es el ente productor del contrato

teatral (pacto ficcional) con el espectador. Conforme a Ubersfeld (2004: 57):

Se puede emitir [...] la hipótesis de que la palabra del destinatario E¹ no es original, que es perpetuamente una respuesta, la respuesta a una demanda implícita, la de sus contemporáneos. [...] más que de pregunta, sería mejor hablar de reclamo. Al escritor de teatro sus contemporáneos le hacen un reclamo implícito que deberá satisfacer.

Este interrogante es histórico, con la reserva de que una gran obra puede responder de manera satisfactoria muchas preguntas metafísicas, políticas, cotidianas, para satisfacer el "reclamo" del público de otra época. De esa manera, en el caso de García Lorca, a la sazón de fuerte admirador de Brecht¹⁰⁰, su compromiso personal, social y político de artista comprometido, lo inducen a dar respuesta a su momento histórico justo con su producción artística, hecho que lo condujo a la muerte, y una de sus respuestas a esas situaciones, quizá la última, está contenida en *La casa de Bernarda Alba*.

Con todos esos elementos (su experiencia, su mundo

99 La siguiente cita tomada de <http://www.sinpermiso.info/printpdf/textos/de-brecht-a-lorca-los-dramaturgos-convertidos-en-luchadores-por-la-libertad-del-teatro>, muestra la influencia del dramaturgo alemán, anteriormente reseñada, en la obra del poeta-dramaturgo español: "Brecht apodaba a Terror y miseria "obra documental". Pero en el teatro de los 30 había múltiples acercamientos al tema del fascismo. La casa de Bernarda Alba, de Federico García Lorca trata de una tiránica matriarca que domina a sus cinco hijas con voluntad de hierro. Tal como escribió David Hare cuando se puso en escena su traducción en el National Theatre en 2005, la obra no ofrece una versión literaria, intemporal de España sino una metáfora política palpable: Lorca acabó de escribir la obra en junio de 1936 y para agosto ya había sido asesinado por partidarios de Franco".

100 "Me parece absurdo que el arte pueda desligarse de la vida social", comenta Lorca en 1935, refiriéndose a su postura de "joven comprometido que ansía que su obra, y sobre todo su teatro, llegue al «pueblo», a «las masas»". Maurer, Ch., Prólogo en *Palabra de Lorca*. (2018)

primordial, la dialéctica memoria/olvido) configuró un destinatario, que no es precisamente el destinatario real (el espectador), sino el destinatario construido o destinatario *ideal*, y a quien busca *hacer entrar en razón* frente a la isotopía *tiranía* y su antípoda *libertad*. Lo anterior puede apreciarse en los diálogos entre los locutores (E2) vinculados por relaciones afectivas, en este caso Bernarda y sus hijas, quienes son de naturaleza conflictiva, regidos por la dupla de opuestos imposición/rechazo; generan la interacción Bernarda/Adela vislumbrado en el mismo primer Acto, en la primera acción de confrontación, reflejada en el siguiente diálogo:

Bernarda:

[...] Niña, dame un abanico.

Adela:

Tome usted. (Le da un abanico con flores rojas y verdes)

Bernarda:

(Arrojando el abanico al suelo) ¿Es éste el abanico que se le da a una viuda? Dame uno negro y aprende a respetar el luto de tu padre.

Y que va a persistir hasta en el último Acto en el momento del enfrentamiento físico en el cual Adela rompe el bastón de su madre, en el que el diálogo es altamente conflictivo y profundamente agresivo donde el Actante (Bernarda) entra en conflicto con su Oponente (Adela), frente al Objeto del deseo (mantener el orden impuesto), y simbólicamente Adela quebranta el orden establecido: la sujeción al vínculo familiar, al código moral de lo social, y en últimas, rompe lo hegemónico.

Conforme a lo señalado, queda identificado como texto

ETIOLOGÍAS DEL SUJETO TEATRAL

didascálico¹⁰¹, *v.gr.*, la lista suministrada por el enunciador (E1) atinente a los personajes, en este caso, tal como es enunciado en la obra y aparece antes de la indicación “Acto primero”, a manera y razón de recabamiento de información. A continuación el ejemplo del texto didascálico en función de los personajes:

Bernarda, (60) años

María Josefa (madre de Bernarda), 80 años

Angustias (hija de Bernarda), 39 años

Magdalena (hija de Bernarda), 30 años

Amelia (hija de Bernarda), 27 años

Martirio (hija de Bernarda), 24 años

Adela (hija de Bernarda), 20 años

Criada, 50 años

La Poncia (criada), 60 años

Prudencia, 50 años

Mendiga

Mujeres de luto

Mujer 1^a

Mujer 2^a

Mujer 3^a

¹⁰¹ Estos textos, cuando aparecen en medio de los textos diálogo, se diferencian de ellos colocándolos, muchas veces, entre paréntesis, como se aprecia en las citas textuales de los diálogos.

Mujer 4

Muchacha

Se contabilizan 14 personajes.

6.6. Cuarto despliegue: el personaje en dimensión ontosemiótica

Federico García Lorca (1963)¹⁰² decía: “Hay que volver a la tragedia. Nos obliga a ello la tradición de nuestro teatro dramático. Tiempo habrá de hacer comedias, farsas. Mientras tanto, yo quiero dar al teatro tragedias”; en tal afirmación puede percibirse el interés y la inspiración de Lorca en lo clásico grecolatino; referencias que en innumerables oportunidades patentizó fehacientemente y por tal motivo el *fatum* está presente en sus obras, donde la inexorabilidad del destino –como en el mundo griego– regenta su producción, y en *LCBA* se erige en elemento constante y determinante en el desarrollo de la trama.

En cuanto a los personajes que Lorca dispone para la configuración de esta trama puede apreciarse la estructuración de una red a partir de la relación filial conformada por tres niveles generacionales, el primero entre Bernarda y María Josefa – su madre– y luego la relación entre Bernarda y sus cinco hijas Angustias, Magdalena, Amelia, Martirio y Adela. Luego presenta otro tipo de relaciones conformado por mujeres con quienes ella, Bernarda, mantiene una relación de poder/sometimiento surgido a partir de lo socio-económico y marcada por su pretendida jerarquía social frente a Poncia, Prudencia¹⁰³, la criada, Mujeres 1^a, 2^a y 3^a.

¹⁰² *Obras Completas*, Madrid 1963, pág. 1759

¹⁰³ Su nombre simboliza una de las cuatro virtudes cardinales en el cristianismo. Aparece tan solo en una escena de la obra, pero su intervención favorece intere-

Tal actitud despótica y discriminatoria de Bernarda está reflejada en la siguiente expresión: "[...] los pobres son como los animales, parece que estuvieran hechos de otra sustancia".

Resulta imprescindible resaltar la relación subyacente significativa en el texto: la relación varón/hembra y la predominancia del primer elemento de la relación sobre el segundo, lo que es fácilmente deducible a partir del enunciado de Bernarda, quien distribuye los oficios para uno y otro, mediante la metonimia: "[...] *hilo y aguja para la hembra, látigo y mula para el varón*", allí queda manifestada claramente la posicionalidad discursiva femenina en función al correlato con lo masculino planteado desde el inicio. Como cuando Bernarda pregunta a la Poncia: "***¿está hecha la limonada?***", a lo que ésta asiente y a renglón seguido comienza a repartir la bebida a la mujeres, entonces Bernarda le ordena: "*Dale a los hombres*", en una muestra de la verticalidad jerárquica de éstos, lo que demuestra el imaginario machista¹⁰⁴: los hombres, primero.

Lo anterior está reforzado con la omnipresencia¹⁰⁵ del varón en el drama, pero su ausencia en la escena; esta asfixiante presencia de la masculinidad en los diálogos de las mujeres, el deseo de acercarse a ellos, impele tensiones, envidias y odios en la casa. Pepe el Romano, quien obviamente no aparece en escena¹⁰⁶, es el objeto que dinamiza y finalmente provoca el desenlace trágico del drama,

santes paralelismos y contrastes con la figura de Bernarda, ya que ambas afrontan conflictos familiares semejantes.

104 Al mismo tiempo hay que advertir la supremacía del discurso femenino sobre el masculino en cuanto a las órdenes impartidas y el establecimiento de la configuración del poder, al ser la voz femenina la que ordena y concede una cortesía a lo masculino, en el dar de beber primero, pero luego de su orden, en la significación de un desplazamiento en torno a los discursos del poder.

105 Con este procedimiento estético lorquiano queda ratificado lo dicho sobre la distribución del poder y las voces narrativas, pues la presencia masculina es alegoría legitimante del poder tradicionalmente establecido; en este caso, suplantado por la figuración femenina mediante la dicotomía presencia/ausencia.

106 Sus acciones y discurso aparecen en la obra a través de las palabras de otros personajes.

para erigirse en muestra del discurso masculino que asume Bernarda; reflejado y reforzado todo esto por la manera como se relaciona Pepe el Romano con Angustias y con Adela; con la primera, frente a su interés en lo económico, pues Angustias heredará; y con Adela, al tratarla como si fuera una perra sumisa, a quien llama con ladridos; lo atrae el eros, el deseo carnal, el instinto primario del macho con lo que ésta se siente regocijada accediendo a sus pretensiones, reconociendo de esta manera su sujeción al discurso patriarcal. Este impulso sexual primitivo es simbolizado en la referencia de dos caballos, el de Pepe el Romano y el garañón en celo que relincha dentro de la casa.

De por sí la relación mediada por el erotismo hace tambalear las certezas del poder para el surgimiento del deseo y el placer en contraposición a la rigidez impuesta por las voces autoritarias y hegemónicas del poder, puesto que toda referencia a lo erótico comporta una transgresión de la norma e implosión de lo patémico, en este caso representado por lo absurdo del placer proferido por la sumisión.

6.7. Quinto despliegue: actantes y discursos del poder

Por la naturaleza misma de la propuesta argumental es menester puntualizar el uso del término actante frente al de personaje, dado que el acento está puesto sobre la acción en detrimento del agente, al asumir las posturas de Vladimir Propp (1987) propuestas en su obra *Morfología del cuento* y desarrolladas posteriormente por varios autores.

Por otra parte, el modelo actancial de Greimas expuesto

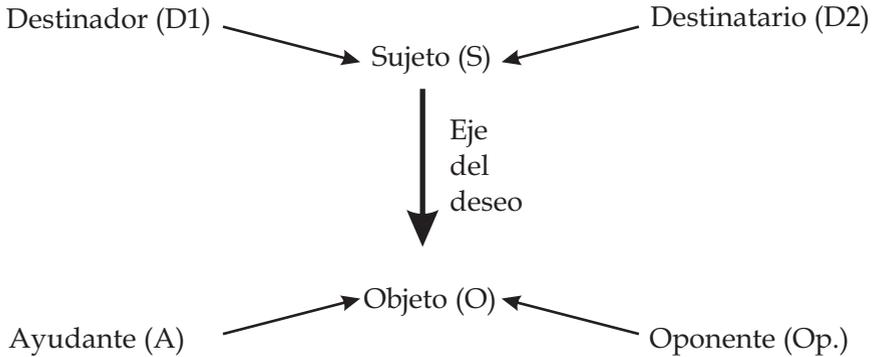
en su obra *Semántica estructural* (1966)¹⁰⁷ que creó la base del desarrollo de esta teoría, la cual está apoyada en el funcionamiento sintáctico del discurso, tiene su base referencial en los estudios del ya mencionado Propp, en los de Souriau ("*Les 200.000 situations dramatiques*". (1950). París: Flammarion) y en los planteamientos de Tesnière ("*Elementos de gramática estructural*", (1994). Madrid: Gredos). Posteriormente Ubersfeld (1989 [1977]), consciente de que el modelo greimasiano dirigía su atención a la gramática del relato, lo propone para aplicarlo a los textos dramáticos con una ligera variación, entre otras, intercambia la ubicación de Sujeto y Objeto en el esquema, y establece el eje del deseo.

Ante tales propuestas teóricas y dado el interés de esta investigación, por razones obvias, seguiré la versión de Ubersfeld (1989: 48). Esta autora ubica además en el centro de este modelo entre S y O, el vector deseo que conforma el eje de la obra y alrededor del cual ubica a los actantes, lo que viene a ser de gran ayuda para ver la relación de los personajes de la obra con el tema del deseo y la pasión frustrada.

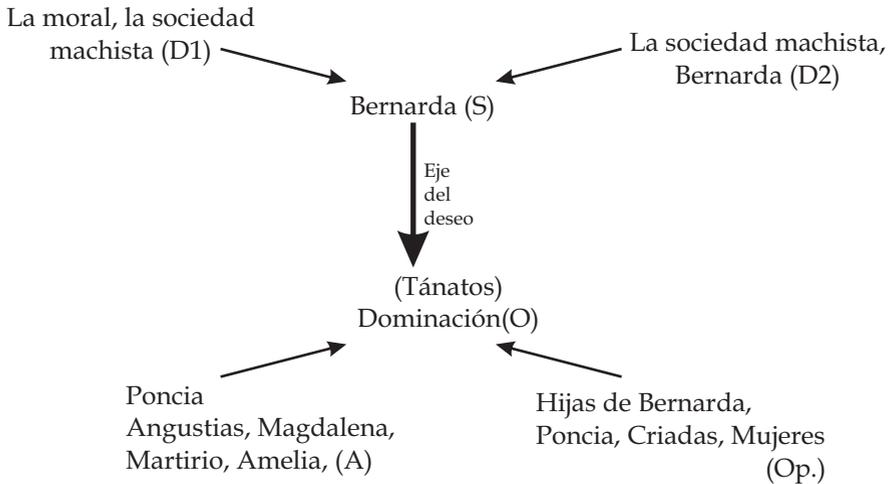
Esta intención ofrece un modelo sin pretensiones de rigidez, sino relativamente flexible y abierto a procesos como la reversibilidad o la yuxtaposición de varios modelos en uno, planteando la posibilidad de análisis de una misma obra, que a partir de los conflictos que encierra, ofrecerá la coexistencia de varios modelos dentro de la misma, pudiendo estos modelos superponerse o ser consecuencia de una evolución en la acción del relato; así, el carácter reflexivo se presenta entre sujeto y objeto "en toda historia amorosa", (Ubersfeld, 1989: 64).

¹⁰⁷ Traducida al Español por Francisco Torres Monreal y publicada en 1971 por Editorial Gredos.

En tal caso el modelo de Ubersfield se representa así:



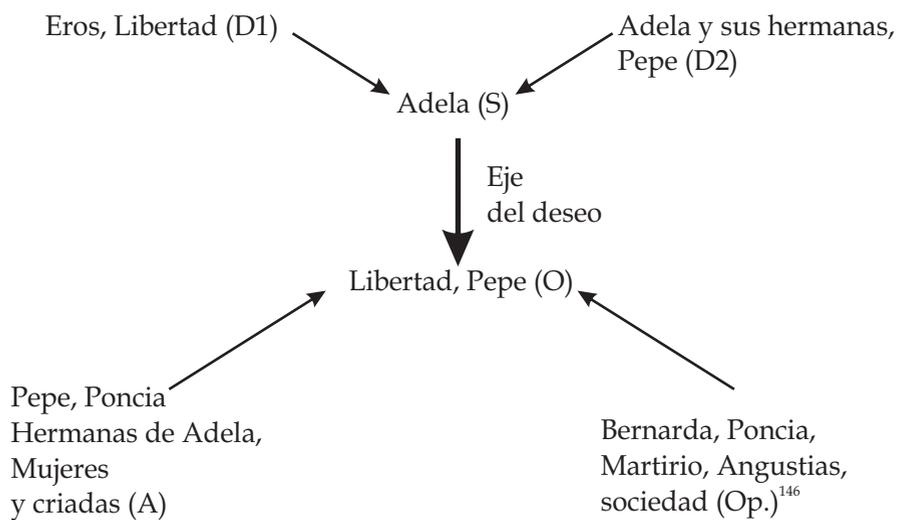
De esta manera aplicándolo a *LCBA*, en atención al conflicto considerado como central, resultaría el siguiente modelo:



En el presente caso, el objeto de la búsqueda se puede considerar metonímicamente representado en escena; así, Bernarda Alba será la metonimia de la tiranía que pesaba sobre la España de la época de Lorca, la cual no es la única interpretación, pues las diversas capas textuales dan cuenta de otras posibles.

ETIOLOGÍAS DEL SUJETO TEATRAL

De otra parte, aplicando el modelo –enfrentado al de Bernarda– a partir de Adela, se tiene:



El anterior esquema podría ser compartido por el que presenta a María Josefa en el rol de Sujeto, aunque en éste no estaría Pepe encarnando al Objeto, sino solo la Libertad y el Eros, de manera general. En tal sentido el modelo actancial puede resultar de gran ayuda no sólo para representar el funcionamiento sintáctico del texto dramático, sino para resaltar el vector deseo y la pasión frustrada del sujeto, que resulta de gran ayuda para realizar propuestas para la escenificación a partir del texto original o base; demostrando que en "el texto de teatro no hay una voz privilegiada que sería la de la ideología predominante; [pues] por su naturaleza, el teatro es descentralizado, conflictual, hasta contestatario", (Ubersfeld, 1989: 77).

6.8. Sexto despliegue: el quién de la historia en perspectiva ontosemiótica

En la concepción de la teoría literaria el personaje está definido dentro de la objetualidad textual utilizada por el escritor para materializar las vías de construcción estética, e indudablemente consolidar la pretendida comunicación con sus interlocutores. En consonancia con ello, el personaje se construye mediado por los planos discursivos y las relaciones de significación, pues al atribuírsele un nombre —o alguna otra clase de denominación para identificarlo—, cuerpo, voz y pensamiento, estos elementos van a constituirse en base referencial para sus posteriores reasignaciones dentro de la dinámica sígnica inherente a la unicidad textual, entendido el texto a manera de universo signifiante conformado por diversas lógicas de sentido.

En cuanto a esto, el personaje es construido entre las nominaciones de la realidad y las figuraciones de la ficción que procuran el intercambio simbólico a través del cual comparte categorías de la representación, al mismo tiempo, establece nuevas vías de simbolización, pues todo ello depende de los elementos que convergen en torno a él. Por ello durante toda esta disertación he insistido alrededor de los conceptos autor, espectador, contexto, como las instancias enunciativas que en la práctica asumen posiciones actanciales mediante la puesta en escena de lo representado; de allí el devenir del personaje en acción humana proyectada en diversos órdenes de significación, pero siempre privilegiando el carácter patémico de los principios estéticos.

En el caso específico de la unidad de análisis, los personajes, además de representar voces particulares, encarnan las voces

de la historia para constituirse en los ‘quienes’¹⁰⁸ de esa historia sistematizada a través de la dialéctica entre la adaptación del acontecimiento real y el acontecimiento representado, donde lo contextual está unido a lo patémico para diversificar las forma de interpretación contenidas en los principios estéticos formulados en torno al poder y el discurso femenino, como formas totalitarias y hegemónicas de una época.

Este acercamiento a partir de la relación realidad/principio estético es conteste con la formulación de mi conceptualización de sujeto teatral en el sentido de las diversas locaciones interpretativas generadas en la interrelación discursiva de la puesta en escena, mediante la convergencia entre: autor-texto-espectador y contextos, generadores del sujeto teatral, quien surge de la dinámica y variabilidad discursiva para otorgar diversos sentidos e interpretaciones al acontecimiento teatral. En tal circunstancia, el sujeto teatral en *La casa de Bernarda Alba*, parte del discurso autoral mismo; discurso devenido en experiencia y materializado en drama, diversificado en las adaptaciones donde gana a cada instante riqueza representativa-conceptual.

Por todo lo anterior y teniendo en cuenta que en la literatura ya existe un sujeto constituido, porque al hablar de la constitución de un mundo soportado en la ficción a modo de legitimación, se allega la puntual consideración de Hernández (2013: 66) sobre la literatura y su materialización en lenguaje simbólico para ofrecernos una imagen de nosotros mismos a partir del reconocimiento

108 Según la acepción del sujeto teatral, los *quienes* de la historia se han de multiplicar a medida que avanza la articulación de las relaciones de significación y la diversificación de los planos enunciativos. Así pues, en esa categorización están incluidos: el autor, personajes, espectadores, y todos aquellos elementos que pueden asumirse como voces narrativas en la dinámica realidad/representación.

actancial en su proyección de la esencia del lenguaje literario y su conformación de la “cartografía de la naturaleza sensible”. Desde allí queda reafirmado el carácter simbólico de la creación del personaje dependiente de la experiencia patemizada del autor, de un yo capaz de transfigurarse en otro diferente de sí, en la configuración de la trama. Es decir, la materialización del sujeto teatral asumido en función de la visión patemizada no solo del autor sino también del autor-lector, del texto, del contexto.

Con tales alternativas de interpretación, el personaje ha venido siendo considerado como uno de los elementos sintácticos y semánticos de todo relato, junto con el tiempo, el espacio, y las funciones textuales, para representar el resultado de una operación de estructuración simbiótica con otros elementos, pues el personaje es la alegoría de la persona, al mismo tiempo que la persona es alegoría del personaje diversificado en lo simbólico.

En ese sentido resalto la relación autor-texto-lector en cuanto *construcción actancial*, que obviamente va a crear lazos empáticos e identitarios entre las relaciones enunciativas configurantes de las lógicas de sentido; todo ello concebido en función de las teorías ricoeurianas (1999) para el conferimiento de la *identidad* por parte de la trama o el relato, atendiendo a la identidad del personaje mismo, a modo de hecho que se traslada al lector o espectador, quien también asume perspectivas identitarias en la construcción de ese sujeto diversificado en lo empático, esto es, por lo intersubjetivo.

Con base en esas aproximaciones, el *quién* de la historia va a construirse mediante variaciones imaginativas que representan las variaciones del sujeto con respecto a las posicionalidades enunciativas; al respecto, en párrafos anteriores insistí en la

transposición de roles a manera de mecanismo de intermediación simbólica y posibilidad de acercamiento interpretativo desde la patemia, y acá, ello está consolidado con el surgimiento de un sujeto de naturaleza simbólica, o el sujeto encarnado en el símbolo como sinónimo de reflexividad, que paralelamente constituye la patemización de la referencialidad para determinar acercamientos vinculados a los mundos primordiales de los sujetos enunciantes, lo que indudablemente constituye una herramienta fundamental en la configuración de los discursos estéticos.

Por tanto, el personaje es la resultante de un proceso intersubjetivo constituido en las proyecciones identitarias de un sujeto sensible percibido a manera de alegoría de la relación dialéctica memoria/olvido; ya que las marcas textuales devienen de su experiencia, incubadas en su imaginación, experiencias asumidas en el proceso transfigurado de la identidad personal del autor hacia la identidad actancial del personaje, quien ajusta su historia dentro de la historia, lo que semióticamente será la correlación de las semiosis actanciales.

En el caso fundamental de la obra teatral analizada en este aparte, estas semiosis actanciales van a derivar en la generación-constitución de significación en función de los planos enunciativos asumidos por los actantes en el desarrollo de la trama. Para de esta manera dinamizar las relaciones de significación en cuanto la posicionalidad actancial, permitiendo un balance en la articulación de la dinámica sígnica a enriquecerse a medida que las miradas interpretativas se centran en determinado actante.

Por lo que la identidad actancial centra las miradas y voces narrativas que constituyen las historias narradas, o en el caso del

teatro, los acontecimientos representados. Surgiendo de esta forma un elemento súper interesante en mi planteamiento, como lo es la *identidad actancial*, el producto inacabado, en constante construcción que siempre va a proveer formas de narrar diferentes y en permanente cambio debido a las circunstancialidades enunciativas e intereses de lectura o expectación.

En torno a este aspecto es importante destacar que la identidad actancial primigenia atribuida por el autor de la obra *La casa de Bernarda Alba* a sus personajes puede ser diversificada en el proceso de adaptación-representación-escenificación, en el cual todos los agentes interpretativos intervinientes otorgan disímiles variables que contribuyen en la construcción de un sincretismo creador, posibilitador de la congruencia simbólica del sujeto teatral encarnado en los planos enunciativos.

Así que uno de mis más fundamentados intereses radica en aportar a los estudios teatrales, definición de *semiosis actanciales* en cuanto generación/configuración de redes de significación alrededor del sujeto teatral. Siempre prevaleciendo en esas semiosis las reconfiguraciones de sentido a partir de las diversas posicionalidades enunciativas e interpretativas, lo que otorga variadas y sincréticas posibilidades de argumentación sobre el acontecimiento teatral en torno a la construcción de la identidad actancial, correlativa ella con la naturaleza y acción humana conferida al acontecimiento teatral e impelida en la dinámica establecida en los actos de la escritura, la representación y la expectación; actos profundamente patémicos que diversifican las semiosis actanciales.

Dentro de esas semiosis actanciales va a producirse la *identidad actancial* que gira en torno al sujeto sensible transfigurado

en mediación óptica, en la cual reside la operacionalidad de lo intra e intersubjetivo como desdoblamientos del sujeto encarnado en voz narrativa; representando esta mediación la frontera que aún lo percibido desde los campos experienciales en profunda manifestación de una expresa intencionalidad subjetiva.

En consecuencia se reitera la premisa desarrollada a lo largo de este libro acerca de la convalidación del personaje mediante el ejercicio imaginativo, a manera de formas enunciativas o transposición de roles actanciales que proveen formas de conocimiento sobre el personaje o de quienes construyen sus propias nociones de sí mismos, a través de la acción actancial. Lo que supone una inclinación del sí mismo a través de las obras de la cultura y la generación de relaciones de significación a partir del personaje y sus encarnamientos simbólicos, para establecer de esa manera la reciprocidad simbólica que redundará en la vinculación entre: autores, textos, lectores, contextos.

Bajo estas premisas las variaciones imaginativas quedan establecidas en la trama para instituir el personaje bajo la consideración de que el mundo de éste es compartido o no por su lector; en este punto es necesario recordar la diferencia entre el lector empírico (o real) y el lector en el texto, que debe verse como fruto del desdoblamiento o transfiguración de yo del autor en el acto semiótico de la lectura y las formas de sostenimiento de las diversas miradas de las voces narrativas y la creación de un productivo diálogo desde donde surge el *sujeto teatral*.

En este sentido es importante destacar la configuración de la *identidad actancial* a partir de un pacto ficcional o pacto lector, característico de los textos de configuración estética a razón de

mecanismo posibilitador de la concreción de lo imaginativo, donde la capacidad creadora se diversifica, o más bien, se multiplica como forma de sostenimiento de ese pacto responsable del establecimiento de las variables imaginativas a manera de certezas textuales y soportes de las relaciones de significación y consiguientes lógicas de sentido fundamentadas a través de los procesos de interpretación.

En torno a todo lo anterior, es imprescindible destacar al sujeto teatral bajo la configuración de instancia simbólica en constante construcción, que permite el involucramiento de la subjetividad trascendente como medio articulador de una interpretación específicamente convalidante del interpretante, sus textos y contextos, en los espacios estéticos y sus posibilidades para proponer la conciencia sensible a manera de posibilidad interpretativa a partir de las teorizaciones sobre el sujeto teatral encarnado en la multiplicidad narrativa-representacional y ensanchamiento en cuanto imagen constituyente y constituida de la significación.

Al respecto, en este sujeto teatral confluyen: memoria histórica, mítica e íntima para establecer vínculos indisolubles a partir del mundo primordial como base estructural de toda relación de significación prevista desde de la subjetividad trascendente; al mismo tiempo que permite el desdoblamiento del autor, actantes y público espectador en sujetos de la interpretación refrendados en cuanto lo patémico y sus colateralidades simbólicas reflejadas en la memoria en su rol intermediador para que surja la conciencia de sí y del otro en torno a la convalidación de acontecimientos reales y acontecimientos representados.

En función de ello la configuración enunciativa posibilita diferentes formas de narrar-aprehender el mundo por medio de

una constitución simbólica individual que posteriormente va a colectivarse –totaliza semióticamente– con la conformación del sujeto teatral y sus órdenes simbólicos, siempre sustentados en el mundo primordial de los sujetos enunciantes.

Para el caso de *La casa de Bernarda Alba*, hay que tener en cuenta no sólo la biografía del poeta de manera insular donde puede apreciarse claramente su sensibilidad social y estética, sino también las circunstancias socio-políticas que le tocó vivir –y por las que le tocó morir– como consecuencia de aquella sensibilidad; lo que permite construir mitos en torno de sí y de su obra. Todos estos elementos experienciales constituyen el alimento para la historia cosmológica del sujeto atribuyente para sensibilizar el objeto estético. Aquí habría de considerarse su propia palabra en entrevista de José R. Luna publicada en el diario *Crítica* de Buenos Aires, en 1934¹⁰⁹:

-¿Mi vida? ¿Es que yo tengo vida? Estos mis años todavía me parecen niños. Las emociones de la infancia están en mí. Yo no he salido de ellas. Contar mi vida sería hablar de lo que soy, y la vida de uno es el relato de lo que se fue. Los recuerdos, hasta los de mi más alejada infancia, son en mí un apasionado tiempo presente...

No existe mayor argumentación para lo teorizado que las referencias del autor hacia su mundo primordial y su funcionabilidad en el oficio de escribir, configurando la identidad narrativa primigenia sobre la cual construye todo cuanto narra de él en el texto, y una de sus características fundamentales en los espacios de la enunciación viene a ser la corporeidad, la cual soporta predicados en el ámbito de lo físico y lo simbólico; lo que en el caso de la

¹⁰⁹ Esta cita ha sido recogida de: García Lorca, F. (2018: 298). *Palabra de Lorca*. Barcelona: Malpaso Ediciones.

representación teatral estructura un elemento fundamental, puesto que es el cuerpo –físico/simbólico– quien recorre todas las miradas y voces narrativas para posicionar lo que se quiere expresar, así como lo comprendido, generándose una hermenéutica del cuerpo a manera de construcción enunciativa indispensable en toda relación de interpretación o construcción estética.

Por tanto el personaje, en principio, viene a ser un individuo con características físicas y morales que habita un mundo posible, para posteriormente adquirir rasgos identificativos-textuales mediante la corporalidad simbólica conformada en la dinámica textual, es decir, en los procesos de constitución a medida que transita por los caminos de la interpretación. Sucede a menudo que determinado tipo de formas faciales, por ejemplo, esté relacionado con un carácter específico. Lo mismo ocurre con la forma del cuerpo, al quien se le suman actitudes gestuales que contribuyen a la caracterización de dicho personaje a lo largo del relato.

Paralelamente a esta caracterización fisonómica que sirve para aludir corporalmente al sujeto en los espacios de la realidad, surge la simbolización conducente a otros espacios habitados por el sujeto en la confluencia de los espacios íntimos y las figuraciones de la imaginación. Asumiendo el cuerpo simbolizado las características de mediador entre el conocimiento de los sujetos mismos y de los otros a través de la consustancialidad referencial devenida de las diversas miradas y voces narrativas.

Ahora bien, en la medida en que el personaje es una figuración, tanto del intérprete como del interpretante, quien, mediado por el personaje, mira su propio mundo –he aquí entonces la reafirmación de la relación entre lo intra y lo intersubjetivo–

"trasladándose"¹¹⁰ de esta manera al personaje. En otras palabras, el mundo primordial, como principio de subjetivación y construcción argumental, fundamenta su creación al mismo tiempo que orienta la interpretación de los sujetos personificados en unidades actanciales, en el constante proceso de construcción de las identidades actanciales tanto en los espacios de la realidad como en las redefiniciones de ésta en los discursos estéticos.

En síntesis, la identidad narrativa de los 'quienes' de la historia, bien sea real o representada, queda solidificada en el mundo primordial a modo de elemento centrípeto que hace converger simbólicamente todos los elementos interactuantes en torno a él, y de esta forma, ampliar el abanico semiótico sobre el eje de las relaciones de significación y lógicas de sentido.

6.9. Séptimo despliegue: la dialéctica del sujeto teatral en LCBA

El presente acercamiento precisa establecer la construcción del personaje Bernarda Alba, cuyo accionar va a configurar el discurso femenino con valor patriarcal del poder en cuanto a su evolución desde el discurso literario a los espacios de la representación-escenificación, con el propósito de evidenciar su configuración actancial en función de las diversas miradas que confluyen en su construcción; y al final, establecer la noción de sujeto teatral como centro para la interpretación de estos discursos estéticos.

Por lo anterior considero pertinente comenzar con el acercamiento al texto en cuanto a su perspectiva realista para sellar sobre el texto base –original– un primer ordenamiento isotópico

¹¹⁰ Cumpliéndose la acción de transfiguración o desdoblamiento simbólico.

para su posterior implicación en el guión y consiguiente puesta en escena. En tal sentido partamos de la genérica premisa según la cual Federico García Lorca se inspiró en acontecimientos reales; pues no es ingenuo el subtítulo que lo avisa: "Drama de mujeres en los pueblos de España", y lo reafirma luego en el texto previo al inicio de los Actos: "*El poeta advierte que estos tres actos tienen la intención de un documental fotográfico*".

Y como si lo anterior fuera poco, el mismo Federico García Lorca lo manifestó a Carlos Morla Lynch (1958):

Hay, no muy distante de Granada, una aldehuela en la que mis padres eran dueños de una propiedad pequeña: Valderrubio. En la casa vecina y colindante a la nuestra vivía "doña Bernarda", una viuda de muchos años que ejercía una inexorable y tiránica vigilancia sobre sus hijas solteras. Prisioneras privadas de todo albedrío, jamás hablé con ellas; pero las veía pasar como sombras, siempre silenciosas y siempre de negro vestidas. Ahora bien -prosigue-: había en el confín del patio un pozo medianero, sin agua, y a él descendía para espiar a esa familia extraña cuyas actividades enigmáticas me intrigaban. Y pude observarla. Era un infierno mudo y frío en ese sol africano, sepultura de gente viva bajo la férula inflexible de cancerbero oscuro. Y así nació -termina diciendo- *La casa de Bernarda Alba*, en que las secuestradas son andaluzas, pero que, como tú dices, tienen quizá un colorido de tierras ocres más de acuerdo con las mujeres de Castilla.

Todo lo anterior da cuenta acerca del papel de la experiencia y el mundo primordial de Lorca en la configuración de su obra, donde juega un papel importante la tradición sostenida mediante la combinatoria de lo viejo y lo nuevo, para construir mediante

¹¹¹ Así también Brecht apodaba a *Terror y miseria* "obra documental". Queda reiterada la intención de mostrar la influencia brechtiana en el poeta andaluz, dato que para esta investigación resultaría superfluo, pero dato de contextualización válido en todo caso.

la memoria, un mundo representado, constituyente de la fusión simbólica, la cual hace posible analizar el sujeto a manera de texto y ofrecer su cartografía sensible. Obviamente, como apuntaba en el aparte anterior, esta última implica la percepción del orden simbólico-sensible representado por el sujeto deseante, consciente de la patemización a modo de recurso de fundamentación e interpretación. Así, la acción humana transmuta en acción sensible capaz de crear sus propios mecanismos de sensibilización, los que en el caso de los discursos estéticos y del teatro en particular, son las herramientas a usar por excelencia en el establecimiento del pacto lector o ficcional.

La manifestación de estas formas sensibles evidencian el encuentro del mundo del sujeto (refiguración de la acción) y el mundo de la obra (configuración de la acción) a través de una resimbolización de los acontecimientos y su configuración en los espacios de la historia-ficción, por medio del desdoblamiento de la identidad personal en identidad actancial, elemento constituyente del sujeto teatral que migra entre enmascaramientos, develamientos y manifestaciones holográficas de su propia configuración simbólica.

En este sentido y atendiendo al funcionamiento del lenguaje en torno a la configuración de la trama y por lo mismo en la construcción de la identidad actancial, el dramaturgo, en la configuración de Bernarda Alba emplea disímiles recursos para crear este personaje, entre las cuales pueden mencionarse: caracterización indirecta a través del diálogo y la opinión de los otros personajes, configuración por acciones y lenguaje del personaje sobre sí (autodesignación), configuración por los objetos que emplea (con los cuales genera simbolizaciones), para fortalecer los rasgos morales del actuante; incluyendo la adjudicación del nombre del personaje: el nombre

Bernarda, que alude a la fuerza del oso y esto confiere al personaje robustez corporeizante; y el apellido Alba que refiere a la ternura de la luz en su nacimiento (pudiera ser la combinatoria de la fuerza con la candidez y la ternura); así, el cuerpo híbrido surgido del intercambio simbólico del elemento nominativo va a construirse mediante la dialéctica actancial-representacional.

A renglón seguido se evidencian en el texto literario algunas de estas técnicas en la configuración del personaje aludido. Tomemos del Acto primero, el diálogo entre Criada y Poncia, para luego ejemplificar con otros diálogos de otros Actos.

En tal sentido, por caracterización indirecta a través del diálogo y la opinión de los otros:

Poncia.

(...) ¡Ay! Gracias a Dios que estamos solas un poquito. Yo he venido a comer.

Criada.

¡Si te viera Bernarda!

Poncia.

¡Quisiera que ahora, como no come ella, que todas nos muriéramos de hambre!

¡Mandona! ¡Dominanta! ¡Pero se fastidia! Le he abierto la orza de chorizos. (...)

112 No debe olvidarse que este es el apellido de Frasquita, la vecina de Asquerosa, quien inspiró la obra; no obstante, creemos que el poeta granadino decidió conservarlo en el personaje por su sonoridad y fuerza simbólica con la finalidad de generar una antinomia, como suerte de equilibrio poético, con el fuerte rasgo determinante en la identidad narrativa del personaje.

113 Además de representar lo andrógino, la mixtura entre lo masculino y lo femenino.

Poncia.

(A voces) ¡Ya viene! (A la Criada). Limpia bien todo. Si Bernarda no ve relucientes las cosas me arrancará los pocos pelos que me quedan.

Criada.

¡Qué mujer!

Poncia.

Tirana de todos la que lo rodean. Es capaz de sentarse encima de tu corazón y ver cómo te mueres durante un año sin que se le cierre esa sonrisa fría que lleva en su maldita cara. ¡Limpia, limpia ese vidriado!

Pero no solo Poncia y la Criada son las únicas que retratan a Bernarda a manera de un ser sumamente perfeccionista, quien jamás está satisfecha, dominante, imperativa y antipática, pues en el mismo Acto primero, mientras dialogan: Bernarda, Angustias, mujeres y muchachas –tal como las denomina el poeta García Lorca– puede apreciarse la misma caracterización del personaje en comentario, pero ahora bajo la técnica de configuración por autodesignación y lenguaje del personaje, en este caso Bernarda, es quien se muestra sarcástica e inquisidora (rasgo moral) con la Muchacha porque su tía al parecer sostiene una relación con el aludido viudo, veamos:

Muchacha.

(A Angustias). Pepe el Romano estaba con los hombres del duelo.

Angustias.

Allí estaba.

Bernarda.

Estaba su madre. Ella ha visto a su madre. A Pepe no lo ha visto ella ni yo.

Muchacha.

Me pareció...

Bernarda.

Quien sí estaba era el viudo de Darajalí. Muy cerca de tu tía. A ése lo vimos todas.

Asimismo en la interacción de estos personajes se enfatiza la configuración indirecta por opinión de otros personajes acerca de Bernarda a modo de mujer de carácter fuerte, dominante y tirana; así es visto también en la interacción entre Poncia y Criada.

Mujer 2ª.

(Aparte y en voz baja) ¡Mala, más que mala!

Mujer 3ª.

(Aparte y en voz baja) ¡Lengua de cuchillo!

Por las acciones y el lenguaje que emplea el personaje, muestra a Bernarda como guardiana de la moral, de la tradición, dada su observancia de la regla católica asumiendo la obligación de preservar el '*honor de la familia*', sobre todo el de la mujer frente al varón; lo que va configurando el discurso femenino del poder representado por una mujer; así, tenemos:

Bernarda.

Las mujeres en la iglesia no deben mirar más hombre que el oficiante, y a ése porque tiene faldas¹¹⁴. Volver la cabeza es buscar el calor de la pana.

¹¹⁴ Bajo esta notación vuelve a consumarse la perspectiva andrógina, el cuerpo simbólico representado en la fusión entre lo masculino y lo femenino; con singular importancia que el cuerpo masculino está revestido por un sinónimo de indumentaria femenina –vestido, falda, sotana–, acercando la femineidad con lo sagrado, además de ser sinónimo del poder eclesial.

[...]

Bernarda.

(A sus hijas. A Magdalena que inicia el llanto). Chissss.
(Salen todas. Golpea con el bastón. A las que se han ido)
¡Andar a vuestras cuevas a criticar todo lo que habéis visto! Ojalá tardéis muchos años en volver a pasar el arco de mi puerta.

[...].

Queda en evidencia su imponentia, su autoritarismo, su discurso inapelable, reflejado en lo ilocutivo y lo perlocutivo¹¹⁵ de su discurso, todo ello configurante del discurso eminentemente andrógino en su dualidad femenina del poder:

Bernarda.

No he dejado que nadie me dé lecciones. Sentarse. (Se sientan. Pausa. Fuerte)

Magdalena, no llores. Si quieres llorar te metes debajo de la cama. ¿Me has oído?

[...]

[...]. En ocho años que dure el luto no ha de entrar en esta casa el viento de la calle. Haceros cuenta que hemos tapiado con ladrillos puertas y ventanas. Así pasó en casa de mi padre y en casa de mi abuelo. [...]

Bernarda.

Aquí se hace lo que yo mando. Ya no puedes ir con el cuento a tu padre. Hilo y aguja para las hembras. látigo y mula para el varón. Eso tiene la gente que nace con posibles.

¹¹⁵ Acto materializado en el uso de la voz imperativa, propia de la función conminativa –según Jakobson– que apunta al hacer-hacer del enunciante y el hacer del interlocutor.

Bernarda.

¡Silencio digo! Yo veía la tormenta venir, pero no creía que estallara tan pronto. ¡Ay qué pedrisco de odio habéis echado sobre mi corazón! Pero todavía no soy anciana y tengo cinco cadenas para vosotras y esta casa levantada por mi padre para que ni las hierbas se enteren de mi desolación. ¡Fuera de aquí! (salen. Bernarda se sienta desolada. La Poncia está de pie arrimada a los muros. Bernarda reacciona, da un golpe en el suelo y dice) ¡Tendré que sentarles la mano! Bernarda, ¡acuérdate que ésta es tu obligación!

Para el caso de objetos o elementos de utilería que contribuyen a construir el *ethos* del personaje es imprescindible la referencia al bastón, el cual acompaña a Bernarda, quien con su gestualidad hace uso de él para acrecentar su poder; así de esta manera cuando habla enérgicamente golpea fuertemente el suelo utilizándolo a guisa de garrote. Mas no sólo es el objeto como hecho denotativo en el accionar del personaje, pues el bastón es un símbolo fálico que remite al cetro y por tanto al poder; por ello, con el golpe fuerte contra el suelo no solo lo enfatiza, sino además infunde temor reverencial a sus interlocutores, acompañando esa acción generalmente con el uso de su palabra favorita: "¡Silencio!", palabra con que se inicia y se cierra el drama.

En este sentido y circunstancia es imperativo advertir la constitución de una semiosis actancial en torno al personaje Bernarda Alba y las colateralidades objetuales, que indudablemente sigue indicando la apropiación signica del discurso femenino de los íconos de la masculinidad y el poder. De esta forma el bastón emblemata el poder transferido de una corporalidad a otra, al mismo tiempo, inviste al cuerpo femenino de autoridad y poder a través de la verticalidad representada por el bastón, a su vinculación entre lo sagrado y lo terreno, a su alegorización del

poder establecido en el devenir histórico. En este sentido bastón y feminidad articulan una fusión simbólica constituyente de los espacios enunciativos representados y devenidos en las diversas semiosis actanciales generadas en la rearticulación de la trama.

En este orden de ideas, en el Acto tercero está enfatizado en el momento del enfrentamiento entre Adela y su madre, donde el discurso de la rebelión enfrenta la tiranía, pero al tiempo remarca la sujeción de la hembra al macho, ubicándose en la dialéctica de lo hegemónico:

Bernarda.

¡Esa es la cama de las mal nacidas! (*Se dirige furiosa hacia Adela*).

Adela.

(*Haciéndole frente*) ¡Aquí se acabaron las voces de presidio! (*Adela le arrebató el bastón a su madre y lo parte en dos*). Esto hago yo con la vara de la dominadora. No dé usted un paso más. ¡En mí no manda nadie más que Pepe!

En este hecho desafiante y por demás interesante para la validación de mi postura, debemos prestar singular interés a esta escena, porque en ella están contenidos los derrumbamientos del poder y sus símbolos a través de interesantes isotopías, entre las cuales voy a determinar: el quiebre del bastón como símbolo del poder, a la vez de la elevación de la voz que se impone a la voz autoritaria prevaleciente en el acontecimiento representado y la alusión a la presencia masculina, que aunque no está en ese momento físicamente, su alusión comporta ya el desplazamiento de Bernarda Alba del centro hegemónico de la enunciación y por consiguiente del poder. Además el quiebre en dos del bastón es el rompimiento del totalitarismo, la réplica desde la fragmentación objetual a la voz narrativa imperante hasta el momento de lo acontecido.

En función de lo anterior y situados en la dimensión simbólica más que en la retórica del texto, frente a la creación de Bernarda, Lorca logró una conformación actancial entre lo realista y lo figurado, ya que el personaje, como se expresó supra, está inspirado en una dama, su vecina de Asquerosa (pueblo de Granada que posteriormente a la Guerra Civil fue rebautizado como Valderrubio); éste es el hecho anecdótico (realista); en cuanto a lo simbólico, puedo afirmar que el conflicto central es presentado mediante dos ejes isotópicos, Tánatos y Eros: la dominación, la tiranía, la opresión, frente a la libertad, enmarcados en el discurso patriarcal.

No hay que olvidar la gran influencia ejercida sobre García Lorca por su madre, quien siempre estuvo presente en su formación, tal y como puede constatarse en las diversas biografías del poeta; quizá el poeta heredara la sensibilidad de la madre, que indudablemente refleja una particular isotopía de su mundo primordial. Esta hipotética influencia podría conducirnos a la exploración del arquetipo de la Madre (Jung 1970: 74) en cuanto desencadenante de la acción encarnada en Bernarda Alba, puesto que este análisis del mito de la madre aparece retratado en la literatura universal y en el inconsciente colectivo. Como todo arquetipo, está manifestado en dos aspectos: oscuro y numinoso, y frente a ello encontramos dos tipos fundamentales: la madre nutricia y la madre devoradora, encajando Bernarda Alba perfectamente en esta última tipificación.

Al respecto y a partir de la ontosemiótica, el análisis intratextual va a conducir hacia el reconocimiento-autorreconocimiento del personaje a través del lenguaje en su función mediadora entre los demás elementos intervinientes en el proceso de significación. De

esta forma los sujetos enunciantes establecen una intermediación óptica para posibilitar las relaciones intersubjetivas y los consiguientes procesos de subjetivación en la generación de sentido e interpretación; posicionándose así el enfoque sobre lo experiencial-patémico y su transfiguración en logos subjetivo, en los lugares de privilegio en el axioma analítico-semiótico, tal y como se ha podido apreciar en los anteriores acercamientos al personaje de Bernarda Alba en prefiguración patemizada del autor, para luego entronizarse dentro del discurso de lo patriarcal enfocado en función de lo femenino a manera de gran coadyuvante de las voces narrativas.

E indudablemente estas voces narrativas crean las estructuras discursivas que van a proveer a los personajes de la identidad actancial, que en esta primera instancia será bajo el propósito del autor, a lo que designaré prefiguración del sujeto actancial, a razón de punto de partida para determinar su constitución simbólica en la adaptación de la pieza teatral y obviamente, en su puesta en escena. Reiterándose de esta forma la dinamicidad adquirida por la notación de sujeto teatral a medida que es incorporada a los procesos de interpretación subjetivados y establecimiento de una red intersubjetiva por medio de los procesos inherentes a la manifestación del logos subjetivo.

Bajo esta argumentación, el personaje Bernarda Alba, genera toda una simbólica fundada desde lo hegemónico, lógicas de sentido y formas de significación sustentantes –en este caso– de lo normado, bajo las maneras de interpretación enganchadas en la tradición, que vienen a enfrentarse con lo subversor a través de los ideales trascendentales, lo discontinuo –vejez y juventud–, simbolizados por su madre María Josefa y su hija menor Adela, respectivamente, borrando los límites enunciativos entre pasado y presente, a modo de

símbolos de Libertad constituidos en diferentes órdenes corporales para enfrentar la Opresión, el Poder, la Autocracia.

De esta forma y acudiendo a la interacción simbólica entre vejez y juventud queda en evidencia lo imprevisible en cuanto generador de lo diverso mediante el empleo del recurso estético subvertidor de lo hegemónico como modelo tradicional para configurar la resignificación de los planos enunciativos; así, dos aparentes pares oposicionales –desde lo semántico– van a fusionarse para constituir el elemento actancial Oponente, (Greimas, 1971: 273), frente a la relación sujeto-objeto, constituido por Bernarda Alba (Sujeto), y la verticalidad del poder Objeto (mantener el orden establecido). No obstante, los rasgos sémicos de ambos caracteres revisten unos elementos dignos de análisis, pues en la trama se sincretizan para enfrentarse.

Bajo esa premisa, quizá podríamos atender la proposición de Jung (1995) en referencia al sincretismo de la vejez (María Josefa) y la edad intermedia (Adela) para conjurar el Poder (que niega al otro diluyéndolo y llevándolo a la muerte) de Bernarda Alba, pues todo ello circunda una transposición de roles específicos para marcar la *identidad actancial* de los personajes no solo desde la perspectiva del comportamiento actoral, sino a modo de metáfora de lo humano, lo que acrecienta ese vínculo entre realidad y discurso estético en determinante consolidación de los aspectos fundamentales para establecer mimesis creativas entre las dos perspectivas enunciativas que conforman la base de todo conocimiento, en la enfatización de la relación del hombre consigo mismo, con el otro y sus contextos.

Visto lo anterior queda develada la isotopía central en *LCBA*, esto es, la relación antagónica Poder (Autocracia)/Libertad y los

subjetivemas que conforman esta red isotópica en la obra, como son: enclaustramiento, eros, rebeldía, sexualidad, religiosidad, amor, muerte y jerarquización socio-económica, que entretejen las fuerzas en pugna en el mundo narrado para el establecimiento de las relaciones de significación, permitiendo de esta manera la visualización de los acontecimientos alegorizados en función del mundo íntimo.

Todo lo anteriormente señalado confluye dentro de la teoría del sujeto teatral en la categoría vastamente significada como *consustancialidad referencial* o la posibilidad para relacionar las diversas probabilidades sígnicas entre los elementos configurantes de la trama, tal es el caso de la hibridación de la corporeidad en su alegorización de la mixtura masculino/femenino en torno a la discursividad del poder y la hegemonía enunciativa, que paulatinamente va desplomándose alrededor del personaje Bernarda Alba bajo el correlato de las fusiones simbólicas o entidades generativas de resignificación y lógicas de sentido potenciadoras del alcance argumental de este acercamiento estético a la realidad.

Mediante la diversificación de la teoría del sujeto teatral en función de las discursividad, confrontado el texto literario original, se pasa al texto de la adaptación, o intermediación simbólica entre autor, texto y espectador.

6.10. Octavo despliegue: el discurso de la adaptación o la amalgama simbólica

En la comentada triangulación de los discursos constitutivos del sujeto teatral, el discurso de la adaptación o metatextualidad del texto original, surge la mediación entre el principio textual originario y el consecuente –puesta en escena– para establecer los

parámetros reguladores según una visión particular o propósito determinado contenido en el guión. De allí que el 'guionar' una obra teatral es demarcar rutas de interpretación a materializarse en su representación que lleva a reconstituirse a través de diversos elementos figurativo-simbólicos.

Por lo tanto dentro de estos elementos figurativos-simbólicos lo estrictamente textual se diversifica en la reasignación de personajes, escenarios, acciones y contextualidades que sirven de locaciones resignificadas para hacer nuevas atribuciones de sentido y direccionar la textualidad hacia otras semiosis enriquecedoras de la materia significativa. En este sentido los discursos de la adaptación recomponen la dinámica textual a partir de la perspectiva simbólica devenida en red intersubjetiva para propiciar encuentros en el definido cuadrante semiótico.

Al respecto la adaptación de la obra teatral constituye un acto semiótico que parte de la selección y jerarquización isotópica, para luego reconfigurar los significantes que va a contener la relación dialógica propuesta por el guionista. E indudablemente este acto semiótico conduce no solo a una resignificación del contenido referencial, sino a la metatextualidad, significada por Genette (1982), dentro de la transtextualidad para dar cuenta de la relación crítica entre textos, o la derivación de nuevas semiosis en función de determinadas posicionalidades enunciativas.

Así este discurso de la adaptación es un proyecto textual a constituirse al momento de establecerse las relaciones de significación con respecto al texto original y la puesta en escena, para establecer de esta forma las variantes que van a producirse bajo los mecanismos de interpretación-adaptación, los cuales representan

el complejo proceso de selección y propuesta de redefiniciones semióticas para hacer que la autoría se diversifique a partir de la instrumentación de los criterios interpretativos. Abandona de esta forma el autor la simple fórmula nominal para transfigurarse en la pluralidad de voces narrativas enriquecedoras de los principios de recomposición textual.

Hasta este momento el sujeto teatral se hace categoría autoral que formula propuestas alrededor de la variabilidad de la referencialidad y potencialidad de la imaginación a razón de recurso para permitir el desdoblamiento del texto original en la representación o texto derivado. Concretándose de esta forma lo siempre planteado en el marco teórico y la construcción de la identidad actancial como acción humana de todo sujeto, o la alegoría de éste en cualquiera de los escenarios enunciativos de la obra teatral bajo una hermenéutica de la sensibilidad.

De esta manera estamos frente a una suplantación del autor mediante la reescritura como procedimiento estético para configurar mundos posibles en torno a la metaficcionalización del universo textual, en el cual el enriquecimiento simbólico constituye uno de los más emblemáticos emprendimientos de la reconfiguración literaria, sin que esto comporte que el autor del texto original desaparezca de los planos autorales, sino más bien, cede su voz narrativa para que otra voz reactualice los contenidos referenciales, los adapte, para de esta forma garantizar su permanencia en las dimensiones espacio-temporales.

En este sentido apreciamos la autoría convergida en un mismo texto, que paralelamente se reconfigura en sus isotopías fundamentales, quienes nunca dejan de ser las mismas; no

obstante, bajo el poder de la adaptación cobran nuevos sentidos y plantean otras relaciones de significación, para posibilitar esta operacionalidad estética en la confluencia de la diversidad a través de la apertura de interrelaciones semióticas que posibilitan la constitución del sujeto teatral a través de la mediación simbólica mediante la emblemización de un referente en particular, que en definitiva adquiere una conformación arquetipal.

Irguiéndose esta mediación simbólica en el entrecruce creativo que va a desembocar en el enriquecimiento estético-conceptual de la obra teatral en ese proceso de amalgama interpretativa, quien es la responsable de la dinamicidad argumental bajo el enriquecimiento de las formas expresivas interrelacionadas en el acto de la reescritura. Por lo que es importante reseñar el surgimiento de una argumentabilidad estética que va dinamizando los textos en su circulación social-cultural, logrando una transfiguración epocal que confiere la intemporalidad como sustrato de permanencia y reactualización.

Propuesta la circulación del sujeto teatral en función de la analogía autoral implícita entre el discurso de la obra literaria original y el discurso de la adaptación, considero pertinente traer a colación, para esta segunda mirada sobre el personaje, la postura de Ubersfeld (1997: 177): "El personaje textual (ficcional) es una construcción imaginaria: el personaje escénico es una creación del comediante". Con lo que pretendo puntualizar los procesos de patemización en la construcción del sujeto teatral asumida desde el personaje; el cual, en principio deviene de un plano enunciativo imaginario para luego materializarse en la vitalización conferida por el comediante, estando planteados los niveles empáticos y de la identidad personal-actancial que se han producido en una nueva

amalgama del sujeto-personaje; o si mejor se quiere, del sujeto-personaje-comediante.

En torno a lo anterior es imprescindible llamar la atención sobre el hecho de la constitución del sujeto teatral como amalgama de diferentes campos enunciativos contenidos en el cuadrante ontosemiótico, proveyendo esa amalgama la conciliación de los sincretismos por intermedio de diferentes recursos estéticos donde es vital puntualizar las paridades oposicionales, antagonismos entre centros y periferias, demarcación de acciones, personajes y contextos a partir de visiones ideológicas o utópicas, adecuación de locaciones enunciativas presentes o con proyección en situaciones futuras, para decantar otras posibilidades de significación.

Desde esta propuesta el amalgamamiento tanto autoral como a nivel de los personajes y contextos, indica la pluridimensionalidad simbólica a construirse alrededor del sujeto teatral; instancia que gana corporeidad sónica al evidenciarse a razón de punto equidistante de la significación y la base fundamental en la construcción de lógicas de sentido. Por lo que se reitera la amalgama o fusión simbólica a manera de elemento imprescindible para la conformación del sujeto teatral, pero al mismo tiempo, a manera de evidencia de la dinámica discursiva consustanciada en este sujeto teatral devenido de la dinámica semiótica.

Volviendo a la línea de la creación a la que alude la investigadora francesa Ubersfeld (1997), citada en párrafos anteriores, y en aras de destacar el amalgamamiento simbólico, es menester resaltar algunos aspectos puntuales que en ese sentido ella propone, los cuales son asumidos y complementados en esta investigación.

Primero, en relación con el texto literario (T) y el llamado texto de la representación (Tr) hay que decir, en el caso donde la representación parta de un texto literario, aquél (Tr) es un desdoblamiento de (T). No obstante estos no son idénticos, pues el segundo viene a ser –reitero– una transfiguración del primero, y debe tenerse en cuenta que:

1. El autor de T construye un universo ficcional (UF), atendiendo a su mundo primordial; y el Director de puesta en escena, a su vez, construye su propio universo ficcional, esto es el universo ficcional del director (UFd) 'enfrentado' al universo ficcional del autor (UF). El director de escena crea su universo ficcional con el referente de UF, acudiendo a su propio mundo primordial. Asimismo lo hace el comediante, crea su propio mundo ficcional frente al personaje del T, y conforme al Tr que manifiesta la intencionalidad del director.
2. Lo anterior incide no sólo en la perspectiva del estilo de la puesta en escena la cual determina el área de libertad del director en relación con la obra original, sino de la propia constitución de la personalidad del realizador, esto es su memoria, su historia y su mundo primordial como coordinador de un Programa de signos, producidos por otros. El UF se constituye, consciente o inconscientemente, en referente para la creación de Ufr.
3. De la misma forma la lectura-interpretación del T asumida por el comediante, del universo ficcional

ETIOLOGÍAS DEL SUJETO TEATRAL

del autor (UF), en relación con el T^r determinante del UF^r y el propio universo de ficción de comediante (UF^c).

4. Además de la creación de un universo ficcional del comediante (UF^c) que deberá ser confrontado por el director de puesta en escena (UF^d) durante el ejercicio de representación antes de ser presentado en público, generador del (UF^r).
5. A todo esto debe añadirse el hecho que el UF^r se pone en relación con el universo ficcional de espectador (UF^e). Porque el director de puesta en escena, desde la selección del T, piensa en su destinatario, lo que hace que el UF^c esté presente en la constitución de UF^r.

Lo anterior es susceptible de ejemplificarse de la siguiente manera:

El universo ficcional creado por Lorca (UF) regido por el mundo primordial que caracteriza a *LCBA*, y cuyo eje central es: Autocracia (Poder hegemónico) frente a Libertad.

1. Como un correlato de éste surge el Universo ficcional de la representación (UF^r), que corresponde al metatexto “*Klaustrofobia*”¹¹⁶, con las intencionalidades de su directora, entre las que se destaca: no regirse literalmente del texto original para crear una ‘*nueva lectura*’, atendiendo más a la interioridad de los personajes y sus conflictos

¹¹⁶ En líneas posteriores se brindará la reseña de esta escenificación.

internos fundados en la relación Autocracia (Poder)/ Libertad (Autonomía) y sus conexos: religiosidad, injusticia social, sexualidad, enclaustramiento, amor y muerte.

2. De esta manera, *v. gr.*, el *holograma* Bernarda para ser encarnado por Susana –la actriz–, persona quien le da vida en escena, atiende no sólo al UF y al UF^r, sino al UF^c, es decir el mundo histórico propio, su mundo autobiográfico (experiencial) matizado por su mundo (íntimo, privado y público).

Por ejemplo, en la entrevista informal que la directora del grupo “Cuatro Actrices” de la ciudad de Barranquilla, Colombia, aceptó brindar, lo evidencia; así lo expresa:

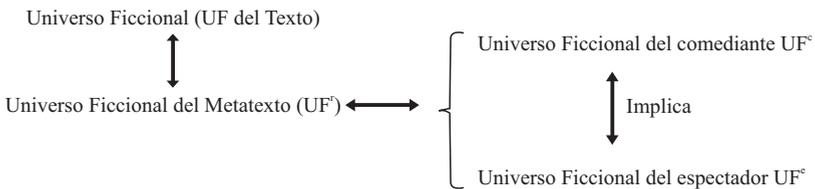
Principalmente a mí como actriz digamos que el *clic* que yo sentí cuando leí La casa de Bernarda Alba fue: Uno, que me sentí identificada por el hecho de que en mi familia... estaba era como cansada de que –ese fue el punto detonante- yo [me] dije: “estoy aburrida de ver que en mi familia son mujeres fuertes, pero son fuertes para todo el mundo, pero que ellas se anulan a sí mismas como mujeres, o sea anulan su femineidad, anulan el hecho de que quieran cosas para ellas, era casi como ver Bernardas por todos lados, el hecho de que yo me sintiera como amarrada, como atada, al tener una pelea grandísima durante toda la carrera, porque a mí no me dejaban estudiar Arte dramático, pero lo estudié contra viento y marea, lo impuse, y no estaba luchando por un hombre, sino que mi lucha era por el teatro, por mí misma, por ese novio mío que era el teatro para mí, el sueño que estaba persiguiendo, era como sentirme identificada y verme desde otras esferas de mi vida, no verlo como el hecho de que mi madre se interpusiera entre un hombre y yo, no, sino que aquí yo me siento atada, negada, porque siempre me tocó luchar contra mi familia para poder hacer teatro... o ver la situación de mis tías, de mi mamá, saber que siempre regía era “el qué dirán”, no importa que usted sea, sino “compórtese”, porque las

ETIOLOGÍAS DEL SUJETO TEATRAL

mujeres deben de ser esto... o sea que me dijeran cómo tenía que ser, cómo tenía que comportarme, todo eso confluyó y ayudó a que me viera identificada y casi cómo que yo pudiera reconocer partes de mí en cada una de las mujeres de la obra de Lorca; entonces fue como comenzar ese análisis: qué Bernardas hay en mi vida, o qué Angustias –el personaje– hay en mí, o yo qué tengo de Adela, como uno como mujer también se deja y uno entiende que uno tiene un peso social de responder a ciertos parámetros, responder a ciertas maneras de comportarse, de cómo debe ser uno [socialmente] que si yo siento, o yo deseo algo, pero no puedo porque después van a decir que yo soy tal cosa...

El anterior UF^c (Universo ficcional de la comediente) lleva inmerso el UF^e (Universo ficcional del espectador), en la medida en que el comediente prefigura el espectador para que se haga posible la fiducia subjetiva.

El anterior recorrido puede ser graficado así:



Fuente: Jesús Correa Páez (2019)

Desde la perspectiva de la directora y actriz Susana Pedrozo, se presenta a continuación su percepción y sus razones:

Cuando seleccioné [para escenificar] el personaje Bernarda fue un reto, porque era como “mirarla a la cara” no irme por las ramas, sino cogerla de raíz, enfrentarla, y ver quién es la que está manejando la vida de todas esas mujeres, pero que al mismo tiempo viene a ser el talón de Aquiles de Bernarda, ellas son así porque ella las crió así. Cuando cojo a Bernarda y las propuestas que uno ha visto y conforme al texto de Lorca, Bernarda es la señora fuerte, con su moño, en los primeros acercamientos que hice... muy cercano a lo que Lorca dice, pero obviamente en la medida en que uno va viendo y haciendo el análisis y como te toca la obra a ti respecto del texto que te propone Lorca, es

como se empiezan a ver las diferencias y me daba cuenta que había lecturas que no quería decirlas de esa manera, fue cuando comencé a buscar que, por ejemplo, Bernarda no fuera una mujer bien vestida, muy pulcra, y me dije: qué quiero mantener de ella –con respecto del texto de Lorca– obviamente muy bien presentada porque a ella le importa “el qué dirán”, pero esa anulación esa cosa “que importa más el qué dirán que las mismas mujeres” que ella como mujer, es casi como anularse. Entonces yo decía viendo a las señoras, sobre todo aquí en la Costa, llegan a una edad en la que se cortan el pelo siempre, lo llevan entonces corto, y esa es una constante, sobretodo como desde los sesenta años, se lo cortan y casi como hombre, y me preguntaba por qué, en cambio para los jóvenes uno ve que como símbolo de libertad es el cabello largo y suelto; entonces eso de cortarse el pelo es como anularse, anular la femineidad y entonces le corté el cabello a Bernarda; cuando estaba buscándole la corporeidad me di cuenta que no era una señora que caminaba vacilante, sino que era una mujer fuerte, con temple y debía mostrar ese temple, pero decidí que arrastrara un poco los pies al caminar –pues tenía signos de una persona entrada en años– pero su postura era imponente, se mantenía erguida y enérgica en sus ademanes y en su decir, era muy hierática, imponente y rígida, no sólo había que mostrarlo en su expresión oral, sino en su mirada, v. gr., y en su manera de desplazarse; también uno va percibiendo como se van afectando los otros elementos por ejemplo la voz, era al principio con un timbre muy militar, luego me dije vamos a alejarla un tanto del extremo, vamos a rodarla un poco, a desafectarla, y en la búsqueda encontré que quizá Bernarda no sólo anulaba a todas las personas de su entorno, sino que además se negaba a sí misma, por eso su voz se fue tornando en una voz como con un dejo, una voz ahogada que simbolizara el deseo reprimido de querer decir algo y no poder decirlo, era como tener un nudo en la garganta.

Puede apreciarse cómo la representación viene a situarse a partir del proceso de construcción de la fusión simbólica, la cual, a su vez, es producto del mundo experiencial base y elemento sustanciador de la construcción del mundo cosmológico, esto es, el mundo primordial.

De esta manera el personaje no sólo viene a ser ese individuo ficcional (de naturaleza textual) creado por un autor, sino es materia significativa para desdoblarse en la multiplicidad de la puesta en escena, pues en su construcción para la escena participan también el actor y el director de la representación escénica. Lo cual da cuenta de la procesualidad compleja del hecho teatral: el comediante para representar *creíblemente* a un personaje X acude principalmente a su memoria, a su experiencia, es decir, todo cuanto sabe —o cree saber— sobre ese tipo de personaje, pero asimismo también tiene en cuenta lo que él sabe que el espectador sabe sobre éste; hace contraste con, no sólo su propio universo de referencia, sino con el universo de referencia del espectador¹¹⁷.

En tal caso la función actoral, en últimas, está regida por el contexto cultural del comediante y del espectador, y en este sentido se presenta una red intersubjetiva reflejada en la multiplicidad yoica constituyente de ese tipo de acontecimiento, al tiempo que evidencia la consustancialidad referencial constitutiva, materializada en el objeto dinámico de la semiosis, esto es, la imagen teatral. En ese orden no se puede pasar por alto la consideración de Ricoeur (2006: 150), referente a “la mediación existencial entre el sí y el mundo”:

Los personajes de teatro y de novela son humanos como nosotros. En la medida en que el cuerpo propio es una dimensión del sí, las variaciones imaginativas en torno a la condición corporal son variaciones sobre el sí y su ipseidad. Además en virtud de la función mediadora del cuerpo propio en la estructura del ser en el mundo, el rasgo de ipseidad de la corporeidad se extiende a la del mundo en cuanto habitado corporalmente. (Ibíd.)

Mas no debe olvidarse, citando a Fischer-Lichte (1999: 535-536), que:

¹¹⁷ Aunque todo ello no es garantía para ser creíble en escena, pues la veridicción en la escenificación requiere de las habilidades histriónicas y personales del comediante.

[...] el actor, en la formación de un personaje, parte de un significado que ha esbozado (con ciertas condiciones y de una determinada forma) en el texto literario del drama como idea de ese papel. Al inicio de su trabajo aparece en este sentido como primera condición un proceso hermenéutico (que se efectúa a la vez y posiblemente se complete al final del trabajo), porque el papel que aparece en el texto literario no es una dimensión fija a la que no se pueden orientar todos de la misma forma, sino que tiene que constituirse a su vez como un significado diferente en un proceso de recepción que transcurre cada vez de forma distinta.

Esto es, el actor de la escenificación pone en juego su vida pasada y presente, concretizada en su material experiencial, y su propio cuerpo orgánico para la representación; y de esta forma produce una figura individual en la escenificación, pues

[...] el cuerpo humano es un material que no hay que identificar como naturaleza (como la piedra que el escultor trabaja) ni como cultura (como la lengua que forma el poeta), sino como perteneciente a la naturaleza y al orden simbólico de una cultura. La frontera de ambos lo atraviesa, (Fischer-Lichte, E. 1999: 537).

Se entiende por tanto, que las funciones capitales de los personajes son: la articulación de valores arraigados en su mundo íntimo, los propios del actuante quien los expresa consciente o inconscientemente y los valores inmersos en tres niveles: psicológico, simbólico, mítico o filosófico. Este punto es importante en el paradigma ontosemiótico dada la finalidad de construir una cartografía del sujeto, en este caso del sujeto teatral.

A manera de información complementaria abro un paréntesis para mencionar a los investigadores considerados pilar en la teoría teatral de occidente y su propuesta sobre el adiestramiento del actor para construir el personaje: Stanislavsky (1863-1938) y el Teatro

Naturalista; Brecht (1898-1956) y el Teatro Épico; Grotowsky (1933-1999) y el Teatro Pobre; Meyerhold (1874-1940) y la Biomecánica del actor; Barba (1936) y la Antropología teatral; y Peter Brook, (1925) quien adopta una postura ecléctica. Cada uno de estos importantes trabajadores del teatro han marcado un hito en el acontecimiento teatral. Meyerhold y Barba, por ejemplo, aunque no fueron coetáneos, coinciden en privilegiar en su respectiva propuesta teórico-metodológica tres elementos fundamentales de la práctica escénica: la formación del actor, la relación actor-espectador y el carácter social y colectivo del teatro, este último aspecto resulta interesante desde la perspectiva de la ontosemiótica y sus particulares enfoques de la construcción de la intersubjetividad validada en el cuadrante semiótico accionante de consustancialidad referencial.

Concomitante con ello y de vuelta al ejercicio de construcción del personaje, el yo de la escena, en todo caso, siempre está pensando en el tú destinatario (el público). Por ejemplo, cuando Brecht (1970) enuncia su principio del *Verfremdungseffekt*, o “efecto de extrañamiento”, está desdoblado el personaje en dos: el personaje representado y el actor que lo representa¹¹⁸, cuyo inmediato efecto es la imposibilidad de que el espectador se identifique con la totalidad o con una de las partes de él. Por esta razón al brechtiano se le llama teatro “no-aristotélico”, en razón de su neutralización del proceso de identificación –del espectador– para evitar la catarsis.

En síntesis, es de resaltar que para la escenificación es

¹¹⁸ Teniendo en cuenta que la forma de teatro creada por Brecht se focaliza en las ideas y decisiones, es decir el hacer-saber y el hacer-hacer, para impedir el hacer-creer núcleo de la *ilusión*, nos damos cuenta que esta diada realmente por la intencionalidad de contrarrestarla, ya contiene el Otro: el espectador en el T^r (texto de la representación), conforme a los principios de la Ontosemiótica.

fundamental la aplicación sistemática de un 'método' de puesta en escena y de ejecución que garanticen un producto escénico digno tanto en la dimensión ética como en la dimensión estética. A continuación, y de manera general, propongo algunas consideraciones en torno a dicho ejercicio.

En todo 'montaje' existe la necesidad inicial de definir los presupuestos teatrales que sugiere el texto –en el texto ya están configurados como preconcepción argumentativa–; para focalizar la acción dramática y la manera como el autor da vida a los personajes, este aspecto trae implícito un concepto de teatralidad que es importante leer o identificar, porque es aquí donde el director en armonía con el equipo de trabajo, definen el matiz fundamental que desean desarrollar.

Ahora bien, cuando hablamos de 'leer' lo hacemos en función de 'interpretar'. No se trata de ser fiel al autor en la búsqueda de este balance entre conservación y ruptura de los referentes que nos rigen a la hora de construir un personaje, porque en la creación artística más bien habría que ser infiel, en este caso infiel al texto del autor (T), con el propósito de hallar un camino propio y producir el texto de la representación (Tr), el cual es un desdoblamiento de (T). Esto es posible hacerlo con rigor y respeto a la disciplina; porque sólo conociendo de dónde se parte, pueden proponerse conscientemente nuevas rutas.

A continuación realizo el ejercicio de deconstrucción del texto de la adaptación (metatexto) de LCBA, procurando tener en cuenta la concatenación isotópica, configurante de la trama.

119 Aunque esto depende del tipo de escenificación pretendida, pues encontramos directores de teatro con la inclinación a reproducir en la escena todo cuanto el autor del texto plantea en su obra, esto incluye seguir al pie de la letra hasta las didascalias.

6.11. Noveno despliegue: “klaustrofobia” la redefinición simbólica de LCBA

Dirección

Susana Pedrozo Marchena

Reparto:

Bernarda: Susana Pedrozo Marchena

La Poncia: Liceth Cantillo

Angustias: Karen Baldovino Arrieta

Adela: Yuranis Barrera Díaz

Neutros: las cuatro anteriores

Producción:

Luces: David Britton

Música: Juan Pablo Méndez

En la puesta en escena realizada en Barranquilla (Colombia) por el colectivo "Cuatro actrices", de salida podemos apreciar cómo la didascalía "personajes" difiere de la del texto en cuanto a la reducción del número de éstos. Asimismo, en el desarrollo de la fábula se va a privilegiar lo vivido/padecido por los personajes y las circunstancias que los envuelven para de alguna manera distanciarse del comportamiento realista reflejado en la trama original de Lorca, con el fin de –según la directora– traer los personajes al "ahora", trabajando desde el encierro físico simbolizado en la casa, hasta trascenderlo a los límites que cada quien le pone a su propia vida. Así, aunque existe la intención de minimizar la anécdota, en esta puesta en escena sigue presente el conflicto central constituido por el par isotópico Opresión/Libertad, y los otros conflictos que

entretejen y dinamizan la representación: la sexualidad, la injusticia social, el enclaustramiento, la rebeldía, el amor y la muerte.

Al respecto puede argumentarse que lo atinente al desdoblamiento del yo dentro de la figuración del cuadrante semiótico es la herramienta posibilitadora de la mirada sobre la red intersubjetiva de la escenificación artística; enfatizando los fundamentos de creación/construcción del personaje a partir de la conciencia histórica y la conciencia cósmica¹²⁰ del sujeto de la enunciación en la configuración de un mundo real/ficcional partiendo de su subjetividad y confrontado en la refiguración materializada a través del contrato lector (ficcional).

Una vez dicho lo anterior, es necesario reseñar primero cómo el grupo llevó a cabo el trabajo del guión¹²¹ para luego ofrecer una descripción o paneo de la adaptación escenificada –“*Klaustrofobia*”–, a manera de ilustración necesaria, para finalmente establecer la base referencial y la red isotópica que permitan determinar la intersubjetividad constituida. No obstante se debe explicitar que la intencionalidad de la directora –según ella lo enuncia– no fue trabajar la obra de Lorca desde la dramaturgia escrita (tradicional), sino trabajarla desde la dramaturgia escénica. Entre otras cosas tal parece que fue un imperativo reducir el número de personajes en escena a solo cuatro (4): Bernarda, La Poncia, Angustias y Adela; aunque incorporan unos actantes –los neutro– con el fin de simbolizar

¹²⁰Lo definido como conciencia histórica está representado por la historia cronológico-conmemorativa instaurada como paradigma y discurso del poder que demarca el decurso del tiempo. Mientras que conciencia cósmica es la representación del proceso de afectivización de la realidad, tal es el caso de las nociones de patria chica, aldea cósmica o las interpretaciones desde los ámbitos del mito”, (Hernández, 2015: 181).

¹²¹ Para lograr esta reseña acudo a la memoria escrita del montaje y a una entrevista realizada a Susana Pedrozo directora de la escenificación.

las pasiones escondidas, los deseos, los instintos y los miedos de Bernarda y sus hijas.

Para llegar a ello analizaron el texto lorquiano paso a paso, determinando que el conflicto central podría circular entre esos cuatro hologramas o actantes, para crear de esta forma una reescritura de la obra de Lorca mediante una inversión del procedimiento estético constructor de un mundo posible, convirtiéndose así esta propuesta en una metafictionalización de aquel universo textual.

En ese sentido, en aras de fortalecer su adaptación incorporaron escenas y algunos textos colaterales, lo cual implicó intervenir el texto original reescribiéndolo, por ejemplo la escena de Poncia, quien en una escena figurativa de su espacio de intimidad, lleva a cabo una feria de muñecas –haciendo teatro dentro del teatro: una farsa dentro de la tragedia– donde representa claramente a Bernarda y a sus hijas, su pretensión a todas luces consiste en desmitificar el Poder, parodiando a la familia. De ahí, fundamentalmente, puede constatarse cómo Poncia está ubicada en la casilla oponente (Op.) del modelo actancial regido por el eje deseo entre Sujeto (Bernarda) y el correspondiente vector que apunta al Objeto (opresión, dominación), confrontando ese centro de lo hegemónico desde la periferia, esto es, la relación Poder/Antipoder mirado desde lo socio-económico manifestado en el enfrentamiento de las clases sociales. (Ver fotograma 1¹²²).

122 Las capturas de imágenes fueron hechas del video producido por David Britton, productor y realizador audiovisual, quien lo cedió al autor de esta investigación para estos fines.



Fotograma 1.

Poncia mientras sacude el polvo de las cajas de las “muñecas”

6.12. Décimo despliegue: el situado simbólico (la escenografía)

En referencia a la escenografía, existe transfiguración de la tradicional casa enunciada en el texto de Lorca y optan por incorporar cuatro módulos rectangulares los cuales rotaban y cambiaban de posición para construir diversas significaciones, espacios de confinación, ataúd, cajas de muñecas, unas veces, y otras en espacios cargados de gran fuerza simbólica donde desfogan su interioridad los personajes para dar rienda suelta a sus más íntimos pensamientos y deseos.

Entre otros elementos que conforman el espacio escénico está una cruz de madera muy grande que enuncia redundantemente el discurso de lo religioso, dicha cruz se halla dispuesta en la boca del escenario y su sombra va a proyectarse sobre la parte izquierda del mismo desde donde generalmente el discurso femenino del poder enuncia, representado por Bernarda. Este es otro de los subjetivemas que conforman la red isotópica a partir de Tánatos/Eros, tal y como

se ha dicho insistentemente, pues el discurso religioso está presente en los enunciados dialogales de los personajes. (Ver fotograma 2).



Fotograma 2. Poncia interactuando con uno de los módulos, al fondo puede apreciarse los restantes módulos, y la cruz espectral –alusión a lo religioso– que semeja la espada de Damocles.

6.13. Undécimo despliegue: personajes colaterales (musicalización e iluminación)

Obviamente, lo escenográfico interactúa significativamente a la par de la iluminación y la musicalización, en ocasiones redundantemente a manera de anclaje para asegurar el sentido conforme a las intencionalidades de la directora, al pretender que la música a más de soporte colateral del texto, fuese un personaje importante e imprescindible, para ello acudió a un experto musical –Juan Pablo Méndez¹²³– quien a partir de la idea de la directora y de las imágenes percibidas en una escenificación-ensayo general, plasma de esta forma la musicalización del montaje:

Cuando me invitaron y vi el ensayo... me pidieron sugerencias... En el ensayo sin luces y conociendo la idea de Susy imaginé como un último aliento, como voces y gemidos de ultratumba... y como soy metalero, gótico, escuché alguna música, por ejemplo de un grupo que se llama “Lacrimosa”, [también] otro de nombre Aenon, que es de Suecia, grupos muy nórdicos, grupos muy góticos... hubo otro... música de [Desiderii] Marginis, [pseudónimo de Varg Vikernes, quien él solo conforma su banda de black metal,

123 El texto es un fragmento de la entrevista informal a mí concedida.

que lleva por nombre *Burzum*] que es de Noruega, éste basa mucho su obra en Shakespeare, en sus tragedias y desde ahí crea sus obras musicales; como si recreara las piezas de este autor, pero con un tono de ultratumba; [asimismo] se crearon algunas cosas que creé por computador y otras cosas sí fueron secuencias a partir de pistas para poder crear ese ambiente [pesado de luto y muerte, una atmósfera de lo trágico].

Susana quería que al inicio, mientras el público iba entrando a la sala, sonara una música que anticipara la lobreguez y produjera algo de aprehensión, la idea era que la música fuera otro actor, que creara un ambiente, Susana me pidió que para el comienzo, el público entrara y se sintiera incómodo, que sintiera esa incomodidad, por ello se buscó más música de ese género... como [de]... *Dark ways*, *Atmospheric*, *The cast dance*, grupos más famosos del gótico, música que creaba una suerte de aullido de fondo... como el viento ululando... sonando cadenas; la musicalización iba hasta cuando empezaba la obra, buscando con ello que desde el inicio el público estuviese incomodado, intranquilo, predispuesto.

De otro lado, la iluminación, según la directora, surge a partir de los estados internos de los personajes, el concepto pretendido radica en la simbolización por medio de la oscuridad a manera de desolación y pena del alma de los personajes, es decir, el concepto visual es analogía del mundo íntimo de los personajes, puesto que no remite simplemente a la creación de un estado del tiempo, si es de noche o de día, por ejemplo: "La iluminación parte de los términos claustro, penitencia, temor, y está caracterizada por grandes contrastes, sombras, contraluces y claro-oscuros" –acota Susana, la directora del montaje–, además dice que sus cambios de intensidad y su concentración, dirección en la modulación de colores acentúa el significado y carácter de la representación, en que los colores de la iluminación propenden por generar sensaciones, emociones, por ello los utiliza para sugerir o reforzar la cualidad anímica de la escena.

ETIOLOGÍAS DEL SUJETO TEATRAL

De esta manera las luces que armonizan la escena fueron la luz azul, la luz lila (morado), la luz roja, la luz ámbar y el efecto de luz multicolor empleada en la escena de la feria de muñecas (ver fotograma 1). Este lenguaje cromático, la iluminación o luces, está incluido bajo la intencionalidad de reforzar los conceptos presentes en la red de isotopías instaurados desde el mundo primordial.

El contraste visual de la luz de color rojo, v. gr., proyectado en los trajes de los actantes llamados "neutros", quienes son mostrados como seres abstractos, esperpénticos, simbolizadores de las pasiones escondidas de las mujeres de la familia, apunta a crear el inframundo del universo onírico y convulsionado de las Alba. A la par, la escena está armonizada con música del género Black metal, acompañado con movimientos coreográficos de los "neutros" –unas veces–, quienes hablan superponiendo sus enunciados haciéndolos inentendibles y además emplean el zapateo flamenco a manera de elemento evocador del mundo andaluz, quizá a manera de homenaje y reconocimiento al poeta. (Ver fotograma 3).



Fotograma 3. Escena donde los “neutros”, en coreografía, representan la intimidad de los personajes

Con la técnica de luces horizontales cruzadas intentan provocar sombras alargadas que se proyectan en el ciclorama;

asimismo al puntualizar la cruz, por ejemplo, enfatizan la presencia absoluta y permanente de la isotopía de lo religioso en la obra. (Ver fotograma 4).



Fotograma 4.

La luz ámbar posibilita mayor claridad de los personajes evocando la exterioridad de los mismos, en esta escena recrea la confrontación entre Bernarda y sus hijas, y la intervención de Poncia, como *alterego* de la madre

6.14. Duodécimo despliegue: habla y revestimiento corporal

Con respecto a la formalidad lingüística del texto en la dinámica adaptativa parte del habla española andaluz de Lorca y su adecuación al español colombiano moderno, dejando de lado las conjugaciones del verbo con el pronombre "*vosotros*", por ejemplo, y algunos *dichos* propios de la geografía lorquiana. En el trabajo colectivo de adecuación del texto, además, identificaron y seccionaron para elaborar un listado de acciones donde concentran los núcleos de conflicto, lo que facilitó el reconocimiento de los modelos actanciales y su aplicación instrumental para reducir el número de actantes, y de esta manera, ajustarlo a solo cuatro (4) personajes (Bernarda, Poncia, Angustias y Adela). Fue un trabajo de taxonomía textual y reagrupamiento de textos, ora concentrándolos, ora desechando algunos otros en los diálogos.

ETIOLOGÍAS DEL SUJETO TEATRAL

De otra parte, resalta el empleo de monólogos en las escenas donde prima el mundo interior de los personajes en escena; asimismo la utilización de voces en off para interpelar al actuante exigiendo una respuesta de éste.

En cuanto al maquillaje y el vestuario, éstos buscan realzar el contraste de las edades, el estatus y la psicología de los personajes, pero además provocar sensaciones, crear expectativas sobre lo acontecido detrás de esa ‘máscara’. Bajo tal fin, la búsqueda está orientada en cómo lograr que el maquillaje proyecte signos de dolor, de sufrimiento, apuntando a que sus pieles aparecieran marchitas, lúgubres. Para esto emplean el uso de tonos tierra, el negro, el café y el blanco.

El maquillaje para Bernarda y para Poncia, muy a pesar de ser mujeres de la misma edad, las diferencia según su estatus social y tienen caracteres diferentes: la primera es una anciana soberbia, altiva, de expresión fuerte, pero quien físicamente se conserva, mientras que Poncia resulta una mujer que refleja cansancio y maltrato. Aquí resulta significativo resaltar cómo el maquillaje es empleado para redundar en la red isotópica¹²⁴ que construye la intersubjetividad, es decir la preconcepción argumental del enunciador a través de la cual se evidencia la fiducia subjetiva con el espectador.

Con Angustias y Adela buscan enfatizar en el contraste entre la fealdad de una y la lozanía de la otra, para lo cual recargan y endurecen los rasgos de la primera, mientras que para la restante utilizan tonos pasteles para intentar el efecto deseado. Con respecto al vestuario sigue una línea que intentó conservar lo hermético y lo hierático de la atmósfera fijada por el dramaturgo del texto original, pero atemporal para distanciarse del tiempo de dicha obra.

¹²⁴ En este caso el poder manifestado en la estratificación de clases sociales.

De esta manera he realizado una descripción general del metatexto para proceder a focalizar algunos aspectos que son importantes para la perspectiva de la ontosemiótica. En este punto es importante reseñar la forma de aislar y condensar el conflicto, es decir, cómo reduce el número de actantes de catorce (14) en el texto original a cuatro (4), de la adaptación. En esa síntesis ya hay un primer paso importante a nivel dramático; pero ¿cómo lo logró? El primer paso fue estudiar la problemática que planteaba el dramaturgo o enunciador 1 (E1) para luego identificar en qué personajes se concentraba fundamentalmente, y a partir de allí focaliza primero a Bernarda desdoblada en su *alter* ego que es Poncia, desde un extremo del conflicto, y en el otro, Angustias y Adela. Este hecho es determinante en la concentración del conflicto central alrededor de estos cuatro personajes, al mismo tiempo en la disposición relacional entre ellos y los restantes personajes en el encaramiento de las relaciones ayudante/oponente en cuanto el objeto del deseo articulante del conflicto central.

Asimismo resalta otro aspecto interesante consistente en la forma de contemporizar ese conflicto teniendo en cuenta que Bernarda, aunque mujer, representa el discurso patriarcal, hegemónico, el cual es castrador de su propia feminidad para asumir la figura andrógina del padre, de lo macho, para desde esa óptica surgir la interrogante en cuanto a la manifestación de ese conflicto en el *hoy* de la escenificación, tanto en la manifestación del acontecimiento real como en el acontecimiento representado, lo que origina que al desplazar el conflicto al tiempo presente, éste es transfigurado en expresión específicamente patémica, pues en estos tiempos circulantes entre la modernidad y la posmodernidad, la relación autoritaria de madre a hija ya no tiene cabida en esas

dimensiones, pues la sociedad, a partir de la actualización del ámbito jurídico protege a la prole.

Entonces visto el conflicto bajo el quiebre de las estructuras autoritarias, fuerza a que la forma de la propuesta sea diferente a la concebida por Lorca, en el sentido *narrativo* de ésta al presentar el conflicto; en el cual, la misma línea narrativa va a entrar en choque para metamorfosearse en formas enunciativas, donde lo corporal en la construcción del actante no se queda solo en un ‘personaje’ descriptivo, esto es, un personaje que ilustra unas circunstancias dadas: una época, una relación socioafectiva con la madre, con las costumbres de la época; sino, al transferirlo simbólicamente a este tiempo y ahí también se rompen cierto tipo de valores que implican una nueva relación con ciertas categorías teatrales.

Bajo este procedimiento estético el acontecimiento representado o teatral ya no será visto solo en un estrecho marco histórico, sino en la expansión del personaje y su adecuación al mundo contemporáneo, donde por razones que huelga detallar, está mucho más implicada la actriz, en este caso, con su material autobiográfico, manera de abordar las situaciones cotidianas como mujer en la constitución de otras formas enunciativas –narrativas–, que permite ganar en niveles poéticos separándose más de lo narrativo o de lo ilustrativo de la situación, para entrar más en el camino de la sensación y percepción del conflicto.

Lo anterior va a impulsar otras formas que involucran el cuerpo de la actriz ya no en el marco tradicional de la perspectiva del personaje del texto, sino ahora acude al material autobiográfico, un material performático, parte vital frente a la exhibición de la vivencia en función de la patemia de un cuerpo contemporáneo.

Entendido simultáneamente el mundo contemporáneo expandido en las fronteras de las disciplinas, lo que hace que ellas se encuentran transversalmente y compartan los espacios de acción a través de la consustancialidad referencial y fusión simbólica.

Además queda revelado, cómo la propuesta en sí exige de entrada una intervención dramática desde la puesta en escena, este hecho implica un equipo de trabajo inteligente que no sólo va a interpretar un texto, sino lo va a trascender mediante el traspasamiento del concepto de interpretación o reescritura encarnado en los cuerpos de las actrices; la actriz y su cuerpo es material dramático importante, ahí se ve una alteración de la forma de la escena, del espacio en cuanto escenario de la historia más allá de lo meramente descriptivo. Por ejemplo, esa casa encerrada con ventanas herméticas pasa a ser un espacio vivencial para cada personaje y ya no solo muestra al espectador la descripción textual de ese espacio, sino la reactualización del espacio en cuanto vivencia, lo cual comienza a generar una simbolización diferente frente a lo que es el espacio de la diégesis en el texto original, diferente al objeto escenográfico representado tradicionalmente por la casa.

De esta manera el objeto escenográfico es poetizado más allá de entrar en un campo narrativo-descriptivo para hacer surgir otro tipo de objeto (los módulos), más simbólicos, ellos entran a componer y estructurar el juego escénico, influyendo necesariamente en el desarrollo del conflicto; es decir va a tener otro tipo de valoración sobre el espacio, sobre la relación de los diferentes objetos en el espacio, influyendo, además, sobre la interacción de los diferentes personajes.

En esa vía, el personaje de hoy, o sea los valores de hoy y los

conceptos de autoridad, de libertad, y de respeto, de alguna forma han sido trascendidos con respecto al tiempo que evoca Lorca. De esta forma plantear ese conflicto, conforme a las intencionalidades del director o del actor, obviamente va a requerir de diferentes formas simbólicas, y esto producirá la necesidad de hacer esas reescrituras desde la puesta en escena; lo que finalmente, viene a ser un trabajo dramaturgico que parte de preguntas concretas, ¿Cómo leer hoy a LCBA, para no leerla desde el pasado? ¿Cómo poder tomar del pasado planteado por la obra, el conflicto y el problemático concepto de Libertad y de represión? y ¿cómo está planteado cada ser, cada sujeto, en el texto para determinar cómo cada una de las hijas visiona ese conflicto de represión y libertad?

Todo lo anterior conjetura las posibilidades ofrecidas por la consustancialidad referencial para delinear los caminos de la fusión simbólica, porque en últimas el gran conflicto que plantea la dramaturgia, es el ser humano enfrentado a la visión social, en cualquiera de sus posicionalidades micro o macro, pero siempre con la atención centrada en los detonantes de los puntos de implosión textual-representacional que trascienden más allá de lo anecdótico y producen un discurso escénico (estético) muy diferente para acercar a través de formas (estilos) más contemporáneas las visiones emergentes que reactualizan el texto originario, más no original, porque la originalidad se mantiene soterrada en el orden simbólico.

6.15. La mirada plural: el inicio del círculo hermenéutico

Correspondido con la triangulación semiótica planteada en la constitución del sujeto teatral llegamos, metodológicamente, a la mirada plural que denomino el inicio del círculo hermenéutico,

puesto que ésta es la mirada, lectura, plano enunciativo interpretativo a partir del cual va a generarse la reflexión del espectador-lector. E indudablemente comporta dentro de sí las propuestas para llegar a los constructos epistemológicos esperados en cuanto a la aplicación de las perspectivas teórico-metodológicas.

Este círculo hermenéutico centra la posibilidad cierta de la interpretación mediante la incorporación de los discursos del texto original, el de la adaptación y el de los espectadores para dar cuenta de la configuración simbólica del sujeto teatral según la relación isotópica implicada en su diversificación en estos tres planos discursivos. Así las miradas constituyen un complemento en cuanto adquisición de nuevos elementos para establecer el *continuum* semiótico a manera de coadyuvante de la esencia del sujeto teatral y su colateralidad sígnica.

En este sentido y desde la ontosemiótica apelo a la diversificación contenida en las relaciones intersubjetivas generadas a partir de la concreción del mundo primordial como centro impulsor de la significación; conformándose de esta forma la variable matriz para coadyuvar la aludida relación isotópica en torno a la integración de los espacios autorales, de la adaptación y del espectador en sólido proceso de interacción de las relaciones de significación.

Entonces no resulta casual que dependiendo del montaje, en el caso de la unidad de análisis, Bernarda es mostrada con variantes, que son, al fin y al cabo, desdoblamientos del personaje creado por el poeta; como se evidencia en el reportaje de Javier Vallejo¹²⁵, al establecer las características de la obra y el personaje en variadas escenificaciones llevadas a cabo en diferentes épocas:

125 Reportaje Teatro. “*Bernarda, ese hombre*”; fue publicado en el diario El País, el 7 de abril de 2007

ETIOLOGÍAS DEL SUJETO TEATRAL

En España se ha montado de maneras opuestas. Juan Antonio Bardem presentó una Bernarda fría, astuta y refinada. Ángel Facio le dio el papel protagonista a un actor para subrayar la distancia entre víctimas y verdugo. Tanto en su montaje portugués, estrenado al poco de morir Oliveira Salazar, como en el español (con Ismael Merlo), recién enterrado Franco, se podía entender que el destino del país y el de aquella casa corrían parejos. Ya en los ochenta, en la puesta en escena de José Carlos Plaza, tan luminosa, las hijas son víctimas unas de otras y Bernarda, una excusa para que nada cambie. Calixto Bieito colocó en su montaje una trapecionista desnuda, símbolo del deseo reprimido. El montaje de Amelia Ochandiano, que ha llenado el Centro Cultural de la Villa de Madrid durante un mes, está marcado por el físico desbordante y el vozarrón opaco de Margarita Lozano. Su Bernarda no necesita mostrar que es más fuerte que sus hijas. Salta a la vista. Sin dejar de ser mujer, tiene el poderío de un hombre. No hay quien le tosa.

Y en el caso que ocupa este libro referido al metatexto "*Klaustrofobia*", Bernarda viene a ser no sólo la alegoría del Poder, sino un ser humano con fortalezas y debilidades quien también en su intimidad padece y se quiebra, muy a pesar de su actitud arrogante propia de quien ostenta el discurso hegemónico del Poder. En tal sentido esta mirada plural la podemos referir orientada hacia la *refracción de las voces narrativas* y constitución del *sujeto teatral*, por cuanto en este plano enunciativo la polifonía interpretativa logra su culmen argumental al establecer las relaciones de significación y construcción de lógicas de sentido. Así esta refracción mimetiza todos los elementos constitutivos de la interpretación diversificada tanto simbólica como enunciativamente en la consustancialidad referencial potenciada por los ángulos incidentes en la ya aludida interpretación.

De esta manera, sobre una base argumental definida (*LCBA*) un sujeto interpretante originariamente plantea una situación

argumental, que posteriormente es redimensionada por otro sujeto reinterpretaante, quien asume los planos enunciativos a partir de modelos de reconfiguración textual-representacional, al proponer la trama sostenida fuera del tiempo originario y readaptada a circunstancias simbólicas diversificantes de su potencialidad creadora mediante un interesante intercambio semiótico soportado en la aparente alteración de la trama original.

Si, específicamente, en la aparente alteración de la trama original, quien puede ser readecuada, reactualizada en sus formas expresivas, pero siempre conservará la esencialidad patémica que permite su transposición en tiempos y espacios históricos, regenerándose en su potencialidad estética. Y justamente eso ocurre con la puesta en escena de *LCBA* en su readaptación en "*Klaustrofobia*", la elegante transgresión del plano enunciativo clásico, pero que conserva la isotopía del enclaustramiento del sujeto frente a los discursos del poder, diversificado éste en todos los órdenes simbólicos del sujeto.

En paradójica reflexión "*Klaustrofobia*" abre los escenarios físicos para mostrar a los sujetos retenidos en los espacios íntimos, que aunque responden a una forma modular, están contenidos en el peso profundo y exacerbado de la historia del hombre, sus relaciones conflictivas y desiguales con los otros y consigo mismo. Así todo fluye bajo aparentes cambios que conducen a fusiones simbólicas perfectamente articuladas para promover la reflexión más allá de la simple literalidad y encontrar formas alternativas en la reescritura del acontecimiento real en el acontecimiento representado.

Entonces esta refracción de voces narrativas consustanciadas en el plano enunciativo del espectador provee de los singulares

materiales e instrumentos que hacen posible el posicionamiento referencial en un momento dado y determinado por la capacidad creadora e imaginativa evidenciada en el discurso de la adaptación; así que los niveles de la consustancialidad referencial propician, no solo la inteligibilidad del texto, sino su pertinencia en espacios enunciativos en apariencia antagónicos. Todo ello pudiendo ser resumido en la acción de la ironía a manera de procedimiento estético, por demás, deconstructor de realidades a partir de la creación de espacios alternos y/o abyectos.

De igual forma la instrumentación ficcional opera en cuanto imprevisibilidad y quebrantamiento de la causalidad real para recrear acontecimientos representados que involucran la acción humana como sostenimiento fundamental de toda relación enunciativa, porque los discursos de la adaptación fungen a manera de instrumentación ficcional al permitir el libre juego de la imaginación en plena expresión del intercambio semiótico, lugar de confluencia de las diversas miradas de las voces narrativas.

En definitiva, el sujeto teatral en la puesta en escena de la obra "*Klaustrofobia*", –y en toda representación– es la diversidad interpretativa surgida en el proceso simbólico entre el acontecimiento real y el acontecimiento representado; ambos mediados por las tres posicionalidades enunciativas detalladas en este aparte y que involucran al texto fuente con sus divergidas colateralidades, la adaptación y su materialización en la puesta en escena como el gran espacio para que se materialice un dinámico proceso de creación.

Aún más, la categoría de sujeto teatral desborda lo implícitamente estético para inundar la cotidianidad, en torno a la cual, puedo concluir que en nuestra diversidad patémica y asunción

de planos enunciativos, potencialmente somos sujetos teatrales en la constante aprehensión de los acontecimientos reales a través de la representación corpopatémica de los roles actanciales implícitos en la acción humana entronizada en las voces narrativas de lo público, lo privado y lo íntimo; todas ellas encarnadas en la teatralidad, la más maravillosa forma de expresarse y sentir la expresión del otro entronizada en el gran coadyuvante de los mundos primordiales.

Tanto la obra LCBA, como su redefinición simbólica en "*Klaustrofobia*", son la consolidación de un sujeto teatral único y original, que nunca se repetirá en el proceso estético, porque aunque encuentra similitudes y colateralidades en otros textos, siempre sabrá diferenciarse desde la consustancialidad referencial y fusiones simbólicas como alternativas ontosemióticas para indagar sobre las formas como es narrado el mundo.

EPÍLOGO

La concepción de un sujeto teatral configurado desde sus etiologías, propone un acercamiento mediante una categoría de interpretación semiótica surgida de la fusión simbólica generada por la interrelación sémica y que posibilita la materialización de la consustancialidad referencial, conforme a los presupuestos teóricos del modelo de la semiótica de la afectividad-subjetividad u ontosemiótica.

Por cuanto el objetivo planteado de acercarme al sujeto teatral mediante la cosmovisión del discurso polifigurativo donde confluyen los diferentes desdoblamientos del Yo y las diversificaciones enunciativas, a partir de la fusión simbólica generada por la interrelación sémica y la consustancialidad referencial de los planos enunciativos-representacionales, me permite configurar un importante e imprescindible enfoque de la producción-recepción teatral a partir de la etiología del sujeto teatral y sus interacciones sémicas.

En este sentido los hallazgos realizados no solo dan cuenta de la validez de las premisas aplicadas a la unidad de análisis, sino que son válidas para el análisis de la percepción-recepción del acontecimiento teatral en general, dado que ella da cuenta de los diversos mundos vivenciados por el individuo en medio de los mundos configurados en las voces narrativas de lo íntimo, lo privado y lo público, y su consiguiente desdoblamiento en campo semiótico transfigurado en formas o manera de aprehender-comprender la realidad.

La recepción teatral: entre el ideologema y el subjetivema

En los inicios de esta aventura editorial, la indagación llevó

a confrontar los caminos de la teoría de la recepción entrelazada con conceptos devenidos de la sociología. Así la travesía inició un horizonte ideológico por la ineludible base sociológica de los estudios teatrales, pero siempre teniendo presente el reflejo de la existencia misma, de la vida misma; lo que me llevó a orientar las intenciones interpretativas hacia espacios mucho más complejos y que no solamente reflejen la existencia colectiva enmarcada en las conceptualizaciones de realidad real, sino los enigmáticos y escabrosos predios del sujeto.

De hecho el enfoque eminentemente ideológico deja de un lado la integralidad del sujeto, lo escinde, así que la teoría de la recepción-percepción asumida a partir del ideograma como variable de control solamente tiene en cuenta al hombre social a manera de “*objeto signo*” de diferentes tipos y categorías lexicales y de atribución colectiva en cuanto historia, sociedad, conglomerados simbólicos, míticos, artísticos, y de cualquier índole que refiera a la sociedad en calidad de objeto fundamental de la representación sígnica, alejándose cada vez más de la perspectiva del sujeto a modo de centro de la enunciación, tanto patémica como referencial.

En esa continua búsqueda por superar la escisión del sujeto en la teorización sobre producción-recepción del acontecimiento teatral, me topé de frente con el subjetivema, categoría tomada del modelo de la semiótica de la afectividad-subjetividad (ontosemiótica), elemento de embrague entre las instancias comunicativas en el teatro, de naturaleza arquetípica que viene a ser el elemento posibilitador del proceso intersubjetivo operante en todo discurso comunicacional, y más aún en el acontecimiento teatral, de esencia dialógica en la constitución del sujeto.

De esta forma la inserción de la variante patémica y de los procesos de subjetivación propios de los enfoques soportados en la intersubjetividad, me permiten proponer importantes y novedosos aportes en cuanto a: etiología del sujeto teatral, sujeto actuante, desdoblamientos representacionales, semiosis estructurantes de la producción-recepción teatral. Pues todo proceso de figuración semiótica está estructurado por semiosis que interactúan entre sí para crear las redes de significación y posibilitar la construcción de lógicas de sentido. En el caso específico del teatro, las semiosis estructurantes de la producción-recepción teatral son todas aquellas que hacen posible el intercambio sígnico para establecer los mecanismos de interacción simbólica en cuanto interpretación de los contenidos referenciales de la obra puesta en escena.

Con base en la ontosemiótica y su orientación hacia la intersubjetividad a manera de mecanismo de configuración de la significación y construcción de lógicas de sentido, las instancias actanciales patémicas o patémico-actanciales, son todas aquellas interacciones del sujeto actante alrededor de su mundo íntimo o configuraciones existenciales que marquen, tanto indicialmente, como en consolidación actancial, los procesos semióticos generados bajo esta perspectiva teórica-metodológica. Asimismo estas instancias patémico-actanciales van a convertirse en base fundamental de planteos teóricos-metodológicos que dinamicen desde la semiótica las interpretaciones del acontecimiento teatral en su puesta en escena.

Para ello he planteado en este trasegar un proceso de triangulación semiótica estructurado a partir del discurso del texto, el discurso de la adaptación y el discurso del espectador, como procedimiento semiótico que conduzca a la unidad hermenéutica

hacia la interpretación a través de una isotopía incluida en la preconcepción textual, que permita establecer el denominador común de las relaciones de significación y las diversas instancias patémico-subjetivas.

En consecuencia he asumido el mundo primordial a manera de base referencial del inconsciente colectivo en la configuración de la intersubjetividad, a manera de embrague de las relaciones de significación conducentes a la reafirmación de las características del sujeto teatral en tanto sujeto migrante, producto de las constantes transfiguraciones del yo como centro para la interpretación de este tipo de discursos estéticos. Y en este caso en particular, al sujeto teatral, a modo de sujeto enunciativo, migrante y dialógico.

Soportado en todo lo anterior, la consideración del ideologema dio paso a una unidad de análisis de la llamada recepción teatral centrada en los meandros de la emoción, la pasión, el goce, presentes también a la par de lo social, como aspectos fundamentales de los acontecimientos estéticos que exigió la aplicación de una herramienta innovadora: la semiótica de la afectividad-subjetividad. Con ella surgió el subjetivema y las posibilidades de interpretación a partir de los espacios intra e intersubjetivos, estructurantes indiciales de la acción patémica y su específica aplicación en la representación teatral, o realidad actuada bajo la intencionalidad estético-subjetiva.

Bajo la dinámica ontosemiótica con su punto de partida en el subjetivema surgen los espacios de la enunciación patemizados, establecidos en función de procesos de subjetivación que permiten crear lógicas de sentido más allá de la simple racionalidad objetivista, para poder centrar en el *sujeto* las miradas interpretativas y de este modo proponer otras lógicas de sentido que reflexionan desde

la subjetividad y la hacen principio argumentativo. Por lo que la recepción teatral no es un simple procesamiento de información sobre un hecho o acontecimiento, sino la configuración de una comunicación estética, fundada en lo simbólico-metafórico, acrecentada en la multiplicidad signica, donde el sujeto no es unidad significativa, por el contrario, es unidad significada en constante cambio y metamorfosis, según la dinámica enunciativa y fusiones simbólicas a establecerse.

El sujeto teatral: la unidad significada en la convergencia semiótica

Apelar a los criterios ontosemióticos de unidad significada corresponde a la intención de referir la interpretación como proceso de constante cambio y resignificación, nunca, a modo taxativo o totalizante, tal cual, han pretendido algunos enfoques semióticos de corte estrictamente sociologistas. Así pues, las unidades significadas apelan a la convergencia semiótica para abrir oportunidades para la interacción de estos elementos convergentes como prácticas hermenéuticas a irse nutriendo mediante la interacción alrededor del sujeto textualizado en una teoría de la recepción teatral-subjetiva e inmersa en los planos enunciativos-representacionales que fundan la etiología del *sujeto teatral*.

En este sentido, el sujeto teatral concebido en unidad significada, exige una amplia y exhaustiva revisión etimológica en diferentes órdenes y modalidades del conocimiento para sumariar un marco teórico denso que permita decolar en la etiología del sujeto teatral, concebida ésta a manera de conceptualización determinante en el libro, puesto que la etiología está asumida como proceso semiótico remitente a la causalidad simbólica en el establecimiento de las dinámicas interpretativas, bajo la dialogía entre: texto, obra

representada, sujetos actantes, procedimientos estéticos y planos discursivos-argumentativos (autor, adaptador, sujetos actuantes, espectadores).

Felizmente, bajo la configuración teoría-metodológica precedente, la etiología del sujeto teatral no es simple figura retórica que se queda en la perspectiva teórica, al contrario, asume su perfil de categoría de análisis al abordar las realidades representadas estilísticamente bajo la convergencia de los sujetos interpretantes: sujeto-autor, sujeto-espectador, sujeto-crítico y sujeto de la representación, para de esta manera soportar las cargas interpretativas del texto, alrededor de los desbordamientos de las singularidades del hombre en el acto semiótico y su conversión en actante dentro del acto estético, sus analogías y alegorías con las realidades y las complejidades existenciales.

En consecuencia, etiológicamente el sujeto teatral convertido en agente dinámico a través del subjetivema, evidencia los *yoes* constituyentes diversificados en los espacios enunciativos (autor, texto, adaptador, espectador, críticos) y la creación de la polifonía discursiva-argumentativa para la generación de semiosis a través de la fusión simbólica y la consustancialidad referencial, quienes en esencia son los mecanismos configurantes del sujeto teatral, como detallaremos a continuación.

No sin antes referir a manera de cierre de este aspecto, la constitución de la identidad actancial a partir de la etiología del sujeto teatral y configurada en los *quiénes* del contar de las historias en un círculo semiótico de inagotable producción, pues apunta hacia una semiosis infinita e ilimitada, donde habitan –en el sentido heideggeriano– las múltiples identidades configurantes del

sujeto teatral y la refiguración del mundo a través de la narratividad creadora o formas de construir lógicas de sentido-argumentación a partir de la acción patémica y procesos de subjetivación.

Así pues, la categoría de sujeto teatral encarnada en su etiología constituye un mecanismo crítico enmarcado en los órdenes simbólicos de la construcción-deconstrucción a manera de aproximaciones de análisis dentro de una etiología –crítica– que considera a ese sujeto categoría simbólica en constante construcción-deconstrucción en función de las relaciones de producción-recepción teatral para destacarlo en los desdoblamientos entre: autor, actor, espectador; inmersos en escenarios enunciativos reales o figurados, que como locaciones semióticas producen sistemas de representación catalizados por la posicionalidad del sujeto enunciante en un momento determinado.

Bajo esta referencia teórica-metodológica estamos frente a la variabilidad del discurso y las posibilidades de reinventarse en la manifestación metafórica sustentada en los imaginarios; al mismo tiempo, sustenta los imaginarios para configurar al sujeto teatral en diversas relaciones de significación y construcción de lógicas de sentido por medio de la alternabilidad discursiva. Alternabilidad devenida en una *etiología hermenéutica* o práctica hermenéutica que permite la homologación significativa-temporal en cuanto a la interpretación del acontecimiento teatral fortalecido en la relación dialógica de: autores, personajes, actores, público y contextos; es decir, el sujeto teatral a razón de unidad de interpretación y construcción de abordajes teóricos-metodológicos.

Ubicado en estas concepciones, el sujeto teatral es un momento de la interpretación semiótica, circunstancia simbólica para

inferir sobre la realidad representada, y a partir de ella, establecer las diferentes consustancialidades referenciales interactuantes en la resignificación del acontecimiento teatral a manera de acontecimiento semiótico, que tiene al sujeto teatral como su principal isotopía generadora de la fusión simbólica en su transfiguración en lógica de sentido.

En síntesis, la etiología del sujeto teatral a modo de práctica hermenéutica en los campos semióticos, específicamente constituidos en la polifonía del discurso teatral, privilegia la operación simbólica de lo nominativo y sus consiguientes transformaciones en la consustancialidad referencial a articularse en las redes de significación, mediante las fusiones simbólicas sugeridas por los correspondientes planteos teóricos-metodológicos que se propongan para alcanzar los cometidos argumentativos.

Los procesos constituyentes del sujeto teatral

Tal cual se ha demostrado a lo largo de este recorrido argumental, el sujeto teatral es categoría tangible en los procesos de interpretación semiótica que privilegian la acción patémica a manera de eje temático. Más aún, esta acción patémica convenida en procesos de subjetivación para conformar los discursos teatrales, tanto en su expresión estética, como reflexiones críticas-argumentativas, bien sea sobre el contenido de las realidades representadas o los órdenes dialógicos que puedan establecerse con otras obras, autores, corrientes o contextos.

Obviamente el sujeto teatral está constituido alrededor de la consustancialidad referencial o posibilidades de combinatorias sígnicas a que puede ocurrir el interpretante para establecer relaciones de significación tanto intratextuales como metatextuales

o contextuales, en la apertura de semiosis interactuantes en determinado espacio enunciativo o campo semiótico, donde la consustancialidad referencial es quien articula potencialmente las capacidades de interrelación y ampliación signica de los textos apreciados en su dinámica discursiva.

Paralelamente a esta consustancialidad referencial opera la fusión simbólica en el establecimiento de lógicas de sentido; esto es, en la resignificación del contenido de la realidad representada en acción discursiva-argumentativa, en la cual, surge la oportunidad de ensamblar tiempos y espacios en la recurrencia interpretativa, ocasión para que surja la memoria en la confluencia de los mundos íntimos o fundacionales de la acción patémica a constituirse en proceso de subjetivación u operación semiótica centrada en el sujeto y su dialéctica enunciativa.

De esta forma la fusión simbólica permite la recurrencia de espacios, tiempos, acciones, contextos y referencialidades en el acontecimiento semiótico develado bajo las caracterizaciones de *sujeto teatral*, configurado y desconfigurado, construido y deconstruido por el *sujeto actante* o la preconización de los entes intervinientes en los procesos de interpretación como *voes* dimensionados en el intercambio de los planos enunciativos, que fácilmente podemos establecer entre la locación de la situación representada, los contenidos representados y el espectador, para determinar la proyección de la acción estética-comunicativa.

En consecuencia, el sujeto actante deja el simple rol en la situación representada tanto en la obra original como en la adaptación y la representación misma, para involucrar al espectador en su papel de interpretante de lo presenciado, quien nunca puede considerarse ente pasivo sino agente dinámico que reagrupa de forma individual la consustancialidad referencial para potenciar la fusión simbólica y

enriquecer la producción de semiosis en la innegable convergencia de lo ideológico-subjetivo; relación que nunca se va a achicar, o puede menoscabarse en toda acción discursiva.

Importante entonces destacar el aporte de esta propuesta en la formulación teórica-metodológica del sujeto actante como categoría semiótica y no simple artilugio u objeto estético centrado en quien representa al personaje propuesto en la obra teatral, sino en quienes están involucrados en los procesos de interpretación; estableciendo la crítica artística a nivel de una representación-vivencia de los contenidos, acciones o acontecimientos comentados, interpretados o argumentados.

En correspondencia con la anterior dinámica surge el sujeto actante-enunciante colectivizado en los conglomerados sociales, sin que ello permita la pérdida o sustitución de su intencionalidad patémica, puesto que este actante-enunciante constituye la fuerza vital de la interpretación al encarnar indistintamente, al sujeto vehículo de la representación teatral y al sujeto crítico-interpretante; ambos sujetos de la discursividad como medios e instrumentos para la materialización del *sujeto teatral*.

Indudablemente la corporeización del sujeto teatral a partir de este sujeto actante-enunciante alegoriza la relación cuerpo-sujeto-mundo en la oportunidad de apreciar la corporeidad en su faceta de escenario enunciativo, que en la representación teatral tiene una importancia determinante en los procesos generadores de semiosis y la apertura de posibilidades de interpretación a través de la teatralidad como discurso constituyente del cuerpo actante. Razón por la cual las categorías semióticas originadas en esta propuesta continúan ensanchándose.

En ese ensanchamiento categorial el cuerpo es *actante* que interactúa mediante la intersubjetividad y sus desdoblamientos entre intra e intercorporalidad iniciada en el momento mismo de la escritura de la obra original, sus consiguientes adaptaciones, momentos de la representación y resignificaciones realizadas por el público espectador por medio de la fusión simbólica-textual y su correspondiente consustancialidad referencial dentro de las esferas de lo sintiente, para luego distenderse en discurso cultural analogizado por medio de la comunicación estética o campo semiótico con específicas condiciones argumentativas.

Por lo que el sujeto teatral es instancia transversalizada en la constitución semiótica fundamentada en la etiología hermenéutica del cuerpo actante materializado en determinadas relaciones discursivas y diferentes planos enunciativos, que a la suma, constituirán la confluencia simbólica representada en las diversas semiosis a articularse en la formulación de las lógicas de sentido matizadas en cuanto este enfoque o perspectiva.

En síntesis, el sujeto actante conduce a la corporeización simbólica de lo interpretado, donde lo interpretado alegoriza la multiplicidad de voces narrativo-identitarias de la acción actancial; acción que se recoge en una denominación: sujeto *teatral* o la relación socioafectiva de la acción patémica como centro de la relación discursiva.

Semiosis estructurantes de la producción-recepción teatral

Lo anteriormente expresado conduce a la concreción de otros elementos de suma importancia en este aporte a los estudios

teatrales en función de la semiótica, entre los que cabe destacar: los desdoblamientos representacionales, las semiosis estructurantes de la producción-recepción teatral y las instancias patémico-actanciales. Todas ellas constituyentes del proceso de conversión del sujeto teatral y la dinámica del sujeto actante en esa operación simbólica-conversiva.

De esta manera la corporalidad sensible surgida en la constitución de la significación alrededor de lo sensible y corporeizado en lo actancial –cuerpo actante–, requiere de la refiguración de desdoblamientos representacionales que contengan la alegorización de lo humano-existencial como matización de lo subjetivo en forma enunciativa, a partir de la cual puedan establecerse todos los mecanismos vinculantes de las realidades significadas alrededor del sujeto actante-enunciante, y de esta forma, crear vínculos empáticos que involucren no solo lo cognitivo, sino lo experiencial.

Por ende estos desdoblamientos representacionales certifican la presencia del sujeto en diversos y cambiantes planos enunciativos para convalidar sus roles asumidos tanto por influencia textual –obra original, adaptación, como por la experiencia del sujeto actante frente a la realidad representada, situación que posibilita la aparición de determinadas semiosis constituyentes de la producción-recepción de la producción teatral, semiosis que en su conjunto, representan lógicas de sentido complementarias en cuanto los aportes a la interpretación de la obra escenificada o puesta en escena.

Al respecto, desdoblarse representacionalmente corresponde a la presencia de subjetivemas articulantes de los mundos primordiales con la contextualidad, para de esa manera incidir en una cartografía sensible a modo de espacio hermenéutico para situar

lo comprendido a través de determinadas y específicas operaciones teórico-metodológicas. E indudablemente esta cartografía sensible está detallada por las instancias patémico-sensibles que reiteran la afectividad-subjetividad como forma de concienciación de la realidad y sus implicaciones simbólicas.

Establecida esta reflexión aportativa de elementos innovadores en el campo de la expresión y discurso teatral, huelga insistir en la importancia de las configuraciones patémicas de los espacios enunciativos que quieran ser indagados a través de la semiótica para revelar semiosis de una potencialidad única en la generación de significación y lógicas de sentido, que en este caso particular, quedan representadas en la categorización y concreción del sujeto teatral. Quien ha permitido llevar a cabo un importante balance entre diferentes corrientes del pensamiento: filosófico, antropológico, antropológico-filosófico, estético y semiótico para revisar la noción de sujeto en diferentes ámbitos.

De esta manera he partido de una etimología del sujeto para llegar a la etiología del sujeto teatral establecido dentro de las relaciones dialógicas y consustancialidades referencialidades generadas dentro de la articulación semiótica más allá del texto literario –guión– o el texto a ser representado en la puesta en escena; quienes siempre y en todo momento son asumidos como textos base para luego inferir en las transformaciones operadas a través de la dinamicidad sígnica entre: sujetos, textos, contextos y relaciones transdiscursivas.

La transdiscursividad a modo de epílogo

Soportado en la premisa: *toda relación comunicativa constituye una transdiscursividad e instituye nuevas rutas*

de interpretación, enarboló el *sujeto teatral* a manera de transdiscursividad o categoría de análisis para los discursos teatrales, bajo la sospecha que este sujeto, al ser ubicado en otros planos enunciativos, cambie de morada, quizá de piel, pero nunca de esencia, para revelarnos las relaciones de significación constituidas para y por la acción patémica de los sujetos actantes que desbordan las limitaciones críticas y deambulan por el arte, la ideología, la cultura, y más específicamente, en la cotidianidad del hombre, para reflejar por siempre, las representaciones del hombre, convenido en actante-enunciante.

Aquel quien nunca dejará de ser actante de sus propias circunstancias, aquel que por naturaleza propia y elemental representará en todos sus actos enunciativos lo aparente y lo figurado; la eterna alternativa de la representación para hacernos más humanos mediante la identidad actancial que nos provee en un mismo acontecimiento semiótico, todos los elementos para reconfigurarnos y reconfigurar la realidad como soporte argumentativo de las formas de leer el mundo e intentar aprehenderlo en su más genuina significación: *el cuerpo transdiscursivo*.

BIBLIOGRAFÍA

- Akmajian, Adrian et alt. (1992). *Lingüística: una introducción al lenguaje y la comunicación*. Madrid: Alianza.
- Aristóteles. (1973). *Metafísica*. México: Editorial Porrúa
- _____. (2008). *Metafísica*. México: Editorial Porrúa.
- _____. (1978). *Acerca del Alma*. Introducción, traducción y notas de Tomás Calvo Martínez. Madrid: Gredos
- Austin, John L. (1982). *Cómo hacer cosas con palabras. Palabras y Acciones*. Buenos Aires: Paidós.
- Bajtín, Mijail. (1986). *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: Fondo de Cultura Económica.
- _____. (1982). *Estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI.
- Barthes, Roland, (1973). *El grado cero de la escritura. III*, edición. México: Siglo Veintiuno.
- _____. (1992). *La cámara lúcida*. II Edición. España: Paidós.
- _____. (1968). *La muerte del autor*. En: www.cubaliteraria.cu/revista/laetradelescriba/n51/articulo-4.html
- Benveniste, Emile. (1986). *Problemas de lingüística general I*. México: Siglo veintiuno.
- _____. (1983). *Problemas de lingüística general II*. México: Siglo veintiuno.
- Bobes Naves, M. (comp.), (1997) *Teoría del teatro*. Madrid: Arco Libros

- Bodei, Remo, (2006). *Destinos personales. La era de la colonización de las conciencias*. Buenos Aires: El cuenco de plata
- _____. (1995). *Geometría de las pasiones*. México: Fondo de Cultura Económica
- Bordelois, I., (2008). *Etimología de las pasiones*. Caracas: Monte Ávila
- Bourdieu, Pierre. (1992). *Las reglas del arte*. (Génesis y estructura del campo literario). Barcelona: Anagrama
- _____. (1999). *Meditaciones Pascalianas*. Barcelona: Anagrama.
- Brecht, B. (1970). *Escritos sobre teatro*, 1, 2, 3. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Calvo Martínez, T. *La noción de Physis en los orígenes de la filosofía griega*. En Δαίμων, *Revista de filosofía*, N° 21, 2000, 21-38.
- _____. (1994). *Introducción*. En: *Metafísica*. Aristóteles. Madrid: Gredos.
- Cassirer, Ernst. (1985). *Filosofía de las formas simbólicas*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Critchley, S. (2004). *Introducción a Lévinas*. En: *Difícil libertad*. Lévinas, E. Buenos Aires: Ediciones Lilmod.
- Deleuze, Gilles (1971) *Lógica del sentido*. Barcelona: Barral Editores.
- _____. (1977). *Empirismo y subjetividad*. Barcelona: Granica editor.
- Descartes, R. (2011). *Meditaciones metafísicas*. En: *Descartes. Biblioteca de grandes pensadores*. Estudio Introductorio de Cirilo Flórez Miguel. Madrid: Gredos
- _____. (2011). *Discurso del Método*. En: *Descartes. Biblioteca de grandes pensadores*. Estudio Introductorio de Cirilo Flórez Miguel. Madrid: Gredos.
- _____. (1967). *Los principios de la filosofía*, I, 51, en Carta escrita en Leyden, en noviembre de 1640, en Descartes, R., *Obras escogidas*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana.

- De Marinis, Marco. (1986). *Hacia una pragmática de la comunicación teatral*. En Quehacer Teatral, Revista de investigaciones teatrales. Bogotá: Colombia
- _____. (1997). *Comprender el teatro. Lineamientos de una nueva Teatrológica*. Buenos Aires: Galerna
- _____. (2005). *En busca del actor y del espectador. Comprender el teatro II*. Buenos Aires: Galerna
- Derrida, J. (1995). *Espectros de Marx*. Madrid: Editorial Trotta.
- Dorra, Raúl. (2006). *La casa y el caracol (para una semiótica del cuerpo)*. Argentina. Alción Editora.
- Dubatti, J. *Escuelas de espectadores de Buenos Aires*. Consultado el 16 de abril de 2014. En: <http://www.revistadeteatro.com/artez/artez144/iritzia/dubatti.htm>
- Dubatti, J. (2007). *Filosofía de teatro I: convivio, experiencia, subjetividad*. Buenos Aires: Atuel
- Escandell, M.V. (1993). *Introducción a la pragmática*. Barcelona: Anthropos
- Fabbri, Paolo. (2004). *El giro semiótico*. Barcelona: Gedisa
- _____. (2001) *Tácticas de los signos*. Barcelona: Gedisa.
- _____. (2000). Paolo Fabbri sobre Ítalo Calvino. Entrevista de Covadonga G. Fouces González, en Bologna, 16 de noviembre. En <http://www.guaraldi.it/fabbri/default.htm>
- _____. (1998) *Las pasiones del discurso*. Mérida: Universidad de los Andes.
- Feinmann, José. (2008). La filosofía y el barro de la historia. Editor digital: Titivillus ePub base r1.2. En www.lectulandia.com. Recuperado el 12 de diciembre de 2017
- Ferro, Roberto. (1995). *Escritura y desconstrucción. Lectura (h) errada con Jacques Derrida*. Buenos Aires. Editorial Aires
- Fischer-Lichte, E. (1999). *Semiótica del teatro*. Madrid: Arco/Libros
- Fontanille, J. y Claude Zilberberg. (2004). *Tensión y Significación*. Lima: Universidad de Lima

Fuenmayor, Víctor. (2005). “Entre cuerpo y semiosis: La corporeidad”. VI Congreso Latinoamericano de Semiótica. IV Congreso Venezolano de Semiótica Simulacros, Imaginarios y Representaciones. Maracaibo.

<http://victorfuenmayorruiz.com/files/corporeidadsemiosismemoria.pdf>

Foucault, Michel (2005). *La hermenéutica del sujeto*. Madrid: Ediciones Akal

Gadamer, Hans-Georg. (1999). *Poema y diálogo*. Barcelona: Gedisa

_____. (1984). *Verdad y Método I*. Salamanca: Sígueme

_____. (1992). *Verdad y Método II*. Salamanca: Sígueme

_____. (2006). *Estética y Hermenéutica*. Madrid: Tecnos

García Lorca, Federico. (1964) *La casa de Bernarda Alba*. Madrid: Aguilar

_____. (2017). Palabra de Lorca. *Declaraciones y entrevistas completas*. Barcelona: Malpaso

García Yebra, Valentín. Prólogo, en: Aristóteles. *Metafísica*. 1998, edición Trilingüe, Madrid: Gredos

Genette, Gerald. (1982). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus

Goodman, Nelson. (1976). *Los lenguajes del arte*. España: Seix Barral

Greimas, A. J. (1997). *De la imperfección*. México: Fondo de Cultura Económica

_____. (2002). *Questions de sémiotique*. Paris: PUF

Greimas, A. y Fontanille, J. (1994). *Semiótica de las pasiones*. México: Siglo XXI

Greimas, A. y Courtés, J. (1982). *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos

- Grotowski, Jerzy. (1993). "El Performer", en Revista *Máscara*, Grotowski número especial de homenaje. México, N° 11-12
- Goffman, Erving. (2001). *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Buenos Aires: Amorrortu
- González, Antonio. *El punto de partida de la filosofía*. En Revista Realidad N° 46, págs. 695-720 Julio-Agosto de 1995. Recuperada el 12 de enero de 2018 de: <http://www.uca.edu.sv/revistarealidad/?pag=revista&idrevista=82>
- Habermas, Jürgen, (1999). *Fragmentos filosóficos-teológicos*. Madrid: Trotta
- _____. (1990). *Pensamiento post-metafísico*. Madrid: Taurus
- _____. (1992). *Teoría de la acción comunicativa, I*. Madrid: Taurus
- Halliday, M.A.K. (1978). *El lenguaje como semiótica social*. México: Fondo de Cultura Económica
- Hauser, Arnold. (1969). *Historia social de la literatura y el arte*. Tomo II. Madrid: Editorial Guadarrama
- Hegel, G. W. F. (1977). *Lecciones sobre la historia de la filosofía*. Traducción de W. Roces. México: Fondo de cultura económica
- Heidegger, Martin. (1995). *Schelling y la libertad humana*. Caracas: Monte Ávila Editores
- _____. (1995). *Caminos de bosque*, Alianza, Madrid
- Hernández Carmona, Luis. (2010). *Hermenéutica y semiosis en la red intersubjetiva de la nostalgia* (Tesis doctoral). Universidad del Zulia, Maracaibo, Venezuela
- _____. (2015). *El subjetivema y la construcción de imaginarios socioculturales*. Cuadernos de Literatura del Caribe e Hispanoamérica N°21: 179-197 Enero- Junio de 2015. Universidad del Atlántico y Universidad de Cartagena, Colombia
- _____. (2013a) *Hermenéutica y semiosis en la red intersubjetiva de la nostalgia*. Mérida: Ediciones Universidad de Los Andes

- _____. (2013b). “*La corpohistoria y las relaciones sígnicas de la cultura*”. En *Semióticas de la imagen*. Colección de Semiótica Latinoamericana No 10. Págs.153-163. Universidad del Zulia
- _____. e Írida García de Molero. (2009). “*La nostalgia en la poesía de Neruda. Corporalidad del espíritu sensible en el discurso estético*”. En *Semióticas del cuerpo*. Colección de Semiótica Latinoamericana No 8. Págs.243-258. Universidad del Zulia
- _____. (2016). *Transgredir para historiar. La prospectiva narrativa de Mario Szichman*. Mérida. Universidad de Los Andes. CDCHTA
- Hjelmslev, Louis. (1974). *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*: Editorial Gredos. Madrid
- Hoevel, Carlos. *Crisis del sujeto y filosofía política contemporánea*. Revista Colección, Nro. 17, 2006, pp. 165-180. Recuperado el 18 de diciembre de 2018 de: e-revistas.uca.edu.ar/index.php/COLEC/issue/download/65/89
- Hume, D. (2001). *Tratado de la naturaleza humana*, Diputación de Albacete. Libros en la red. Traducción del inglés de Vicente Viqueira. Recuperado el 12 de enero de 2018 de en: www.dipualba.es/publicaciones
- Husserl, Edmund. (1985). *Meditaciones cartesianas*. México: Fondo de Cultura Económica
- Ingarden, Roman. (1998). *La obra de arte literaria*. México: Taurus/ Universidad Iberoamericana
- _____. (2005). *La comprensión de la obra de arte literaria*. México: Universidad Iberoamericana
- Iser, Wolfgang. (1987). *El acto de leer*. Madrid: Taurus
- Jauss, H. R. (1986). *Experiencia estética y hermenéutica literaria*. Madrid: Taurus
- _____. (1987). “*Cambios de paradigma en la ciencia literaria*”, en Dietrich Rail (compilador), *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, México: UNAM

- Jung, C. G. (1988). *Arquetipo e inconsciente colectivo*. Barcelona: Paidós
- Kerbrat-Orecchioni, Catherine. (1997). *La enunciación: de la subjetividad en el lenguaje*. Buenos Aires: Edicial
- Kant, Immanuel. (1975). *Crítica de la razón práctica*. Traducción de Manuel García Morente. Madrid: Espasa-Calpe
- _____. (2007). *Crítica de la razón pura*. Traducción de Mario Caimi. Buenos Aires: Losada
- _____. (1968). *Crítica del juicio*. Buenos Aires: Editorial Losada
- _____. (1974). *El poder de las facultades mentales*: Buenos Aires. Aguilar
- _____. (1990). *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y lo sublime*. Madrid: Alianza Editorial
- Kowsan, T. (1968). *Le signe au théâtre. Introduction à la sémiologie de l'art du spectacle, Diogène*, 61 (59-90). (Traducción española en: Adorno, T.W., (1986) "*El teatro y su crisis actual*". Caracas: Monte Ávila
- Kristeva J. (1977). "*El Sujeto en Proceso*", en Artaud. Valencia: Pre-textos
- Larroyo, Francisco. (1973). La metafísica griega hasta Aristóteles. Estudio Introductivo, en: *Metafísica, Aristóteles*, México: Editorial Porrúa
- Lévinas, E. (1998) *Éthique comme philosophie première*. Paris: Éditions Payot & Rivages
- _____. (2000). *Ética e infinito*. Madrid: A. Machado Libros S.A.
- _____. (2002). *Totalidad e infinito*. Ensayo sobre la exterioridad. Salamanca: Sígueme
- Lotman, Y. (1988). *Estructura del texto artístico*, Madrid: Istmo

- Llano, Alejandro (1999) *El enigma de la representación*. Madrid: Editorial Síntesis
- Manguineau, D. (2010). *Manuel de linguistique dans les textes litteraries*. París: Armand Colin
- Merleau-Ponty, M. (1993), *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Planeta-Agostini
- _____ (2013) *El ojo y el espíritu*. Madrid: Editorial Trotta
- Mondolfo, R. (1955). *La comprensión del sujeto humano en la cultura antigua*. Buenos Aires: Imán
- Monlau y Roca, P. F. (1856). *Diccionario etimológico de la lengua castellana*. Madrid: Imprenta y esterotipia de M. Rivadenetra. Recuperado de: <https://archive.org/details/diccionarioetim00monlgoog>
- Morales Guerrero, J. (2013). *Metafísica y moral en Descartes*. Universidad de Antioquia. Tesis doctoral
- _____. (2017). *Descartes. Filósofo de la moral. Estudios de filosofía*, Colombia, Universidad de Antioquia. N° 55, págs. 11-29
- Mukarovsky, J. / J. Jandová y E. Volek, Ed., introd, tr. – (2000) *Signo, función y valor. Estética y semiótica del arte*. Santa Fe de Bogotá: Universidad Nacional de Colombia; Universidad de los Andes; Plaza y Janés
- Mounin, Georges. (1972). *Introducción a la semiología*. Barcelona: Anagrama
- Nájera, Elena. (2006). “*La hermenéutica del sí de Paul Ricoeur: Entre Descartes y Nietzsche*”. En *Quaderns de filosofia i ciència*, 36, 2006, pp. 73-83. Consultado el 15 de septiembre de 2015 en www.uv.es/sfpv/quadern_textos/v36p73-83.pdf
- Nancy, Jean-Luc. (2014). *¿Un sujeto?* Argentina: La cebra
- Nitrihual, Luis. (2011). Aproximaciones al estudio de la pasión en la obra de Jorge Luis Borges. Duda y desesperanza en El Muerto. En *Revista Folios* N° 33 (Enero Junio)

- Ortega y Gasset, J. (1966). *Obras completas*. Tomo IV. Madrid: Revista de Occidente
- _____. (1966). *Obras completas*. Tomo III. Madrid: Revista de Occidente
- _____. (1964). *Obras completas*. Tomo VII. Madrid: Revista de Occidente
- _____. (1914). *Meditaciones del Quijote. Meditación preliminar*. Madrid: Publicaciones de la Residencia de estudiantes. Serie II. Vol. I. Digitized by the Internet Archive in 2010 with funding from University of Toronto, disponible en <http://www.archive.org/details/meditacionesdelq00orte>.
- Pavis, Patrice. (1990). *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Paidós
- _____. (1994). *El teatro y su recepción. Semiología, cruce de culturas y postmodernismo*. La Habana: UNEAC. Casa de las Américas
- _____. (2000). *El análisis de los espectáculos*. Barcelona: Paidós
- Peirce, Ch. S. (1978-80). *Collected Papers*, Cambridge, Massachusetts: Ed. Harvard University Press.
- Quesada, Fernando, (Comp.), (1998). *La filosofía política en perspectiva*. Madrid: Anthropos
- Ricoeur, Paul, (2004). *Tiempo y Narración I*. México: Siglo XXI
- _____. (2006a). *Sí mismo como otro*. México: Siglo XXI
- _____. (2006b). *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*. México: Siglo XXI
- _____. (2006c). *Caminos del reconocimiento. Tres estudios*. México: Fondo de Cultura Económica
- _____. (2008). *Tiempo y narración II*. México: Siglo XXI
- _____. (2009). *Tiempo y Narración III. El tiempo narrado*. México: Siglo XXI

- _____. (2010). *Del texto a la acción. Ensayos de hermenéutica*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica
- _____. (1990). *Freud, una interpretación de la cultura*. México: Siglo XXI
- _____. (2001) *La metáfora viva*. Madrid: Ediciones Cristiandad
- _____. (1999) “Respuesta a mis críticos”, *Fractal* n°13, abril-junio, año 3, volumen IV, pp. 129- 137. Traducción del francés: Flora Botton-Burlá
- Rossi-Landi, F. (1980). *Ideología*. Barcelona: Labor
- Urreitzeta Valles, M. T. (2009). “La subjetividad como fenómeno sociohistórico”. *Fermentum. Revista Venezolana de Sociología y Antropología*, Año 19. Págs. 417-439. En <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=70517703011> Consultado el 16 de diciembre de 2015
- Scheler, Max. (2000). *Gramática de los sentimientos*. Barcelona: Crítica
- Silvestri Adriana y Blanck Guillermo. (1993). *Bajtín y Vigotski: la organización semiótica de la conciencia*. Barcelona: Anthropos
- Ubersfeld, Ann, (1989). *Semiótica teatral*. Madrid: Cátedra
- _____. (1995). El texto y la escena. En *Revista Repertorio (N° 29)*, editada por la Universidad Autónoma de Querétaro, México. Recuperado el 9 de julio de 2012 de www.teatrodelpueblo.org.ar/dramaturgia/ubersfeld001.htm
- _____. (2004). *El diálogo teatral*. Buenos Aires: Galerna
- _____. (1997). *La escuela del espectador*. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de escena de España
- Verón, Eliseo. (1987). *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*. Barcelona: Gedisa
- Wittgenstein, L. (2003). *Tractatus lógico-philosophicus*. (Traducción, introducción y notas de Luis M. Valdés V.). Madrid: Tecno

Zamora, Alvaro. (1992). La subjetividad del mundo. En *Revista Filosofía* Universidad de Costa Rica, XXX (72), págs. 165-172

Zubiri, Xavier. (2003). “*Notas sobre la inteligencia humana*”. Biblioteca Virtual Universal. Recuperado el 15 de septiembre de 2015 de www.biblioteca.org.ar/libros/1134.pdf

_____. (2006). *Tres dimensiones del ser humano: individual, social, histórica*. Madrid: Alianza Editorial

_____. (1980). *Inteligencia sentiente. Inteligencia y realidad*. Madrid: Aguilar