



Sapiens. Revista Universitaria de Investigación

ISSN: 1317-5815

marta_dsousa@hotmail.com

Universidad Pedagógica Experimental

Libertador

Venezuela

Palencia, Iraima Georgina

Del signo corpo-vocal y otros códigos semióticos al pensamiento. Un análisis psicolingüístico basado en la teoría pragmática del proceso de producción y recepción...

Sapiens. Revista Universitaria de Investigación, vol. 2, núm. 2, diciembre, 2001, p. 0

Universidad Pedagógica Experimental Libertador

Caracas, Venezuela

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=41020202>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

DEL SIGNO CORPO-VOCAL Y OTROS CÓDIGOS SEMIÓTICOS AL PENSAMIENTO.

Un análisis psicolingüístico basado en la teoría pragmática del proceso de producción y recepción del montaje teatral: “Nova Velha Estória”, una adaptación del cuento “Chapeuzinho Vermelho”.

Iraima Georgina Palencia

Universidad del Zulia

RESUMEN

En este artículo se presenta un análisis desde la perspectiva pragmática y semántica del discurso teatral de la obra “Chapeuzinho Vermelho” representado por el grupo de teatro Macunaima, de Sao Paulo-Brasil; el cual está basado en el conocido cuento “Caperucita Roja”. El montaje seleccionado es sólo un instrumento utilizado para el estudio, permitiendo demostrar la indudable importancia del contexto para la comprensión de un texto en una determinada situación de comunicación. La investigación muestra los siguientes resultados: 1) La metodología pragmática es aplicable a un corpus en donde la lengua no cumple papel fundamental; 2) La determinación del contexto es esencial para la interpretación colectiva de un texto; 3) La lengua cumple una función de anclaje en situaciones polisémicas; 4) Los códigos semióticos no son en ocasiones los paralelos a la lengua, sino a la inversa.

Palabras claves: Pragmática, Psicolingüística, Discurso teatral, Comunicación.

ABSTRACT

In this paper an analytic approach to the theatrical discourse of the play “Chapeuzinho Vermelho” – based on “Red Riding Hood” and performed by the Macunaima group, Sao Paulo, Brazil - is attempted from the pragmatic-semantic perspective. The chosen set up for the play is just an instrument for this study, demonstrating the absolute importance of context for the understanding of a text in a specific communication situation. The results of the research were as follows: 1) Pragmatic methodology is applicable to a corpus in which language does not play a fundamental role; 2) Determination of context is essential to the collective interpretation of a text; 3) Language has an anchoring function in polysemic situations; 4) Occasionally semiotic codes are not parallel to language, but the reverse.

Key words: Pragmatics, psycholinguistics, theatrical speech, communication.

Introducción

Los estudios científicos en el área de la lingüística por lo general se han dirigido al análisis de las lenguas según su formación y no según su función; aunque en la última década la importancia de la pragmática ha sido realzada, todavía muchos lingüistas dudan del carácter científico de la misma.

El primer lingüista en utilizar el término “pragmática” fue Charles Morris (1938). Desde entonces esta ciencia se ha encargado de estudiar las relaciones de los signos con los usuarios, es decir, la emisión y el receptor dentro de un contexto comunicativo. Al igual que estudia los actos de habla existentes en un discurso, de tal manera que, al parecer, todo análisis pragmático debe partir de una acción lingüística, lo que implica que el signo preponderante sea el lingüístico. Lo que intenta la pragmática es demostrar cuándo un acto de habla ha sido oportuno, adecuado y apropiado: qué, cómo, cuándo y cuánto debe decirse según los objetivos que se persigan. La producción, análisis e interpretación de los discursos: políticos, literarios, periodísticos, publicitarios, entre otros, se desmontan con un modelo teórico, práctico y metodológico.

El discurso elegido como muestra para este trabajo es teatral, en donde, a diferencia de muchos otros, la lengua como sistema no cumple función comunicativa por sí misma, sino que enmarcada en un contexto predeterminado por el emisor y el receptor, esta lengua “no lengua”, basada en onomatopeyas, adquiere significados atribuidos por el receptor a partir del contexto. El enfoque que hace nuestro análisis va del todo a la parte, de los elementos macros a los micros y, tanto en unos como en otros, las interpretaciones en los receptores se igualarán en momentos; pero se distanciarán en muchos otros, esto conforme con los llamados saberes socioculturales de cada uno de ellos.

No nos proponemos hacer un desmontaje pragmático estricto sino que a partir de los aspectos más importantes de dicha metodología, demostrar lo útil de ésta para los análisis en donde todo en la lengua no esté explícito ni sea un implícito codificado, o más aún donde no haya lengua.

Estaremos sin duda frente a un análisis psicolingüístico: de cómo organiza el emisor el discurso para ser transmitido al receptor, y de cómo la recepción ocurre según la interpretación que se haga del signo elegido por el emisor. El componente pragmático se

relaciona con estos aspectos, pues permitirá estudiar no sólo los actos de habla, que como veremos más adelante son posibles de clasificar aún sin presencia de la lengua; sino también los elementos vinculados en la producción y recepción de los mensajes para precisar ¿quién dijo o produjo el discurso? ¿bajo qué circunstancias? ¿a quién va dirigido? y ¿qué función cumplen los actos de habla existentes en el mismo?.

El componente semántico no se organizará a partir de los tres niveles metodológicamente conocidos: micro-estructuras, temas, y macro-estructura, sino desde los contenidos que, según los espectadores, acompañaron las expresiones en el discurso.

Antes de profundizar en el estudio realizado veamos algo más sobre los aspectos teóricos que intervendrán en dicho análisis.

EL LENGUAJE Y LO NO LINGÜÍSTICO.

Muchos son los lingüistas que han definido al lenguaje. Saussure, el llamado padre de la lingüística, en “Curso de Lingüística General” (1945) por ejemplo, lo define como la capacidad de comunicación mediante signos (orales) pero al mismo tiempo, al igual que muchos otros lingüistas rechaza como objetivo de la ciencia lingüística el lenguaje, pues sería una tarea muy amplia; la ciencia lingüística según él debe dedicarse al estudio de la lengua. Y así ha sido, en su mayoría hasta ahora, caracterizándose insistentemente a algunos componentes del lenguaje (signos de comunicación) como no lingüísticos, por no formar parte sistemática de la lengua, aunque sí lo hagan del lenguaje. No queremos parecer estar en desacuerdo absoluto con lo que los estudios científicos lingüísticos han indicado, lo que queremos es manifestar la vital importancia de algunos aspectos para el logro eficaz de un objeto de análisis del lenguaje e incluso de la lengua misma; pues consideramos que abstraer una palabra del enunciado, del discurso, del contexto, del emisor o del cómo fue dicha, y analizarla por sí sola, no sería la forma más sensata de estudiar un hecho social como lo es la expresión lingüística.

Para muchos estudiosos, por lo general no lingüistas: psicólogos, sociólogos, comunicadores sociales, artistas, su objeto de estudio podría llamarse también lenguaje: pictórico, fotográfico, corporal, visual, sonoro; pues al igual que la palabra tienen la función de comunicar, y representan todas las maneras que un individuo tiene para hacer

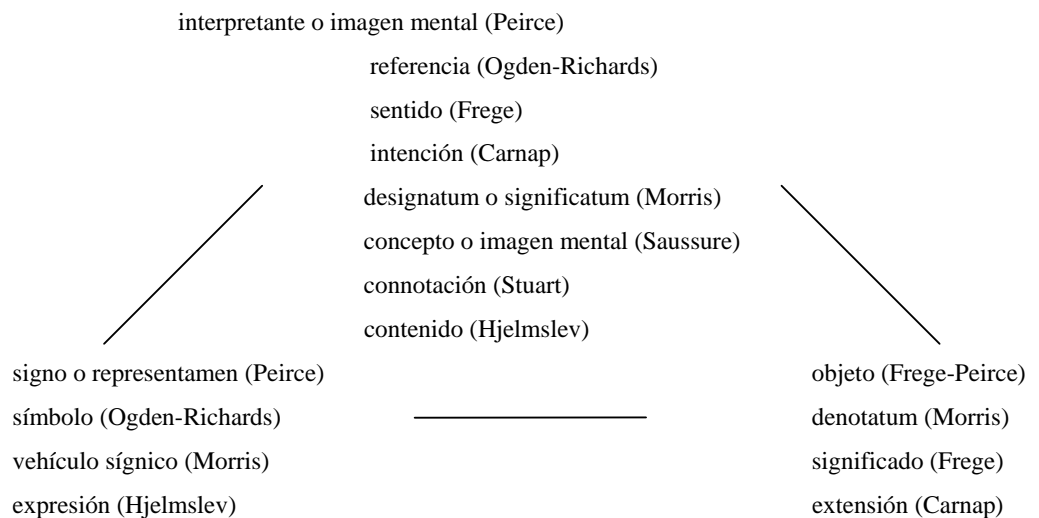
material su pensamiento, aportando en ocasiones más que la palabra misma, o bien con ellos el lenguaje oral cobra una significación determinada. Por lo tanto la elección del signo lingüístico o no, con la función de emitir un mensaje, estaría condicionada por las posibilidades de su composición en una situación de comunicación: emisor, receptor y contexto, y no sólo por un texto al servicio de una situación de comunicación.

Consideramos de suma importancia en nuestro análisis y en el comportamiento de los usuarios del lenguaje la competencia comunicativa de los mismos, esto es expresión lingüística y extra lingüística, y competencia pragmática.

El Signo: Lingüístico o no Lingüístico.

El signo se utiliza para transmitir una información, para decir, o para indicar a alguien algo que otro no conoce y quiere que lo conozcan los demás también.

Para Saussure el signo lingüístico es una entidad psíquica de dos caras; pero éstas no son una cosa y un nombre, como antes había sido expresado, sino un concepto y una imagen acústica, en donde ésta no es sino una huella psíquica. Muchos autores hacen uso de los elementos del signo con otros términos, ejemplo de ello:



Coincidimos con Hjelmslev (1973) cuando plantea lo limitado que es una lengua en comparación con las tantas intenciones de comunicación que existen en un ser humano. La finita combinación de fonemas simplifica la comunicación, pero no puede pensarse que igual de finito de la lengua es el pensamiento, o mejor, todo lo que esa misma lengua es capaz de comunicar. Esto gracias a los contenidos del mundo “decible y pensable” y que no se corresponde con un pequeño significante sino con la capacidad de articular cantidades de significantes en una expresión determinada. Es así como un signo lingüístico o no, es capaz de significar en la medida en que se “articule” con otro signo en una misma situación de comunicación.

Señalaremos la observación que hace Saussure en cuanto a la ciencia lingüística y a la semiología. ¿Cuál es dependiente de la otra? A nuestro parecer la lingüística se inserta dentro del estudio de la semiología, pues atiende sólo los signos lingüísticos, sin hacerlo a los icónicos, gestuales, sonoros no lingüísticos, y algunos otros.

Partiremos en nuestro análisis de la intención del signo y su estrecha relación con los restantes en un mismo contexto con el fin de comunicar, y claro está, significar.

Se dice que, la arbitrariedad de la creación de un signo lingüístico se justifica si el objeto, o concepto que se designará no haya sido nombrado antes, o si ese nombre no se haya socializado. Sin embargo, la muestra analizada incluye a esta hipótesis otro factor: es posible que el signo empleado sea arbitrario en una situación de comunicación específica, pues la expresión constituida también por otros códigos, por estar en una situación compartida por el emisor y el receptor, llegará a ser concepto en el segundo de una idea comunicada por el primero. Es claro que esa expresión probablemente no forme parte nunca del sistema de la lengua hablada por los interlocutores, pero para el logro del objetivo comunicacional de ese momento es absolutamente válida. El criticado “bichismo” en nuestra sociedad es ejemplo de este hecho, aunque su uso no es tan consciente como el que describiremos en el montaje del grupo teatral señalado.

Emplearemos para el análisis el siguiente modelo planteado por Molero (1985: 50).



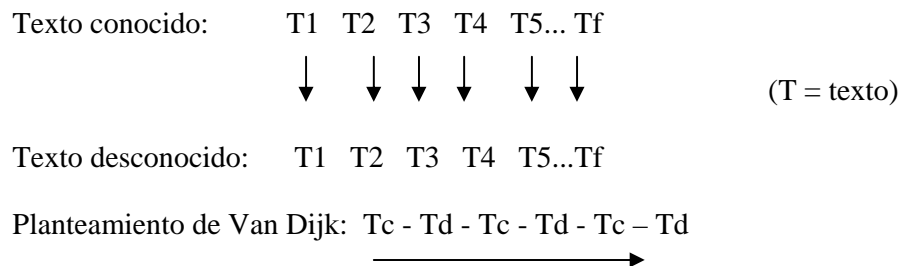
Cada uno de estos aspectos a partir de la relación texto (*no-língua* / texto conocido), contexto, cobran una significación en la mente del receptor, con lo cual él logra construir toda la historia del relato.

Texto y Contexto.

“La lingüística textual define el texto como una construcción teórico abstracta que subyace en lo que normalmente se conoce como discurso. Y por discurso entiende aquél que se relaciona sistemáticamente con la acción comunicativa. Así pues, el discurso se relacionaría con el contexto y por ende con el componente pragmático y el texto, por su parte con el componente semántico” (Molero, 1985: 31-32). Según esta autora es Van Dijk quien ha logrado recoger todo lo referente al contexto, ha insistido en la interdependencia entre este último y el texto, entre acción (contexto) y significado (texto). Sin embargo ni Molero, ni Van Dijk afirman que es posible hacer un análisis del contexto pragmático sin necesidad de un texto. Este último autor expone que “sería ciertamente válido desde el punto de vista del tratamiento cognoscitivo, pero hay serios argumentos por los que sigue siendo necesario un análisis lingüístico (gramatical) de las secuencias y del discurso incluso dentro de un marco pragmático” (Van Dijk, 1995:323).

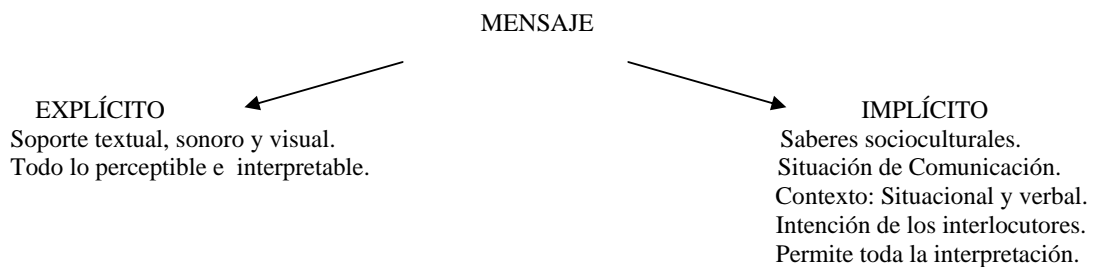
Líneas antes de hacer este último planteamiento, Van Dijk expresaba, con relación a un texto en un contexto que “para proporcionar la interpretación necesaria relativa de las frases o para la identificación correcta de los individuos respecto a las oraciones previas de la secuencia discursiva, podríamos también interpretar una frase en relación con la frase previamente expresada en el mismo contexto de conversación. Tales frases previas, cuando son expresadas, habrían cambiado el conocimiento del oyente, y éste podría interpretar cualquier nueva oración de entrada en relación con este conocimiento adquirido por la interpretación de las oraciones anteriores”.(Van Dijk, 1995: 323).

Sobre la base de este planteamiento es que realizamos nuestro análisis, situándonos en la perspectiva de la lingüística transfrástica. La diferencia será que la deducción de significado no será en nuestro caso secuencial, como lo plantea Van Dijk, sino paralelo, veamos lo siguiente:

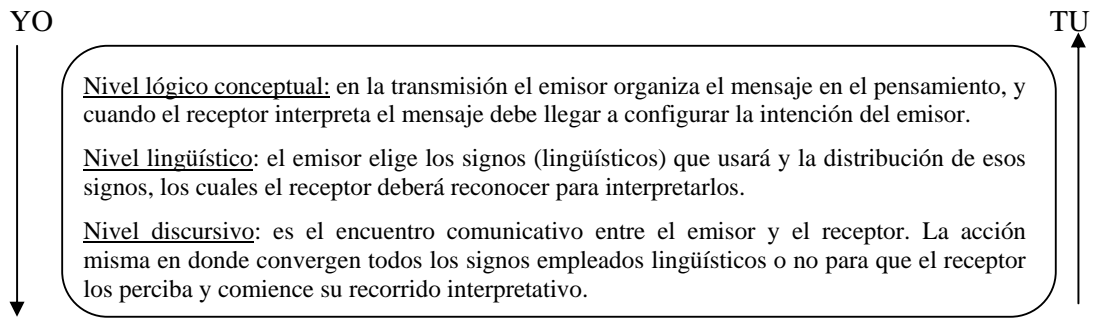


DEL PENSAMIENTO DEL EMISOR AL PENSAMIENTO DEL RECEPTOR.

Expondremos de forma generalizada cómo se traslada en los hablantes, y más específicamente en la muestra de análisis elegida, la intención de comunicación del emisor al receptor; y cómo en este discurso también permanece la forma total del mensaje, en donde por lo general, muchas de esas intenciones están implícitas y otras explícitas. Un mensaje estaría constituido de la siguiente manera:



Representaremos el desmontaje dentro del modelo de análisis semántico de Bernard Pottier (1992).



A esta representación la encerramos, según el aporte de Molero (1998: 18) con el componente pragmático, que incluye los saberes socioculturales compartidos por el emisor y el receptor en un contexto determinado.

Edwar Sapir (1977: 19) afirma que no hay pensamiento sin habla, con lo cual no estamos de acuerdo, por el contrario de lo que sí estamos seguros es de que no hay habla sin pensamiento. Para que el pensamiento se transforme en habla, y ésta logre transmitir la intención contenida en la mente del emisor, éste debe organizar muy bien sus ideas, y a partir de allí, su discurso, eligiendo los signos que considere necesarios y distribuyéndolos de la manera más eficaz.

El teatro como vehículo de significado.

El teatro maneja una serie de signos y símbolos que obligan al público a interpretar lo que sucede para comprenderlo, hacer suya la experiencia y aplicarla a la propia para darle validez o invalidarla, según sea el caso. “Estamos ante un proceso de comunicación siempre que la señal no se limite a funcionar como simple estímulo, sino que solicite una respuesta interpretativa del destinatario” (Eco, 1978:27).

Puede partirse de que el signo y el símbolo teatral son todo lo que está en la escena y no únicamente el diálogo, y de que estos símbolos son sólo comprensibles en tanto que cobran vida y una nueva significación en el contexto de una representación. “Todo lo que está en escena afecta, en primera instancia, a los sentidos, y más tarde se transforma en

elementos que se racionalizan y pueden entenderse como símbolos, signos y señales que forman el mensaje de una representación” (Prieto, 1992: 64).

Si bien el texto como delatador explícito de la trama, en el teatro tiene un papel muy importante, la representación de ese texto, para este arte lo es aún más, en ella convergen las restantes: la artes gráficas, la danza, la música. En el teatro al igual que en nuestras vidas la comunicación no se basa sólo en la palabra hablada y mucho menos en la escrita, sino en un conglomerado de circundantes a ella, que delatarán el por qué de una oración, una palabra o un fonema. Serán determinantes: el receptor u otro personaje, el ambiente o la escenografía, los gestos, la entonación, el vestuario, el movimiento, y más en el teatro que en el día a día: la iluminación, la musicalización, y un gran etcétera. Todo formará parte de lo que llamaremos situación de comunicación, y esta misma es la que determina lo que será dicho, o lo que no es necesario decir porque no añade a la historia, o como en nuestro caso, porque se supone conocido.

No desarrollaremos aquí, como hemos dicho antes un desmontaje exhaustivo de cada signo empleado en el corpus, porque además de resultar muy extenso, nos saldríamos de los objetivos que perseguimos en cuanto a: valorar a la pragmática como método de análisis, no sólo donde la lengua cumpla función fundamental; demostrar cómo la polisemia se ancla a partir de la determinación de un contexto; hacer un paralelismo entre la función del código corpo-vocal y otros códigos semióticos en cuanto a la articulación de un mensaje que pudo haber nacido de la lengua (narración oral o escrita) pero sin ser de esa forma emitido en la situación de comunicación analizada puede ser reelaborado por esa misma lengua en un interlocutor que no la ha recibido sistemáticamente.

Probablemente sea cierta la afirmación de muchos estudiosos con relación a que cada uno de estos códigos es un sistema que el receptor “leerá” a partir de la percepción y de cuánto haya desarrollado esa capacidad.

Por ejemplo, en una cita hecha por (Prieto, 1992: 70) sobre Birdwhistel dice con respecto a la kinética que “es una especie de lingüística corporal, con la cual cada actitud se encamina para decir algo. Un kino, es un movimiento muy elemental; así, un conjunto de kinos es un kinema, que equivale en lingüística a un fonema. Al combinarse los kinemas se forman los kinomorfemas, que en lingüística equivalen a los morfemas”.

Insistimos en que nos alejaríamos de los objetivos si intentáramos seguir un análisis sobre cada uno de los códigos usados. Lo haremos pues de los elementos más relevantes del corpus que se relacionen estrechamente con el fin propuesto. Así como nos referiremos como punto focal a las relaciones: pensamiento-signo-realidad, emisor-receptor, texto-contexto, y la estructura narrativa: lo polisémico y lo monosémico de las micro y macro-estructuras, y los actos de habla que conducen la interpretación de la historia.

Éstos, junto con otros aspectos de intencionalidad son definitorios en un enfoque psicolingüístico, de tal manera que se explique la configuración cognitiva de los espectadores, receptores de una nueva forma de transmisión del lenguaje en un mensaje a fin de remover en ellos las sensaciones, la información y las vivencias.

Chapeuzinho, Caperucita o como quieran llamarla.

A través de la experiencia del montaje teatral “Nova velha estória” realizado por el grupo de teatro “Macunaima” en Sao Paulo, Brasil, se demostró cómo la relación pensamiento-lenguaje es superior a la del lenguaje-pensamiento, es decir que el pensamiento busca maneras de ser manifestado para ser interpretado, y que no sólo la lengua es la forma de que la información llegue al pensamiento. Esta experiencia también demuestra que el lenguaje no es estático, y aún en sincronía puede ser alterado para transmitir sentidos a través de su relación diacrónica con el lenguaje que está almacenado en el pensamiento.

La organización de los discursos en la mente de los receptores es estimulada, claro está, por la organización discursiva de los emisores, pero es variable según los saberes socioculturales de cada receptor. Por lo tanto la percepción y la sensación que tengan los espectadores de esta pieza es al mismo tiempo individual y universal, tal como según Chomsky es natural que suceda; la existencia de la lengua impediría esta condición pues le duplicaría la estabilidad del significante al significado de cada palabra, es por eso que el director opta por una no-lengua en la expresión oral.

La estrategia para el logro de la universalidad del mensaje es representar una obra literaria conocida por muchos hombres sin distinción de lengua.

El montaje “Nova Velha Estória” (Nueva Vieja Historia) del director Antunes Filho, es una versión del cuento Caperucita Roja, original del francés Charles Perrault (1628-1703) posteriormente modificada por los hermanos Grimm (1785-1859).

Resultaría extraño encontrar alguna persona que desconozca esta historia, al menos el principio y el final, y quiénes son los representantes del bien y el mal en ella. No sería difícil improvisar los diálogos aún sin haberlos memorizado. Es una historia muy conocida y sin embargo, frente a la extensa restante literatura existente, editoras, cineastas, teatreros, madres, sienten interés por recontarla.

El grupo de teatro “Macunaima” reconociendo la trayectoria de esta pieza, decidió realizar su montaje, éxito que los llevó a presentarla en más de 80 países de todo el territorio mundial. Esta agrupación ideó justificadas y creativas estrategias de montaje para hacer de este cuento una historia relativamente nueva, pues como afirma su autor *“lo que importa no es el cuento sino el cómo se cuenta”*.

Variaciones y apuntes de trama y montaje de la “Nueva Vieja Historia”:

- El texto está representado por cadenas de fonemas que no pertenecen a ninguna lengua. Lo que han denominado no-lengua. En donde lo que importa es la entonación, el ritmo, y probablemente el número de sílabas y la armonía vocálica. No hay lexías concretas, y sin embargo el espectador capta el mensaje y podría con facilidad jugar a la transcripción textual del mismo. Es claro que esto se debe a la anticipación del contexto, es decir, a que el espectador sabe cuál es la historia que presenciara; de igual forma la expresión y la proxémica juegan un papel fundamental.

É fácil entender por que Antunes optou por uma nao-língua para os diálogos, com a vantagem de permitir ao distinto espectador ser, ao mesmo tempo, o observador e o observado, desligando-se da racionalidade de uma língua falada com todas as palavras. (Beirao N., 1991: 2).

Judith Greene (1980: 261) expuso en un tratado sobre las lenguas naturales algunos experimentos realizados con el fin de demostrar la capacidad humana de traducir lenguas desconocidas. Explicaba basándose en la gramática universal de Chomsky que, al parecer existen en muchas expresiones similitudes en las lenguas, y que por demás el movimiento tonal y gestual que acompañan el habla permiten acercarse en muchos casos no sólo a los

contenidos de las expresiones (significados) sino a las expresiones mismas (significantes), al menos en grados de reducción de la expresión; de estos grados de reducción es de donde pueden extraerse los actos de habla, según nuestra hipótesis. Esta autora se preguntaba “¿Cómo logran los sujetos llegar a tantas traducciones correctas?”, a lo cual se respondía: “Sospechamos que esta habilidad se deriva de un poder sugestivo en las secuencias fonéticas, pero existen otras dos posibilidades que se deben considerar”. Ellas son: 1) La longitud diferencial de las palabras en un par, esto es, las palabras cortas coinciden en su longitud en muchas lenguas, así como las largas (esto no es un patrón generalizado sino frecuentemente encontrado) 2) La cualidad expresiva de la voz del hablante, referido esto a la tonalidad y ritmo empleado en ciertas expresiones, por ejemplo: por lo general la alegría es transmitida bajo tonos agudos y ritmos acelerados, contrario a la tristeza.

Con relación a este aspecto de la comunicación sin conocimiento de la lengua en cuestión, fuera de nuestro estudio con relación al saber compartido del contexto, se han realizado varias teorías, las cuales suponen cierto tipo de imitación: a) la teoría onomatopéyica sostiene que el sonido vocal sugiere el sonido no vocal. b) la teoría gestual sostiene que los movimientos y los contornos descritos por los músculos articulatorios pueden sugerir el movimiento y contorno en el mundo externo. c) la teoría de la vocalización, al caer sobre el sentido auditivo, hará surgir los significados asociados con otras modalidades. Estas y otras teorías pueden ser aplicables a la explicación del experimento exitoso hecho por esta agrupación teatral.

“Es posible que el origen del habla en la imitación gestual y el lenguaje fisonómico haya dejado un residuo de palabras traducibles en forma general en todas las lenguas”. “El habla debe haber comenzado con la asociación arbitraria de sonidos y significados, y luego haberse desplazado hacia el simbolismo fonético” (Greene: 1980: 272,273). Esto probablemente tenga estrecha relación entre la no-lengua empleada y el significado que a ella le atribuyen los espectadores.

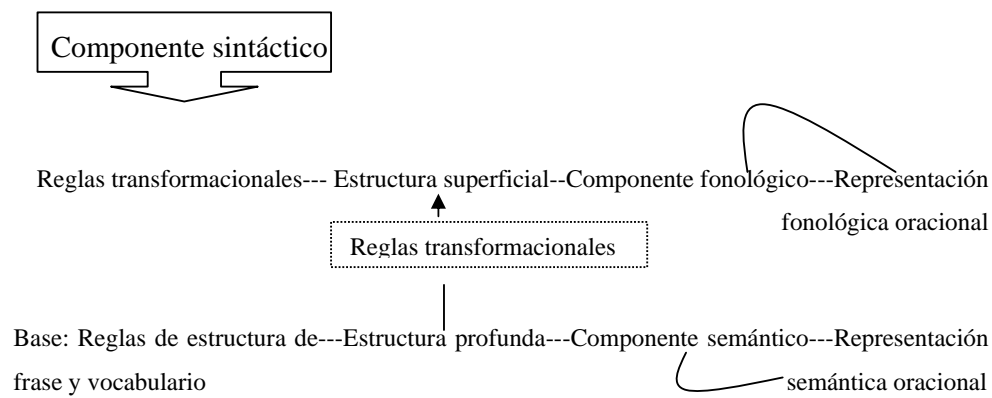
- El bien y el mal no son absolutos de un personaje en sí, pues cada uno de ellos al igual que las personas, manifiesta intenciones y hechos tanto buenos como malos. El autor le crea situaciones a los personajes en donde los malos demuestran su bondad y los buenos su maldad, bien sea en su intercambio con

los otros actores o en ficciones soñadas por ellos mismos. Así pues el lobo malo, aún cuando comete el mal acto de “comerse” a Caperucita, deja ver en él actitudes de romance y caballerosidad; y por el contrario la dulce niña aparece también realizando actos de impudor. Esta y otras escenas alteran los significados de las estructuras más pequeñas de la trama, permitiendo al espectador encontrar significaciones implícitas, lo cual mencionaremos más adelante.

- El adaptador crea también nuevas escenas que no corresponden a la verdadera historia de Caperucita, así es que muchos espectadores que desconocían la narración completa podrán pensar que forma parte de la verdadera historia; otros que hay una intención de significar detrás de ellas, y algunos no intentarán reconocer si forman o no parte de la historia real, sino que se orientarán por reconocer la significación de tal escena por sí misma y como parte de la narración.

“Em 1984, o jurista Domenico Carponi Schittar entrou na justiça de Veneza, Itália, com um processo de julgamento para o Lobo Mau. O processo pretendia obter a inocência para o personagem e apontar Chapeuzinho Vermelho como ré, por “sedução”. Contra o Lobo acumulavam-se as acusações de invasão de domicílio, violência sexual e falsidade ideológica, já que fingiu ser a Vovozinha”.(Almeida C., 1991:3). Esto está representado en la pieza, aunque se aleje de la historia contada por nuestros abuelos y de los autores de la narración original.

- Es una pieza tanto para niños como para adultos: el niño puede quedarse con la cauta historia trajinada, y el adulto se sumerge en identificaciones sociales, y sensaciones de agrado y desagrado, no siendo sólo la compañía de un espectador sino dándole forma al público diverso a quien se dirige el mensaje. Por esta razón las micro estructuras son definibles grupalmente según los rasgos de los espectadores, sin embargo conducen a la macro en donde converge la interpretación de todos los receptores; aunque este aspecto también será ampliado más adelante. Resulta interesante ver como Chomsky (1965) aplica a otro experimento un análisis semejante al planteamiento que nosotros hacemos.



La lengua, según Filho, impediría esta posibilidad de diversas interpretaciones, ya que anclaría el significado de cada expresión. Dejaría de ser individual y al representarse en una sola lengua dejaría también de ser universal. Es evidente como sucede de esta forma, que al espectador saber la obra que verá deja guiar la interpretación por los contenidos que ya tiene almacenados en la base.

- Los llamados códigos semióticos paralelos contribuyen en gran medida en la composición del mensaje, en ocasiones no son paralelos sino independientes en el lenguaje, sólo dependientes de la historia y del significado que a ella le aportan. Los gestos, la música, el vestuario, la escenografía y utilería permiten crear ese bagaje simbólico que enriquece junto con la historia la emoción de los espectadores.

El breve pero significativo desglose anterior ha sido hecho a partir de nuestra propia experiencia frente al montaje, considerando apuntes de la crítica teatral de Brasil, de algunos de los artistas partícipes del mismo, y del mismo versionista y director del montaje. “Quería trabalhar com uma coisa mais mágica que a palavra. A palavra está poluída”. “Eu percibi que a língua pode ser sentida apenas por sua musicalidade”. “Eu me perguntava cómo é que, no estrangeiro, as pessoas conseguem ver nosso trábalo mais em profundidade do que no Brasil. Aí entendi a importancia da gestualidade, das atitudes, dos signos, da marcação”. “Nao entendi uma palavra dos grandes espectáculos que vi. Eram falados em

alemao, ou em polones. Nao entendia a língua, mas entendia o espetáculo. No Brasil, entendo a língua, mas há casos que nao entendo o espetáculo” (Filho, 1991: 6).

Breve demostración de la aplicación del método de análisis de los componentes semántico y pragmático.

Pequeños grupos de espectadores diversos de nuestra ciudad: niños, estudiantes universitarios, adultos, presenciaron escenas de este montaje, y luego de la experiencia expusieron sus opiniones sobre una serie de preguntas que se les realizó. A la mitad del grupo se les dio a conocer el título de la obra, creando con ello el contexto en donde se desarrolla la historia. La otra parte lo desconocía y en ellos las interpretaciones ambiguas fueron mayores, y muchas de ellas no llegaron a coincidir con el contexto real, sólo lo hicieron en el momento en que se les dio a conocer el contexto; en ese momento la anterior interpretación fue dominada por una nueva.

En las interpretaciones por ellos realizadas puede hablarse, básicamente, de dos tipos de relaciones de significado: en primer lugar “las metonímicas, es decir, las relaciones de signo, en las cuales se asocian ideas o conceptos referentes al mismo contexto. Se trata de una relación contigua y lógica”. Éstas estarían representadas por las conexiones que el receptor haga entre el contexto visto y el conocido, que es el mismo. En segundo lugar, están “las relaciones metafóricas, en las que los signos pertenecientes a contextos diferentes logran relacionarse gracias a la capacidad humana de la imaginación”. En este caso reflejarían las diversas interpretaciones entre escenas y su relación con situaciones sociales o humanas. Citas (Prieto, 1992: 65).

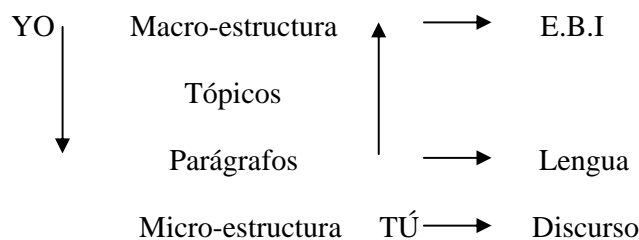
A través de ambas relaciones de significado se sustraen las siguientes:

Significado conceptual y denotativo: es el significado mínimo y principal. Dado a través de las micro estructuras de la macro-estructura. Significado connotativo: es el aporte que hace el grupo social y el individuo (por sus características psicológicas, educacionales, etc) al significado básico. Por ejemplo de: “comerse a la Caperucita” se podrían deducir, por el montaje mismo, el significado básico que darían los niños, y la significación hecha por los adultos de la violación de la niña (proposición conciente del director). Significado estilístico: está relacionado con el entorno social (uso dialectal, social, etc). Que en este

Podríamos hablar de una relación externa entre emisor y receptor, los cuales se valen de una relación interna de estos mismos constituyentes representados por los personajes, en donde el módulo actancial preferencial de los cuentos: “alguien contar algo a alguien” no es suficiente para manifestar la verdadera realidad cognoscitiva de las entidades involucradas.

Existe en el corpus una relación de personas bastante singular, pues ni el “yo” ni el “tú” aparecen explícitamente en el relato. El “él” está representado por los personajes que intervienen en el relato. Sin embargo el “yo” está, en esta ocasión representado no por el autor de la obra original del “tú”, sino por el director y su equipo de producción, quienes aportan significados específicos al relato y colocan al “tú” (espectador de la obra) como receptor activo de la emisión realizada mediante el “él”. Por lo tanto el modulo básico no sería: “yo te cuento cosas de él a ti” sino “yo te cuento cosas de él a ti para que tú las interpretes”.

Según esta base el modelo de análisis con relación a las micro y macro-estructuras se modifica en su fondo mas no en su forma.



Si la intención del emisor es permitirle al espectador realizar diversas interpretaciones sobre una misma escena, entonces, aún cuando él tenga interés de comunicar el cuento de la Caperucita se valdrá de diversos signos en el nivel de la semiotización para construir su discurso, de donde el receptor en su recorrido semasiológico partirá de la diversidad de interpretaciones que ha realizado, las cuales comprenden las micro-estructuras, pasando por los parágrafos donde se unen las ideas según los sentidos comunicados, hasta llegar a la macro-estructura, lugar de la generalización del pensamiento y de la reducción de significado emitido. Éste, sin lugar a dudas es la historia superficial de la Caperucita Roja. Pero para llegar a él, muchos de los

receptores han debido pasar por un proceso de reflexión y correlación con otros contextos, lo que conlleva no sólo a la recreación, sino también a la información, el aprendizaje, la identificación social, etc. Dando lugar a la tríada del modelo de comunicación y análisis semiológico: PENSAMIENTO SIGNO REALIDAD.

El receptor determinará por ejemplo, el proceso de degradación que sufre el Lobo feroz luego de haber cometido su injusto acto sobre la Caperucita, en donde el causante de esa evolución es el cazador, aunque el Lobo haya incitado su propio cambio. Aquí el receptor puede hacer uso del símbolo (Lobo malo) para representar en él, la maldad de los hombres, y en el cazador la justicia.

Estos cambios de estado se organizan en la obra según la ideología del emisor, pero es el receptor quien le da forma terminal a esas evoluciones. De tal forma que dentro de la clasificación de ayudantes y oponentes hay situaciones de relativa variabilidad partiendo del objetivo de Caperucita de realizar la buena obra encomendada por su Madre (propósito interno) de llevar alimento a su Abuela, quien habita en medio del bosque:

Ayudantes

Amigas de Caperucita.

Madre.

Cazador.

Oponentes

Lobo.

Duende del bosque.

Estos actantes incluyendo a Caperucita y a la Abuela juegan roles de mayor o menor poder, y de acuerdo con las relaciones entre ellos se va armando la trama, según la secuencia narrativa elegida por el director, y todas las estructuras profundas determinadas por los espectadores.

A partir de las acciones que cometen los personajes es que deducimos los actos de habla sin necesidad del texto explícito, y gracias a ellos mismos se logra también la estructura narrativa; con la representación misma, la determinación del contexto y, posteriormente, la confirmación de los receptores que nos informaron al respecto.

“Un acto de habla es comunicativo y por lo tanto tiene carácter social. Su primera función sería HACER SABER ALGO A ALGUIEN, es decir informar, pero además podría también decirse que un acto de habla posee una intención de comunicación” (Molero, 1985:

53). El acto de habla intenta también incitar a una acción en el receptor. En la muestra seleccionada es válido clasificarlos, y ya que no podríamos citar ejemplos textuales lo haremos a través de la descripción básica de la situación de comunicación.

Ilocutivos

Exclamar: las tres niñas durante el juego.

Petición: la Madre a Caperucita para que lleve la comida a la abuela.

Ordenar: la Madre a Caperucita, por su desobediencia al no llevar la comida a la abuela.

Reportar: Caperucita al Cazador la desaparición de la Abuela.

Prohibir: Caperucita al elemento que extrae de su cuerpo.

Suplicar: Caperucita al Lobo hacerle daño.

Bendecir: La Madre a Caperucita.

Prometer: Caperucita entregar comida a la Abuela.

Advertir: La Madre a Caperucita sobre el peligro del bosque.

Amenaza: Caperucita al Lobo si éste llegara a hacerle daño.

Acusación: Caperucita y las niñas sobre el Lobo.

Insultar: Caperucita al Lobo por asustarla.

Sorprenderse: Caperucita del Lobo y del elemento que sale de su cuerpo.

Perlocutivos

Convencer: Caperucita por orden de la Madre.

Ofensa: El Lobo por el insulto de Caperucita.

Agradecer: todos los personajes al Cazador.

Estos actos inciden en la creación de un macro-acto relacionado con el argumento y el consejo, dirigidos al espectador, pues como todo cuento infantil cumple la función de orientar y recrear, a adultos y niños.

La estructura básica narrativa sería en torno a la relación Caperucita- Lobo (bien y mal: aunque ellos intercambian sus roles de malvado y bueno):

Caperucita prometer y desobedecer. Lobo prometer y desobedecer.

Caperucita sufrir. Lobo alegrarse.

Caperucita alegrarse. Lobo sufrir.

Este paradigma es captado por el receptor sin necesidad de un texto, sólo con la interrelación de los personajes, el ambiente en torno a ellos, la relación pensamiento-signo-realidad, y el contexto.

Sin embargo deseamos exponer de forma generalizada las respuestas de los receptores encuestados sobre el corpus:

- Con relación a la definición de la obra vista, los que no sabían de antemano lo que estaban presenciando, no todos determinaron que veían la Caperucita, algunos de ellos lo relacionaron con otro cuento en donde también intervinieran personajes que pudieran representar las estructuras planteadas, ejemplo: “La Dama y el Vagabundo”, entre otras .
- Todos encontraron semejanza de escenas con la historia de la Caperucita o con la que imaginaron; pero también todos encontraron diferencias. Pocos creyeron ver una historia totalmente desconocida.
- Todos percibieron la existencia de una lengua, aunque la calificaron como desconocida. Algunos por afinidad fonética la relacionaron con el ruso, alemán, u otros idiomas.
- Algunas escenas por falta de conocimiento de la lengua dejaron en los interpretes mucha ambigüedad. (Esto fue planteado por ellos mismos).
- Rechazaron algunas escenas. Inferimos que por no pertenecer al esquema predeterminado en sus mentes.
- Para todos fue una trama posible de seguir, aunque, evidentemente, la secuencia que muchos realizaban era más perteneciente al público que al autor mismo.
- Casi todos consideraron que la obra se dirigía a cualquier público que guste del arte teatral.

Queremos finalizar con la afirmación sobre lo necesario de la lengua según la intención de comunicación que se tenga. En el caso de la muestra, el título de la obra, como lo haría la lengua dentro de ella, ancla la interpretación del receptor, predisponiéndolo a

recibir la información que ha estimulado, y que había sido almacenada en su memoria. Todos los códigos ajenos a ella podrán ser analizados; pero guiados siempre por la corriente que ya está latente. Así pues que alertamos al lector para que reflexione sobre este último aspecto pues con la tan pesada ancla que en ocasiones forman los significados léxicos, es posible que se pierdan intenciones de significación relevantes para el mensaje y para la potencialización de nuestra sensibilidad, nuestra inteligencia y nuestro lenguaje.

Conclusiones

“No momento de grandes crises o mundo procura os genios, volta aos clássicos, volta aos padroes arquetípicos, aos fundamentos. Mesmo porque o universo é relativo, como disse Einstein, e o tempo é cíclico, é uma espiral inventada, está tudo estático no movimento. É sempre a mesma primavera. Só que com uma disposição diferente das folhas”. (Filho, 1991: 7). Es ésta, probablemente, la base de la teoría semántica pragmática, dicha por un teatrero de contornos universales.

Por ahora la exposición realizada a lo largo de este artículo no representa más que la expresión de nuestras motivaciones en cuanto al método de análisis semántico pragmático, el cual acompaña fielmente al comportamiento de los hablantes del mundo. Reconocemos que el análisis hecho puede guiarnos a descubrir símbolos percibidos por el receptor, que en este texto hemos omitido, pero que nos comprometen con éste y otros corpus de matices peculiares que abordemos en el futuro.

Finalizamos reiterando la importancia de que los lingüistas tomen en cuenta en sus estudios los contextos de habla o comunicación, contextos que, los estudiosos de la comunicación, acertadamente, no han tenido a menos de considerar.

REFERENCIAS

- Eco, H. (1994) *Signo*. Barcelona, Editorial Labor.
- Greene, J. (1980) *Psicolingüística*. México, Editorial Trillas.
- Hjelmslev, L. (1974) *Prolegómenos a una Teoría del Lenguaje*. Madrid, Editorial Gredos.
- Milaré, S. (1994) *Antunes Filho e a Dimensao Utópica*. Sao Paulo, Editorial Perspectiva.
- Molero De Cabezas, L. (1985) *Lingüística y Discurso*. Maracaibo, Ediciones de la Facultad Experimental de Ciencias de LUZ.
- Molero De Cabezas, L. y otros. (1998) *Enseñanza de la Lengua Materna*. Maracaibo, Ediciones de FUNDACITE Zulia.
- Pottier, B. (1992) *Teoría y Análisis en Lingüística*. Madrid, Editorial Gredos.
- Prieto, A. y Muñoz, Y. (1992) *El Teatro como Vehículo de Comunicación*. México, Editorial Trillas.
- Sánchez, V. (1994) *Ensayos de la Palabra y el Pensamiento*. Madrid, Editorial Trotta.
- Saussure, F. (1945) *Curso de Lingüística General*. Buenos Aires, Editorial Losada.
- Sapir, E. (1977) *El Lenguaje*. México, Editorial Fondo de Cultura Económica.
- Van Dijk, T. (1995) *Texto y Contexto*. Madrid, Editorial Cátedra.
- Varios. (1991) *O Papagayo*. Sao Paulo, Publicaçao do SESC.