



**Benito Cañada Rangel**

Universidad Autónoma de Querétaro

## La semiótica como herramienta en el proceso creativo del estudiante-bailarín

*Semiotics as a Tool in the Student's Creative Process-Dancer*

Páginas 169-184

En la escena, su representación

En:

Miradas semióticas. Arte - diseño – ciudad / María Teresa Olalde Ramos, coordinadora ... [et al.]. México: Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco, División de Ciencias y Artes para el Diseño, 2021. 352 páginas.

ISBN 978-607-28-2180-4

Relación: <http://hdl.handle.net/11191/8688>

Universidad  
Autónoma  
Metropolitana   
Casa abierta al tiempo **Azcapotzalco**

Universidad Autónoma Metropolitana  
Unidad Azcapotzalco

<https://www.azc.uam.mx/>

  
Ciencias y Artes para el Diseño

División de  
Ciencias y Artes para el Diseño

<https://cyad.online/uam/>

  
evaluación  
del diseño en el tiempo

Departamento de  
Evaluación del Diseño en el Tiempo

<http://evaluacion.azc.uam.mx/>

Área de Investigación  
Semiótica del Diseño



[Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)

# 11

## La semiótica como herramienta en el proceso creativo del estudiante-bailarín

*Semiotics as a Tool in the Student's Creative Process-Dancer*

**Dr. Benito Cañada Rangel**  
Universidad Autónoma de Querétaro

**En la escena, su representación**

### Resumen

El presente artículo nos permite exponer la capacidad que desarrolla el alumno-bailarín a través de la introducción, entendimiento y aplicación de la semiótica para favorecer su proceso creativo. Lo anterior, permite al alumno utilizar las herramientas que la semiótica le ofrece para seleccionar y codificar todos los sistemas sígnicos que el espectador decodificará en el proceso creativo de elaboración de su proyecto, Los alumnos-bailarines valoran el enriquecimiento que ofrece una correcta codificación, ya que entienden la importancia y la gran posibilidad que el uso correcto de todos los sistemas escénicos les ofrece para el diseño coreográfico y el impacto que tiene en la comunicación de su mensaje y logro de objetivos.

**Palabras clave:** semiótica, creación, coreografía

### Summary

*This article allows us to expose the student's ability – dancer of the introduction, understanding and application of semiotics to promote his creative process. It allows the student in the creative process of elaboration of his project, to use the tools that semiotics offers to select and encode all the synchronous systems that the viewer will decode. Students – dancers value the enrichment that offers correct coding, because, they understand, the importance and great possibility that the correct use of all scenic systems offers them for choreographic design and the impact it has on the communication of their message and achievement of objectives.*

**Keywords:** Semiotics, Creation, Choreography

## Introducción

La búsqueda por ofrecer la mejor formación a los alumnos que estudian la Licenciatura en Arte Danzario, en la Universidad Autónoma de Querétaro, nos llevó a diseñar diferentes estrategias que fortalecieran el currículo que se les ofrece a los alumnos; para lograrlo, se hizo un estudio de las fortalezas y debilidades que teníamos como programa educativo, así como de las necesidades por cubrir en la formación de bailarines de danza contemporánea, capaces en aplicación de la técnica dancística; pero esto no es suficiente para lograr las competencias que nos exige la sociedad del siglo XXI, pues el egresado tiene que ser un ejecutante competente, contar con habilidades en el diseño y gestión de proyectos coreográficos, así como una capacidad de creación coreográfica que tenga un mayor impacto social. No obstante, en la Licenciatura, se les brindan diferentes líneas de generación y aplicación del conocimiento para lograr nuestro objetivo.

En esta disertación, no hablaremos de todo lo aplicado en el programa, solamente de dos de las asignaturas que se les ofertan a los estudiantes, que ayudan de manera muy puntual para lograr el objetivo planteado, hablamos de Análisis Estructural y de Semiótica. Ambas se fundamentan en una metodología teórica: la primera desde los modelos básicos comunicacionales, siguiendo el modelo científico de investigación básica; la segunda, basada en las premisas del Tadeusz Kowzan, al codificar los sistemas signícos que se involucran en el proceso creativo, en una visión general de la semiosis escénica desde la perspectiva de la escenasfera desarrollada por el que suscribe.

Los alumnos al conocer los modelos teóricos propuestos desarrollan una visión más amplia sobre los procesos creativos, desmitificando, así, la visión general de que la danza contemporánea es abstracta o que no es capaz de transmitir un mensaje con claridad al público, ya que solamente es decodificable para los propios bailarines o la gente próxima a la disciplina. Esto se logra gracias a que nuestros alumnos son capaces de comprobar la importancia del contenido de estas materias, contrastándolas y aplicándolas de manera horizontal y vertical con las demás asignaturas de la licenciatura a lo largo de su formación.

### El análisis y la estructura

Partimos de la premisa de que toda manifestación escénica es un sistema de comunicación complejo, que se divide en diversos procesos de transmisión de la información y del mensaje; la génesis de todo está en el modelo básico, pues alguien tiene la necesidad o el deseo de decir algo a otro alguien, esto es, un emisor que manda un mensaje a un receptor, por ello, nos quedaremos por el momento en este punto para centrar nuestra atención en el qué quiero decir o comunicar.

Para eso, debemos poner nuestra atención en las preguntas del modelo científico de investigación: qué, por qué, para qué, a quién, cuándo, dónde, cómo, al traducirlas en un proceso de creación y diseño de un modelo de comunicación coreográfico. En ese sentido, estamos logrando tener gran precisión en la idea que se desea comunicar y transmitir, tener definido el tema que se desea abordar y el problema por desarrollar para estructurar nuestra idea; al poder puntualizar el qué, entonces podremos tener una simiente clara para estructurar la idea.

Es aquí en donde entra la materia de análisis estructural, pongamos un ejemplo, el deseo parte de querer decir algo de la pandemia que estamos viviendo, la Covid-19; es un universo muy grande e imposible de comunicar con claridad, así que partimos de la pregunta base, ¿qué quiero decir de la Covid-19?, deseo una coreografía que ayude a entender los mecanismos de la sana distancia e higiene necesarios para evitar el contagio; de acuerdo, pero qué de la higiene, la sana distancia, el lavado de manos, el uso del gel desinfectante, el uso de cubrebocas, el uso de careta protectora. Es decir, qué quiero decir, de cada uno de ellos, así, hasta que tengamos una definición clara y puntual. Es ir de lo macro a lo micro para poder puntualizar la idea base del tema. Una vez definido el qué, para seguir con el mismo tema hipotético, por ejemplo, el lavado de manos, podemos definir el quién, ya que no es lo mismo hablar sobre este tema a niños y niñas de 4 a 6 años, que a adolescentes o a personas de la tercera edad, pues cada uno de estos grupos, por sus experiencias de vida, tienen capacidades diferentes de recepción y de decodificación de los mensajes transmitidos por el emisor.

También es importante definir el dónde se desarrollará el proceso comunicativo; digamos que definimos que el mensaje será para los infantes, de esta forma, generar hábitos de higiene saludables desde la primera etapa de vida, que ayudarán con o sin pandemia; la coreografía podrá realizarse en un espacio cerrado como una escuela, un salón de clase o de usos múltiples, igualmente, un espacio con todas las condiciones estructurales escénicas, como un teatro, o un espacio abierto, como el patio de la escuela o una plaza cívica.

Paralelo a la pregunta, en dónde, están: cuándo, en qué época del año, a qué hora; cada una de estas interrogantes, generan alternativas que nos llevan a la concepción estructurada de un proyecto que puede ser viable para su desarrollo, con un impacto social específico; para ello, entramos a nuevos planteamientos, ¿qué recursos necesito?, de cuáles ya dispongo, cuánto me cuesta tener los que me faltan; de los que creo ideales para el proyecto, preguntar si ¿son factibles de utilizar en el espacio y tiempo planeado o requiero adecuaciones?

Como podemos darnos cuenta, es un proceso largo, que al desarrollarlo, lograremos estructurar y diseñar, desde el papel, un proyecto coreográfico viable e incluso vendible; éste, al tener una buena fundamentación y un buen plan de impacto social, tendrá inversores que lo respalden, tanto privados como de instituciones públicas.

El proceso no termina aquí, ya que apenas estamos iniciando. Es necesario tener en cuenta que el mensaje se puede comunicar con diferentes estilos o estructuras narrativas, esto es, tenemos que ser conscientes de qué canales comunicativos ya existen y cuál es el mejor para transmitir nuestro mensaje. Nuestro tema, podemos hacerlo como cuento, novela, a modo de poesía o nota periodística, también como documento científico o algún género dramático, incluso ser la mezcla de algunos o de todos.

Cada uno de estos ejemplos nos permitirá tener un diferente discurso narrativo en nuestra coreografía. Siguiendo con nuestro proyecto hipotético sobre higiene y lavado de manos de nuestros niños, podremos utilizar, como en la poesía, metáforas para ilustrar cómo el jabón logra contrarrestar el virus o mediante personajes de cuento o arquetípicos contar la historia; también como si fueran conductores de un noticiero dando un nota periodística. Otra posibilidad sería tomar la estructura de una tragedia, en la cual nuestro héroe trágico enfrenta el destino para solucionar el desorden cósmico o seguir un modelo fábula para transmitir la moraleja.

“El escenario hace una oferta de sentido mediante signos no codificados, y el espectador se ve en la necesidad de interpretarlos sin conocer el código. Así se inicia un diálogo: se crean expectativas en el público, que luego se cumplirán o no, pero, en cualquier caso, el espectador no va de modo inocente a oír los diálogos, pues antes ha visto cómo es la relación sala-escenario y en segundo lugar ve el espacio escenográfico que acogerá -la historia. La percepción del diálogo y de la historia estará - enmarcada desde el principio por dos coordenadas sémicas: ámbito escénico, espacio escenográfico” Bobes. (2004, p. 508).

La referencia de Bobes está enfocada al teatro, pero funciona de la misma manera en la danza o cualquier manifestación escénica; para nuestro objeto

de estudio, en sus coreografías, la danza no suele incluir diálogos entre los bailarines, pero aunque no se transmita un mensaje por medio de un discurso oral, existe diálogo entre los cuerpos de los ejecutantes, su expresión corporal, su gestualidad, su emotividad, sumadas al mensaje emitido por la música y por cada uno de los sistemas signícos de la escenasfera, de ella hablaremos más adelante, todos los sistemas signícos generan el diálogo con los espectadores y cumplen el objetivo del fenómeno escénico.

Recapitulando, tenemos acotado el tema que queremos transmitir, definimos a quién se lo vamos a contar, también concretamos el estilo narrativo que utilizaremos, el dónde y el cuándo. Con todo esto, estamos por fin en el sitio en el que tendremos que ir puntualizando y redefiniendo el proyecto coreográfico, a que nos referimos. Mediante un proyecto coreográfico, contaremos a niños de entre 4 y 6 años una historia en la que les mostremos lo importante del lavado de manos para prevenir la Covid-19 y, así, favorecer hábitos de higiene. El espectáculo se presentará en espacios abiertos y en horarios de escuela; para lograr un impacto didáctico, será en forma de fábula. Teniendo esa claridad, ahora escribiremos el guion, posiblemente hasta realizar el *storyboard*; esto nos permitirá saber la línea que marcaremos en la definición de las necesidades para el diseño, presupuesto y el equipo de trabajo como la escenografía, el vestuario, los músicos, la utilería, la iluminación y, por supuesto, los bailarines. En este punto, tendremos todo lo que se requiere para la realización del proyecto: podremos ajustar, rediseñar y hacer lo que se requiera para que la idea coreográfica sea realmente viable y, en el peor de los casos, desistir del mismo, pero no estamos aquí para ser pesimistas, porque nuestro plan es viable y oportuno.

En este momento profundizaremos en el trabajo para el diseño y creación de cada uno de los sistemas signícos de la escenasfera, continuaremos con el cuerpo en el espacio y el espacio escénico mismo, ya que es otro de los puntos importantes que los alumnos deben de saber y manejar para la creación de sus proyectos; hablemos del cuerpo, éste es la herramienta de trabajo del bailarín. El alumno durante su formación en la facultad aprende la técnica dancística, desarrolla las habilidades físicas y técnicas necesarias para ejercer su profesión, pero el ser hábil bailando no lo es todo, entramos al punto entre ser un ejecutante o un intérprete.

Al que nos referimos, el ejecutante, hace sus secuencias de movimiento de manera correcta, pero el intérprete, aparte de hacerlo bien, le da vida, llena su baile con el carácter del personaje o de lo que interpreta, transmite desde el fondo de su ser, eso no es fácil de lograr, pero para hacerlo solamente tenemos que dar un vistazo a nuestro entorno, qué hace que las personas sean apasionadas.

En definitiva, son dos las líneas las que condicionan la pasión: una, hacen lo que les gusta, en este punto, presuponemos que todo aquel que entra a estudiar una carrera, una profesión, tiene gusto por ello, determinando que deseen hacerlo profesionalmente a lo largo de toda su vida, así que ya tenemos el cincuenta por ciento de la fórmula; dos, tener una intencionalidad, un motivo específico, es en este punto en el que nuestro proceso ayuda, el tener claridad en el qué quiero decir, permite lograr la convicción necesaria para que el enfoque enriquezca la ejecución y se convierta en interpretación.

Así logramos lo que en su momento señala Del Toro: “El cuerpo es simbólico hasta el punto de que en la escena se transforma en una máquina productora de signos que invoca la temática colectiva, cosmogónica y universal del ser humano”. (2008. p 141), el signo transmisor de nuestro mensaje toma fuerza, se vuelve simbólico con un tema definido, con una idea clara y con los lenguajes adecuados y por supuesto, el más importante es el bailarín, tal como lo señala Ubersfeld, al referirse al actor: “El actor es el todo del teatro. Podemos prescindir de toda la representación, excepto del actor”. (1997. p. 164). En un proceso coreográfico, podemos hasta no tener música, pero no podemos prescindir de los bailarines.

A los alumnos se les pide sean conscientes de la integración de cada uno de los aspectos vistos hasta ahora, pero también, al momento de diseñar la coreografía, deben recordar los puntos básicos, como son las cualidades de movimiento, en todas sus escalas y combinaciones. Estas abarcan desde lo estático al movimiento, de lo lento a lo rápido, de lo fuerte a lo débil, por supuesto, integrándolo a los niveles, desde lo alto a lo bajo, del salto, de las cargadas al piso. Si se considera todo lo anterior y se hace con la observación de lo cotidiano, del entorno social, utilizándolo para la creación de los personajes, a las situaciones y circunstancias que se desarrollarán en la escena coreográfica, el proceso signico de la escena será completo y significativo al espectador. Esto resulta de especial relevancia si también se utiliza, potenciando todo el diseño coreográfico, el escenario y sus zonas para fortalecer el mensaje.

Recordemos que el espacio escénico se divide en nueve zonas:

**Arriba Derecha → Arriba Centro → Arriba Izquierda**

**Centro Derecha → Centro Centro → Centro Izquierda**

**Abajo Derecha → Abajo Centro → Abajo Izquierda**

Utilizar las zonas según su fuerza o impacto en el proceso de comunicación permite mejorar la transmisión de nuestro tema o idea coreográfica. Por proximidad al público, toda la franja de la zona de abajo tiene mayor fuerza que la de arriba, al ser una cultura occidental. Por nuestro hábito de lectura, se tiene mayor impacto en la zona de la derecha y menor en la de la izquierda, también podemos decir que a la derecha se pueden plantear las ideas y a la izquierda se pueden plantear las conclusiones.

Junto con las zonas del escenario, podemos potenciar el mensaje y el diseño coreográfico al valorar las diferentes posibilidades que dan los tres desplazamientos básicos, así como el impacto psicológico que representan, es decir, el tránsito en línea recta aporta fuerza, decisión, seguridad. El tránsito en línea curva disminuye la seguridad, y puede ser utilizado para el acecho, para la duda, la incertidumbre. Por último, el desplazamiento en zigzag, el cual permite el extremo en la indecisión, en el miedo, en la inseguridad, dicho de otra forma, quien lo utiliza no es capaz de ir con fuerza a su destino o es el que tiene que rodear para no ser visto.

De tal manera, se deben también considerar las posiciones del cuerpo en relación al espacio, al público y al compañero en escena, esto es, abiertos, cerrados, perfiles, tres cuartos abiertos o cerrados a la derecha o a la izquierda; incrementado con los solos, los dúos, las parvadas, los movimientos en canon, potenciando las semillas de movimiento al momento de transmitir nuestro mensaje.

Es evidente el potencial que toma la creación y el diseño de la coreografía con la integración de las cualidades y calidades del movimiento, las zonas del escenario, los desplazamientos; definir y puntualizar el qué queremos decir, a quién se lo queremos decir, todo lo dicho hasta ahora, nos permite crear un proyecto escenográfico completo, pertinente, para llevar al público.

Terminamos así con el trabajo realizado en el análisis estructural; es momento de llevar toda esta información a la semiótica y darle el formato final, enfocándolo, dirigiéndolo a los referentes que sean significantes para el espectador, buscando eliminar lo mejor posible el ruido que lo distraiga en nuestro sistema de comunicación, generado con la propuesta coreográfica.

### **El enriquecimiento con la semiótica**

Tenemos toda la información del proyecto, pero nos falta llevarla a la última pregunta de nuestro proceso: ¿cómo lo vamos a realizar, ¿cómo serán integrados los sistemas y lenguajes signícos de la escenosfera?, ¿a qué nos referimos

al hablar de la escenosfera?, concepto que acuña el que suscribe a partir del concepto creado por de Lotman, la semiosfera, de la cual nos dice:

Uno de los rasgos distintivos de la semiosfera es su carácter delimitado, lo que lleva al concepto de frontera o límite. El espacio entero de la semiosfera está ocupado por fronteras de diferentes niveles, por límites de lenguajes diferentes. A su vez, cada una de estas subsemiosferas tiene su propia identidad semiótica (su propio “yo” semiótico) que se construye en relación con las demás. Por otro lado, la semiosfera, como espacio organizado, “necesita de un entorno exterior ‘no organizado’ y se le construye en caso de ausencia de éste (Lotman, 1984, p. 8).

De esta forma, la semiosfera da paso a la escenosfera y ésta estará conformada por la suma de los sistemas que conforman el teatro en el momento de la dramaturgia escénica, creando éstos sus propios límites y fronteras como el edificio teatral, espacio escénico, la escenografía, la utilería, el vestuario, los peinados, el maquillaje, la iluminación, el individuo-actor-personaje, el texto escrito, el texto pronunciado, la música, los efectos sonoros y, como ya comentamos, el público o espectador. En cada uno de estos lenguajes y sistemas, existen diferentes niveles de percepción y lectura, de decodificación y codificación, de búsqueda de signos y significados que se gestan en las diferentes etapas de creación e interrelación para construir la escenosfera (Cañada, 2019, p. 14).

La escenosfera junto con todos los sistemas y lenguajes escénicos que la conforman están al servicio del diseño coreográfico, nos sirven para fortalecer la creación de la semiosis, para formar las atmósferas, para crear la ilusión de tiempo y lugar; de todos estos sistemas, aprovechamos su polisemia, además la capacidad multidisciplinar que la integra.

La observación es una modalidad de la mirada que se caracteriza por la búsqueda, revelamiento e interpretación de fenómenos corporales o extracorporales. Se trata de una mirada que tiene un propósito marcado por el reconocimiento del mundo exterior como un ámbito lleno de signos inventariables, clasificables e interpretables (Finol, 2015, p. 56).

Regresamos una vez más a la necesidad de generar la motivación en los alumnos, de desarrollar su capacidad de observación de su entorno, pero ahora, para que aprenda a desarrollar, como dice Finol (2015), esta modalidad de la mirada, con el fin de que pueda reconocer los signos que lo rodean, pero el reconocerlos no es suficiente, tiene que saber codificarlos para referenciarlos con lo que quiera decir y hacer.

Ya hemos hablado de cómo la observación le permitirá reconocerse como individuo, puesto que somos producto de la observación del entorno; en particular, el ser humano desde que nace se comunica e interrelaciona con su entorno a través del movimiento, el cual se hace simbólico cuando tiene la necesidad de expresarse, como bien lo señala Medellín (2015), al codificar el movimiento en orgánicos, expresivos instintivos, utilitarios, involuntarios y de imitación.

La anterior clasificación del movimiento empata perfectamente con las que nos propone Kowzan para entender, codificar los signos y emplearlos en la escena. En su libro, *El signo y el teatro* (1997), nos propone una primera gran división para estudiar lo siguiente: los signos naturales y los artificiales, en qué consisten cada uno de ellos, de manera muy puntual; si los primeros se crean o existen de manera natural en el entorno.

Para entender los conceptos mencionados, lo más sencillo es usar un ejemplo: levantamos la vista y el cielo está encapotado, nubes negras y grises, el viento se siente más fresco, con humedad, les estamos describiendo una serie de signos naturales; al pensarlos o al verlos, por nuestra experiencia de vida, por nuestro conocimiento empírico, por nuestros referentes, qué nos significan, qué creemos que va a pasar en la naturaleza, por supuesto, va a llover. De esta forma, observando adquirimos conocimiento del entorno natural; es la manera en que ha evolucionado el ser humano. No deseamos detener nuestra disertación en este punto, ya que nos desviaría del objetivo, pero la observación semiótica es la que nos permite entender nuestro entorno, pues la utilizamos todos los días, en todo momento, en todo lugar.

Plantearé unos ejemplos de áreas diferentes: si vemos a alguien con los ojos y nariz irritada, con flujo nasal, qué pensamos, pues que está agripado; todas las sintomatologías de las enfermedades son manifestaciones orgánicas, signos, que denotan una enfermedad o algún malestar; de igual manera, si estamos con un grupo de amigos y uno de ellos se sonroja cuando llega una amiga, que nos dice: se ruborizó, le gusta, sufre una alteración orgánica que lo delata. Si escuchamos el canto de un gallo, ¿qué pensamos?, ¿va a amanecer? Hemos dicho que para que el canto del gallo signifique el amanecer, nos faltarían referentes que determinen la situación del inicio del día. En fin, son muchos los ejemplos que podríamos señalar para ejemplificar los signos naturales.

Hemos mencionado la codificación de movimientos naturales propuestos por la Dra. Medellín, ejemplifiquemos algunos de ellos: ¿qué pasa si nos avientan algo y estamos desprevenidos?, por instinto de supervivencia nos cubriremos, nos protegeremos (movimiento instintivo). Pensemos, ¿cuál sería un movimiento orgánico?, ¡muy bien!, rascarse es uno de ellos. Movimientos involuntarios son

parpadear y respirar. Movimientos de imitación, podríamos decir que son casi todos los que hacemos en nuestra vida cotidiana, por lo general nos dicen: “Mira, caminas igual que tu mamá”, “Ese gesto lo hace tu papá”, ya que somos seres que aprendemos por imitación, lo mismo pasa cuando llevamos mucho tiempo con la misma pareja, existe un proceso mimético dado por la convivencia.

Todos los signos nos permiten hacer cadenas referenciales para entender nuestro entorno: el relámpago, significa tormenta, pero las tormentas eléctricas, por lo general, en el bosque significan incendios, fuego, destrucción. El fuego también es calor, es color, es iluminación, por lo tanto, de un signo natural, devienen muchas posibles significaciones según el entorno o el significado que le demos por el referente que tenemos; hoy día pensamos en lluvia y decimos: ¡la ropa! Con lo dicho hasta el momento, tenemos claro a qué nos referimos al observar y encontrar todos los signos naturales, ahora, estos mismos los podemos replicar y convertirlos en signos artificiales, de base, todos los signos que se dan en la escena son artificiales, son creados o reproducidos para significar algo.

Respecto a lo anterior, un signo natural es la tos, pero cuando toso o carraspeo para llamar la atención de alguien, ya estoy utilizando el signo de manera artificial; la observación me permite saber que un cuerpo cansado por actividad física tiene una respiración acelerada, existen jadeos, sudoración y todos estos los puedo reproducir artificialmente para denotar cansancio en escena.

Esta artificialidad se da también en la vida cotidiana, por ejemplo, espero no sea muy común en sus ámbitos, tres pasos antes de la puerta del salón de clase el alumno da unos fuertes desplantes para que parezca que está llegando a toda carrera, con la voz entrecortada y jadeante pide permiso para entrar a clase. De la misma manera, si en escena deseamos crear una atmósfera nocturna, utilizaremos colores fríos, es decir, azules, violetas y si queremos que sea de día, pondremos colores cálidos, rojos, naranjas, amarillos.

En el estudio de la artificialidad de los signos, Kowzan nos da otras clasificaciones, con las que tendremos mayor claridad al momento de estudiar y generar nuestros signos en y para la escena:

- **Signos motivados:** son como en el ejemplo de la tos, la generación de un signo con un motivo o fin específico, por ejemplo, generemos un ambiente de luz tenue con velas, para producir un entorno romántico; podemos también ejecutar movimientos rápidos, energéticos y asincrónicos para simular a un niño o niña.

- **Signos arbitrarios:** son los que suceden dentro de la semiosis; no fueron planeados, pero por la respuesta del público o por lo oportuno de los mismos suelen quedarse dentro del plan de acción: son los que suceden sin planeación previa.
- **Signos miméticos:** son los signos que se crean para imitar en su esencia al objeto simbolizado, es como lo señalaba Aristóteles en su poética (1985), la imitación o mimesis es la recreación del carácter del humano, su esencia, lo bueno o malo del ser, tal como lo platea Teofrasto (1998), discípulo de Aristóteles, en su libro *Caracteres*, en el que al ejemplificar o describir el carácter no describe los movimientos o acciones físicas, sino los motivos, esos rasgos de la personalidad que tipifican, significan, al individuo.
- **Signos icónicos:** son los que significan al objeto representado en su exterior, por poner un ejemplo, la mejor imagen icónica es una fotografía, ya que es una representación idéntica del objeto; Kowzan (1997) nos señala que, según Pierce, el signo icónico es el que mantiene con su referente una relación de analogía, es decir, de representación, de semejanza que puede ser no sólo visual, sino también auditiva o cualquier otro signo imitativo (gustativo, olfativo, táctil). p 85.
- **Símbolos:** para entenderlos, tenemos que puntualizar a qué nos referimos al hablar de signo, que en palabras muy sencillas es una cosa que esta en lugar de otra cosa u objeto (sea visual, sonoro o concepto); por ejemplo, si tenemos un círculo rojo tachado, qué signo es: el de negación o prohibición; si tenemos un signo icónico de un cigarro y lo ponemos junto con el círculo rojo, qué nos significa: no fumar, por lo tanto, los símbolos son la integración o sumatoria de signos que modifican o potencian el significado original de los signos por separados. Ahora bien, la sumatoria de signos puede no solamente ser, como en el caso del ejemplo, de la integración de dos signos, también puede ser algo que recibe su valor simbólico por un acuerdo social, podría ser una cruz, como tal no nos expresa nada más, pero si le sumamos la creencia judío cristiana, la cruz toma un valor simbólico mayor, como pasa con la estrella de David o con la esvástica.
- **Signos convencionales:** son aquellos que se adoptan por norma social, de los más usados son los idiomas escritos, que tienen un sin fin de normas convencionales para que funcione y signifique el idioma, representando correctamente al objeto, por ejemplo, tene-

mos una gran diferencia entre hola y ola, que fonéticamente suena igual, requiriendo de un contexto para entenderlo, pero escrito es muy obvia la diferencia: la primera es un saludo y la segunda se refiere a la elevación del mar por la fuerza del viento o de las corrientes. En las artes escénicas, existen muchas convenciones como un marco de madera colgado en el proscenio, que el público por convención entenderá que se trata de una ventana y si el actor ve a través de ella creará la ficción con la acción.

- Por último, **la metáfora**, que si bien es una figura que se utiliza más en la poesía, en la escena toma mucha fuerza y permite la creación de significados muy potentes, donde un objeto, un silencio, un sonido, puede tomar un gran valor simbólico por la metáfora creada, por ejemplo, la muerte metaforizada con un grito y un oscuro o como lo vemos en el video animado de *El cazo de Lorenzo*, en el que éste carga y arrastra una olla, esa acción toma un gran valor simbólico por la metáfora que crea en la historia.

Kowzan también nos da otro modelo de análisis y de construcción de los sistemas signícos de la escena, al plantear otras dos grandes líneas de generación de sentido, lo que se ve y lo que se escucha, tanto lo perteneciente al actor como a lo que está fuera del actor, lo podemos ver con mayor claridad en el siguiente cuadro:

1 PALABRAS 2 TONO	TEXTO PRONUNCIADO	ACTOR	SIGNOS AUDITIVOS	TIEMPO	SIGNOS AUDITIVOS (ACTOR)
3 MÍMICA 4 GESTO 5 MOVIMIENTO	EXPRESIÓN CORPORAL		ACTOR	SIGNOS VISUALES	ESPACIO Y TIEMPO
6 MAQUILLAJE 7 PEINADO 8 TRAJE	APARIENCIAS EXTERIORES DEL ACTOR	ESPACIO			
9 ACCESORIOS 10 DECORADO 11 ILUMINACIÓN	ASPECTO DEL ESPACIO ESCÉNICO	FUERA DEL ACTOR	SIGNOS AUDITIVOS	ESPACIO Y TIEMPO	SIGNOS VISUALES (FUERA DEL ACTOR)
12 MÚSICA 13 SONIDO	EFFECTOS SONOROS NO ARTICULADOS			TIEMPO	SIGNOS AUDITIVOS (FUERA DEL ACTOR)

Fuente: Kowzan, separata No. 3, p. 28

Para lograr la mayor eficiencia creativa en la planificación de un proyecto coreográfico, debemos considerar la capacidad comunicativa de todos los sistemas, esto es, entre ellos existen ciertos límites y fronteras con los que podemos jugar creativamente. A que nos referimos: una, la luz dura, bien delimitada, maneja límites muy claros de luz y oscuridad, lo que se puede ver y lo que no se puede ver; dos, si suavizamos la luz y la difuminamos un poco, se amplían sus fronteras y nos permitirá jugar con la penumbra. De igual forma, podremos jugar con los colores primarios en las luminarias y lograremos generar cambios que parezcan mágicos; si utilizamos una luz amarilla y algunos actores o elementos escenográficos con vestuarios o elementos en azul, cuando los juntemos el vestuario o escenografía se verá verde, por poner un ejemplo.

A pesar de las rigideces de los límites físicos, las fronteras son, por el contrario, en mayor o menor grado, porosas, permeables. De acuerdo con lo anterior, proponemos considerar que los límites tienden a privilegiar la separación, mientras que las fronteras tienden a privilegiar el contacto y el intercambio (Finol, 2015, p. 122).

### Conclusiones

La escena nos permite permeabilidad entre todos y cada uno de los lenguajes o sistemas, creando una semiosis escénica mucho más potente; saber que contamos con la capacidad de codificar todo lo que queremos decir y estar al tanto de la gran variedad de signos y lenguajes de los que podemos echar mano, más la riqueza de ambientes en los que nos podemos situar para potenciar nuestro mensaje, nos abre un mundo infinito de posibilidades en el proceso creativo. Que nuestros alumnos desde su formación académica tengan a su disposición todos estos recursos y sepan y puedan utilizarlos, les permitirá estar acordes con las exigencias de nuestro mundo contemporáneo y crear coreografías significantes y transmisoras de mensajes e ideas claras.

Para concluir con un ejemplo teórico-práctico de todo lo expuesto, regresemos a nuestra coreografía con los niños en su patio de escuela. En principio, tenemos que considerar que la coreografía se desarrollará en un espacio no teatral, en un lugar abierto, con un arco techo, posiblemente con piso de concreto. Por lo tanto, todo el proceso de construcción de la coreografía tiene que ser para que la compañía pueda llevar y montar todo lo que se necesite, desde equipo de sonido, hasta un piso; esta información condiciona la manera de significación del espectáculo, que es lo primero, la apuesta debe de ser con personajes muy llamativos, con sus vestuarios explícitos para cautivar a los niños y llamar su atención, de poder, la música tendrá que ser muy potente, digamos casi

como de comedia musical o generada por los propios bailarines o con música en vivo; toda esta información nos lleva a crear el montaje de manera práctica y estética acorde con las posibilidades de lugar.

En el proceso de creación coreográfica, al presentar la batalla que enfrenta el jabón, la espuma y el agua contra el virus podremos utilizar múltiples niveles, así como una gran variedad de velocidades y energías para hacerlo muy potente y llamativo, utilizando recursos como es el efecto Matrix; también, tenemos como recurso los diferentes estilos de baile o lucha, como puede ser la capoeira o el *freestyle*, estas diferencias técnicas podrán ser respaldadas por los otros sistemas signícos, como la música, las percusiones o gritos que se generen en la escena.

Nos queda pendiente mucho por desarrollar y plantear, pero tenemos la satisfacción de que el motor de esta investigación y de este proceso académico, está funcionando y evolucionando día a día.

## Bibliografía

- Aristóteles. (1985). *La poética*. Versión de García Bacca. México: Editores Mexicanos Unidos.
- Bobes Naves, M del C. (2004.) Teatro y semiología. España: Arbor CLXXVII, 699-700 (marzo-abril 2004), 497-508 pp.
- Cañada Rangel, B. (2019). *Escenosfera, los signos de la escena*. Santiago de Querétaro, México: Rialta Ediciones.
- Del Toro, F. (2008). *Semiótica del teatro. Del texto a la puesta en escena*. Buenos Aires, Argentina: Galerna.
- Del Toro, F. (1990). *Semiótica y teatro Latinoamericano*. Buenos Aires, Argentina: Galerna/ Instituto Internacional de Teoría y Crítica de Teatro Latinoamericano (IITCTL).
- Finol, J. E. (2015). *La corposfera, antropo-semiótica de las cartografías del cuerpo*. Quito, Ecuador: Ediciones CIESPAL, Estudios Culturales y Teoría de la Mediación 2.
- Kowzan, T. (1997.) *El signo y el teatro*. Madrid: Arco/Libros, S. L.
- Kowzan, T. *El signo en el teatro, introducción a la semiología del arte del espectáculo*. Separata N° 3, Biblioteca Juan Ruiz de Alarcón, Escuela de Arte Teatral.
- Lotman, Y. M. (1996). *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*. Selección y traducción del ruso por Desiderio Navarro con un capítulo final de Manuel Cáceres. Madrid: Cátedra-Universitat de Valencia (Colección Frónesis).
- Medellín Gómez, A. C. (2015). *Manual de danza y expresión corporal*. México: Comunicación gráfica de la UAM Xochimilco.
- Teofrasto. (1988). *Caracteres*. Madrid: Biblioteca Clásica Gredos.
- Ubersfeld, A. (1989). *Semiótica teatral*. Traducción y adaptación de Francisco Torres Monreal. Madrid: Cátedra.
- Ubersfeld, A. (1997). *La escuela del espectador*. Traducción de Silvia Ramos. Presentación de J. A. Hormigón. Revisión e introducción de Nathalie Cañizares. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de escena de España. Serie: teoría y práctica del teatro 12.