

El análisis semiótico: el texto dramático y la puesta en escena

Autor: Jose Antonio Torres Falconi - 21-11-2021

<https://vinculando.org/articulos/el-analisis-semiotico-el-texto-dramatico-y-la-puesta-en-escena.html>

Jornada Tercera, escena segunda. La vida es sueño. Calderón de la Barca.

Resumen

Análisis de la disposición de la acción en la obra a la que pertenece el fragmento de *La vida es sueño*, de Calderón de la Barca, la organización del texto, los personajes, el lenguaje verbal y la manera en que se construye el espacio y el tiempo. Se toman en cuenta, asimismo, todas las didascalias implícitas y explícitas que dentro de este texto permitan pensar en determinadas soluciones para cada uno de los trece sistemas de códigos que integran un espectáculo teatral según Kowzan: mímica, gesto, movimiento, maquillaje, peinado, vestuario, palabra, tono, utilería, escenografía, iluminación, música y sonido. Un análisis semiótico, aplicado al texto dramático y a la puesta en escena.

Palabras clave: Análisis, semiótica, puesta en escena, texto dramático, Calderón de la Barca, La vida es sueño, Segismundo.

Abstract

Analysis of the disposition of the action in the work to which the fragment of *Life is a dream* by Calderón de la Barca belongs, the organization of the text, the characters, the verbal language and the way in which space and space are constructed. Likewise, all the implicit and explicit didascalias that within this text allow us to think of certain solutions for each of the thirteen code systems that make up a theatrical show according to Kowzan are taken into account: mimicry, gesture, movement, makeup, hairstyle, costumes, word, tone, props, scenery, lighting, music and sound. A semiotic analysis, applied to dramatic text and staging.

Keywords: Analysis, semiotics, staging, dramatic text, Calderón de la Barca, *Life is a dream*, Segismundo.

- Fragmento analizado: Jornada Tercera, escena segunda
- Calderón de la Barca, *La vida es sueño*, Evangelina Rodríguez Cuadros (ed.), Madrid: Austral, 2011.

Análisis espectacular: Más allá de la letra.

Dice, Ruano (s/f),

En un artículo publicado en 1987 llegué a la conclusión de que para su escenificación original *La vida es sueño* requería el uso de un decorado rústico, con la torre-prisión de Segismundo simulada en el espacio central del nivel inferior de la fachada, y el monte por donde desciende Rosaura, el cual estaría emplazado junto a uno de los espacios laterales del primer corredor. (p. 15)

A partir de lo citado, realizó el análisis semiótico e imbrico, al mismo tiempo la forma en que pudiera haberse presentado. En el fragmento elegido (lo designó como tal, pues la definición de escena[1], aparecería vario tiempo después), sin embargo es de notar que el texto de puede dividir en dos secciones y acciones diferentes, una entre los soldados – Clarín, y una segunda a la entrada de Segismundo. En la totalidad, podemos observar un diálogo entre un grupo de soldados, Clarín y Segismundo.

Es notable el uso de tres “apartes”, realizados por el personaje de Clarín (gracioso), donde es notorio el sentido cómico, acerca de la situación que observa y la ironía que emplea. Las didascalias explícitas, nos indican que varios soldados se encuentran fuera de la torre (tal vez, del lado izquierdo del nivel inferior de la fachada, por tanto fuera de la vista del público) y están por entrar a la fuerza. Se denota el movimiento y la actitud de búsqueda por parte de los soldados.

Clarín, visible al público se encuentra preso; demuestra su sorpresa y dudas, ante la escucha y acciones de los soldados. Interesante es notar que la siguiente didascalia (Salen los soldados que pudieren), nos permite emplear el número de soldados que los recursos y la cantidad de actores disponibles nos permitieren. Antes de proseguir, no podemos dejar de lado el lugar donde ocurre la acción, su utilización, la manera en que lo visual, la convención y la imaginación de espectador, construyen el espacio y el tiempo[2].

Vale la pena señalar, que el descorrer una cortina nos permite adentrarnos en un espacio diferente y esto ocurre en este fragmento, pues aunque el decorado fuese rústico, como dice, Ruano (S/F),

Calderón utiliza las puertas y cortinas del nivel inferior del edificio del vestuario para las entradas y salidas de los actores; el primer corredor para balcones, ventanas y murallas de ciudades; y el segundo para torres de castillos. Muchos de estos lugares escénicos eran representados por lienzos pintados, que serían harto convencionales. Ruano. Escenografía Calderoniana(p. 3)

Así que, al ver que los soldados entran al sitio donde se encuentra Clarín, también nos permitimos imaginar de dónde vienen y crear ese espacio que nunca se ve[3], pero que se sabe existe, se extiende más allá y tiene una importancia capital.

Clarín, nunca pierde su condición graciosa, pues aún a la entrada de los soldados, establece un

juego de lenguaje (No está) y un jocosos comentario, que incrédulo por ser llamado “señor”, que apuntala su carácter (¿Si vienen borrachos...), aunado a un discurso corporal desenfadado. La confusión obvia para el espectador, no lo es para los soldados (digna propuesta de una comedia de enredos), pues pese a una vestimenta impropia para un príncipe y también para un cautivo, es erróneamente tomado por quien no es. Graciosa imagen que podría ser nutrida, tomando lo que a la mano quede cerca, pues elegimos darle ropas sencillas, conseguidas en cualquiera lado, pues la frecuente inexistencia de alguna indicación sobre el vestuario, característica de los textos de la época, nos permite tal licencia[4].

Posible es, que la iluminación[5] utilizada ayude a la confusión, ya que la luz natural al caer la tarde y el uso de antorchas (en especial en esta escena), crearían un juego de claros oscuros adecuados, no solo para el ambiente lúgubre de la torre, sino para la situación de Segismundo. Y hablando de nuestro protagonista, necesario es señalar que no habría mucho problema para caracterizarlo, ya nos dice,

Baczynska (2016), “un hombre que en vez de traje lleva puestas pieles de animales y cuyos movimientos hacen resonar constantemente la cadena a la cual está atado” (p. 389). En cuanto a los soldados, un par de lanzas o espadas y cualquier pretendido uniforme bastara. Sin embargo, necesario es que actúen con gran fuerza y convicción, pues llegan a reconocer a Segismundo como “señor natural”, desconociendo al de Moscovia. Toman partido y en ello se les va la vida y la honra.

Ante la confusión, Clarín, entona simpática reflexión y adoptando con gracia una postura, nos permite confirmar el enredo y su beneficiario. Y sigue el juego, convencido decide aceptar el papel que los soldados le otorgan, sin lograr por un momento dejar de ser una caricatura de lo que pretende. Todo en él debe mover a la risa. El lenguaje se estructura en verso, cuyas medidas cambian acorde al personaje, pero también para establecer un cambio de situación.

El uso de la palabra por parte de los personajes, nos da clara idea de quien son y sus orígenes, la libertad y la inteligencia con que lo maneja Clarín, permite un gozo al escucha, pues pierde cualquier atisbo de formalidad, aún ante los soldados y del mismo Segismundo. Los soldados piden se postran ante él y piden la oportunidad de demostrar su vasallaje, humildes, solicitan las “plantas” de su “señor”, pero ante tal solicitud, Clarín, ingenuo, pero práctico, parece mofarse, pues no se concibe como un príncipe sin pies.

De pie, cual hombre de noble cuna, escucha la atrevida declaración de un soldado y el compromiso que adquieren. Se asumen fieles, orgullosos y desafiantes al Rey. Nuestro “príncipe” los escucha asombrado y en un estado de indignación, casi creíble los denosta, les reclama y los coloca como traidores (siempre en uso de la simpatía y la gracia que provoca la situación para el espectador y para el goce mismo de un personaje que se divierte en el enredo.

Asoma ligera duda y miedo, ante la respuesta de Clarín, pero rápidos exponen convencidos “Fue

lealtad..”. Ante tal declaración, magnánimo, les otorga el perdón, colocando su mano sobre el hombro del mas cercano, aprobando su proceder. Antes tal acción el soldado se pone de pie y lo insta a tomar lo que es suyo por derecho propio. Todos aprueban y gritan: Segismundo.

Escuchando los vítores de la soldadesca, rompe y establece, como siempre, una relación con el público y en ella reafirma con humor la figura poética en que todos los príncipes contrahechos serán llamados Segismundo. Inicia aquí la segunda parte de la acción con la aparición del real príncipe. Y dará fin al tiempo, la falsa agnición de Segismundo[6] en la persona de Clarín, que comenzó con la confusión de los soldados. Surge la duda en el soldado y con rencor y desprecio se vuelve hacia Clarín, reclamando.

Para cerrar con un ingenioso y certero texto, que devuelve el reclamo, pues el nunca dijo, ni acepto, ser quien ellos pensaron, simplemente los dejo seguir y es de ellos la necesidad y el atrevimiento. Teniendo de fondo la figura del verdadero príncipe, quien atrae la atención de los espectadores, quienes disfrutaron la confusión pero ahora se deben aprestar para continuar con la historia.

Siempre he sido partidario y creo fervientemente que el texto dramático es la base de la creación escénica, que en él se encuentra todo y que ello no es menoscabo de la creación de los demás participantes. Las palabras encierran un sin fin de significados y por ende de posibilidades, es necesario conocerlas y jugar con ellas para poder adentrarse en un texto. La imaginación siempre parte de una realidad, porque no aceptar que podemos partir de un texto y que este no nos limita, sino que nos reta a ser aún más creativos y ricos en las propuestas.

Entender la forma y el contexto en que se planteó un texto es también tener la posibilidad de trasladarlo a otras formas y otros contextos, pero sin negar lo que es en esencia. Indudablemente creo que la semiótica es necesaria y útil. Que debe ser parte intrínseca del trabajo teatral, no solamente porque el texto existe, sino porque también el pensamiento o la idea, es una especie de texto, que aunque no escrito sobre el papel, crea una estructura en la cual trabajamos.

Fuentes

- Baczynska, Beata. 2016. Pedro Calderón de la Barca dramaturgo en el gran teatro de la historia. *Alicante*. <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmck37r2>
- Ferrer, T. 2015. Vestuario teatral y espectáculo cortesano en el Siglo de Oro. p. 2. <https://www.uv.es/entresiglos/teresa/pdfs/espectaculo.PDF>
- Ruano de la Haza José María. S/F. Escenografía calderoniana. University of Ottawa. <https://dadun.unav.edu/bitstream/10171/4319/1/ART%C3%8DCULO%205.%20ESCENOGRAF%C3%8DA%20CALDERONIANA%2C%20JOSE%20M.%20RUANO%20DE%20HAZA.pdf>

Notas

[1] La comedia española desconocía la división en escenas según el concepto tradicional (cambio de número de personajes en el tablado); la división en escenas la introdujeron de manera algo artificial los editores decimonónicos y pervive erróneamente hasta hoy en día en numerosas ediciones. Como bien se comprueba en el ejemplo que nos ocupa, en el drama español se observa un principio totalmente distinto –basado en el metro–, de la ordenación y delimitación de las secuencias de la acción. En las últimas décadas han sido múltiples los intentos de enfrentarse con la división interna de la comedia áurea española. Baczynska, B. 2016. p. 384

[2] La variedad de decorados sinecdóquicos que transformaban el tablado vacío en un lugar exterior sólo tenía como límite la imaginación del dramaturgo, los recursos del autor de comedias y la capacidad intelectual del público de los corrales. Teóricamente, cualquier lugar podía ser representado en escena mediante el descubrimiento en cualquiera de los nueve espacios de la fachada del teatro de un decorado icónico; es decir, de un decorado cuya característica esencial es su similitud (no correspondencia) con el objeto o espacio que se quería representar. Ruano, J. S/F. Escenografía Calderoniana (p. 16).

[3] ...muestra la gran precisión con que Calderón utilizaba el espacio dramático dentro y fuera del tablado. Ruano, J. S/F. (p. 7)

[4] La delegación del tratamiento espectacular del texto por parte del dramaturgo en el director de la compañía, un hecho que imponía la práctica teatral de la época, podría explicar la razón por la que los textos son parcos en acotaciones de vestuario o, cuando las hay, estas no son detalladas, sino que se muestran altamente codificadas, limitándose a indicaciones del tipo “de camino”, “de noche”, o estriban en acompañar la entrada del personaje con recordatorio de su papel, mención que lleva implícita, claro está, una orientación sobre el tipo de vestuario (“viejo”, “galán”, “dama”, “criado”, “villano”, etc. Ferrer, T. 2015. p. 3

[5] Cabe recordar que en los teatros públicos españoles las funciones se celebraban por la tarde, con la luz natural del día (a excepción de Sevilla, donde en verano por motivo del calor se organizaban al caer la noche; los teatros sevillanos, a diferencia de los madrileños, estaban techados). Esto significa que el lugar de la actuación, dependiendo de la ubicación del corral y de la época del año, presentaba a lo sumo una iluminación irregular; la fachada del vestuario estaba casi siempre en la zona de sombra. Ruano considera que el toldo que cubría el patio del corral no solo protegía del sol a los espectadores y a los actores, sino que también, al tamizar los rayos solares, nivelaba los contrastes agudos de la luz y la sombra en el tablado (ver J. M. Ruano de la Haza, *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 2000, pp. 265-269). En este caso, el dramaturgo probablemente aprovechó a propósito la iluminación asequible en el escenario: al descorrerse el telón, Segismundo se encontraba en uno de los nichos de la parte baja de la fachada, es decir, en la penumbra despejada por una antorcha. Se trata de una sugerencia poderosa de la descripción poética que adelanta la configuración de la escena por

venir; los espectadores percibirán la escena de la misma manera: reconociendo paulatinamente las formas en la sombra profunda. Baczynska, B. 2016. p. 385

[6] El conflicto entre padre e hijo en el plano del poder en *La vida es sueño* estaba contextualizado por la elección de los nombres: su etimología –para los iniciados, claro está–, traducía la intención del drama, al confrontar al rey de Polonia Basilio (el que tiene el poder) con Segismundo (el que predica la victoria). Esto no excluía otras connotaciones y asociaciones, tampoco las vinculadas a la historia reciente y a la actualidad política, a saber, a la problemática y relativamente reciente sucesión en el trono moscovita protagonizada por Basilio IV de Rusia, Segismundo III Vasa y dos Dimitris impostores (hay que recordar que en *La vida es sueño* también intervienen dos Segismundos) Baczynska, B. 2016. (P. 402)