

Recepción teatral y semiótica de la afectividad-subjetividad.¹ Algunos elementos teóricos.

Jesús A. Correa Páez²

Recibido: 08-04-2015

Aprobado: 20-05-2015

“Una verdadera pieza de teatro perturba el reposo de los sentidos, libera el inconsciente, reprimido, incita a una especie de rebelión virtual e impone a la comunidad una actitud heroica y difícil”.

Artaud, Antonin. El teatro y su doble.

Resumen

Comprender el teatro ha sido tarea de múltiples miradas motivadas desde diferentes ángulos de interpretación donde destaca preponderantemente el aspecto sociológico, sin dejar a un lado las interpretaciones desde el punto de vista estético, o su ubicación dentro de subgéneros o categorías que privilegian, las tramas, autores, directores. Lo cierto es que estos acercamientos teóricos, en su gran mayoría, han negado la subjetividad como recurso de interpretación que establezca relaciones de intersubjetividad entre el texto, los enunciantes y los contextos, lo cual ha sido definido por Hernández Carmona

1 Este trabajo forma parte del proyecto de investigación sobre la teoría de la recepción teatral la cual vengo desarrollando formalmente desde el año 2013. Tiene su génesis en mis interrogantes como actor de teatro, pero también como docente en el programa de Arte Dramático de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad del Atlántico en Barranquilla, Colombia. La teoría tiene sus fundamentos en los planteamientos de la Semiótica de la afectividad-subjetividad como perspectiva metodológica, la cual asume el sujeto como texto, y lo diversifica dentro de los campos de la representación-significación, para de esta manera, proponer desde el sujeto diversas variantes de interpretación que interactúan con los textos, contextos y demás intervinientes dentro del proceso de construcción del discurso teatral. Esto es, discurso teatral como convergencia de miradas y posibilidades para encontrar las diversidades de sentido.

2 Docente en la Universidad del Atlántico. Barranquilla, Colombia. jesuscorrea@mail.uniatlantico.edu.co

(2013) como semiótica de la afectividad-subjetividad u ontosemiótica. Por lo anterior proponemos el estudio del acontecimiento teatral teniendo en cuenta la relación dialéctica producción-recepción, donde se simbolizan los sujetos más allá de lo discursivo-representacional, bajo la valoración de la esfera patémica y la transposición de roles para enfocar al ser enunciante como ser sintiente que se manifiesta a través de la escena en su integralidad tanto sensible como actancial, puesto que la representación teatral es la interpretación de acontecimientos donde la lógica de sentido es pluridimensional, es decir, sujeto, contexto, y circunstancialidades enunciativas como espacios referenciales y de sostenimiento de la argumentación teatral. Así que esta intención investigativa se circunscribe a la instauración del sujeto en el fenómeno teatral y su transposición en identidad como campo enunciativo que permite plantear la diversificación subjetiva y sus desdoblamientos discursivos.

Palabras clave: acontecimiento, producción-recepción, afectividad-subjetividad, experiencia estética, identidad.

Theatrical reception and affectivity-subjectivity semiotics. Some Theoretical elements.

Abstract

Understand the theatre has been a task of multiple looks motivated from different angles of interpretation which highlights mainly the appearance sociological, without leaving aside the interpretations from the aesthetic point of view or its location within subgenera or categories that privilege, wefts, authors, directors. What is certain is that these theoretical approaches, mostly, have refused the subjectivity as a resource of interpretation established relations of inter-subjectivity between the being enunciating, the text and contexts, which has been defined by Hernández Carmona (2013) as semiotics of the affectivity-subjectivity or ontosemiotica. Therefore propose the study of the event theater to take account of the dialectic relationship production-reception subjects beyond the discursive-representational, the estimation of the area under is where symbolize and the transposition of roles to focus on being enunciating such as sentient which is manifested through the scene in its entirety as being sensitive as actancial, since the theatrical interpretation of events is where the logic of sense is multidimensional, i.e. subject, context, and declarative circumstantiality as referential spaces and theatrical argumentation support. So this research intention is confined to the introduction of the subject in the theatrical phenomenon and its transposition in identity as without limitation field that allows raising subjective diversification and its discursive splits.

Keywords: event, production-reception, affective-subjectivity, aesthetic experience and identity.

1. Consideraciones preliminares

Los estudios sobre la recepción teatral se han basado fundamentalmente en teorías originadas teniendo en cuenta “los aportes de la perspectiva histórico-cultural, que subrayan que el origen y el desarrollo de los fenómenos subjetivos provienen de los contextos sociales, históricos y culturales

en los que se desenvuelve la acción humana” (Urreitezta, 2009: 417). De esta manera, la subjetividad es vista como un fenómeno socio-histórico, que obviamente, representa el desplazamiento del sujeto como generador de esa subjetividad y evidencia la catalización de lo subjetivo en las esferas colectivas, generando la base de los estudios de las Ciencias Sociales interpretativas en función de la producción-recepción teatral.

Bajo estos planteamientos, estos estudios se enmarcan básicamente en dos vertientes: las que se inscriben bajo las teorías de las estéticas de la producción, y las que se inscriben en las estéticas de la recepción. Las primeras están centradas en el significante y en las relaciones sintácticas de los signos, por ello insisten en la consideración del signo en sí a través de la conceptualización de éste y de la significación como hechos ópticos, que como se puede apreciar fuerza la abstracción de la subjetividad del proceso, es decir, que tales estudios incurren en la a-historicidad del mensaje mediante su aislamiento de ejes de referencialidades que potencian no sólo lo textual, sino lo extra-textual y su consecuencialidad simbólica.

Como ejemplo fehaciente de esta vertiente tenemos el caso de la primera postura del formalismo que centra su preocupación en el funcionamiento del signo con un carácter inmanentista, en el que se hace énfasis en el texto³. Así como también la segunda postura del formalismo (Círculo de Praga), que “abre el texto a la historia” (Pavis, 1994: 13) y por lo tanto entra a considerar la recepción ligada al cambio del contexto social en la producción de los significantes y significados de la obra, lo que contribuyó al desarrollo de la semiología teatral abriendo otras perspectivas de estudio, aunque esta postura siguió anclada en la producción, representa un avance en la comprensión del teatro.

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

Ante tales posturas y siguiendo el camino de ese recorrido sociológico en la recepción teatral, Pavis (1994) basándose fundamentalmente en el concepto de concretización de Ingarden, el concepto de lugar de indeterminación de Iser y las definiciones de ideograma como fenómeno de textualización de la ideología de Julia Kristeva, propone una mirada desde la Sociosemiótica⁴ para estudiar la recepción teatral a partir de la perspectiva de la inclusión del contexto social en la relación significante-significado con el propósito de construir el proceso semiótico en los acontecimientos teatrales, pero dejando de lado la dimensión patémica del individuo.

3 *V. gr.* el estudio sobre “*El signo en el teatro*” Kowsan (1986), las interpretaciones de Bobes Naves (1997: 113), modificaciones de Fischer-Lichte (1999: 255) y Carrasquero y Finol (2007: 281).

4 Esta mirada teórica busca combinar la estética de la producción y de la recepción privilegiando el elemento sociológico, para ello recurren al reconocimiento de los ideogramas, pero no tiene en cuenta a nuestro juicio la dimensión simbólica del sujeto.

Indudablemente esta mirada teórica busca combinar la estética de la producción y de la recepción teatral privilegiando el elemento sociológico, para ello recurre al reconocimiento de los ideogramas y su sostenimiento de los contextos como espacios enunciativos que ejercen influencias de poder sobre los sujetos que se diluyen en la uniformidad colectiva. Esto es, desplaza por completo la dimensión simbólica del sujeto, para descentrarlo y convertirlo en figura etérea que sólo tiene figuración en base a los espacios sociales.

Como puede apreciarse, las anteriores estéticas no plantean una relación dialéctica de la producción-recepción teatral en el sentido de considerar al sujeto en su integralidad simbólica-patémica, sino que inclinan su balanza a uno solo de los dos extremos o, en otros casos, privilegian el ser social y su desdoblamiento en un discurso cultural o viceversa. Por lo que pasan por alto que tal fenómeno, que se soporta en la representación, es de naturaleza dialéctica, y como tal, requiere ser interpretado desde las diferentes posicionalidades; encontrando en la red intersubjetiva la posibilidad de integrar bajo la dinamia discursiva todos los elementos concurrentes en ella.

Tomando en consideración lo anterior, se propone el estudio del acontecimiento teatral teniendo en cuenta la relación dialéctica producción-recepción, donde se sincretizan los sujetos, tal como lo afirman Greimas y Courtés (1982: 74): “(...) el sujeto de la enunciación es un actor sincrético, que integra a dos actantes, el enunciador y el enunciatario”, por lo que ya podemos observar la vinculación entre los receptores como unidad de generación discursiva. Además, que si lo relacionamos con la sincretización que aparece en el siguiente planteamiento de Ricoeur (2009: 998): “Entonces el sujeto aparece constituido a la vez como lector y como escritor de su propia vida”, nuestra tesis se fortalece desde las figuraciones del sujeto que apunta a la binaridad entre lector y escritor homologada a partir de su propia vida, y así encontramos la inclusión del campo experiencial, soporte del orden patémico.

En consecuencia, se apunta a explicar el fenómeno teatral desde otra categoría asumida de Ricoeur (2006b: 30), y determinada como *acontecimiento*, donde: “el acontecimiento no es solamente la experiencia tal como es expresada y comunicada, sino también el intercambio intersubjetivo en sí, el acontecimiento del diálogo”. Y vuelve a surgir el campo experiencial como factor determinante en la construcción de lógicas de sentido sobre determinado acontecimiento, representando un reacomodo del sujeto desde su relación patémica.

Por ello es que se asumen los principios de la semiótica de la afectividad-subjetividad u Ontosemiótica propuesta por Hernández Carmona (2013: 55):

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

Para así, mirar el acontecimiento teatral desde la red intersubjetiva que enfoca al ser enunciante como ser sintiente que sensibiliza discursos y contextos, transmigra en medio de la afectividad-subjetividad a través de diferentes planos enunciativos que conforman su integralidad, es decir: él, su contexto, y sus circunstancialidades enunciativas. Por lo que queda explícitamente deslindada la recepción teatral como experiencia estética de naturaleza colectiva, teniendo en cuenta que la apropiación del sentido de un acontecimiento teatral es polisémico dada la multiplicidad de

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

De esta manera, bajo el paradigma de la Ontosemiótica como perspectiva metodológica de análisis, recurrimos a la categoría Subjetivema, no en el sentido de Kerbrat-Oreccihoni (1997), es decir en el plano lingüístico-gramatical, sino como “(...) la reconstrucción de imaginarios socioculturales que intercambian sus posibilidades de interpretación en medio de una dialogicidad sensible que reafirma a los enunciantes a partir de marcas conscientes e inconscientes desdobladas en los espacios comunitarios-colectivos”⁵ (Hernández Carmona, 2015: en Prensa). Por esta razón, este autor lleva el subjetivema a los planos del inconsciente colectivo que permite establecer el dialogismo textual-contextual a través de las marcas afectivas de los sujetos, puesto que: “El subjetivema como construcción simbólica que crea una territorialización de la sensibilidad a partir de la función existencial (...) posibilita la intersubjetividad entre los sujetos enunciantes-atribuyentes”. (Hernández Carmona, 2015: en Prensa).

Así que el texto territorializa la sensibilidad y la hace embrague para que los sujetos se articulen a través de ella en el discurso teatral. Posibilitando la comprensión del yo a través de la mediación del lenguaje y mediante el análisis de los signos, los símbolos y los textos en general (Ricoeur 2006a). En esta perspectiva teórica surge la categoría “Identidad”, como proceso dinámico, de construcción permanente que concatena referencialidades, en la configuración y reconfiguración de procesos de intersubjetividad en continuo diálogo con la alteridad. Lo que permite identificar las diversas semiosis que se instauran en el proceso soportadas en lo *ipse* y lo *idem* atribuidos por Ricoeur a la identidad humana como espacio enunciativo que da cuenta del sujeto como productor de formas simbólicas.

En este sentido nos situamos frente al sujeto como discurso, lo cual nos permite ir “al lugar de los símbolos o del doble sentido en el escenario donde se conjuntan las diversas maneras de interpretar” (Hernández Carmona, 2013: 56), y encontrarnos con un sujeto sufriente/padeciente que no diluye su subjetividad, sino más bien la reafirma como referencialidad que lo sostiene asido a la realidad y sus discursos, y así develarse tomando como elemento herramienta el subjetivema para develar el ser como sujeto “que actúa y sufre”, al decir de Ricoeur (2006a: XXXI). Estableciéndose una natural y simbólica relación entre: vida, cotidianidad y teatro a partir del sujeto desdoblado en la representación y transposición de roles a que lo circunscriben las diversas posicionalidades enunciativas.

Instauración del Sujeto por -y en- el acontecimiento teatral

El sujeto empírico, o sujeto de la cotidianidad de la referencialidad subjetiva-afectiva, se desdobra a partir de la representación -teatralización- en un sí mismo y otro, mediante un repliegue en función del ejercicio mimético. Es decir, el sujeto actuante es susceptible de ser observado como *actor* y como *audiencia*; desdoblado en la dimensión *idem-ipse* referida anteriormente y que nos lleva a dinamizar las relaciones actanciales en la teatralización, puesto que dicho sujeto no es solo él mismo –lo *ipse*–, sino también su circunstancialidad, sus creencias, sus saberes, su ideología, considerada esta última desde la posición teórica de Rossi-Landi (1980: 15), quien la define como

5 “El subjetivema como construcción simbólica que crea una territorialización de la sensibilidad a partir de la función existencial que posibilita la intersubjetividad entre los sujetos enunciantes-atribuyentes” (Hernández Carmona, 2015: en Prensa)

“(…) construcciones sociales típica y exclusivamente humanas difundidas abierta u oculta a través de la educación, la industria cultural, cuya formación exige un alto desarrollo de los sistemas de signos, comenzando por el lenguaje.”, definición que, *mutatis mutandi*, recoge el concepto de ideología ricœuriano que tiene sus raíces en los conceptos lacanianos de lo simbólico y lo imaginario. En suma es la relación entre la *idemidad-ipseidad*.

Esta atribución teórica nos lleva a afirmar que cuando se escenifica, se instaura un Yo, que se dirige a un auditorio, que al mismo tiempo es instaurado como un Tú, donde el acto de escenificar es discurso susceptible de valoraciones y respuestas. Por lo que se deduce que la instauración del sujeto se produce en el discurso de la escenificación que se hace imagen concreta de lo expresado, al mismo tiempo, que contiene los elementos textuales y extratextuales que permiten la extrapolación del sentido, la figuración alegórica y el surgimiento de la referencialidad metafórica; entendiéndose esta operatividad como la resignificación del sentido.

De esta manera, surge el proceso de *poíesis*, la imaginación creadora que “une el entendimiento y la intuición engendrando síntesis a la vez intelectuales e intuitivas” (Ricoeur, 2004: 136), que tienden a generar un objeto sensibilizado que es dirigido a un sujeto empírico, el público. Dicho sujeto se desdobra en Otro mediante un acto volitivo, que denominamos sujeto *actuante*, el cual se relaciona dialécticamente con otro sujeto empírico colectivo: el espectador. Tal relación implica una identificación/desidentificación, que se reflejará como intersubjetividad, mediada por la configuración-reconfiguración del sujeto.

Para mayor precisión, el sujeto empírico –de naturaleza colectiva- sensible y sensibilizado (Director y comediantes, y técnicos), previo a la escenificación, ha cumplido unos procesos de intra e intersubjetividad: lecturas, *concretizaciones*, (Noción tomada de Roman Ingarden y reelaborada por Mukarovsky y Vodicka, para explicar la importancia concedida al proceso de lectura y a la detección de las “zonas de incertidumbre” o lugares de indeterminación), selecciones, redireccionamientos, disposición del cuerpo para la representación, relación con los técnicos (vestuarista, sonidista, escenógrafo, luminotécnico, maquillista, músico, etc.). Al respecto, estamos refiriendo a una supraestructura que en el ejercicio mimético construye un sujeto *actuante* que posee un Yo y un Mí; asumido este mí desde la teorización que Goffman (2001: 268) hace sobre “La puesta en escena y el sí mismo”, a partir de Mead G. H. Esto es, un Yo inconsciente y creativo (que *presta inconscientemente* su cuerpo, su memoria y su vida afectiva al personaje) y otro convencional y fabricado (que encarna conscientemente su voz y sus gestos al personaje).

Como se puede intuir, la ficción teatral es alegoría de la realidad que genera la construcción de un sujeto atribuyente, a partir de la representación -objeto sensibilizado- donde se instituye una semiosis envolvente al utilizar códigos estéticos en el acontecimiento teatral como espacio de alternabilidad. Allí, la metáfora rige lo extraordinario en que se convierte el objeto sensibilizado, independientemente de las consideraciones axiológicas que pueda generar.

La Identidad como espacio de enunciación

“Soy, pero soy también el otro”

Borges: J. L. (1964) Junín, en El otro, el mismo

Asumimos –como es lógico inferir- la noción de Identidad según Ricoeur -y otros autores entre ellos Goffman-, a manera de construcción que no se presenta como fija e inmóvil, sino que se construye a razón de proceso dinámico, relacional y dialógico que se desenvuelve siempre en relación a un “otro”. Por lo tanto y para acercarnos al concepto de identidad como espacio de la enunciación, partimos de la tautología *todo enunciado implica un enunciador y un enunciatario*, es decir, un sí mismo y un otro. En otras palabras, la identidad se construye como espacio de enunciación, desde donde se instituye el sujeto. Pero, ¿Cómo se materializa esta relación dialéctica en Teatro?

En la construcción de una escenificación –llámese acción narrativa de un acontecimiento- los sujetos atribuyentes *hablan* desde su –como se dijo *supra- enciclopedia*, pero también desde la identidad. Lo anterior nos lleva a la consideración del desdoblamiento de la identidad en los términos *ídem/ipse*, en el plano de la relación dialéctica que conduce al análisis de ella: en donde el *sí* se reconoce como elemento en una relación, que incluye la consideración del *otro* como un opuesto. En palabras de Nájera (2006: 75) “Se trata, por un lado, de la *mismidad*, que recoge la voluntad de permanencia y de resistencia del sujeto ante cualquier factor de desemejanza, y, por otro, de la *ipseidad*, que reivindica, por el contrario, el potencial constitutivo que tiene la alteridad”, de allí que la relación establecida procure una homologación a partir de la concatenación.

Y bajo estas referencias es importante recordar con Ricoeur (2006a: XXXI) que:

Decir *sí* no es decir *yo*. El *yo* se pone, o es depuesto. El *sí* está implicado de modo reflexivo en operaciones cuyo análisis precede al retorno hacia sí mismo. Sobre esa dialéctica del análisis y de la reflexión se injerta la del *ipse* y la del *ídem*.

Conforme al plano de la enunciación en relación con la puesta en escena, decimos que cuando se enuncia, se representa. Se construye, por tanto, una virtualización mediante la creación de un espacio simbólico donde se textualiza un sujeto enunciante de naturaleza atribuyente, integrándose a través de la *ipseidad* en enunciatario asimismo atribuyente, como sujeto sensible que experimenta el acontecimiento estético.

Por lo que las vías de interpretación-reflexión se ubican dentro de los planteamientos de Ricoeur (2006a), y su propuesta hermenéutica desde donde indaga sobre la identidad del sujeto a partir del análisis gramatical del pronombre reflexivo de la tercera (3ª) persona (él, ella, ello): *sí*, y concluye que esta característica desaparece al sustituir el “*sí*” por el reflexivo “*se*” en relación con los verbos en infinitivo, *presentarse*, *llamarse*, por ejemplo, lo que conduce a considerar al “*se*” como pronombre reflexivo de todos los pronombres personales, incluso los impersonales “*cada uno, cualquiera que*”. Este autor, entonces, explica cómo el sí (yo) se desdobra para constituirse en otro, lo explica a partir de la convergencia de tres intenciones filosóficas:

Primacía de la mediación reflexiva (*sí*) sobre el sujeto (*yo*), como es expresada en la primera persona del singular en las historia de vida, “yo pienso”, “yo soy”, lo que permite oponer “sí mismo” a yo. (Ricoeur, 2006a: XI).

1. El término “*mismo*”, a partir de donde se disocian dos determinaciones importantes que dan cuenta de la Identidad. *Mismo* según se entienda por *idéntico* el equivalente del *ídem o del ipse* latino. Señala además que la equivocidad del término “idéntico” estará presente en sus reflexiones sobre *identidad personal e identidad narrativa*, en relación con un carácter

importantísimo del *sí*, la **temporalidad**⁶. (Ricoeur, 2006a: XII).

2. La tercera intención filosófica de Ricoeur (2006) plantea que “La *identidad-ipse* pone en juego una dialéctica complementaria de la *ipseidad* y de la *mismidad*, esto es, la dialéctica del *sí* y del otro *distinto de sí*. (...) una alteridad tal que pueda ser constitutiva de la *ipseidad* misma... [es decir] *sí mismo* en cuanto... *otro* (Ricoeur, 2006a: XIV).

Lo anterior nos lleva a la consideración del desdoblamiento de la identidad en los términos de identidad-ídem e identidad-ipse, en el plano de una relación dialéctica que conduce al análisis de la convergencia entre Ipseidad y Alteridad, en donde el *sí* se reconoce como elemento en una relación que incluye la consideración del otro como un opuesto, como mera exterioridad, como lo afirma Ricoeur (2006a: XXXI):

Decir *sí* no es decir *yo*. El *yo* se pone, o es depuesto. El *sí* está implicado de modo reflexivo en operaciones cuyo análisis precede al retorno hacia *sí* mismo. Sobre esa dialéctica del análisis y de la reflexión se injerta la del *ídem* y la del *ipse*.

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

La teorización anterior brinda la oportunidad de mostrar a partir de la identidad como campo enunciativo el aspecto del intercambio, relevo y compartimiento de roles que se produce en la puesta en escena teatral; el intercambio actancial y las diversas posicionalidades enunciativas que se establecen. De allí que se privilegia la relación actor-espectador-escenario en los ambientes físicos y los ambientes evocados con miras al análisis del sujeto como campo semiótico susceptible a ser leído.

2. Consideraciones finales

Todo sujeto –en el acontecimiento teatral- se construye bajo el proceso de construcción de sentido –semiosis- en una relación actor-espectador-escenario que tienen como elemento subyacente los espacios: de lo íntimo, privado y público. Por lo que se produce mediante la escenificación una “textualización de la sensibilidad” (Hernández Carmona, 2015). Es decir, se textualiza no solo la intención del sujeto, esto es, lo que está bajo la égida de su conciencia, sino lo inconsciente que devela su mundo íntimo, su dimensión patémica, todo cuanto constituye su mundo simbólico, lugar de residencia de sus pulsiones.

6 La negrilla es nuestra, y con ello queremos resaltar la necesidad de tal categoría en la constitución del sujeto según el autor quien delinea la identidad desde la temporalidad, lo que permite la instauración del ser por el suceso teatral

Así las cosas, el Sujeto se analiza como la cosmovisión del discurso donde confluyen los múltiples yoes, con lo cual nos acercamos a la lectura del sujeto sincrético del que nos hablan Greimas y Courtés (1982) y Ricoeur (2009) reflejando los mecanismos de la intersubjetividad como embrague del sujeto con él mismo, los otros, los contextos y los textos (que es el espacio del subjetivema) devenida de la relación dialéctica actor-espectador. De tal suerte que la identidad como construcción ídem/ipse -el sí mismo y el otro- resulta en un espacio enunciativo en que el sujeto sumido en

(...) el mundo fenomenológico es, no ser puro, sino el sentido que se transparenta en la intersección de mis experiencias y las del otro, por el engranaje de unas con otras; es, pues, inseparable de la subjetividad e intersubjetividad que constituyen su unidad a través de la reasunción de mis experiencias pasadas en mi experiencias presentes, de la experiencia del otro en la mía. (Merleau-Ponty (1945), citado por Vásquez (1986: 16)).

En este sentido, esa relación intra e intersubjetiva permite la cosmovisión del discurso susceptible a ser interpretado. Y que en el acontecimiento teatral se produce a partir de una semiosis interpretativa, puesto que, todo cuanto está en escena representa: los individuos, el vestuario, la luminotecnia, los objetos del decorado, los ruidos y sonidos, en fin, todos los sistemas significantes de que se valen los sujetos atribuyentes implicados en el acontecimiento teatral para construir el sentido en el ámbito de la manifestación estética.

Con los anteriores elementos teóricos se logra trabajar en la focalización de los ejes de referencialidades dentro de la recepción teatral que potencian no sólo lo textual, sino lo extratextual y su consecuencialidad simbólica, con miras a instituir el Sujeto teatral, entendiendo por sujeto teatral a la transposición de roles dentro de la confluencia de las lógicas de sentido que surgen en torno al acontecimiento teatral.

En consecuencia se han presentado elementos que posibilitan la configuración de una teorización del sujeto teatral como cosmovisión del discurso, y la reinterpretación o resignificación de sentidos en la recepción teatral, fundada en la filosofía del lenguaje a partir de la aplicación de la teoría de la interpretación y de la semiótica de la afectividad-subjetividad como perspectiva metodológica.

Referencias bibliográficas

- Bobes Naves, M. (comp.), (1997). *Teoría del teatro*. Madrid: Arco Libros
- Carrasquero González, A. y Finol, J. E. (2007) “Semiótica del espectáculo: hacia una clasificación de los elementos no lingüísticos del teatro”. En: *Revista de Artes y Humanidades UNICA*, Año 8, N° 18: 281- 309. Enero-Abril. Universidad Católica Cecilio Acosta, Maracaibo. En www.redalyc.org/pdf/1701/170118447014.pdf Consultado el 10 de mayo de 2010
- Fischer-Lichte, E. (1999). *Semiótica del teatro*. Madrid: Arco/Libros.
- Goffman, Erving (2001). *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Greimas A. J. y Courtés J., (1982). *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos

Hernández Carmona, Luis. (2010). *Hermenéutica y semiosis en la red intersubjetiva de la nostalgia*. Tesis doctoral. Maracaibo: Universidad del Zulia

_____ (2013). *Hermenéutica y semiosis en la red intersubjetiva de la nostalgia*. Mérida: Ediciones Universidad de Los Andes

_____ (2015). *El subjetivema y la construcción de imaginarios socioculturales*. En Prensa

Ingarden, Roman, (1998). *La obra de arte literaria*. México: Taurus/ Universidad Iberoamericana

_____, (2005). *La comprensión de la obra de arte literaria*. México: Universidad Iberoamericana

Iser, Wolfgang, (1987). *El acto de leer*. Madrid: Taurus

Jauss, H. R., (1986). *Experiencia estética y hermenéutica literaria*. Madrid: Taurus

_____, (1987). *Cambios de paradigma en la ciencia literaria*, en: Dietrich Rail (compilador), “*En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*”, México: UNAM

Kerbrat-Orecchioni, Catherine (1997). *La enunciación: de la subjetividad en el lenguaje*. Buenos Aires: Edicial

Kowsan, Tadeuz (1968) en Adorno, T.W., (1986). *El teatro y su crisis actual*. Caracas: Monte Ávila.

Nájera, Elena (2006). *La hermenéutica del sí de Paul Ricoeur. Entre Descartes y Nietzsche*. En: *Quaderns de filosofia i ciència*, 36, 2006, pp. 73-83. En www.uv.es/sfpv/quadern_textos/v36p73-83.pdf Consultado el 15 de septiembre de 2015

Pavis, Patrice (1994). *El teatro y su recepción. Semiología, cruce de culturas y postmodernismo*. La Habana: UNEAC. Casa de las Américas

Ricoeur, Paul (2004). *Tiempo y Narración I*. México: Siglo XXI

_____ (2006a). *Sí mismo como otro*. México: Siglo XXI

_____ (2006b). *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*. México: Siglo XXI.

_____ (2009). *Tiempo y Narración III. El tiempo narrado*. México: Siglo XXI

_____ (2010). *Del texto a la acción. Ensayos de hermenéutica*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica

Rossi-Landi, Ferruccio (1980). *Ideología*. Barcelona: Labor

Urreiteza Valles, M T; (2009). La subjetividad como fenómeno sociohistórico, en: *Fermentum*. Revista Venezolana de Sociología y Antropología, Año 19. Págs. 417-439. En <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=70517703011> Consultado el 16 de diciembre de 2015.

Vásquez, Juan (1986: 16). *Lenguaje, verdad y mundo: Modelo fenomenológico de análisis semántico*. Barcelona: Anthropos.