



**“Non-Verbal Communication:  
Auditory and Visual Signs in  
The Plays of Ana Diosdado”**

**Amira Mostafa Abdel-Latif Mostafa Al-Barragah**  
Department of Spanish, Faculty of Humanities,  
Al-Azhar University, Cairo, Egypt.

**“Non-Verbal Communication: Auditory and Visual Signs in The Plays  
of Ana Diosdado”**

---

**“Non-Verbal Communication: Auditory and Visual  
Signs in The Plays of Ana Diosdado”**

**Amira Mostafa Abdel-Latif Mostafa Al-Barragah**

Department of Spanish, Faculty of Humanities, Al-Azhar  
University, Cairo, Egypt.

**E-mail: amiramostafa.56@azhar.edu.eg**

**Abstract:**

This study is aimed at shedding light on the importance of non-verbal communication in drama, for example: gesture, the scenic movements of the actor, costumes, decorating, lighting, music and sound effects. A theatrical performance includes a number of verbal and non-verbal signs in which the theatre art features complexity and heterogeneity. This paper investigates an expanding approach to analytic elements of theatre semiotics through studying the plays of Ana Diosdado. The aim of this research is to systemize and organize all these signs to heighten their practical and symbolic functions. On this basis, we use a model of semiotic analysis applicable for the theatre art. Consequently, such will allow us to creatively and fundamentally focus on these elements. The result of this study showed that each element has an effective function in the theatrical play. In theatrical art the sign manifests itself with the greatest wealth, variety and density. In a theatrical performance everything becomes a sign which refers to a meaning. Non-verbal signs have many functions, such as informative, expressive, conative, phatic and poetic functions. A model of semiotic analysis presents several different perspectives in a theatrical play.

**Keywords:** Non-Verbal, Communication, analysis, semiotic, auditory, visual, signs, theatre, Ana Diosdado

التواصل غير اللفظي: الإشارات السمعية والبصرية في مسرح آنا ديوسدادو.

أميره مصطفى عبد اللطيف مصطفى البراجه

قسم اللغة الإسبانية، كلية الدراسات الإنسانية، جامعة الأزهر، القاهرة، مصر.

البريد الإلكتروني: Amiramostafa.56@azhar.edu.eg

### الملخص

تهدف الدراسة إلى تسليط الضوء على أهمية الإشارات غير اللفظية في المسرح مثل الإشارات الحركية للجسد وحركة الممثل على خشبة المسرح والأزياء والديكور والمؤثرات الصوتية والضوئية والبصرية، يقدم العمل المسرحي العديد من الإشارات اللفظية وغير اللفظية والتي تميز الفن المسرحي بالتعقيد والتجانس بين عناصره، وهذا البحث هو دراسة سيميوطيقية تهدف إلى تحليل كل ما يتعلق بعملية التواصل الدرامي، وقد اتبعت الباحثة المنهج السيميوطيقي في تحليل الأعمال المسرحية للكاتبة آنا ديوسدادو من خلال الأبحاث التي تناولها تاديوست كوزان وأن أبرسيفلد والتي تظهر العلاقة الوثيقة بين جميع الإشارات الفعالة في العمل المسرحي والتناغم بين عناصر المشهد الدرامي، وقد أسفرت نتائج الدراسة عن معرفة وظيفة العناصر غير اللفظية في العمل المسرحي، فلكل وظيفة مهمة في نقل المعنى وإيضاح المضمون، يحدث كل هذا في إطار من التناغم بين جميع الإشارات اللفظية وغير اللفظية، كما تبين أن كل ما يظهر على خشبة المسرح يمثل إشارة ما، وتتنوع وظائف العناصر الإشارية بين الوظيفة الإخبارية والتعبيرية والدلالية والتأكيدية والجمالية، ويتضح لنا أن نموذج التحليل السيميوطيقي هو نموذج يقدم العديد من وجهات النظر المختلفة.

**الكلمات المفتاحية:** التواصل، غير اللفظي، التحليل، السيميوطيقي، الإشارات، السمعية، البصرية، مسرح، آنا ديوسدادو.

## **La Comunicación No Verbal: Signos Auditivos y Visuales en El Teatro de Ana Diosdado.**

### **Resumen:**

Este estudio abarca una aproximación a los signos no verbales en el teatro de Ana Diosdado, como los gestos, movimientos escénicos del actor, vestuario, decorado, los efectos luminosos, visuales y acústicos. La obra teatral presenta un conjunto de códigos y signos tanto verbales como no verbales, lo que caracteriza el arte dramático de complejidad y heterogeneidad. Pretendemos establecer un orden y una coherencia entre los signos visuales y auditivos, destacando sus funciones tanto prácticas como simbólicas. Proponemos un modelo de análisis semiótico válido para la obra teatral, elaborado por Tadeusz Kowzan, que permite enfocar en los signos no verbales de manera radicalmente innovadora. Las funciones de los signos no verbales se varían entre la función informativa, expresiva, conativa, fática y poética. El análisis semiótico es un método que presenta diferentes perspectivas para la comprensión de la obra teatral.

**Palabras clave:** comunicación, no verbal, signo, auditivo, visual, teatro, Ana Diosdado.

### **0. Introducción:**

La comunicación no verbal es un sistema complejo en el que confluyen muchos factores y signos. Resulta interesante un análisis de los signos no verbales en la obra dramática de Ana Diosdado, pues, a la vez que anuncia la llegada de un personaje a la escena, la dramaturga añade

una descripción de su aspecto, de sus actitudes corporales, de los gestos, movimientos, trajes, etc. Este estudio se basa en el análisis semiótico teatral, pues la semiótica teatral centra su atención en la organización interna de sistemas significantes que componen el texto y la representación.

A pesar de la complejidad del hecho teatral y la variedad de los modelos del análisis semiótico, todos los modelos propuestos son válidos y aplicables, ya que los críticos no coinciden en un sistema unificado para efectuar este proceso. Partimos del modelo elaborado por Tadeusz Kowzan, considerado el modelo más preciso y transparente para un análisis semiótico teatral. Kowzan propone trece códigos para el análisis del hecho teatral, que son:

- |                                      |                  |
|--------------------------------------|------------------|
| 1. La palabra.                       | 2. El tono.      |
| 3. La mímica del rostro.             | 4. El gesto.     |
| 5. El movimiento escénico del actor. |                  |
| 6. El maquillaje.                    |                  |
| 7. El peinado.                       | 8. El traje.     |
| 9. El accesorio.                     | 10. El decorado. |
| 11. La iluminación.                  | 12. La música.   |
| 13. El sonido.                       |                  |

Estos trece códigos pueden ser agrupados según los criterios en varias clasificaciones. Esto explica por qué la semiótica teatral puede ser analizada desde diferentes perspectivas. He aquí el esquema propuesto por Kowzan

que ofrece diferentes puntos de vista del análisis semiótico<sup>1</sup>:

1 palabra 2 tono	Texto dicho	Actor	Signos auditivos	Tiempo	Signos auditivos (actor)
3 mímica 4 gesto 5 movimiento	Expresión corporal			Espacio y tiempo	Signos visuales (actor)
6 maquillaje 7 peinado 8 vestido	Apariencia externa al actor		Signos visuales	Espacio	
9 accesorio 10 decorado 11 iluminación	Características del lugar escénico	Fuera del actor		Espacio tiempo	Signos visuales (fuera del actor)
12 música 13 efectos Sonoros	Efectos sonoros no articulados		Signos auditivos	Tiempo	Signos auditivos (fuera del actor)

La clasificación en nuestra investigación permite distinguir entre signos auditivos y signos visuales, (palabra, tono, música, sonido) presentan los signos auditivos o acústicos, mientras que todos los otros códigos reúnen los signos visuales u ópticos, teniendo en cuenta que los signos auditivos se comunican en el tiempo, mientras los signos visuales se dividen en unos espaciales que son (maquillaje, peinado, vestuario, accesorio, decorado) y otros funcionan generalmente en el espacio y en el tiempo a la vez (mímica, gesto, movimiento, iluminación).

<sup>1</sup> Rosa Ana Álvarez Menéndez, *Sistemas de signos no verbales en los esferpentos: análisis semiológico*, Kassel, Reichenberger, 1998, pág. 53.

## 1. Los signos visuales:

El uso de los signos sirve para transmitir e interpretar un concepto y los signos visuales pretenden comunicar y presentar un icono. Todos los elementos que se pueden percibir por la vista en el escenario pertenecen a los signos visuales, por tanto, hay signos relacionados con el actor como la mímica, los gestos, movimientos del personaje y su aspecto exterior y otros relacionados con el espacio escénico como el decorado, la iluminación y los accesorios.

### 1.1. Signos quinésicos:

El investigador español F. Poyatos (1994) define la kinésica como:

El estudio sistemático de los movimientos y posiciones corporales de base psicomuscular, aprendidos o somatogénicos de percepción visual, visual-acústica, táctil y cinestésica que, aislados o combinados con las estructuras lingüístico-paralingüísticas y con el contexto situacional poseen valor comunicativo, sea consciente o inconsciente<sup>2</sup>.

Este trabajo pone de relieve la importancia de la actividad kinésica en la interacción entre los personajes en el escenario. En la mayoría de las obras teatrales de Ana Diosdado, las didascalias describen el desarrollo de la acción, el movimiento de los personajes y el código gestual que acompaña las acciones. Algunas son breves

---

<sup>2</sup> Fernando Poyatos, *La comunicación no verbal I, II*, Madrid, Istmo, 1994, págs. 185-186. Citaremos de la edición de André Mah, " De la comunicación no verbal: repertorios kinésicos y proxémicos en el teatro de Domingo Miras", *Hipertexto* 20, Summer 2014, págs. 140- 149. Disponible en <https://www.utrgv.edu/hipertexto/files/documents/articles/hipertexto-20/20-andre-mah.pdf> consultado 28/4/2019.

precisiones que acompañan al diálogo y explican los gestos, los movimientos y el estado anímico que los ocasionan; otras son largas y descritas con muchos detalles. En lo siguiente, ofrecemos algunas conductas kinésicas en las obras teatrales de la dramaturga, descritas verbalmente y basadas, sobre todo, en el gesto y la postura:

Empezamos con esta didascalía que describe con pormenores las conductas y gestos de todos los personajes en el escenario. En *Olvida los tambores*, el momento que Alicia sabe la traición de su marido Tony con su hermana Pili, la situación ya es difícil para todos. Cada personaje actúa de manera diferente después de la frase de Pili, en la que afirma que Tony había pasado la última semana con ella. Este momento de cauce de las acciones implica movimientos de acercamiento y alejamiento de los personajes en el escenario. La irritación de Alicia va en aumento y todos están en espera de sus reacciones.

*Nacho va a sentarse discretamente aparte, en una butaca, llevándose su güisqui y su cigarrillo recién encendido. Pepe, tras su fallida intentona de arreglo, se retira también junto a Nacho. Cambian una mirada. Pepe le insinúa, por gestos, que deberían macharse, pero Nacho no quiere saber nada y se queda donde está: aparte, pero pendiente de la escena. Lorenzo no ha conseguido entender lo que acaba de ocurrir. El significado de la frase de Pili aún no está claro para él. Observa la escena, desconcertado<sup>3</sup>.*

---

<sup>3</sup> Ana Diosdado, *Teatro escogido*, Madrid, Asociación de Autores de Teatro, 2007., pág. 101

Son significativas las acotaciones que describen el estado de ánimo de los personajes a través de los movimientos, esto es nota claramente en la conducta de Javier en la escena siguiente de *Usted también podrá disfrutar de ella*:

*Sale Celia. Javier se queda unos segundos cortado, sin saber qué hacer. Por fin, nervioso, vuelve hacia su máquina de escribir, arranca la hoja del carro, la rompe en varios pedazos y la tira. Mira hacia el teléfono, como dudando si hacer una llamada, pero por fin decide no hacerla. Bruscamente, por hacer algo, enciende un nuevo cigarrillo<sup>4</sup>.*

También hay indicaciones relacionadas con los gestos, que reflejan el estado anímico de los personajes como en *Camino de plata*, donde aparecen signos kinésicos que reflejan nerviosismo, cuando Paula habla de su ex-marido. Destacan movimientos por moverse rápidamente y agarrar su estómago. La forma de caminar, sentarse y realizar las actividades físicas revela mucho de Paula y su relación con su ex-marido.

Hay gestos que indican indignación, como en *El Okapi*, donde Marcelo expresa su enojo por la situación miserable de los ancianos en la residencia. La construcción del personaje se consigue a través de un proceso de conductas, de gestos y movimientos que identifican su personalidad.

Antonio: No, no. Lo que tenemos que hacer...

---

<sup>4</sup> *Ibíd.*, pág. 228.

Marcelo: (*Harto, cerrando de golpe su concertina con un ruido discordante muy enérgico y con mucha indignación contenida.*) ¡Lo que tenéis que hacer es salir de aquí!<sup>5</sup>.

Aparecen movimientos que reflejan el dominio de un carácter sobre los otros personajes, como la Duca en *Cristal de bohemia*, que, a veces, domina a todos sólo por las miradas.

*Cuando ella avanza escenario adelante, despacio, como si entrara en el salón del trono, muy erguida a pesar de tener que ayudarse con un bastón, un precioso bastón de ébano y puño de plata, [...]*<sup>6</sup>.

Encontramos una descripción minuciosa de la pelea entre Biel y Dani en *Y de Cachemira, chales*, con incisos explicativos que connotan la violencia de la escena.

*(Biel aprovecha el instante en que Dani aparta a Juan, para recoger la navaja. Dani se le echa encima, se enzarzan, caen al suelo. Es muy fácil para Biel dominar rápidamente a Dani. Cuando consigue inmovilizarlo, alza un segundo la navaja sobre él, casi simbólicamente y enseguida la arroja lejos de sí, harto.)*<sup>7</sup>

De este modo, la kinésica forma parte de la cultura del personaje y nos revela sus sentimientos más íntimos. La función de los signos quinésicos puede ser expresiva o emotiva mucho más que referencial. En definitiva, los repertorios kinésicos tienen una gran importancia tanto técnica como estilística.

---

<sup>5</sup> Ana Diosdado, *El Okapi*, Madrid, Escelicer, 1972, pág. 48.

<sup>6</sup> Ana Diosdado, *Cristal de bohemia*, Madrid, Sociedad General de Autores de España, 1996, pág. 21.

<sup>7</sup> Ana Diosdado, *Y de Cachemira, chales*, Madrid, Preyson, 1983, pág. 108.

## 1.2. El vestuario como símbolo de lo social, histórico y geográfico:

El vestuario en una obra dramática es el conjunto de las prendas y accesorios del personaje que presentan una síntesis importante para la definición y caracterización del mismo. La vestimenta debe reflejar la orientación de la obra teatral sea abstracta o realista. También nos da una idea sobre la clase social a la que pertenece el personaje, su ideología, su cultura y su contexto histórico y temporal. Seguramente el vestuario escénico junto con los otros elementos de la escenografía e iluminación representan un código visual general y coherente.

El vestuario desempeña un papel muy importante en *Cristal de bohemia*, ya que La Duca pretende agrupar diferentes tipos de mujeres en su palacio, a través de la diversidad del vestuario. La descripción de la ropa de Zosia en la acotación siguiente indica el marco (social, histórico y geográfico) de las acciones.

*Es Joven, bonita, y rebosa una salud campesina. De hecho viste así, como escapada de un cuadro, cubriendo su cabello con un pañuelo blanco. Enarbola un plumero, espectacular y muy estético, que abundará en el no realismo de la representación. Se supone que estamos en los noventa, en una provincia española, y en primavera, si es que cualquiera de estas cosas quiere decir algo*<sup>8</sup>.

La caracterización de Gaby: su vestuario, maquillaje, peinado debe reflejar que es una persona discreta y práctica. Gaby que lleva casi siempre unos

---

<sup>8</sup> Ana Diosdado, *Cristal de bohemia*, ed.cit, pág. 7.

pantalones y tiene el aspecto de una dama adicta a la lectura, cuenta como la Duca elija su aspecto que simboliza a una mujer de cualidades intelectuales.

Gaby: (*Muy intransigente*) Nena, sobre literatura no admito discusiones. El día en que entré en esta casa, la Duca me colocó una levita de terciopelo, unos pantalones de frac, me cortó el pelo a lo George Sand y me dijo: (*Señala un diván, un puff*) "Tú, ahí. Fumando un puro y leyendo." ¡Ni la biblioteca de Babilonia contaba con los volúmenes que yo me he podido tragar día tras día, entre servicio y servicio! Luego me quedó la costumbre, me hice adicta<sup>9</sup>.

De este modo, destaca el valor de la ropa en construir un personaje, ya que la Duca emplea una determinada indumentaria para poder notificar conceptos de apariencia psicológica, sociológica e intelectual en la personalidad de Gaby. También la vestimenta de la Duca dice mucho de su carácter dominante y mandona. La acotación siguiente comprueba su preocupación por el aspecto exterior, lo que subraya su personalidad tenaz y sargentona. Las palabras de la Duca pretenden conseguir una mayor acentuación en su elegancia y al mismo tiempo, resaltan su severidad.

Duca: He subido enseguida a cambiarme. Yo no soy de esas mujeres dejadas a las que da igual estar de cualquier manera. Yo, si no me veo decentemente vestida y arreglada, no estoy a gusto<sup>10</sup>.

El vestuario en el arte dramático es capaz de determinar la clase social de su usuario, como el personaje de Marcelo en *El okapi*:

---

<sup>9</sup> *Ibíd.*, pág. 16.

<sup>10</sup> *Ibíd.*, pág. 20.

*Marcelo es muy viejo. Tiene el pelo y barba completamente blancos y bastante descuidados. Va andrajoso, pero conserva, a pesar de ello, un aire noble, y sobre todo sano. Sus ojos siguen siendo muy jóvenes y le brillan maliciosos, con profunda curiosidad e interés por la vida<sup>11</sup>.*

Alicia en *Olvida los tambores*, se viste de un pantalón vaquero muy viejo y un suéter demasiado grande para ella. Con estas palabras describe la dramaturga la ropa de la protagonista, en un indicio del rol social a que pertenece y también para aludir a la identidad del personaje a quien no le interesan las apariencias. El vestuario puede ser un signo de establecer la identidad de su usuario. En el primer acto, Alicia aparece con este aspecto que transmite valores sociales e intelectuales:

*Lleva un pantalón vaquero, muy viejo, blanquecino por el uso, y un suéter de algún color vivo, demasiado grande para ella. Se ha recogido el pelo de cualquier manera para que no le estorbe, y no va maquillada en absoluto.<sup>12</sup>*

En lo que se refiere al vestuario con su función histórica, es evidente que el vestuario se adapta a la época en que se sitúa la obra dramática. En *Los Comuneros*, el Muchacho se viste como un noble a la usanza borgoñona del año 1520. *"Tampoco el Muchacho es una sombra. Tiene unos veinte años, y viste como un noble a la usanza borgoñona de la época."<sup>13</sup>* La función de la ropa en las obras históricas es crear el ambiente y orientar al espectador a la comprensión de la época de las acciones

---

<sup>11</sup> Ana Diosdado, *El Okapi*, ed.cit., págs. 17-18.

<sup>12</sup> Ana Diosdado, *Teatro escogido*, ed.cit., págs. 47.

<sup>13</sup> *Ibíd.*, pág. 136.

sin recurrir a la reproducción arqueológica. Pero el vestuario como signo teatral está vinculado a otros elementos que enriquecen su capacidad expresiva. A este respecto la ropa debe emitir signos en función del desarrollo de la acción y de la evolución de las relaciones actanciales. Citaremos la didascalia siguiente que describe el vestuario de las Sombras en *Los Comuneros*, donde aparecen los personajes con ropa ambigua y extraña que agrega a la obra teatral un aspecto onírico.

*Las SOMBRAS irán incorporando diversos personajes a lo largo de la acción, para definir los cuales vestirán, en el momento oportuno, elementos representativos de cada uno de ellos; elementos que serán lo más esquemáticos posible. El resto del tiempo su atavío debe ser ambiguo y extraño confiriéndoles una cierta calidad flotante de personajes oníricos.*<sup>14</sup>

En *Decíamos ayer*, Águeda, como una mujer perteneciente al pasado, consigue adaptarse a la vida actual y esto se percibe visiblemente a través de su estilo del vestuario. En este caso, la ropa tiene la función de señalar el desarrollo y la transformación del personaje.

*Está preciosa y muy moderna, con ropa del día, que le favorece, y con su pelito corto peinado con estilo. También se vuelve en un abrigado chal de lana.*<sup>15</sup>

Otra función de la vestimenta en el escenario es diferenciar los cambios emocionales que experimenta el personaje. De este modo, el vestido aporta matices nuevos en su psicología y en su estado de humor. Esto se puede notar claramente en Carmen la protagonista de

---

<sup>14</sup> *Ibíd.*, pág. 133.

<sup>15</sup> *Ibíd.*, pág. 469.

*Cuplé*. En el primer acto de la obra teatral podemos ver a Carmen vestida de luto, mientras en el segundo acto, va muy bien vestida.

*Esta vez es Carmen quien se asoma por la puerta del comedor, rejuvenecidísima y mucho más delgada. Va muy bien vestida y cuajada de brillantes que centellean en sus orejas, en su cuello, en sus muñecas, en sus dedos.*<sup>16</sup>

De todas formas, el valor semiótico del vestuario teatral es indiscutible y atiende varias posibilidades sociales, históricas y culturales. La indumentaria ayuda a la construcción de un personaje, permite la percepción de la acción dramática, indica un acontecimiento especial en el desarrollo de la trama, refuerza el mensaje verbal y añade rasgos personales en la transformación del personaje dramático. En resumen, el vestuario presenta una fuente poderosa de información y denotación dinámica.

### **1.3. Decorado y técnicas escénicas:**

Todo objeto que aparece en la escena sostiene una relación de similitud con el objeto imitado. Un elemento del decorado puede tener funciones intercambiables. En lo siguiente presentaremos una clasificación del objeto. Pues, los objetos que aparecen en escena se dividen en tres tipos:

1. El objeto utilitario: que aparece en las didascalias o en los diálogos y que no ofrecen resistencia a que se los suprima o sustituya por otros objetos.

---

<sup>16</sup> Ana Diosdado, *Cuplé*, Madrid, Biblioteca Antonio Machado de Teatro, 1988, pág. 51.

2. El objeto-decorado puede ser referencial, icónico e indicial. Es totalmente adecuado a la historia y denota el ambiente que aparece en la obra dramática.
3. El objeto simbólico y su función, en este caso, es retórica. Es decir, son objetos portadores de metáforas de la realidad psíquica, social o cultural<sup>17</sup>.

En cuanto a los objetos utilitarios son los objetos o herramientas que los actores mueven y utilizan durante la escena y se consideran parte de la escenografía, es decir, son elementos esenciales del entorno del personaje teatral, se pueden denominar los accesorios. Los objetos del decorado reflejan la vida cotidiana de los personajes y su localización en el espacio escénico es capaz de remitir a una clase social, a una cierta costumbre, o a un tiempo determinado de las acciones. En lo que se refiere a los objetos portadores de símbolos revelan aspectos desconocidos de la realidad del personaje, tan profundos y de difícil acceso por otras vías del conocimiento.

Se deduce que los objetos en el escenario pueden ser parte del decorado o de los accesorios. Así que, en *Trescientos veintiuno, trescientos veintidós*, se cambian entre las escenas por la utilización del teléfono. De este modo, el teléfono tiene una función real que nos remita a la realidad de los personajes, por tanto, tiene un carácter icónico. También en *Cuplé* hay muebles significativos, como un aparador de vitrina, lleno de porcelanas en las

---

<sup>17</sup> Véase Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre*, Paris, Sociales, 1981, Trad.esp.: *Semiótica teatral*, Traducción y adaptación de Francisco Torres Monreal, Madrid, Cátedra y Universidad de Murcia, 1989. págs. 139-140.

que nunca se atrevió nadie a tomar el té, todo eso refleja el carácter conservador de la protagonista Carmen. La máquina de escribir que aparece en *Usted también podrá disfrutar de ella*, puede ser metonimia de un personaje, porque todo el tiempo ofrece verdades, como si fueran pronunciadas por un personaje real. A este respecto, es preciso mencionar la acotación siguiente en la que aparece la máquina de escribir ofreciendo cierto fragmento:

*La pantalla sigue encendida. En ella, el primer plano del carro de la máquina de escribir, sobre el que va apareciendo, letra por letra, un fragmento de frase: «... quier momento de felicidad personal no es en realidad más que una trampa. El ser humano no puede ser feliz individualmente. Si le rodea un mundo peligroso, absurdo, cruel, tendrá que enfrentarse un día u...»<sup>18</sup>.*

El decorado, desde el punto de vista semiótico, tiene distintas funciones, entre ellas, destaca la función práctica de la caracterización del lugar de la acción dramática. Pero el decorado puede añadir valores significativos relacionados con la psicología de los personajes y su ideología. Un decorado en el que hay unos libros indica un nivel elevado de conocimiento y cultura de los personajes, como los libros que aparecen en el escenario de *Olvida los tambores*. En *Cuplé*, muchos libros forman parte del decorado del segundo acto cuando antes no había ninguno. El decorado puede reflejar ideas y sentimientos destacando la intersubjetividad de los personajes, como en el caso de la formación específica de la escenografía que se menciona en la didascalia preliminar en *El okapi*. El lugar de la acción dramática

---

<sup>18</sup> Ana Diosdado, *Teatro escogido*, ed.cit., pág. 263.

refleja los sentimientos de soledad y sufrimiento de los ancianos. La descripción de la dramaturga indica que el lugar puede aparecer como un convento, un hospital o un colegio, puesto que en los tres se imponen reglas y limitan la libertad del individuo. De esta manera destaca el papel del decorado en transmitir emociones.

La escenografía será esquemática, sugerida por elementos, y en ningún caso realista. Estamos en un lugar con aspecto de pertenecer a un convento, a un hospital o a un colegio. El establecimiento al que pertenece pretende tener un poco de las tres cosas y bastante de cárcel. Es un lugar limpio, acomodado y frío<sup>19</sup>.

El decorado puede presentarse como un signo de idea básica como el final abierto de *Y de Cachemira, chales*. Según la descripción de la dramaturga, la escenografía final debería estar concebida de forma que permitiera a los tres personajes: Biel, Dani y Espe perderse entre el público, mientras Juan se queda solo. Este final abierto surge como una invitación a la reflexión por parte de los espectadores.

El ascensor en *Usted también podrá disfrutar de ella* representa un lugar clave de la acción dramática, porque suele pararse dejando uno de los dos protagonistas Javier y Fanny atrapados cada uno por su parte, para contarnos sus preocupaciones. Pero el ascensor tiene un significado simbólico, porque refleja la situación psicológica de ambos, que no sólo se quedan atrapados en el lugar, sino también se sienten afectados por sus

---

<sup>19</sup> Ana Diosdado, *El Okapi*, ed.cit., pág. 7.

problemas sociales y están desesperados. Es decir, se sienten atrapados por dentro y por fuera.

Los accesorios pueden tener un efecto simbólico. Citaremos algunos objetos de los accesorios que aportan matices significativos. El revólver que aparece en *Cuplé*, simboliza el intento de un suicidio. El bastón que surge en *El Okapi* y *Cristal de bohemia*, en las dos obras simboliza una idea abstracta que es el poder. Citaremos en la siguiente acotación la relación entre la Duca y su bastón:

*Quando ella avanza escenario adelante, despacio, como si entrara en el salón del trono, muy erguida a pesar de tener que ayudarse con un bastón, un precioso bastón de ébano y puño de plata, [...] La Duca va asentarse, con gran dignidad, manteniendo el bastón apoyando de pie, como un cetro*<sup>20</sup>.

Otra función de los objetos en el teatro es demostrar emociones de los personajes. En *Camino de plata*, Paula le gusta mucho comprar zapatos y esto le trae un sentimiento de seguridad. De este modo, los zapatos como objetos en el escenario, están relacionados con el proceso emocional de Paula. Recordamos que Fernando le pide que quite los zapatos para sentirse más cómoda, pero ella rechaza insistentemente. Pero cuando ella participa en actividades cotidianas de su profesión que impliquen un cierto riesgo en el sentido físico y social, también se enfrenta con situaciones de tensión, todo eso le hace perder la confianza. De hecho, en la última

---

<sup>20</sup> Ana Diosdado, *Cristal de bohemia*, ed.cit., pág. 21.

escena Paula quita los zapatos suavemente, después de conseguir la autoestima que merece.

Hay objetos que sirven para intercambiar entre escenas o diversos planos escénicos como el teléfono en *Trescientos veintiuno, trescientos veintidós* y la radio en *El okapi*. Los objetos aportan valores caracterizadores del personaje como en el caso de Carmen en *Cuplé*, donde oímos la voz de la protagonista un poco distorsionada cantando a través de la grabación de un disco antiguo. Al terminar la canción, Carmen levanta la aguja de un fonógrafo antiguo, de los de trompa y limpia el disco amorosamente. El disco es un objeto que señala el pasado de Carmen y su trabajo como cantante, es decir, el disco tiene un valor caracterizador del personaje.

Los objetos pueden añadir valores funcionales en relación con la acción dramática, por ejemplo: los manuscritos que traducía el sacerdote Moncho al principio del segundo acto de *Decíamos ayer*, ratifican la historia que cuenta Águeda de su vida en el pasado. También el descubrimiento del magnetofón de Mercedes en *Trescientos veintiuno, trescientos veintidós*, revela su verdadera identidad. Ya que no es una prostituta de lujo, sino una viuda joven que trabaja como periodista. En resumen, los objetos cumplen funciones prácticas relacionadas con la acción dramática o funciones simbólicas que aportan valores significativos distintos y que permiten una coherencia en la significación global de la obra teatral.

#### 1.4. Efectos luminosos:

Ana Diosdado utiliza con mucha frecuencia y con intención significativa los efectos luminosos, acústicos, la música y los sonidos, además de los objetos espaciales potenciados en cada obra, que varían según el tema y su significación. Todos son de mayor importancia para añadir connotaciones o intensificar el texto teatral y ponerlo de relieve. La luz y los efectos luminosos le sirven a la dramaturga para resaltar significados asociados al tiempo o al espacio. Además, la iluminación es capaz de focalizar la atención sobre un personaje. La luz crece en los espacios dedicados a la acción principal. Citaremos esta acotación de *Usted también podrá disfrutar de ella*, que indica el cambio de la luz para enfocarse en el apartamento de Fanny, lugar supuesto de la escena siguiente:

*Mientras tanto, las luces enfocan el espacio destinado a representar el apartamento de Fanny. En un nuevo zoom rápido, la máquina de escribir se aleja en la pantalla hacia un ángulo, lo suficiente como para no poder distinguir lo que vaya escribiendo. Javier reanuda su trabajo. Fanny se dirige a abrir una puerta inexistente a la vez que una puerta real se abre, sola, en la pantalla<sup>21</sup>.*

En la escena de la ejecución, cuando el Muchacho interrumpe la extraña ceremonia gritando para que no ejecuten la sentencia, un cambio de la luz hace que se concentra más en el diálogo entre el Hombre y el Muchacho:

---

<sup>21</sup> Ana Diosdado, *Teatro escogido*, ed.cit., pág. 225.

*Padilla permanece en la misma actitud en que lo inmovilizó la intervención del Muchacho. Sobre él la luz va disminuyendo paulatinamente hasta hacerlo desaparecer.*<sup>22</sup>

De este modo, la luz puede activar en el escenario espacios escénicos simultáneos, para que el espectador perciba una doble escena en un mismo tiempo. Esto se nota claramente en *Los Comuneros*, donde la multiplicación de espacios escénicos entre la casa de Padilla en Toledo, la catedral de Aquisgrán pasando por varias ciudades de Castilla, se consigue a través de cambio de luz, a veces acompañado de otros elementos no verbales como sonidos y voces. Cuando los imperiales han quemado Medina del Campo, se logra percibir mediante el cambio de luz diferentes planos del escenario, ya que los mensajeros llevan la noticia a las zonas diferentes del país.

*(Se van iluminando diferentes planos del escenario, a medida que los mensajeros van llevando las noticias a los diferentes lugares.)*<sup>23</sup>

La luz permite diferenciar el tiempo real de los personajes de su tiempo soñando o para identificar el pasado del presente. Así se iluminan de forma diferente las escenas soñadas o pensadas y las relacionadas con la realidad del momento en el escenario. En *Los ochenta son nuestros*, Mari Ángeles actúa como narradora y destaca así los diferentes tiempos que corresponden a los sucesos contados y al momento presente, si bien teniendo en cuenta que la narradora interviene en el drama como

---

<sup>22</sup> *Ibíd.*, pág. 136.

<sup>23</sup> *Ibíd.*, pág. 162.

personaje e incluso mezcla su tiempo actual con el pasado.

Mari Ángeles: [...] Precisamente iba a fregar las tazas que encontré de por la mañana cuando... (*La interrumpe José, que al verla se detiene en la puerta sorprendido. La luz cambia con su entrada, estamos en el tiempo anterior.*)<sup>24</sup>.

La luz es un modo de visualizar el monólogo interior del personaje y a la vez superpone recuerdos del pasado para entender el estado de ánimo del personaje en el momento actual, o justificar sus actos y sentimientos. En *Camino de plata*, aparecen tres monólogos acompañados de un cenital que ilumina el personaje quien se dirige al público contando sus experiencias pasadas, lo que permite al espectador reflexionar sobre el tema.

(*Un cenital ilumina a Paula quien, de pie, en primer término, se dirige al público*)

Paula: Cuando yo era pequeña, no había televisión, pero a pesar de ello estábamos muy unidos. [...] <sup>25</sup>.

En *El Okapi*, la luz crea objetos inexistentes en el escenario como el tren que causa el accidente de Marcelo.

(*Marcelo cruza el escenario con su hatillo al hombro, su concertina y su bastón, y se queda mirando el imaginario tren que pasa junto a él, por el público, y cuyas cambiantes luces le iluminan durante unos instantes*<sup>26</sup>.)

---

<sup>24</sup> Ana Diosdado, *Los ochenta son nuestros*, Madrid, Biblioteca Antonio Machado de Teatro, 1990, pág. 39.

<sup>25</sup> Ana Diosdado, *Camino de plata*, Madrid, Biblioteca Antonio Machado de Teatro, 1990, pág. 29.

<sup>26</sup> Ana Diosdado, *El okapi*, ed.cit., pág. 38.

La luz desempeña un papel primordial en *Cristal de bohemia* como se menciona en la acotación primaria: “La luz provendrá de una parrilla de focos a la vista, y será fundamental en la representación, un personaje más, con su propio lenguaje.<sup>27</sup>”. Conviene señalar que la luz intensifica las emociones de los personajes, ya que la luz fría en la acotación siguiente refleja un lugar cargado de tristeza y de miedo.

*Gaby hace ademán de ir encendiendo unos apliques que no existirán más que en la imaginación del espectador. [...] El juego de luces de este cambio es importante. Por supuesto, la sensación de fealdad a que alude la Duca es también convencional. El efecto de los varios haces polvorientos y dorados de un brillante sol, cortando el salón en secciones, debe entrañar belleza. Una belleza fría. Al ir desapareciendo cada uno de esos rectángulos mientras se van cerrando las cortinas, el reflejo de los supuestos apliques creará un conjunto homogéneo mucho más cálido, un poco mágico.<sup>28</sup>*

Los efectos de luz adquieren significaciones simbólicas dependiendo del tema y los otros elementos de la historia. En *Y de Cachemira, chales*, el contraste luz /oscuridad caracteriza al personaje de Espe, que es una chica ciega. La función, en este caso, es presentar esta chica como símbolo de analizar los problemas frente a los hombres que no pueden actuar de manera eficaz en la situación actual del drama. La oscuridad requiere la participación del espectador en el conflicto, puesto que, de este modo, es capaz de sentir las sensaciones del personaje ciego. La luz interior de Espe contrasta con la oscuridad externa del espacio escénico. Así que, la

---

<sup>27</sup> Ana Diosdado, *Cristal de bohemia*, ed.cit., pág. 7.

<sup>28</sup> *Ibíd.*, págs. 22-23.

función de la luz es destacar los otros medios de expresión en el escenario, pero en sí mismo, tiene un valor significativo. En resumen, la luz se considera como un elemento clave en la construcción de la obra dramática. Permite crear significados adicionales tanto al espacio como a las emociones de los personajes.

## **2. Signos auditivos:**

Los signos auditivos se perciben por el oído y pueden referirse al actor (la palabra y el tono) o pueden ser externos del actor (música y efectos sonoros). La palabra como mensaje pronunciado por el actor pertenece a la comunicación verbal y cumple funciones expresivas, comunicativas, etc. El tono comprende varios elementos como: entonación, ritmo, intensidad, etc., es decir, implica los signos no verbales que acompañan la comunicación lingüística.

### **2.1. Signos paralingüísticos:**

Es el conjunto de características de las cualidades de voz, como el tono, la entonación, la fluidez y el ritmo de hablar. También se incluye la risa, el llanto, el bostezo, las pausas, la repetición, el suspiro y las muletillas. El uso adecuado de los elementos paralingüísticos influye en la comprensión del diálogo, pues la poca fluidez a la hora de hablar puede indicar nerviosismo o poco conocimiento sobre el tema. Estos signos pertenecen a los signos auditivos porque se perciben mediante el oído.

El paralenguaje es el segundo elemento de la estructura triple básica de la comunicación humana, constituido por todas las modificaciones que sufre la palabra y por las construcciones sonoras, no léxicas. Poyatos lo define como sigue:

Las cualidades no verbales de la voz y sus modificadores y las emisiones independientes cuasiléxicas, producidas o condicionadas en las zonas comprendidas en las cavidades supraglóticas (desde los labios y nares hasta la faringe), la cavidad laríngea y las cavidades infraglóticas (pulmones y esófago) hasta los músculos abdominales, así como los silencios momentáneos, que utilizamos consciente o inconscientemente para apoyar o contradecir los signos verbales, kinésicos, proxémicos, químicos, dérmicos y térmicos, simultáneamente o alternando con ellos, tanto en la interacción como en la no-interacción[...]<sup>29</sup>.

Esta definición se considera suficiente para abordar los componentes del paralenguaje. Pues la voz humana varía según las circunstancias en diversos modos. Por ejemplo, una voz alta indica dominio y poder, mientras la voz baja refleja sumisión o miedo. Hay tres categorías relacionadas con los signos paralingüísticos:

1. Categoría de las cualidades relativas a la voz que implica la intensidad y el volumen de la voz.
2. Categoría que refleja las emociones de los personajes a través del tono y las variantes de entonación.

---

<sup>29</sup> Fernando Poyatos, *La comunicación no verbal, Paralenguaje, kinésica e interacción*, Tomo II, ed. Istmo, Madrid, 1994, pág. 28. Citaremos de la edición de Luisa Blanco, “Aproximación al Paralenguaje”, Universidad de Vigo, *Hesperia*. Anuario de Filología Hispánica, X, 2007, pág. 89. Disponible en <https://dialnet.unirioja.es/download/articulo/2505623.pdf> consultado 25/6/2019.

3. Categoría de los signos paralingüísticos que acompañan al habla como el llanto, la risa, etc.<sup>30</sup>.

En lo que se refiere a la primera categoría, destacan los gritos para indicar indignación. Al analizar *Los Comuneros*, observamos que la voz, como rasgo de estilo, modulada en forma de gritos y de estructuras exclamativas, responde a diferentes actitudes de los personajes. Por un lado, se nota claramente la abundancia de los gritos a lo largo de la obra, especialmente por parte del pueblo enardecido que siempre reclama la justicia. Por otro lado, las frases del Muchacho se caracterizan por mucha ironía y diversas exclamaciones por su negación insistente de la rebeldía del pueblo.

Voces del pueblo: ¡Justicia!

Muchacho: (*Acercándose furioso al lugar desde donde habla Juan Bravo.*) ¡Traición!<sup>31</sup>.

Los tonos también reflejan las diferentes actitudes que cambian entre el sosiego y la tensión. Respecto a la segunda categoría, exponemos algunos ejemplos de signos paralingüísticos que caracterizan el personaje y sus emociones mediante su conducta paralingüística y reflejan su estado anímico y emocional. El tono de los personajes es fundamental en la intencionalidad de las réplicas y viene indicado por las acotaciones, que, a su vez, reflejan los rasgos del personaje. Citamos, por ejemplo: el personaje de Águeda en *Decíamos ayer*, adopta en el primer acto un tono distraído y tembloroso,

---

<sup>30</sup> Erika Fischer-Lichte, *Semiótica del teatro*, Madrid, Arco/Libros, 1999, págs. 56- 66.

<sup>31</sup> Ana Diosdado, *Teatro escogido*, pág. 147.

se presenta tímida y asustada cuando se acerca de Celes. Pero en el segundo acto, sus réplicas tienen un aire más decidido, lo que indica un notable cambio en su carácter. He aquí lo citado en el primer acto, cuando Águeda aparece en el escenario asustada acercándose a Celes:

*Águeda baja corriendo hasta colocarse a su lado y poderle hablar en tono más confidencial. Sigue, naturalmente, muy asustada, sin dejar de mirar en torno y de bailar sobre sus pies desnudos, temerosa de que puedan sorprenderla allí.*<sup>32</sup>

El cambio trascendental surge en el segundo acto cuando Águeda insiste en pertenecer a la vida de quinientos años atrás, interrumpiendo a Fernando, donde el tono es capaz de reflejar cambios decisivos en su carácter.

Fernando: (*Furioso con Moncho.*) ¡No! ¡No siempre! Sus recuerdos pueden...

Águeda: (*Interrumpiendo a Fernando.*) No pienso mentir más. Eso era lo que empecé a decir antes. No voy a mentir, ni siquiera por complacerte, por hacerte feliz.<sup>33</sup>

En *Cristal de bohemia*, se mezclan signos quinésicos y paralingüísticos para subrayar el carácter dominante y cruel de la Duca. Es indudablemente el personaje más rico en personalidad y matices lingüísticos, esta riqueza trae el uso de tonos imperativos e irónicos a lo largo del drama. En la acotación siguiente se manifiesta el tono de falsa ternura maternal que refleja un matiz de burla de Nena, de quien le habla de sus

---

<sup>32</sup> *Ibíd.*, pág. 430.

<sup>33</sup> *Ibíd.*, págs. 488.

recuerdos como prostituta y de cómo le trataban los hombres en aquel entonces.

*Mientras la Duca se pasea alrededor de su víctima, lenta y majestuosa, hablándole en un tono de falsa ternura maternal. En cualquier momento anterior, habrá cerrado definitivamente su negligée, convirtiéndola para el resto del acto en un traje talar que, en este momento, reviste de grandeza a una sacerdotisa cruel.*<sup>34</sup>

El tono irónico que emplea la Duca, abundantemente, en las acotaciones por ejemplo (*Con cachondeo, burlándose, echándose a reír*) es un tono en el que deja salir toda la indignación acumulada durante los años de explotación.

En cuanto a la tercera categoría relacionada con los signos que acompañan al habla como la risa y el llanto, se nota que la risa indica diferentes actitudes de la comunicación emocional entre los personajes. Puede señalar armonía entre parejas, burla, incluso intuir un matiz de profunda amargura. En *Olvida los tambores*, Alicia y Tony tienen una especie de código secreto que les permite ser conectados íntimamente. Disfrutan de hablar juntos, se echan a reír por la manera de cantar de Tony cuya voz, según Alicia, es pegadiza, pero ella ha exagerado en elogiarlo, lo que le lleva a repetir la canción como un divo de ópera. La risa en este caso refleja la armonía entre ambos.

*Alicia, que le está contemplando con caricaturesco arrobamiento, se echa otra vez a reír. Él la imita y ríen los*

---

<sup>34</sup> Ana Diosdado, *Cristal de bohemia*, ed.cit., págs. 31.

*dos, como locos, contagiándose cada vez más el uno del otro.*<sup>35</sup>

En *Y de Cachemira, chales*, cuando Biel pide ayuda a Espe para preparar la mesa, de hecho, la muchacha está harta de vivir en los almacenes. El cambio en la personalidad de Espe aparece a través de sus gestos que connotan sentimientos de tristeza y disgusto por estar encarcelada durante mucho tiempo en los almacenes. Su sonrisa amarga indica que se siente cada vez más excitada con la perspectiva de saberse digna de ser libre.

*Espe inicia una risita irónica. Biel deja las cajas que lleva, en alguna parte, y se le acerca.) [...] (Juan apoya una mano en su brazo y niega, en silencio, indicando que la deje tranquila. Espe, adivinándolo, sonrío con una expresión amarga, y da una nueva chupada a su cigarrillo. Fuma con una chocante soltura.*<sup>36</sup>.

Al prender fuego en los almacenes, Espe se echa a reír impresionada por completar su decisión de estar libre. Sus palabras y sus emociones se mezclan reflejando que la muchacha está ya fuera de toda racionalidad o de participación afectiva. Por tanto, la risa en esta escena es la única salida soportable que evite causarle un excesivo dolor.

Espe: *(Atreviéndose a sonreír, tímidamente)* Le prendí fuego a toda esta mierda... *(Echándose a reír)* ¡Con un encendedor de oro! ¡De oro, Dani! ¡Mi regalo un encendedor de oro! ¡El mismo Juan!

---

<sup>35</sup> Ana Diosdado, *Teatro escogido*, ed.cit., pág. 50.

<sup>36</sup> Ana Diosdado, *Y de Cachemira chales*, ed.cit., pág. 68.

(Juan se abalanza sobre ella y la sacude por los hombros, sin que Espe deje de reír.)<sup>37</sup>

El llanto puede indicar tristeza, desesperación, dolor, incluso puede señalar la alegría de un personaje. De este modo, el llanto refleja emociones tanto positivas como negativas, teniendo en cuenta la dualidad sonrisa-lágrimas, que, por un lado, subraya momentos de felicidad, placer, etc., por otro lado, un personaje lo hace por sentir dolor, vergüenza o indefensión. El llanto, como forma de comunicación, va acompañado de diferentes gestos y expresiones que determinan la situación, el sentimiento y el carácter del personaje. En *Y de Cachemira, chales*, Biel tiene los ojos llenos de lágrimas porque quiere enterrar a Juan, pero Dani le asegura que Juan murió hace mucho tiempo en el primer bombardeo en una alusión alegórica de que murió con sus propias ideas. El llanto de Biel en las acotaciones indica tristeza, sorpresa y desesperación, por la muerte de su amigo.

Biel ha levantado, al oírle, sus ojos llenos de lágrimas y escucha sorprendido, sin entender aún donde quiere ir a parar.<sup>38</sup>

En cuanto al silencio como signo paralingüístico, puede ser interpretado de forma positiva o negativa, pero nunca carece de significado. Nos incita a concentrar en los gestos y movimientos del personaje para captar la intención de este silencio y qué emociones pretende explicar. El silencio predomina los personajes: Jersey, Gaby y la Nena al entrar la Duca en el salón, lo que

---

<sup>37</sup> *Ibíd.*, pág. 110.

<sup>38</sup> Ana Diosdado, *Y de Cachemira, chales*, ed.cit., pág. 114.

refleja la fuerza y el dominio de su personalidad sobre los demás.

*Tanto Jersey como Zosia, como Gaby, se han quedado mirando quietos, mudos, entre el estupor y las ganas de aplaudir, pero la Nena, pasado el primer susto o quizá precisamente por él, hace ademán de acudir solícita en su ayuda<sup>39</sup>.*

El suspiro se considera como una forma especial entre el silencio y una forma de respiración. La función del suspiro consiste en la liberación de tensiones y el alivio, es un acto comunicativo que resulta ser liberador. He aquí un fragmento que subraya al suspiro como un acto de liberarse de las tensiones.

*Víctor clava en los ojos de Sisi una mirada angustiada, como si ella fuera a revelar algo demasiado íntimo para ser profanado por nadie. Sisi se interrumpe ante esa mirada, y por fin su lealtad vence su rabia, y termina la frase con un suspiro de ambos, de cansada renuncia en ella, de alivio en él.<sup>40</sup>*

En *Los Comuneros*, el Muchacho decide firmar la sentencia de la ejecución de los comuneros y el suspiro en este caso refleja el alivio por tomar una decisión definitiva.

*El Muchacho, tras un suspiro, decidiéndose, firma por fin con ademán enérgico, demasiado enérgico, la sentencia de los comuneros. Al mismo tiempo, el Hombre, acongojado,*

---

<sup>39</sup> Ana Diosdado, *Cristal de bohemia*, ed.cit., pág. 21

<sup>40</sup> Ana Diosdado, *Teatro escogido*, ed.cit., pág. 535.

*golpea con el puño sobre el brazo de su sillón, y exclama, con voz ahogada.*<sup>41</sup>

En resumen, las funciones de los signos paralingüísticos se varían entre dar énfasis a la expresión verbal, subrayar ciertas palabras o ideas, expresar emociones, evaluarse el comportamiento de los actores, por tanto, aportan un matiz emotivo y significativo específico en la comunicación e interacción entre los personajes.

## **2.2. Signos acústicos:**

La música y el sonido producen, eficazmente, efectos considerables en la concentración y la conciencia tanto del actor como del receptor, reforzando, de este modo, la sensación deseada la que describe el autor. Entonces su funcionamiento da origen a sensaciones auditivas que provocan diversos sentimientos de molestia, de dolor, de angustia, de placer, etc., acompañados por los movimientos del actor y de la luz, presentando así una escena de elementos totalmente complementarios.

### **2.2.1. Música:**

En una obra dramática podemos usar la música en el principio o lo que podemos denominar la apertura, en los entreactos o en el desenlace. Cuando lo utilizamos de esta manera estamos creando el marco externo de la obra entera. La música de apertura nos aporta una información

---

<sup>41</sup> *Ibíd.*, pág. 209.

previa de lo que vamos a ver, una información sobre el tiempo, el espacio, la época y los personajes.

En *Decíamos ayer* podemos observar que se utiliza la misma música tanto en la escena primaria como en la final, lo que refleja la idea planteada en el texto de que los personajes entran de nuevo en la rueda de la vida. Al comienzo del drama que transcurre en el momento actual, estalla una música de iglesia, con sabor antiguo, lo que nos da la impresión del pasado al que pertenece la protagonista, como un signo simbólico que proporciona una intensidad sobrenatural a la escena.

*En el momento en el que estalla la música, música de iglesia, con sabor antiguo y alcances de eternidad. Cuando la gasa empiece a levantarse y a dejar ver la escena sin velar; la música irá bajando de volumen y el haz de luz recobrará una intensidad natral.<sup>42</sup>*

Al final de la pieza dramática, se repite la misma música del primer acto. Los protagonistas Águeda y Fernando vuelven a reunirse en diferentes vidas y el amor entre ambos sigue.

*Empieza a entrar, muy dulcemente, la música que acompañó el despertar de Águeda en el primer acto. Enseguida, desaislados por una luz distinta y sugerente, que ilumina sólo la calle entre un lateral y el otro, vuelven a salir Águeda y Fernando, cada uno por esos laterales del escenario.<sup>43</sup>*

La música en el entreacto nos puede servir para ofrecer un momento de reflexión para los espectadores

---

<sup>42</sup> *Ibíd.*, págs. 413-414.

<sup>43</sup> *Ibíd.*, pág. 498.

sobre lo que acaban de ver o por otra parte crear una expectativa para crear emoción sobre lo que van a ver. Es frecuente, en el segundo acto encontrar cambios escenográficos, en este caso, la música nos sirve para dar una sensación de continuidad y focalizar la atención del espectador en la trama argumental.

Citaremos por ejemplo la música en el entreacto en *El Okapi*, que refleja los sentimientos de melancolía de los viejos al recibir un residente nuevo, porque saben muy bien lo que significa ingresar un anciano nuevo por una temporada.

*Desde que D. Antonio pronuncia la frase "El día en que uno ingresa es el peor de todos" empieza a oírse, muy tenue, pero "in crescendo" la musiquilla de la canción de Marcelo. Es una melodía sencilla, primitiva, quizá con un leve tinte de melancolía, pero compensado siempre con un poderoso soplo de vitalidad. Está interpretada al acordeón.*<sup>44</sup>

La música es un instrumento muy valioso para la creación de atmósferas y ambientes ante el espectador, que son necesarios para el desarrollo de las acciones. Se utiliza la música para sugerir un acto que realmente no se presenta en el escenario, sea sola o acompañada por la luz, como el aumento del fuego prendido en los almacenes, en la escena final de *Y de Cachemira, chales*:

*(Dani recibe a Espe en sus brazos y se echa a reír, mientras empiezan a avanzar los tres, ayudándose torpemente unos a*

---

<sup>44</sup> Ana Diosdado, *El Okapi*, ed.cit., págs. 16-17.

*otros. La presencia del fuego va haciéndose más patente por momentos, sugerida por la luz, o por la música, o por todo a la vez.)*<sup>45</sup>

La música puede asociarse a sentimientos de esperanza y desesperanza, de amor, de odio y de miedo, pero también es el símbolo de lo ideal. En cuanto a la música final, se trata de un momento en que la música puede recoger todas las emociones de la pieza teatral y dar una información clara sobre el desenlace del conflicto. La música sirve para transmitir las intenciones del dramaturgo. Así que, la música es capaz de sugerir un final abierto para incitar al espectador que tome sus propias decisiones. Mientras otro final sea dramático, trágico, cómico o feliz exige otra propuesta sonora.

Otro tipo de música es la que acompaña la acción de la escena (música de fondo) y su función es dar énfasis a las acciones y emociones del momento a la vez que intenta proponer una reacción en la audiencia de los receptores. Citamos, por ejemplo, la música de *La última aventura*, que está llena de melancólica poesía potenciada por el nostálgico tono de la melodía del violín. Los momentos tristes y alegres reflejan emociones aderezadas con la música que fluye con sentimientos paralelos a los que tienen los personajes.

En resumen, la función primordial de la música pretende aclarar, ayudar e ilustrar con efectos sonoros lo que pasa en escena, teniendo en cuenta que la música debe transmitirle al espectador diferentes emociones que

---

<sup>45</sup> Ana Diosdado, *Y de Cachemira, chales.*, ed.cit., pág. 117.

se esfuerzan por los otros elementos del escenario. De este modo, la música es muy estimulante y efectiva para el espectador y al mismo tiempo potencia la obra y sus objetivos.

### 2.2.2. Sonidos:

Los sonidos utilizados en las obras teatrales de Ana Diosdado son variados y tienen funciones tanto prácticas como simbólicas. En cuanto a la función práctica, los sonidos pueden indicar fenómenos naturales como la lluvia, truenos, etc., interpretar ruidos de máquinas, completar determinadas acciones en el escenario, delatar acciones que transcurren en la penumbra o provocar sentimientos de miedo, sorpresa, etc. Mientras la función simbólica, está asociada al tema de la obra o a un aspecto de las acciones y cada receptor lo capta según su cultura y experiencia.

Los efectos de sonido como truenos, gritos, crujir la madera pretenden que el espectador se sumerja en el pequeño universo de terror del drama. Citaremos por ejemplo la acotación siguiente de *Cuplé*:

*(Sale Balbina por la puerta del «office» y, al mismo tiempo, se empiezan a oír, acercándose, unos pasos lentos, solemnes. Una de las puertas que comunica con el interior de la casa chirría de modo espeluznante al irse abriendo, dejando entrever una extraña luz que baila como un fuego*

*fatuo, mientras la de las velas termina de apagarse del todo. Se oye abrir, y luego cerrar bruscamente un cajón.)*<sup>46</sup>

Los sonidos se utilizan para intercambiar entre escenas en el escenario como lo manifiesta la acotación siguiente de *El okapi*, donde se consigue la concatenación fluida de la escena del accidente de Marcelo a otro espacio escénico que es la residencia de los ancianos, a través de la sintonía de un serial radiofónica. "*Este estruendo del accidente se cambia bruscamente por la sintonía de un serial radiofónica.*"<sup>47</sup>. Los sonidos son signos capaces de diferenciar entre el tiempo real y el tiempo imaginario de los personajes. En *Los Comuneros*, se usa el tañido de unas campanas al principio de la obra y cuando termina el sueño de rey.

*El Muchacho se interrumpe en su trabajo al oír las campanas que hemos oído al comenzar el primer acto y que han vuelto a sonar, lejanas, desde el momento en que desapareció el Hombre.*<sup>48</sup>

Los sonidos a veces indican objetos que realmente no existen en el escenario como en *Y de Cachemira, chales* y *El Okapi*, donde el ruido es capaz de reemplazar partes del decorado o de los accesorios.

*(Dani se abalanza sobre la mesa y, con un brazo, barre violentamente todo lo que supuestamente hay sobre ella. Un impresionante sonido de cristales rotos, acompaña su movimiento*<sup>49</sup>*).*

---

<sup>46</sup> Ana Diosdado, *Cuplé*, ed.cit., pág. 81.

<sup>47</sup> Ana Diosdado, *El okapi*, ed.cit., pág. 38.

<sup>48</sup> Ana Diosdado, *Teatro escogido*, ed.cit., págs. 203.

<sup>49</sup> Ana Diosdado, *Y de Cachemira, chales*, ed.cit., pág. 96.

*(Pone broche a esta última frase de D.<sup>a</sup> Teresa, el pito ensordecedor de una locomotora y el ruido de un tren en marcha<sup>50</sup>.)*

Partiendo de esta acotación se nota que los ruidos reflejan también los estados de ánimo de un personaje, es decir, son capaces de crear situaciones y sentimientos. En *La última aventura*, la dramaturga explica que, para evitar la sensación de falsedad que pueda producirse por los efectos de la explosión del coche, sucedida fuera del escenario, es necesario ser apoyada por la música, los sonidos y la luz. Los sonidos, en este caso, intensifican la descripción de las acciones.

*(la explosión tiene que ser comprensible, pero totalmente convencional, totalmente apoyada por la música, y por la luz, que decrecerá como en un apagón fantasmal, en medio del cual oímos gritos, y vemos sombras agigantadas dispersándose por el terror en la penumbra ciclorama.)<sup>51</sup>*

Desde nuestro punto de vista, los relámpagos y truenos tienen un valor simbólico en *El okapi* y se usan como acumuladores expresivos, parecen manifestaciones externas que reflejan las vivencias anímicas de los personajes.

*(Un segundo relámpago ilumina el escenario y la residencia se queda sin luz, aumentando enormemente el revuelo de los viejecitos, que siguen hablando todos a la vez, pero mucho más de prisa y mucho más alto. Se une al bullicio un segundo trueno.)<sup>52</sup>*

---

<sup>50</sup> Ana Diosdado, *El okapi*, ed.cit., págs. 37-38.

<sup>51</sup> Ana Diosdado, *Teatro escogido*, ed.cit., págs. 573-574.

<sup>52</sup> Ana Diosdado, *El okapi*, ed.cit., pág. 34.

En fin, se puede deducir de todo lo anterior que cualquier signo en el teatro no remite a una sola denotación, sino que permite el juego de varias connotaciones que a veces tienen funciones simbólicas y otras estéticas. Todos los signos del arte dramático se complementan entre sí para presentar una obra teatral coherente y significativa.

### **Conclusiones:**

En el arte dramático, todo lo que aparece en el escenario presenta un signo y tiene un significado en el proceso de la comunicación, por tanto, todos los signos aportan un valor significativo. El texto teatral no puede ser concebido sin tener en cuenta la complejidad del sistema a la hora de la representación, así que, el signo teatral se manifiesta con la mayor riqueza, densidad y variedad significativa. Tanto los signos auditivos como los visuales se complementan entre sí en el proceso de la comunicación.

La kinésica forma parte de la cultura del personaje y nos revela sus sentimientos más íntimos. La función de los signos quinésicos puede ser expresiva o emotiva mucho más que referencial. Los signos quinésicos pueden reflejar estados de ánimo, añadir valores significativos en la construcción de un personaje o interpretar relaciones entre los personajes. De todos modos, los signos quinésicos son de vital importancia, tanto técnica como estilística.

El vestuario teatral es capaz de cumplir distintas funciones semióticas, puede determinar la identidad individual del personaje, su estado de ánimo, los cambios emocionales que experimenta, su clase social y su situación económica. Por consiguiente, la vestimenta es un portador de matices que completan la definición psicológica del personaje. También la ropa puede indicar un acontecimiento especial en el desarrollo dramático, subrayar la transformación de un personaje y reforzar el mensaje verbal. En resumen, el vestuario presenta una fuente poderosa de información y denotación dinámica.

La función del decorado como sistema de signos consiste en crear el espacio escénico donde se sitúan las acciones. El decorado refleja la vida social y cultural del personaje y puede tener un papel metafórico, aparte de su papel funcional, pues, es capaz de reflejar ideas simbólicas como la sofocación y ahogo que dominan a un lugar y nos da la impresión del anhelo a la libertad.

El accesorio puede tener una función práctica o simbólica. El desarrollo de las acciones es el que determina la función del accesorio. En la obra dramática de Ana Diosdado, los accesorios tienen varias funciones: sirven para la concatenación fluida entre escenas, pueden demostrar emociones de los personajes, aportan valores caracterizadores del personaje y añaden valores funcionales en relación con la acción dramática. También los accesorios tienen relevantes funciones simbólicas que reflejan ideas abstractas como el poder, el anhelo a la seguridad y libertad.

La iluminación tiene varias funciones semióticas en el teatro, puede crear lugares basando en la contraposición entre luz y oscuridad. Es capaz, incluso, de determinar ambientes y atmósferas, expresar fenómenos naturales, diferenciar el tiempo real de los personajes de su tiempo soñado, distinguir entre acciones del pasado y del presente, alternar entre los escenarios divididos en varios espacios escénicos. La luz puede activar en el escenario espacios escénicos simultáneos, para que el espectador perciba una doble escena en un mismo tiempo. La luz es un modo de visualizar el monólogo interior del personaje, lo que ayuda a entender el estado de ánimo del personaje o justificar sus actos y sentimientos. La luz es capaz de crear objetos que no existen en el escenario e indicar el transcurso del tiempo. La luz crea significados adicionales tanto al espacio como a las emociones de los personajes.

Los signos paralingüísticos sirven para dar énfasis a la expresión verbal, subrayar ciertas palabras o ideas, expresar emociones y evaluar el comportamiento de los actores, por tanto, aportan un matiz emotivo y significativo específico en la comunicación e interacción entre los personajes.

Los signos acústicos: la música y el sonido producen efectos considerables en la concentración y la conciencia del receptor, reforzando la sensación que la dramaturga quiere describir en el conflicto. La música puede informar sobre el tiempo, el espacio y la época de las acciones. Sirve para ofrecer a los espectadores un

momento de reflexión. Da una sensación de continuidad y focaliza la atención del receptor en la trama. Refleja sentimientos de los personajes. La música es un instrumento muy valioso para la creación de atmósferas y ambientes en el escenario. Se utiliza también para dar énfasis en las acciones y emociones del momento. Los sonidos se utilizan para la concatenación fluida entre escenas, son capaces de diferenciar entre el tiempo real y el tiempo imaginario. Pueden crear fenómenos naturales, completar determinadas acciones en el escenario, provocar sentimientos de miedo, sorpresa, etc. Además, los sonidos son portadores de valores simbólicos y estéticos.

La semiótica teatral pretende segmentar la obra dramática según múltiples criterios y presentar una reflexión sobre todo lo que se presenta en el escenario. El análisis semiótico es un método que ofrece diferentes perspectivas y más posibilidades objetivas de estudio, por consiguiente, es el modelo más válido para analizar una obra de arte dramático.

### **Bibliografía:**

- Álvarez Menéndez, Rosa Ana, *Sistemas de signos no verbales en los esperpentos: análisis semiológico*, Kassel, Reichenberger, 1998.
- Diosdado, Ana, *El Okapi*, Madrid, Escelicer, 1972.
- -----, *Y de Cachemira, chales*, Madrid, Preyson, 1983.

- -----, *Cuplé*, Madrid, Biblioteca Antonio Machado de Teatro, 1988.
- -----, *Los ochenta son nuestros*, Madrid, Biblioteca Antonio Machado de Teatro, 1990.
- -----, *Camino de plata*, Madrid, Biblioteca Antonio Machado de Teatro, 1990.
- -----, *Cristal de bohemia*, Madrid, Sociedad General de Autores de España, 1996.
- Diosdado, Ana, *Teatro escogido*, Madrid, Asociación de Autores de Teatro, 2007.
- Fischer-Lichte, Erika, *Semiótica del teatro*, Madrid, Arco/Libros, 1999.
- Ubersfeld, Anne, *Lire le théâtre*, Paris, Sociales, 1981, Trad. esp.: *Semiótica teatral*, Traducción y adaptación de Francisco Torres Monreal, Madrid, Cátedra y Universidad de Murcia, 1989.

- **Web bibliografía:**

- Blanco, Luisa, "Aproximación al Paralenguaje", Universidad de Vigo, *Hesperia*. Anuario de Filología Hispánica, X, 2007, págs. 83- 97. Disponible en <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/2505623.pdf>
- Mah, André, " De la comunicación no verbal: repertorios kinésicos y proxémicos en el teatro de Domingo Miras", *Hipertexto* 20, Summer 2014, págs. 140- 149. Disponible en <https://www.utrgv.edu/hipertexto/files/documents/articles/hipertexto-20/20-andre-mah.pdf> consultado 28/4/2019.

**“Non-Verbal Communication: Auditory and Visual Signs in The Plays  
of Ana Diosdado”**

---