

Análisis lingüístico y gestual de la primera escena de *La negra Ester*: una aproximación multimodal

Linguistic and gesture analysis of the first scene of *La negra Ester*: a multimodal approach.

Carmen Luz Maturana A.

Pontificia Universidad Católica de Chile

cmaturaa@uc.cl

Resumen

El artículo se interesa en el tema de la comunicación teatral desde una perspectiva multimodal. En particular, se utiliza la propuesta elaborada por Kress y van Leeuwen a partir de la Lingüística Sistémica Funcional (*LSF*) de Halliday. La intención es indagar en aspectos de la situación comunicativa que presenta al registro audiovisual de la obra *La negra Ester*. Se realiza un análisis discursivo de la muestra seleccionada, compuesta por un estudio de caso único de la primera escena de la obra y, posteriormente, un análisis del modo visual, con la intención de establecer nexos entre los recursos lingüísticos y los gestuales para la conformación de la semiosis.

Palabras clave:

La negra Ester – análisis multimodal – gesto – análisis del discurso.

Abstract

The article deals with the subject of theatrical communication from a multimodal perspective. Particularly, using the proposal elaborated by Kress and van Leeuwen starting from Functional Systemic Linguistics (*FSL*) by Halliday. The goal is to get into the aspects of communicative situations that the audiovisual register presented in the play *La negra Ester*. A discourse analysis of the selected sample is given, made up by a case study of the first scene of the play, and afterwards, an analysis of the visual mode is also provided, with the intention of establishing the nexus between the linguistic and gestural resources for the conformation of the semiosis of the play.

Keywords:

La negra Ester – multimodal analysis – gesture – discourse analysis.

La intención principal de un estudio de este tipo es avanzar hacia un entendimiento más global de la escenificación teatral. Para esto, se busca determinar cómo se relacionan entre sí el modo verbal y el visual para la conformación de la semiosis, ya que las imágenes acompañan al recurso lingüístico en la conformación del sentido. Si bien los resultados de este estudio no son extrapolables a otros eventos comunicativos teatrales, sí permiten un acercamiento a la oralidad en el teatro desde una perspectiva multimodal, entendiendo esta perspectiva, en términos generales, como la referencia “a la diversidad o multiplicidad combinada o sincronizada de códigos, modos, medios, fuentes o canales comunicativos” (Payrató 261). Específicamente, dicho autor delimita dos categorías o subcategorías de modalidad, que serían las más extendidas:

...la multimodalidad entendida como diversidad de modos y la multimedialidad entendida como diversidad de medios. En general, se supone en estos casos que *modos* se refiere a códigos o lenguajes de producción y *medios* a soportes físicos y canales de distribución. (261)

Metodología y síntesis teórica

El modelo multimodal establece un paralelo entre las metafunciones del lenguaje y las metafunciones de la imagen, bajo la premisa de que todos los modos semióticos expresan significados ideacionales (representación conceptual de la realidad y del mundo), significados interpersonales (representación de interacciones y relaciones sociales específicas) y significados textuales (configuración u organización que el enunciador da a su mensaje).

El acercamiento a la muestra mencionada se hará desde la perspectiva de la “metafunción ideacional” (Halliday xiv), tanto para el análisis del texto verbal como para el estudio de los recursos gestuales. Esto, ya que las imágenes, predominantemente, representan o derivan de la presentación de acciones verbales que se codifican en distintos grados de estilización sobre los recursos de la modalidad visual. Se utilizará también la perspectiva de las “metafunciones interpersonal y textual” (Halliday xiv) para referir una mirada general al gesto y a la imagen. De esta manera, se busca indagar cómo se materializan en la muestra estudiada algunos modos no verbales presentes en la escenificación teatral.

El corpus está formado por el registro que recrea la obra teatral *La negra Ester*. Fue realizado en 1995, en una carpa instalada dentro de la nave central del Centro Cultural Estación Mapocho. La producción general estuvo a cargo de Ediciones Digitales Ltda. y la Compañía Gran Circo Teatro. La producción ejecutiva estuvo a cargo de Felipe Zabala y la dirección general fue de Andrés Pérez. Como se ha mencionado, la selección de la muestra corresponde a la primera escena de la obra. Se realizó un análisis discursivo, que consideró la representación sociosemántica de los actores y eventos sociales (van Leeuwen, *Discourse and Practice*), así como los procesos verbales y las metáforas. El análisis visual contempló los procesos gestuales involucrados en la actuación y aspectos generales de la imagen, desde la perspectiva de las metafunciones *interpersonal* y *textual*. Las conclusiones generales dan cuenta de las coincidencias y diferencias detectadas en la presentación del significado de la escena para la representación multimodal de la experiencia desde la *metafunción ideacional* de Halliday. Kress y van Leeuwen (*Reading Images*) plantean la necesidad de tratar el significado multimodal bajo una teoría que pueda dar cuenta de él en

todos sus aspectos y apariencias, en todos los hechos sociales y en todos los sitios culturales. Esta teoría la inscriben dentro de lo que denominan, siguiendo a Halliday (*Language as Social Semiotic*), Semiótica Social, la que considera el estudio de los signos lingüísticos en relación con las prácticas sociales donde estos se generan e interpretan.

Consideraciones previas: una introducción al trabajo de Andrés Pérez

Antes de abarcar el análisis multimodal, se presenta un análisis discursivo a tres entrevistas orales individuales realizadas a los actores María Izquierdo, María José Núñez y Aldo Parodi, quienes formaron parte del elenco original que montó la obra bajo la dirección de Andrés Pérez y participaron en el DVD¹ del cual se tomó la muestra del corpus. Por medio del análisis de los verbos utilizados por los actores para referirse a la experiencia de trabajo con Andrés Pérez, se realizó una introducción a algunos aspectos de su propuesta de trabajo. En particular, se indagó en la representación que los actores realizaron en torno al director y a su forma de trabajo².

El presente escénico

Una de los resultados más evidentes tuvo relación con la importancia asignada al desarrollo de la acción teatral en un “presente escénico”, donde lo fundamental era mostrar al espectador las situaciones que marcaban la acción y no meramente narrárselas por medio de la enunciación del texto de Parra. Esta característica es considerada la base a partir de la cual se elaboraba la escenificación. De esta evidencia da cuenta la alternancia en las respuestas de los entrevistados entre los tiempos verbales que se codifican en el pasado para dar cuenta del proceso verbal que introduce la indicación del director y los que se anclan al presente para referirse a la indicación de trabajo propiamente tal y, en definitiva, a todo lo que tuviera relación con su método de escenificación. Ni siquiera la imposibilidad absoluta de poder contar nuevamente con el trabajo de Andrés Pérez como director borra el presente escénico de los discursos al referirse a sus indicaciones, como se muestra en los siguientes ejemplos³:

...yo ya estaba proponiendo hacer una cieguita / japonesita / y / y el Andrés me dijo **cuéntanos María** [PROCESO VERBAL PRESENTE]... (Izquierdo)
 ...entonces decía **quién quiere probar esto y esto otro**... (Parodi)
 ...y el Andrés dijo **por qué no la probai tú** [el personaje] y eso /// ya / y yo la probé”... (Núñez)

1 El soporte original del registro se realizó en BETACAM SP. La distribución original se hizo en VHS, año 1995. Para efectos del análisis, se traspasó el material a formato DVD.

2 En ocasiones, con la intención de apoyar las conclusiones y evidencias obtenidas, se introducen citas del director extraídas de la prensa en el periodo de estreno de la obra.

3 Se utilizan símbolos del sistema de transcripción del Grupo Val.Es.Co. (56-57): [/] pausa corta inferior al medio segundo, [/] pausa entre medio segundo y un segundo, [///] pausa de un segundo o más, [↑] entonación ascendente, [↓] entonación descendente, [→] entonación mantenida o suspendida.

Por otra parte, el trabajo del grupo, guiado por el director, se enfrentaba materialmente en los hechos y acciones que demandaba la escenificación y no en la intelectualización ni en la teoría. Los actores no saben cómo Pérez realizó el proceso de abstracción artística, ya que lo hizo de manera individual. Lo que involucró a los actores con el trabajo de dirección fue el escenario, el ensayo; ahí se desarrolló el trabajo común. Tal como explica María Izquierdo en una secuencia textual, la acción primaba por sobre la reflexión o la abstracción conceptual, lo que aparece, como se ha explicado, marcado gramaticalmente por los tiempos verbales de la locución en presente (en negritas):

...Andrés decía **ya / quién quiere probar esta escena // hagámosla ya probemos** / y ahí a hacerla // nadie paraba un ensayo para decir **oye yo pienso que esto / nada / nadie yo pienso que nada** / hacer / el verbo era hacer... (Izquierdo)

Lo anterior es coherente con el tiempo de montaje de *La negra Ester*, solo un mes, tiempo breve para una obra que incluyó un elaborado diseño escenográfico, de vestuario, maquillajes, coreografías, música en vivo y un elenco numeroso. Dada la cantidad de elementos humanos y materiales coordinados, se comprende que Andrés Pérez conjugara la visión general de la obra y que el elenco y el equipo técnico se sumara a sus indicaciones y propuestas.

Llama la atención que los verbos que hacen referencia a *procesos mentales* casi no aparezcan en los textos para dar cuenta del trabajo del director, ya que en una primera instancia parecerían requisitos fundamentales para dar cuenta de la escenificación de una obra como *La negra Ester*. Debido a que la propuesta estética se aleja del realismo, cabría esperar la representación en los discursos de *procesos mentales* que permitieran codificar la acción creativa del director, es decir, verbos que den cuenta de la experiencia interior, los sentidos, los pensamientos, la percepción, la afección o a la cognición. Sin embargo, esto no ocurre, y son los *procesos materiales* los que predominan para referirse al trabajo escénico desarrollado por el director, es decir, los verbos referidos a la experiencia exterior, en el mundo que nos rodea, tal como se muestra en los siguientes fragmentos:

...Andrés **llegaba** [PROCESO MATERIAL] con una escena / entonces decía Andrés / hoy día **vamos a trabajar** [PROCESO MATERIAL] con esta escena / y **venía** [PROCESO MATERIAL] porque la **había trabajado** [PROCESO MATERIAL] en la noche... el Andrés **traía** [PROCESO MATERIAL] las escenas y nosotros las **empezábamos a practicar**... (Parodi)

...él **quería hacer** [PROCESO MATERIAL] de este un montaje en presente / y **trabajó** [PROCESO MATERIAL] con don Roberto en **hacer** [PROCESO MATERIAL] esta adaptación... (Izquierdo)

...cuando el Andrés **llegó** [PROCESO MATERIAL] / **trabajaba** [PROCESO MATERIAL] en conjunto con Roberto y de hecho **iban** [PROCESO MATERIAL] a la casa de Nicanor / porque era como la casa más cercana que tenían los Parra acá en Santiago digamos / **iban** [PROCESO MATERIAL] con el Álvaro [Henríquez] donde Nicanor [Parra] y ahí **se empezó a modificar** [PROCESO MATERIAL] la obra, el poema, para transformarse en la obra de teatro... (Núñez)

El trabajo traído por Andrés

La asociación de los procesos verbales de tipo material con el trabajo realizado por Pérez permite dar cuenta en los discursos de una propuesta de trabajo nueva, “traída” por él. *Venir, llegar, volver* y *traer* y *hacer* son los procesos verbales materiales predominantes que se relacionan al director:

...cuando Andrés **vuelve** un año después incluso / un poco menos no sé / ya **vuelve** con la intención de **hacer** un trabajo grande/ entonces / ah / **llega** y **hace** una llamada y nos acercamos todos... (Parodi)

...lo que pasa es que en [la obra] “Todos estos años” él ya **venía** de Mnouchkine / fue unas vacaciones que **vino** / ya **traía** el método... (Izquierdo)

...[Andrés] se **vino** y Mnouchkine prestó una plata para empezar a sobrevivir nosotros / y poder montar la obra... (Núñez)

En los ejemplos previos también se puede observar la relación que los entrevistados hacen entre el retorno a Chile de Andrés Pérez y la experiencia vivida por él en el Théâtre du Soleil. Se establece en los textos una relación metonímica entre el grupo francés y su directora, Ariane Mnouchkine:

...entonces [Pérez] **tenía en el cuerpo una dirección de la era Mnouchkine**... (Parodi)

Asimismo, esa relación constante que se establece en el corpus entre la directora francesa y su compañía marca un énfasis en la relación que los entrevistados establecen respecto de su propio grupo; el Gran Circo Teatro, y su director. No es un método de trabajo del grupo, sino que se desarrolla a partir de la experiencia previa del director:

...él ya **venía de Mnouchkine** / fue unas vacaciones que vino / ya **traía el método**... (Izquierdo)

...la **influencia del Kathakali** corresponde directamente también a Mnouchkine ya / sí / por el uso del cuerpo... (Núñez)

Se da cuenta, eso sí, de una metodología particular, pero marcada en su consolidación por la experiencia vivida en Francia⁴.

4 Al respecto, cabe destacar que una metodología de escenificación teatral no es algo estático e inamovible. En el caso de Pérez, está marcada, indudablemente, por todas las experiencias artísticas del director. Entre otros hitos de su carrera se puede nombrar su trabajo como guionista y miembro del cuerpo de baile de la Compañía de Revistas Bim-Bam-Bum (1973-1975); su propuesta como autor, actor y director del montaje infantil *Un Circo Diferente* (1977) junto a actores de su generación de la Universidad de Chile; la participación bajo la dirección de Fernando González en el Teatro Itinerante de la Universidad Católica y del Ministerio de Educación (1979-1980); la fundación del Teatro Urbano Contemporáneo (TEUCO) en diciembre de 1980, dedicado a la investigación y práctica del teatro callejero; y, su trabajo como actor en la Compañía Théâtre du Soleil (1983-1987).

El Kathakali y el Théâtre du Soleil

Los textos evidencian en los procesos materiales asociados a Pérez aportes de teatralidad desconocida para los actores hasta ese minuto. El Kathakali, danza-teatro clásico hindú estudiada de manera práctica por el director en el Théâtre du Soleil, fue utilizada para guiar los acondicionamientos o trainings físicos previos a los ensayos y para dar a los actores herramientas de expresión gestual.

Figuras marciales y coreográficas, gimnasia de ojos y del rostro de una técnica superior, lenguaje de gestos o hastamudras (hasta: mano; mudra: gesto -un millar de combinaciones) y del rostro o navarasas (nava: nueve; rasa: emoción). Todos estos elementos constituyen el conjunto de una ciencia de la pantomima.⁵ (Salvini)

Es por eso que Andrés Pérez retornó a Chile con la actriz alemana Beate Blasius, compañera de trabajo en Francia, quien participó de los ensayos de *La negra Ester* y entregó al elenco nociones de Kathakali. Posteriormente, cuando el Gran Circo Teatro se encontraba montando la segunda obra del grupo⁶, Pérez invitó al hindú Karuna Karan, quien realizó dos presentaciones en Santiago, en 1992. Se resalta nuevamente el uso de los procesos materiales ya mencionados, como *llegar* y *traer*, para dar cuenta del primer vínculo de parte del elenco con este tipo de escenificación hindú clásica.

...lo que pasa es que Andrés **llegó** con esta sirena [Beate Blasius] que / y además trajo al Karuna Karan que era el / el líder máximo... Karuna vino después [de la negra Ester] // pero ya era como parte de este / de **este nuevo mundo que nos trajo Andrés** // y en principio aprendimos el Kathakali como parte de un training para precalentar antes de la función y para despertar /// los ojos sobre todo / la expresividad de los ojos / y el ritmo / había varios desafíos en el Kathakali / pero no necesariamente estaba vinculante con la propuesta escénica **actoral**. (Izquierdo)

...vino el Karuna Karan te acuerdas tú ↑ a **hacernos** un training de Kathakali / de Kathakali que era un: / que eso se aplicaba arriba [del escenario] de alguna u otra manera... (Parodi)

Es evidente en los discursos la influencia que ejerció en la metodología de Pérez su estadía en el Théâtre du Soleil, la que le aportó nuevas fuentes y propuestas teatrales. El nexo establecido por los entrevistados entre el Kathakali y el método de trabajo es importante para entender el rol que ocupa la gestualidad en el tipo de actuación propiciado por Andrés Pérez. Esto no quiere decir que el elenco llegara a dominar este complejo arte tradicional con solo participar en un taller, pero sí se convirtió en una influencia y un referente respecto de la gestualidad escénica marcada.

5 Todas las traducciones de textos que en las bras citadas aparecen en su idioma original son mías.

6 *Época 70: Allende*. Pérez, Andrés (Dir.) Creación colectiva Gran Circo Teatro, 1990.

Otras consideraciones

La ausencia de procesos verbales de *comportamiento, mentales y existenciales* para codificar la experiencia de montaje asociada a Pérez, nos habla de un trabajo marcado por la acción escénica concreta y la ausencia de reflexiones teóricas colectivas en el período de ensayos. Tampoco hay mención ni representación de manifestaciones externas sobre funcionamientos internos del director, como sería, por ejemplo, la externalización de procesos de conciencia. Esto se interpreta como parte de su método de trabajo: es la acción grupal la que motiva la escenificación en la obra *La negra Ester* y no la reflexión o el trabajo de mesa colectivos. Es por eso que la mayor parte de los procesos asociados al director son de tipo material.

Otro resultado relevante, que da cuenta de su método de trabajo, es el rol del director en aspectos no vinculados a la actuación, tales como el diseño de la obra y otros elementos de la puesta en escena, lo que se concretó en los discursos estudiados en procesos materiales que vinculaban a Pérez a todas las actividades teatrales, pero de manera individual. Si bien trabajaba con los actores durante la semana en jornadas completas, utilizaba otros momentos para realizar acciones cuyo resultado “llevaba” al grupo. Asimismo, en los momentos en que los actores se preparaban físicamente para abordar las escenas por medio del maquillaje y el vestuario, Pérez coordinaba el trabajo de los diseñadores: “Andrés trabajaba con los diseñadores un poquito aparte”, explica María Izquierdo. En el período de ensayos, es él quien organizaba las actividades y los actores se concentraban solo en la actuación. Una entrevista que se le realizó tres meses antes del estreno de la obra da cuenta de lo anterior:

El Theatre du Soleil me ha enseñado la división de los roles. Por eso, en esta producción seré solo director. No actuaré. El actor es el eje básico del espectáculo teatral; es el médium del teatro. Para hacer un trabajo total en el campo de la actuación hay que dedicarse solo a ella. (“Andrés Pérez: Protagonista”).

Por último, los procesos verbales relacionales, que dan cuenta de atributos asociados al trabajo del director, muestran una evidente confianza del grupo entrevistado hacia su trabajo e indicaciones.

...el trabajo del Andrés **fue** [PROCESO RELACIONAL] de una inspiración desde el día uno... (Izquierdo)

...[Andrés] **era** [PROCESO RELACIONAL] muy // por favor sal prepárate de nuevo / que venga otro actor / **era** [PROCESO RELACIONAL] súper duro en ese sentido / te iba exigiendo que tú entraras en el código... (Parodi)

Existe la consideración de un momento particular en su vida, que se percibe a través del modo atributivo, es decir, no como una identidad sino que como una cualidad:

...Andrés **era** [PROCESO RELACIONAL] un tipo muy exigente / exigentísimo... (Parodi)

Los discursos le asignan importancia al trabajo previo de Andrés Pérez en el Théâtre du Soleil. En particular, al riguroso trabajo físico y mental que realizó mientras protagonizaba *La Indiadá* (1987):

...en la Negra... trabajamos más con el método / pero él venía de hacer el Ghandi / o sea que estaba [PROCESO RELACIONAL] **estaba** [PROCESO RELACIONAL] santo /// inspirado... (Izquierdo)

Además del gran parecido físico que logró con el personaje, realizó también ayunos. Por lo anterior, bajó diez kilos de peso y entró en un proceso de introspección, como una exigencia autoimpuesta para desarrollar el rol en dicha obra (Durozier 38). Andrés Pérez, en una entrevista pocos días antes del estreno de *La negra Ester*, hace mención a cómo esta actuación influyó en su trabajo creativo: "...fue difícil; para ir hacia el personaje no solo tuve que olvidarme de mí como actor, sino que como personaje, Ghandi también se olvidó de sí mismo muchas veces. Después de eso la imaginación se me esponjó" (en Waissbluth 32).

Como consideración final se reproduce otra cita del director, que da cuenta de la importancia del presente en la actuación y en la enunciación oral y que, como se verá luego en el análisis, implicó la modificación de algunos textos de la obra original de Parra para que la acción fuera vivida en el escenario y no meramente rememorada, marcando el presente escénico como estructural en su proceso de montaje. "La labor fue reconstruir una obra de teatro desde una pieza poética, escrita en tiempo pasado. Debimos hacerla presente para llegar a lo único esencial en el teatro: que haya acción" ("Andrés Pérez: Protagonista...")

Análisis discursivo

Primeramente, se observa la caracterización que se hace de los actores sociales y el lugar de la acción escénica por medio de la aplicación de las categorías socio semánticas de van Leeuwen (2008). Respecto del nivel discursivo semántico, se considera el reconocimiento de las metáforas gramaticales y léxicas para la representación de la experiencia.

Texto oral:

Conocí a la negra Ester aquí ↓
 en casa de doña Berta ↓
 esta casa llena e' puertas ↑
 me hizo conocer el querer ↓ /
 corazón sin enloquecer ↓ //
 un día por la mañana →
 antes que rayara el sol ↑ //
 más linda que un arbol ↑ //
 fresquita como manzana ↑
 muy alegre muy ufana ↑ //
 venía la negra Ester ↓

La negra Ester cosquillosa →
 no aguanta la barreta / →

buen chanco/ bonitas tetas / →
su carita / como rosa / →
como espiga de orgullosa / →
pero no le vale nada / →
porque está muy deshojada →
como la parra en otoño ↑ ///
pero hay que bajarle el moño →
a esta carta marcada ↓ //

Yo la miro de reajo // →
sin decir media palabra →
si es tan re linda la cabra ↑
le hace mil patas al cojo →
me saldré de mis antojos / →
digo pa' mis adentros / →
no voy a contar el cuento
y saldré con mi porfía ↑
las noches voy a hacer día ↑ ///
juro por el firmamento ↓

Hasta cuándo padecer →
ya no aguanto los tormentos // →
me muero de sentimiento →
si pierdo a la negra Ester // ↓
me la quiero poseer →
pero no me da casino ↑ /
cola hacen los marinos →
ella les da guaraca // →
se ríe la maraca / ↑
alega que no soy fino →

Me la paso re borracho /// →
sin un cobre en los bolsillos / →
cantando más que todos los grillos →
pa' tomarme / un medio cacho // →
triste la vida del huacho →
por no ser correspondido →
es tanto lo que he sufrido →
sin esperanza ninguna ↑
maldita fue mi fortuna // ↓
hoy grito muy afligido ↓. (*La negra Ester*)

Representación socio semántica de actores y eventos sociales: los personajes, sus acciones y reacciones

El análisis de la representación socio semántica de actores y eventos sociales muestra que la legitimación discursiva se sustenta en la visión de Roberto, tanto para narrar sus acciones como las de los demás personajes. Es él quien determina los hechos que se describen, así como las opiniones y las valoraciones sobre el mundo que lo rodea. Además, se muestra textualmente en acciones y reacciones activas, reafirmando su rol como el actor social que domina la narración:

Conocí a la negra Ester AQUÍ ↓ en casa de doña Berta ↓ esta casa llena e' puertas ↑ me hizo conocer el querer ↓ ...

Ester, por su parte, se muestra por medio la distinción explícita que hace Roberto (yo versus ella). El lugar privilegiado que él tiene para codificar lingüísticamente la experiencia le permite referirse al personaje femenino por medio del pronombre personal singular o a través de la nominación “la negra Ester”, dotándola de una identidad única. Ella se representa como un personaje activo y con fuerza dinámica, a excepción de la expresión *hay que bajarle el moño* que permite representarla en un rol pasivo y sometido, por medio de una evidencia-conclusión vinculada a la actividad sexual:

La negra Ester cosquillosa no aguanta la barreta / buen chanco / bonitas tetas / su carita / como rosa / como espiga de orgullosa / pero no le vale nada / porque está muy deshojada como la parra en otoño ↑ /// pero **hay que bajarle el moño a esta carta marcada** ↓ ...

En este último ejemplo, se la muestra inicialmente de manera activa (“no aguanta la barreta”). Luego, se impersonaliza por medio de la *somatización* (“buen chanco / bonitas tetas / su carita / como rosa / como espiga de orgullosa...”). Si bien la referencia es a partes de su cuerpo, esta se realiza también por medio de una metáfora léxica (“buen chanco”). Lo mismo sucede con Roberto al *instrumentalizar*, por medio de un desplazamiento léxico, sus genitales como una herramienta, “la barreta”⁷. La acción material, dinámica y agentivizada (“La negra Ester cosquillosa no aguanta la barreta”) es aminorada por medio de la identificación que se hace de la mujer como “cosquillosa”. Esta identificación connota sobredeterminación, ya que su reacción no se asocia a su derecho a elegir con quien relacionarse sexualmente, sino que a una sensación física que provoca involuntariamente risa. Su rechazo es codificado por medio de un adjetivo, aminorándolo. Desde el inicio, Roberto sitúa el contexto de enunciación en el prostíbulo por medio de un deíctico de lugar (“aquí”), es decir, una marca lingüística que señala una persona, un tiempo o un lugar. Lo mismo sucede con el demostrativo “esta”, el cual actualiza el lugar de la enunciación en un lugar específico: el escenario. Lo anterior confirma lo que se ya ha mencionado en las consideraciones previas al análisis, es decir, la importancia asignada por Andrés Pérez a la escenificación en un tiempo presente. Si bien el relato empieza haciendo referencia al pasado (“Conocí a la

7 Es una barra de hierro que usan los mineros, los albañiles, etc. (DRAE 2010), y que en Chile se conoce como chuzo.

negra Ester...”), los deícticos mencionados anclan el texto al lugar de la escenificación. Algo totalmente distinto ocurre en el texto original publicado por Roberto Parra (1980). El inicio de sus décimas sitúa el lugar de la acción en un lugar distante del enunciador: “Al puerto de San Antonio / me juí con mucho placer / conocí a La Negra Ester / en casa de Celedonio / era hija del demonio / donde ella se divertía...” (4). La explicación de por qué es doña Berta la da María José Núñez: junto con resaltar la locación en el presente escénico se valida la importancia que tenía para Pérez el trabajo actoral y la improvisación en el ensayo:

Primero partimos con la décima como era: en casa de Celedonio conocí a la negra Ester era hija del demonio etcétera /// pero empezamos sobre el escenario / empezó a pasar lo que te dije / hablaba / que el escenario manda / el teatro manda /// entonces no aparecía Celedonio el personaje por ninguna parte /// y como estábamos trabajando con el autor / ahí se empezó a modificar la obra / el poema / para transformarse en la obra de teatro /// con el Andrés y con todos en el fondo / o sea sucede la dramaturgia escénica // ya ↑ /// los actores empiezan a hablar / a describir o aparecer / hacer aparecer el teatro / no ↑ lo que hablamos que sí, que el teatro es una forma literaria pero también no es una forma literaria, entonces, ya poh ↓ / aparecen personajes que no estaban y pasa lo que siempre es tan entretenido con el teatro que tú después ya / ponte tú ↓ / la doña Berta / el personaje doña Berta // que entró como a suplir a don / a Celedonio / que era como el dueño del prostíbulo al principio... (Núñez)

El prostíbulo y la proyección de las acciones sociales vinculadas a dicho lugar se condensan en la “casa de doña Berta ↓ esta casa llena e’ puertas ↑ me hizo conocer el querer ↓...”. Esta última, un asunto inanimado, es la que se presenta como activada, no así los actores sociales involucrados. Así, las prostitutas se presentan *impersonalizadas* por medio de la *objetivación*, recurso que permite representarlas por medio de una referencia hacia un lugar al que se asocia estrechamente sus propias personas y también sus acciones. La personificación del sitio evita que Roberto se refiera directamente a las acciones involucradas en el prostíbulo y permite representar, además, a otros actores sociales que forman parte de la locación: los clientes. En relación a los personajes que se muestran como clases generales vinculadas al lugar, se elige esta codificación para representar textualmente a los marinos y a los cantores, borrando su individualidad y presentándolos en un segundo plano.

Las metáforas gramaticales y léxicas

El texto da cuenta de una abundante presencia de metáforas léxicas y gramaticales que permiten representar las acciones humanas como objetos y, de esta manera, hablar de ellas como entidades concretas. Respecto de lo anterior, la nominalización permite que los procesos vinculados a la sexualidad y a los sentimientos se reformulen metafóricamente como sustantivos y, al mismo tiempo, posibilita que se establezcan relaciones conceptuales al funcionar como constituyentes de metáforas léxicas. En definitiva, las metáforas gramaticales son utilizadas para organizar distintas experiencias relacionadas con los sentimientos, el interés de Roberto por Ester, la indiferencia de ella y la sexualidad. Actúan en el texto de manera complementaria con

las metáforas léxicas, aun cuando estas últimas cosifican no solo las experiencias emocionales y sexuales, sino que abarcan un rango mayor, refiriéndose también a los seres humanos como si fueran fenómenos de la naturaleza, animales y plantas. Además, parece interesante consignar que, si bien las metáforas gramaticales y especialmente las nominalizaciones son características de discursos que dan cuenta de abstracciones, como el discurso académico por ejemplo, en este caso son utilizadas para referir aspectos privados de la vida humana de manera concreta. El análisis de los atributos asociados a Ester muestra una visión contradictoria: por una parte se le atribuye belleza y, por otra, estar “deshojada”. El análisis de las taxonomías léxicas también muestra esta contradicción para clasificarla y da cuenta del doble rol que juega socialmente la prostituta, marcado por un imaginario sexista que la adula y la agrede. Por un lado ella es “linda... fresquita... alegre”, etc. Por el otro, “orgullosa... maraca... deshojada”. Así como Roberto la exalta, también la denigra. Parece, además, ser un resultado interesante de contrastar posteriormente con los alcances del análisis visual.

La representación discursiva de la realidad se refiere al mundo externo e interno de Roberto en un momento particular, cuando conoce a Ester, y el centro de la experiencia radica en él. Es un mundo en torno a las actividades del prostíbulo, el único lugar material personificado como un agente con vida (“...esta casa llena e’ puertas ↑ **me hizo conocer** el querer...”). Dicho recurso permite prescindir de una legitimación directa del lugar y se sortea así cualquier consideración de tipo moral o social al respecto. La nominalización, desde una perspectiva discursiva semántica, así como los desplazamientos metafóricos en el nivel léxico, le otorgan al personaje de Roberto la posibilidad de referirse a las actividades del lugar sin tener que justificarlas frente al público.

Si bien Roberto tiene un rol preponderante en la visión de los hechos narrados, es Ester quien los desencadena. Las secuencias de actividades permiten presentar en esta primera escena las coordenadas básicas del relato, así como a sus personajes principales. Esta estructuración de la narración reproduce en esta fase una convención de la dramaturgia convencional, ya que presenta, de manera general y como introducción, las circunstancias, los personajes principales y los acontecimientos del relato, sin hacer mención de cómo se resolverán estos últimos.

Por último, es interesante resaltar el hecho, ya constatado en las consideraciones previas al análisis, de la importancia de marcar un vínculo con el presente escénico de la narración. Los déicticos se encargan de vincular los acontecimientos a un lugar preciso, el escenario. Así, no se hace referencia a los sucesos y personajes solo para describir la experiencia. Por el contrario, esta se ancla al momento de la enunciación. Es un resultado que debe ser complementado con los resultados que arroje el análisis visual, para comprender si alguno de los planos involucrados se privilegia para inscribir la experiencia en el presente escénico o si el plano lingüístico y el visual son complementarios en este aspecto en la obra.

Las metafunciones y la multimodalidad

El análisis planteado se interesa en determinar cómo los recursos semióticos gestuales y los que consideran el uso del color en su materialidad, como la escenografía, el vestuario, el maquillaje y la iluminación, entre otros, se relacionan con el lenguaje para desplegar el significado. Las

conclusiones del análisis se estructuran, primero, dando cuenta de la representación visual de la escena desde la *metafunción interpersonal y textual*, donde el gesto, el color y la imagen general ocupan el centro de la reflexión. Posteriormente, se realiza una visión integrada de los resultados obtenidos en el análisis desde la perspectiva de la *metafunción ideacional*, considerando las asociaciones y contradicciones que se puede establecer entre los recursos lingüísticos, gestuales y el color para la conformación de la semiosis en la muestra estudiada. Se incluye también algunas respuestas de Felipe Zabala, productor ejecutivo y director adjunto del registro, que fue quien secundó a Andrés Pérez en la creación del material audiovisual y, por lo tanto, fue la persona más cercana al director en el trabajo de dirección y edición del material. La intención de estas breves respuestas es triangular algunas de las conclusiones más evidentes relativas al registro audiovisual en la muestra.

La imagen: metafunciones interpersonal y textual

Se trata de una imagen que se codifica en algunos aspectos como muy cercana al espectador, incluso más que en la obra teatral. El director busca un acercamiento entre los participantes representados y los observadores por medio del encuadre de personajes, la ausencia de perspectiva y los ángulos de cámara frontales y a la altura de los ojos, los que permiten mostrar un espacio social compartido. Sin embargo, la alta modalidad de la imagen, que la aleja del realismo, permite que el espectador visualice un mundo teatralizado que, aun cuando lo invita a participar socialmente en la fiesta de la escenificación popular, le recuerda constantemente que esa realidad es fantástica y que no forma parte de la vida habitual de las personas. El colorido de los vestuarios y los maquillajes, la gestualidad y las circunstancias locativas dan cuenta de lo anterior. Se muestra lo popular pero enaltecido, sin miseria ni pobreza. El mundo narrado desde el punto de vista visual es irreal y no hay ningún estereotipo negativo asociado visualmente al prostíbulo y a los personajes que habitan en él. Por lo anterior, al espectador se le ofrece un mundo fantástico y alejado de su realidad, pero que se codifica como compartido en términos de la cercanía de las tomas.

No hay espectadores teatrales como participantes, lo que enfatiza el rol del observador audiovisual en el formato DVD. Si bien hay una intención de recrear la obra, la nueva modalidad elegida excluye toda referencia a la teatralidad en dicho aspecto, salvo una toma inicial, no incluida en la muestra, y que da cuenta de algunos actores caracterizados como personajes sentados en algunas sillas, como si observaran el espectáculo. Esto representa una opción artística de dirección, ya que la grabación de las imágenes se realizó mientras la obra estaba en cartelera en la estación Mapocho y no hubiera sido difícil para el equipo haber realizado la grabación de algunas secuencias con público real y luego haberlas incorporado en el trabajo de edición. Sin embargo, la decisión elegida fue no hacer referencia a ese tipo de espectadores.

Los criterios de producción fueron varios, dependiendo de la plata que nos conseguíamos. Pero sí, incorporamos unos espectadores al principio, que son los mismísimos clientes del Luces del Puerto. Pero no era una función con público, no. Eran los mismos actores los espectadores de su representación. (Zabala)

La decisión artística de no incluir ninguna referencia al público que asistía a las funciones de la obra es interpretada como una forma de resaltar al espectador del nuevo formato multimodal en que se realizó el registro. No hay que olvidar que el canal 13 de la Universidad Católica compró los derechos de transmisión para la televisión abierta, por lo que, aun cuando no había claridad respecto de quién se interesaría en el material final mientras se llevaban a cabo las grabaciones, sí estaba la intención de realizar un formato que trascendiera el hecho de ser un mero registro de la obra teatral.

Fue totalmente fortuito [vender el material al canal 13]. Siempre pensamos en TVN y ellos no querían pagar nada y nos corrimos. No la queríamos regalar, además había mucha gente involucrada. Lo del 13 fue absolutamente inesperado y fue Boris [Quercia] que empezaba a trabajar en TV el que me llamó un día y me preguntó que si ya la habíamos vendido a TVN y que si no al 13 le interesaba. Fueron 250 mil dólares algo histórico, incluso para hoy en día. (Zabala)

La observación de los gestos desde la *metafunción interpersonal* se utiliza en la muestra para marcar la relación entre Roberto y los participantes evocados de la escena, principalmente Ester, y no están dirigidos al espectador. El nexo visual que se produce entre estos y el protagonista se logra por medio de los vectores de mirada. De esta manera, las líneas imaginarias que conectan a los participantes de la interacción comunicativa se desarrollan bajo dos grandes ejes de movimiento vectoriales que permiten establecer nexos entre el protagonista, la escena y el espectador:

Los vectores gestuales conectan al protagonista con la escena.

Los vectores de mirada relacionan al protagonista con los espectadores y, en menor medida, con sus propios gestos y con las imágenes de Ester.

Los gestos predominantes son los que presentan un componente deíctico y los que buscan representar miméticamente un referente, ya sea objetual o humano, lo que permite dar cuenta de cómo la gestualidad realiza la conexión del personaje principal al escenario en el momento de la enunciación. Es un tipo de actuación que busca materializar la narración en la escena misma y no se sustenta exclusivamente en la declamación textual, lo que muestra nexos importantes con la concepción de Ariane Mnouchkine respecto de la vivencia escénica. “No podemos contar el pasado, invocarlo, evocarlo, encarnarlo si no lo traemos al presente más absoluto. El teatro es aquí y ahora” (37).

El vínculo generado con el público a través de las miradas puede ser considerado una característica de la actuación bajo la dirección de Pérez. Son imágenes de demanda porque siempre se conectan al espectador, pero sin abandonar la teatralización de la imagen visual y, por consiguiente, la distorsión de esta en términos de su lejanía con la representación naturalista. Esa idealización fantástica del prostíbulo puede dar cuenta de la conexión que aún genera la obra en el público chileno, ya que se muestra una realidad alegre y sin conflictos de tipo social, alejada del estereotipo asociado a la prostitución, salvo las consecuencias emocionales que generan las acciones de los personajes en los demás participantes involucrados y en ellos mismos. Dichas

emociones son humanas y universales y no se restringen al mundo cerrado de un prostíbulo, por lo que generan empatía con el espectador.

La representación visual de los actores sociales involucrados en la imagen materializa a Roberto por medio de tomas medias y a Ester por medio de tomas focalizadas. Ambos están codificados como cercanos al espectador, pero no es posible ver a Ester en su real dimensión, por lo que aparece evocada, sugerida. Sus imágenes no estarían en la escena si se tratara de una representación en vivo de la obra, donde solo los textos verbales de Roberto y sus gestos serían los encargados de presentarla al espectador. Esta diferencia para dar cuenta de Ester en ambos modos se debe al género multimodal elegido para registrar la obra, el que requiere mayor dinamismo que el teatro. Felipe Zabala confirma esta conclusión: “La idea era hacer la obra completa sin sacar nada, lo cual televisivamente era muy largo. Ahí se habló de la premisa de no cortar nada, por ende, nos quedábamos adentro de la obra, pero de alguna forma revisitada”.

Desde la metafunción textual se aprecia que Roberto se ubica siempre al centro de la pantalla. Las imágenes de Ester aparecen igualmente centradas. Aun cuando los autores estudiados plantean que el modelo de *núcleo/periferia* no es el prototípico de occidente (Kress y van Leeuwen, *Reading Images*; Martinec y van Leeuwen, *The Language of New Media*), creemos que dicha conclusión se deduce del análisis de imágenes estáticas y que una aseveración de este tipo respecto de la imagen audiovisual multimodal animada requeriría mayor investigación. Según observaciones generales, las imágenes en los registros audiovisuales tienden a ubicarse al centro, resaltando su valor informativo. Esto llega a ser una norma en los géneros audiovisuales periodísticos. La diferenciación entre los modelos predominantes para codificar la imagen fija y la animada podría dar cuenta de una diferenciación importante entre ambos modos, pero sin duda es una afirmación que requiere mayor desarrollo.

En lo relativo al desplazamiento de la imagen en la pantalla, hay una coincidencia total entre lo planteado por la teoría multimodal respecto de la codificación del flujo de la visualidad en occidente y lo observado en la muestra. La primera entrada que realiza el personaje a la escena (o al *encuadre de cámara*, según la terminología visual) se realiza, tanto para Roberto como para Ester, con un desplazamiento de izquierda a derecha. El movimiento se concreta en sentido contrario cuando los personajes entran por segunda vez a la escena. Este traslado visual tan prototípico estaría dado por la influencia que tiene en la codificación de las imágenes el modelo de escritura occidental. Asimismo, toda la imagen se materializa tomando como referencia espacial la visión del observador, resaltando la perspectiva visual del público.

En relación a la *prominencia* visual, esta es codificada para resaltar los personajes de Roberto y Ester. En valores posteriores se ubica la escenografía y la carpa. Esto es el resultado de la combinación de todos los valores que conforman la *prominencia*, como son el encuadre, la diferencia entre primeros, segundos y terceros planos, los tamaños y los contrastes tonales, entre otros. No hay que olvidar que es la relación de los elementos que componen la visualidad lo que determina la *prominencia* y nunca un valor estudiado de manera aislada.

La observación de la gestualidad desde la metafunción textual, en relación a la composición espacial, permite determinar que los gestos se realizan dentro de un cuadrante de espacio con límites muy claros, los que no son excedidos por Roberto. Ese marco de gestualidad es respetado, aun cuando los gestos sean muy enfáticos, por lo que aparece codificado como una regla de dirección, asociada al trabajo actoral. Además, los gestos permiten marcar la abertura y el inicio

de la escena, lo que muestra que su uso también sirve para marcar el flujo escénico y el ritmo dentro de la estructura total.

Conclusiones multimodales: la oralidad, el gesto y el color desde la metafunción ideacional

La última parte del artículo se propone integrar los análisis y conclusiones previos para dar cuenta del objetivo general que ha motivado el desarrollo de este trabajo: realizar un análisis de la primera escena del registro audiovisual de *La negra Ester* que integre el análisis lingüístico, del color y del gesto desde la perspectiva de la *metafunción ideacional*, aplicando para ello el modelo multimodal de Kress y van Leeuwen ("Colour as a semiotic mode"), con la intención de establecer contradicciones y asociaciones en el uso de los recursos gestuales, lingüísticos y el color para la conformación de la semiosis en la muestra estudiada.

En relación a las contradicciones en ambos modos, al comparar el mundo y la realidad representada en el modo verbal oral y el audiovisual se aprecia una discordancia en la manera en que el personaje de la negra Ester es materializado. En la oralidad, ella es exaltada y denigrada al mismo tiempo. La visualidad, en cambio, resalta por medio de fragmentos corporales a una mujer sugerente y evocada en su presencia global, que no tiene ningún rasgo ni característica que pueda dar cuenta de algún aspecto negativo o decadente. Pérez opta por la idealización del personaje femenino. Lo interesante es que, en este aspecto, la visualidad es más fuerte que la oralidad para configurar el significado relativo a Ester como personaje: las descalificaciones que presenta el texto de Parra quedan opacadas por el colorido del maquillaje y el espectáculo de la puesta en escena, como se puede ver en el *close up* del ojo de Ester en el minuto 4:33 del video donde se aprecia su párpado maquillado con fuertes y contrastantes tonalidades de rojo y verde. Es posible apreciar en la imagen cómo la oralidad y la visualidad presentan una contradicción para caracterizar a la negra Ester. Por una parte, la imagen muestra una realidad colorida y festiva y, por otra parte, el texto oral da cuenta de cierta decadencia para referirse a la mujer (...<inicio imagen> *de orgullosa/ pero no le vale nada/ porque está muy deshojada como la parra en otoño* <fin imagen>...).

Así como la caracterización verbal negativa asociada a Ester queda opacada ante las imágenes, la realidad social que se muestra visualmente también se aleja de los estereotipos asociados a la marginalidad y a la prostitución. El color, materializado en los vestuarios, maquillajes y en el diseño en general juega un rol decisivo en dicha idealización. Aun cuando el texto de Roberto Parra sí reproduce algunos significados negativos asociados al burdel y a la realidad social que allí se vive, la exaltación del modo visual opaca dichas consideraciones y las imágenes, en definitiva, muestran una contradicción con el lenguaje oral para la conformación del significado en lo relativo a los tópicos mencionados.

Otra divergencia entre el modo visual y el modo verbal es que el primero destaca a Roberto como el único generador de procesos gestuales que relacionan participantes, en circunstancias de que en la oralidad este rol de participante principal del proceso lingüístico se comparte entre Roberto y Ester. En la escena estudiada, ella se codifica textualmente siendo asociada a diferentes beneficiarios masculinos, los cuales no se presentan en la visualidad, y que permiten realizar la conexión entre el personaje y la prostitución:



Close up de Rosa Ramírez en La negra Ester. Imagen extraída del DVD La negra Ester producido por Felipe Zabala.

...[ella] le hace mil patas al cojo (BENEFICIARIO). . .

...me la quiero poseer pero [ella] no me (BENEFICIARIO) da casino / cola hacen los marinos ella les (BENEFICIARIO) da guaraca...

Por otra parte, la meronimia visual es absoluta para referirse a ella y no tiene referencia con un contenido sexual. En el texto oral, ocasionalmente se utiliza la metonimia y la meronimia, incorporando connotaciones sexistas ("...buen chancho, bonitas tetas..."). Estos elementos ayudan a configurar un reflejo de la prostituta y de sus roles en el texto oral más en concordancia con los valores y prejuicios sociales predominantes, mientras que la visualidad, como se ha mencionado, los idealiza.

Las circunstancias presentes en el texto oral se realizan visualmente a través de procesos gestuales, los que tienen un rol destacado para realizar conexiones con el presente de la escena. Pero estos no bastan por sí mismos para narrar la acción escénica y son solo un apoyo a la oralidad. La excepción la constituyen los gestos que grafican locuciones, los cuales permiten comprender visualmente el proceso lingüístico. Por lo anterior, es posible apreciar una diferenciación en el uso de los gestos cuando acompañan esas expresiones, ya que las representan en su totalidad por medio de la actuación. Este tema puede ser tratado con mayor profundidad al considerar otros corpus, para establecer si es una constante en el habla el uso de una gestualidad que reproduzca de manera acabada las locuciones o si se trata de una característica del trabajo de Andrés Pérez. Por otra parte, se evidencia una ausencia de oralidad cuando el personaje recorre y se desplaza por el escenario: no se emiten textos verbales y se privilegia el desplazamiento y la gestualidad. En definitiva, el gesto acompaña permanentemente a la oralidad pero, en algunas pocas ocasiones, es capaz de graficar la narración por sí mismo, lo que tiene relación con un énfasis en la corporalidad de la actuación gestual por sobre los otros modos para materializar el significado por parte del director.

No obstante esas diferencias, las coincidencias entre la oralidad y la visualidad están presentes permanentemente en la muestra. Ya sea desde el *sistema de la transitividad* (lenguaje verbal) o desde el *sistema de la transaccionalidad* (lenguaje visual), el análisis coincide en el hecho de que en ambos modos se utilizan procesos que refieren a la experiencia exterior, lo que queda demostrado por la utilización mayoritaria de *procesos materiales* (a nivel discursivo) y de *procesos narrativos* (a nivel visual). Tanto los vectores gestuales (*procesos narrativos de acción*) como los vectores de mirada (*procesos narrativos de reacción*), así como los *procesos materiales discursivos*, permiten hacer referencia a acontecimientos y actividades. Estos procesos, ya sea en el modo verbal o en el visual, permiten representar la experiencia en relación con la acción escénica teatral, en vivo, confluyendo ambos en un significado común para dar cuenta de los sucesos y acciones que constituyen la narración desde el punto de vista de la puesta en escena.

El rol de participante inherente es ocupado de manera más destacada en la visualidad por el personaje de Roberto, mientras que en el texto verbal dicho rol es compartido con Ester de manera más igualitaria. Por lo anterior, la visualidad se encarga de no introducir aún a Ester de manera preponderante en la acción. La opción de solo hacer referencia parcial al personaje femenino en la visualidad y no presentarlo en su totalidad contribuye a la propuesta establecida de idealizar al personaje y presentarlo dosificadamente, generando expectativas en el espectador respecto de la real dimensión corporal que ella presenta. El texto verbal hace referencia inmediata a ella, pero el texto visual la oculta y la presenta solo fragmentariamente.

Por otra parte, ambos modos se presentan confluyendo en un mismo sentido para la conformación de la semiosis. Hay, por ejemplo, una coincidencia entre el modo verbal y el gestual respecto de la escasa utilización de procesos vinculados a la cognición, ya sea de *procesos mentales* o de gestos que representan conceptos (*gestos metafóricos*) en el texto visual. Se privilegia así la representación de la experiencia por medio de la codificación de acontecimientos exteriores, en el mundo que rodea a los personajes. Por lo anterior, se ha podido apreciar que los procesos gestuales están asociados a los procesos materiales en la definición final del significado semántico, ya que el modo oral y el gestual se apoyan uno en el otro. El gesto actualiza el discurso y ambos se entretajan en la realidad teatral y colaboran en la materialización del mundo representado. Los gestos en la obra forman parte de un sistema signico que ayuda al actor a recorrer el camino de su actuación y a estar siempre en un centro discursivo, conocido también por él corporalmente.

Tanto la oralidad como la visualidad se ubican dentro de un ámbito popular (una carpa circense en vez de un teatro, por ejemplo) y ambos modos marcan una distinción explícita entre yo [Roberto] v/s ella [Ester], ya sea a nivel gestual, oral o del color, materializando una visión privilegiada de Roberto como enunciador en el modo visual y en el oral. Asimismo, la presencia de deícticos en la oralidad y en la gestualidad se utiliza para vincular la narración al presente de la escena. Por lo anterior, no se vislumbra que uno de los dos modos se privilegie para inscribir la experiencia en el presente escénico, sino más bien el plano lingüístico y el gestual son complementarios en este aspecto. En ocasiones, el nexo entre el gesto y la oralidad es tal, que ambos modos generan el sentido de manera relacionada y no es posible excluir un modo sin modificar el significado del texto multimodal escénico. De esto da cuenta el caso de los *gestos transaccionales* emitidos por Roberto y que tienen llegada en algún personaje que no aparece materialmente en ese momento

de la escena, como por ejemplo la *gesticulación deíctica* que apunta con los dedos a Ester y que la muestra cercana, aun cuando no esté físicamente en la escena, mientras la oralidad también la denota (“cola hacen los marinos ella les da guaraca”).

La conexión entre sistemas se realiza también vinculando el nivel fónico, el gestual y el discursivo. En ocasiones, la emisión verbal se presenta en una relación tan estrecha con la emisión gestual que no es posible entender el referente sin la gestualidad. Por ejemplo, el personaje de Roberto dice “triste la vida del huacho por no ser correspondido”. Al referirse al adjetivo *triste* se señala a sí mismo y se toca el pecho, por lo que el gesto es un recurso actoral que permite vincular el texto oral con un referente concreto en el escenario. Estos puntos de contacto entre sistemas dan cuenta de una interrelación tan estrecha, que no es posible entender el significado final sin hacer referencia a los modos mencionados de manera integrada.

Parece importante resaltar el concepto de disonancia, ya que tiene en la muestra analizada un rol preponderante en el significado final. La relación entre el léxico, localista y marginal a veces, y la imagen visual idealizada que se sustenta, a lo menos, en una gestualidad y en un uso del color que tienden hacia lo universal, influyen en el resultado final de la obra. Las referencias a los lenguajes de la teatralidad asiática manifestadas, por ejemplo, en el tipo de maquillaje y en el gesto exagerado que busca materializar por medio de la actuación aspectos del discurso, así como la poesía popular chilena, confluyen en el resultado final de *La negra Ester*, el que logra sintetizar todas las experiencias escénicas vividas por Andrés Pérez: chilenas, europeas y asiáticas. Esta especie de “sincretismo” teatral le permite, a fin de cuentas, materializar en el escenario el concepto de *chilenidad*, con el cual la crítica nacional definió en su momento la estética particular de la obra, compuesta de elementos culturales dispares, como una analogía de nuestra propia identidad nacional y latinoamericana. La crítica teatral realizada por Luisa Ulibarri (1989) días después del estreno sintetiza de manera lúcida esta mezcla. “Está oriental y está europeo, Andrés Pérez. Pero también está tan chileno” (28).

Obras citadas

- “Andrés Pérez: Protagonista de la Indíada y Director de *La negra Ester*”. *El Mercurio* 7 Sep. 1988. C: 16. Impreso.
- Durozier, Maurice. “Seis Años”. *Apuntes de Teatro* 122 (2002): 34-38. Impreso.
- Briz, Antonio y Grupo Val.Es.Co. “Un sistema de unidades para el estudio del lenguaje coloquial”. *Oralia* 6 (2005): 7-61. Impreso.
- Halliday, Michael Alexander Kirkwood. *Language as Social Semiotic*. Londres: Edward Arnold, 1978. Impreso.
- . *An Introduction to Functional Grammar*. Londres: Edward Arnold, 1994. Impreso.
- Izquierdo, María. Entrevista por Carmen Luz Maturana. 6 Ago. 2010.
- Kress, Gunther y Teun van Leeuwen. *Reading Images: The Grammar of Visual Design*. Londres, Nueva York: Routledge, 1996. Impreso.
- . *Multimodal Discourse*. Londres: Arnold, 2001. Impreso.
- . “Colour as a semiotic mode”. *Visual Communication* 1 (3) (2002): 343-368. Impreso.
- Kress, Gunther. *Multimodality*. Londres, Nueva York: Routledge, 2010. Impreso.

- La negra Ester*. Pérez, Andrés (Dir.), Zabala, Felipe (Prod.). Chile: Ediciones Digitales Ltda, 1995. VHS y DVD.
- Martínez, Radan y Teun van Leeuwen. *The Language of New Media Design*. Londres, Nueva York: Routledge, 2009. Impreso.
- Mnouchkine, Ariane. *El arte del presente*. Santiago: Lom, 2011. Impreso.
- Núñez, María José. Entrevista por Carmen Luz Maturana. 18 Ene. 2010.
- Parodi, Aldo. Entrevista por Carmen Luz Maturana. 14 May. 2010.
- Parra, Roberto. *Las décimas de la negra Ester*. Santiago: Nueva Imagen, 1980. Impreso.
- Payrató, Lluís. "Discurso oral y multimodalidad: aspectos introductorios". *Oralia* 9 (2006): 259-275. Impreso.
- Salvini, Milena. "Le Kathakali". *Théâtre du soleil*. Web. 25 Jul. 2011.
- Ulibarri, Luisa. "La Negra Ester". *La Época* 11 Ene. 1989. Espectáculos: 28. Impreso.
- Van Leeuwen, Teun. *Introducing Social Semiotics*. Londres, Nueva York: Routledge, 2005. Impreso.
- . *Discourse and Practice*. Oxford: University Press, 2008. Impreso.
- Waissbluth, Verónica. "Un Atleta de las emociones con la imaginación esponjosa". *La Época* 23 Dic. 1988. Espectáculos: 32. Impreso.
- Zabala, Felipe. Comunicación personal con Carmen Luz Maturana. 4 Dic. 2011.

Fecha de recepción: 2 de mayo 2012.

Fecha de aceptación: 14 de junio 2012.