



Teatro Multimedia

Adriana del Carmen Hernández de Lago

adhernani@gmail.com

Universidad Anáhuac México Norte

Universidad de la Salle México

Universidad Panamericana

Resumen

Teatro Multimedia es un lenguaje audiovisual que posee características específicas para vincular el arte dramático con las nuevas tecnologías de comunicación. El presente trabajo de investigación enfatizará en las diversas perspectivas de la semiótica teatral como la construcción de un discurso a partir de producciones escénicas que utilizan técnicas, procesos y procedimientos de la comunicación que han sido observados en la dramaturgia.

Palabras clave: Teatro, Multimedia, Drama, Performance, Producción, Arte dramático, Imagen, Tecnologías, Medios, Comunicación.

Abstract

Multimedia Theater as a new language engage dramatic art with new technologies. This research explains different perspectives for those producers who are interested in this kind of performative arts. The author describes techniques, processes and procedures.

Keywords: Theater, Multimedia, Drama, Performance, Production, Acting, Scenes, New media, Communication, Mass Media, Technology.



Teatro Multimedia

Adriana del Carmen Hernández de Lago

adhernani@gmail.com

Introducción

El presente trabajo de investigación define el término **Teatro Multimedia** y reflexiona en este concepto para identificar las características de la comunicación teatral para que una puesta en escena pueda considerarse dentro de esta nueva categoría cultural. El objetivo es definir, identificar y clasificar las ejecuciones observadas en diversas propuestas teatrales que se han presentado en México y España para construir discursos novedosos con el uso del video en los escenarios de habla hispana. La hipótesis cuestiona si el teatro multimedia ofrece nuevas herramientas o técnicas de comunicación a partir de la semiótica teatral y la estética de la recepción. En síntesis, el trabajo de investigación valora la construcción de narrativas que operan como un mecanismo de comunicación teatral. Por ello, el presente trabajo aprecia aportaciones del discurso como una reflexión hermenéutica de la historicidad que contribuye a una narrativa inmersa en la teatralidad.

Aproximación Teórica

En *La semiótica de la cultura y el concepto de texto*, Iuri M. Lotman¹ señala que existen dos tendencias para el estudio de la dinámica del desarrollo de la semiótica. En su opinión, el primero estipula un concepto que marca modelos de pensamiento para

¹ Texto que fue publicado en la revista *Entretextos* el 2 de noviembre de 2003 como revista electrónica semestral de estudios semióticos de la cultura (ISBN 1696-7356).



analizarla; mientras que el segundo abre nuevas oportunidades al apreciarla como una semiótica de la cultura. Para ello, abre al texto la posibilidad discursiva que surge como una resultante de la interacción de un poliglotismo que se nutre con otros sistemas estructurados de modo diverso y con ello se abre un espacio semiótico que puede ser estudiado desde diversas perspectivas. La semiótica de la cultura aprecia los textos artísticos al subrayar sus fronteras y enfatizar en la contrariedad semiótica interna de un texto el desarrollo de subtextos que muestran lenguajes novedosos ante el receptor. Ello subraya la tensión que se gesta al interior de un texto y posibilita nuevas y diversas lecturas. En la semiótica se reconoce al teatro como un fenómeno social que interactúa con los signos que surgen del texto que escribe el dramaturgo, de la dirección escénica como un lenguaje no verbal y de los actores que emiten el lenguaje verbal. En efecto, el estudio de la semiología teatral comprende diversas posturas analíticas, dado que los elementos que se requieren para la configuración de un espectáculo teatral son muchos. Esto obliga a que el teatro opere doblemente, en la lingüística o texto, o como en la especificidad de la representación con los diversos elementos que utiliza para la puesta en escena. Sin embargo para Lotman, es viable apreciar una función socio-comunicativa que distingue las siguientes condiciones de lectura: el trato entre remitente y destinatario, el trato entre el auditorio y la tradición cultural, el trato del lector consigo mismo, el trato del lector con el texto, el trato del texto con el contexto cultural o el trato de un texto con un metatexto².

No obstante, entre los expertos europeos que han reflexionado sobre la vinculación del teatro con los signos semióticos desde la década de 1970 destacan principalmente Anne Ubersfeld y Patrice Pavis. No obstante, uno de los críticos culturales que han destacado en habla hispana es el Dr. Fernando de Toro, quien analizó a autores como Marco de Marinis, Franco Ruffini, Alessandro Serpieri, Keir Elam o André Helbo. De Toro

² Véase páginas 1 a 6 del artículo citado anteriormente bajo la dirección de Manuel Cáceres, del Departamento de Lingüística de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Granada, España. En la dirección electrónica <http://www.ugr.es/~mcaceres/entretextos/pdf/entre2/escritos/escritos2.pdf>



organizó materiales de diversos teóricos latinoamericanos a lo largo de la década de 1990.

La riqueza semiológica del objeto teatro es inmensa y de aquí la necesidad de sistematizar cada uno de los niveles que lo integran. Su complejidad esencial viene determinada por no tratarse, como otras prácticas artísticas, de un solo sistema signifiante, sino de una multiplicidad de sistemas signifiantes que a su vez operan doblemente: como práctica literaria y como práctica escénica. Al mismo tiempo esta complejidad se ve aumentada por la naturaleza misma del objeto teatro: no sólo es texto dramático, sino también texto espectacular, presentando una dimensión literaria y otra escénica: no se constituye solamente por componentes lingüísticos sino también paralingüísticos (De Toro 1987: 12).

Semiótica del teatro es la obra del Dr. Fernando de Toro en la que destaca su propuesta para quien desea aplicar la semiótica en literatura dramática. Su estudio nos adentra a un texto propositivo que orienta el pensamiento en tres senderos: el primero, es una reflexión sobre el discurso y su encuentro teatral, posteriormente nos ofrece el autor una exploración del texto dramático y el texto espectacular. De Toro elabora una serie de cuestionamientos sobre la producción de la significación. A mi juicio, una de sus más importantes aportaciones consiste en acoger al fenómeno teatral la teoría de la recepción. Dado que en esa relación la que el autor pone un énfasis peculiar, ya que crea un modelo teórico y empírico, basado en estudios de la Escuela de Constanza, de la que retoma principalmente a Jaus e Iser. De Toro comparte con otros autores la idea de que el discurso es la lengua puesta en acción.

Para él, Benveniste tiene un papel preponderante, ya que en *Problemas de Lingüística General*, propone tres procedimientos formales: el acto de enunciar, la situación de realización y los instrumentos que nos permiten esa realización (De Toro, *Semiótica del*



teatro 1987 20). Es decir, una serie de procedimientos enunciativos forjan la comunicación que pretende influenciar al otro. Es del dominio público que el discurso marca relatos o acontecimientos que refieren al pasado, pero que se explican en el acto presente del habla. De modo que considero que la especificidad discursiva implica una actitud que distancia al ejecutante del discurso y el suceso observado. Así, se hace referencia a un hecho social que presenta una tensión entre lo real y lo relatado a partir de dicho suceso.

Por su parte, Anne Ubersfeld en *Semiótica teatral* habla del discurso que permite ver un conjunto de signos lingüísticos producidos por una obra de teatro y De Toro suma a esa apreciación al explicar que Patrice Pavis afirma que la especificidad del discurso teatral es la naturaleza particular de su enunciación, es decir, hay un juego modalizador que la escena puede imprimirle y que es resultado del trabajo actoral y la dirección escénica que interactúan en un espacio y tiempo determinado por las circunstancias del presente.

El estudio de De Toro sobre el discurso teatral implica la existencia de un locutor, una enunciación y una deixis o anáfora que puede ser enunciativa, espacial y temporal, social y demostrativa. De Toro establece una relación directa entre el locutor y el enunciado, ya que es el locutor que ejerce la acción de enunciar, quien da vida a ese proceso. Por lo que creo que asume un discurso informante y uno relatado, que se manifiesta en la acción de un personaje. De modo que el mensaje sea comprendido como un mensaje simple, absoluto. Quiero agregar que él explica que el mensaje simple es uno que dependerá de soportes exteriores de enunciación, mientras que el oratorio comprende sus propios soportes:

El discurso teatral incorpora sus propios soportes que proceden de la ficción, pero al mismo tiempo, esos soportes remiten a soportes reales exteriores que son parte del mensaje simple y que





son provistos por la puesta en escena (De Toro, *Semiótica del teatro* 1987 25).

Por otro lado, en *Las cosas del decir: el Manual del discurso*, Helena Calsamiglia y Amparo Tusón definen el discurso como una práctica social, de una forma de acción entre las personas que se articula a partir del uso lingüístico contextualizado, ya sea oral o escrito. Ellas entienden al discurso como un instrumento que construye piezas textuales que persiguen un fin que va en interdependencia del contexto, ya que lo perciben como formas de comunicación que representan al mundo real o imaginario.

Inclusive le dan características de la práctica social que le hacen complejo y heterogéneo, más no caótico ya que siguen una estructura que procede de la lingüística. En síntesis, su postura marca al discurso como una forma de adentrarse al entramado de relaciones sociales, identidades, conflictos o formas de expresión de grupos culturales en un momento histórico y con características socioculturales determinadas. Ellas ven al material lingüístico que se pone al servicio de la construcción de la vida social al combinar gestos, la oralidad, elementos iconográficos, cognitivos, sociales o lingüísticos que se articulan para la formación del discurso (Calsamiglia y Tusón, 1-2).

A partir de ellas defino el discurso teatral: *El mensaje que se establece a partir de la idea de un dramaturgo que crea un entramado narrativo para ser puesto en práctica, a través de personajes que se adentran a un mundo ficticio para resolver un conflicto y establecer representaciones de la vida de grupos culturales como parte de una práctica escénica, que es percibida por un público que asiste a un espectáculo en vivo.*

Por lo anterior, considero que es posible apreciar que el discurso teatral está sujeto a la enunciación a diferencia de otro tipo de literatura, por lo que requiere de la participación y presencia simultánea entre los actores y el espectador y una interacción interpersonal en la que el espectador realiza el ejercicio de introyección, a partir de sus características psicosociales y biológicas (dado que existen individuos con niveles de





percepción distintos o una amplia gama de facultades físicas y anatómicas en los seres humanos). De tal suerte que son los indicios contextualizadores los que orientan a los participantes del espectáculo a saber qué está pasando en las escenas que por medio del ritmo y las secuencias dan dirección a los acontecimientos conversacionales. Así, cada actor, acción o suceso que aparece en el escenario toma un turno, ya sea como una conversación prototípica entre actores desde la dirección escénica o por los dialogicidad, como un procedimiento establecido por las acotaciones (también llamadas didascalias) y los diálogos marcados por un dramaturgo.

Las prácticas discursivas que podemos ver en una escenario son muchas: interacciones, interrogaciones, juicios, sermones, rezos, cánticos, confesiones, mítines, arengas, debates, reuniones, congresos, reportajes, entrevistas, representaciones metateatrales, monólogos, canciones, cuentos, conferencias, ponencias, exámenes, reuniones, anuncios, conversaciones, transacciones comerciales, visitas para resolver aspectos legales, médicos, etc. Esto obliga al dramaturgo a escribir en diversos estilos o lenguajes y ello implica un alto grado de dificultad que exige al creativo un dominio de fondo y forma para que el receptor teatral no se sienta manipulado por la estrategia discursiva del autor de la obra teatral. Es importante incluir elementos cinésicos (emblemas, ilustradores, muestras de afecto, reguladores, adaptadores), las características físicas (aspecto, olores, colores, etc.), las conductas táctiles, el paralenguaje (calidad de voz, vocalización, modulación, entonación, ritmo, etc.), la proxémica (orientaciones espaciales, lugar, distancia, etc.), los artefactos (perfume, gafas, adornos, cuadros, esculturas, etc.) o los factores del entorno (temperatura, estilo del decorado, etc.) para poder estudiar la afectación que tiene el montaje escénico en el receptor teatral. Si el público vive ante el teatro una experiencia sensorial, intelectual y física, entenderemos que a lo largo de la escenificación, el individuo puede vivir el espacio en diversos modos; que van desde lo íntimo cuando siente una emoción percibida por la energía emanada por un actor, a una relación



casual o personal con la butaca, social o comunitaria con sus acompañantes o pública, al verse involucrado como co-creador de significados junto con los otros miembros de la audiencia o como un ciudadano que convive en el teatro con hechos que ocurren en su contexto real. De ese modo, este trabajo de investigación aporta a los estudiosos de la comunicación, un nuevo ángulo para la revisión de temas vinculados con la producción escénica que puede llegar a aplicarse en otras empresas de entretenimiento.

Metodología

La investigación que se plantea es deductiva y cualitativa, ya que se reflexiona sobre aspectos de la creación literaria, la dramaturgia y la operación de nuevos lenguajes que serán decodificados por el receptor teatral. En primer lugar selecciono un marco teórico que vincula las nuevas tecnologías con la puesta escénica. Una vez seleccionadas una serie de escenas, evidencio en video la ejecución de la dirección escénica y la comparo con el texto dramático. Posteriormente, clasifico la información y jerarquizo una serie de características específicas que permiten documentar el informe con los resultados obtenidos a lo largo de la investigación.

Resultados

La misión del poeta es expresar con palabras, signos que representan la vitalidad de las cosas, trazar imágenes que significan algo ante alguien. El dramaturgo busca el encuentro por la palabra que lo define y lo libera para revelar imágenes que se representan en el escenario. La batalla de la imagen en el escenario es compleja, ya que establece relaciones visuales que hacen visible las acciones que se plantean en el texto teatral. Así, la imagen configura pautas estéticas que privilegian a los objetos





simbólicos. La formalización de la expresión teatral representa modos simbólicos que son testimonio de la existencia social que contribuyen a la formación de símbolos que se fortalecen mediante la palabra encarnada por un actor. Esto constituye un encuentro, un puente, entre la comunidad que configura el sentido y el arte de la creación del dramaturgo y el actor que usan la palabra para dar dimensión a la teatralidad. La estética resultante es una búsqueda de vitalidad y equilibrio que establece parámetros de belleza. En el arte escénico los estilos varían según los hábitos culturales de cada lugar. No obstante, el teatro vitaliza en escena la palabra y la asocia a la vida. El artista o creador representa emociones que son perceptibles por medio de los signos que emanan de su composición. Ese cúmulo de códigos que se manifiestan en escena son imágenes visuales. Las imágenes son reunidas, ordenadas y visualizadas en un marco específico con un fin. De tal suerte, que a pesar de que sean muchas las imágenes que interactúan en el escenario simultáneamente, estas son captadas por el espectador que usa su imaginación como un vínculo entre su lógica y la experiencia sensorial a la que asocia la obra de teatro. La relación que establece la comunicación teatral transforma la realidad, ya que el proceso de abstracción marca un aislamiento del signo, que es puesto en práctica en el escenario bajo un contexto distinto, lo que permite que ese signo sea reconfigurado por la obra como parte de un conjunto. Así el receptor, por voluntad, comprende el desarrollo progresivo de la imagen en el escenario y su habilidad le permitirá dominar el universo físico propuesto por el dramaturgo.

El proceso de asimilación del espectáculo por parte del receptor es lo que le provoca su placer estético, ya que es capaz de apreciar con todo su cuerpo la creación artística que surge de la representación escénica. De modo que son diversos elementos los que entran en juego para que la composición escénica sea bella: simetrías y asimetrías propuestas, el entrelazamiento de acciones en los actores, la convivencia con las reacciones de otros espectadores o las emociones que ofrece el actor, la coherencia de





las situaciones propuestas que refieran a un código lógico y la contención de todos los elementos que provocan la tensión dramática propuesta por el director de escena. El teatro usa los signos para dar unidad y equilibrio a la representación, de modo que se logra una armonía en la puesta en escena que facilita la aprehensión estética. Por ello considero que: *La percepción teatral es un diseño que es registrado por la visión cuando se proyecta un orden de imágenes liberadas por la representación y emanadas por la conciencia del artista o dramaturgo para referirlas a una referencia visual común. Las relaciones simbólicas que plantea el dramaturgo con su texto, entran en un proceso de composición dramática que marca el principio estético del teatro.*

De tal suerte que en el plano del espectador se observa una imagen en movimiento (que es captada a través de nuestros sentidos) y el escenario traza contornos de sensaciones que son planteadas por la realidad de las cosas, pero que nuestra imaginación o experiencia lectora trasladan a una distancia teatral que marca la dramaturgia. Así, se interviene la realidad para idealizarla en una combinación de imágenes que representan estados, sentimientos o ideas complejas que dan unidad y significación a la obra de teatro. La realidad externa simbólica se materializa en una nueva realidad ficticia simbólica por el proceso de mimesis que da significado al espectáculo, por lo que el espectador teatral observa la subjetividad de la imagen o descubre los códigos universales de su ambiente. La conciencia surge cuando la imagen se armoniza y evidencia la esencia de la idea que subyace en la estrategia textual realizada por el dramaturgo. Las cualidades de la conceptualización simbólica de la obra dramática aparecen como consecuencia de la mimesis, como una empatía vital que recobra el aspecto natural de las imágenes representadas para descargar el placer estético al receptor. La encarnación de las ideas del poeta en los actores crea un mundo que concreta el pensamiento del dramaturgo. El collage de imágenes es captado por la audiencia que distingue entre su realidad y la que observa como imágenes configuradas simbólicamente. El posmodernismo plantea una estética



incluyente, que da nueva dirección al arte escénico al incorporar elementos que son productos de la interdisciplinariedad. El arte que plantea imágenes como signos icónicos o audiovisuales (en movimiento) emerge como arte conceptual, en el que caben nuevas formas de expresión. El teatro se apropia de imágenes que tienen identidad propia y les da un nuevo significado. La frescura de las nuevas propuestas teatrales usan estéticas, que ya no solamente abordan la imagen del actor en movimiento, sino otros aspectos de la imagen por su gran belleza visual que es apreciada por la narrativa que da existencia a los objetos en un escenario.

El arte contemporáneo consolida la manifestación plural e intencional que gesta una interactividad que invita a la pintura, la escultura, al videoclip o al ciberespacio a convivir con el arte escénico, gracias a que valora la imagen poética visualizada y puesta en acción. Las imágenes son dinámicas y su comprensión requiere de un arbitraje distinto a la crítica teatral convencional, ya que su contenido observa la naturaleza pragmática y procesual del video. La intertextualidad de la imagen subyace y arraiga el valor de la imagen por la composición audiovisual planteada. Así el valor de esas imágenes poéticas se sublima o deconstruye al ser expuestas o interpretadas e incluso editadas en el instante mismo de la práctica teatral. La imagen deja de ser un simple patrón visual que refiere a un universo simbólico, ahora deja visible la superficie de la innovación por la iconografía, que requiere de la iconología para su comprensión lógica. Como ejemplo, la pintura de Salvador Dalí, que no vale por si misma (un lienzo y pintura), sino por lo que significa esa misma concepción de la idea que usa la pintura para expresar o concretar una idea o emoción. Al usarla en una escena como parte de un video. Esa misma obra crea una nueva construcción simbólica a partir de la dramaturgia, la cual le puede respetar o reconfigurar las imágenes figurativas que nutren el cuadro. Esto definitivamente, suma una nueva dimensión al espacio teatral, que crea conexiones voluntarias o involuntarias entre las cosas representadas y el





lenguaje interno de una pintura o un video multimedia, creando un lenguaje escénico distinto.

El teatro multimedia deja de ser un teatro que usa elementos tecnológicos como elementos de utilería y se configura a partir de la narrativa del dramaturgo, quien usa esos universos simbólicos para jugar con los significados establecidos en la realidad por una pintura y llevarlos más allá, al grado de discutir con ellos, negociar con sus valores establecidos por el discurso histórico, e incluso a indagar en sus causas o motivos hasta jugar con sarcasmo o ironía, o generar metáforas a partir de una crítica de la realidad. La imagen poética es reflejada por el teatro multimedia como una señal fundamental del mensaje del dramaturgo que está ávido de nuevas experiencias estéticas.

El dramaturgo establece nuevos patrones visuales al uso de la imagen en el escenario. Las imágenes despliegan la relación existente entre la totalidad de lo que se ve en ellas y la riqueza de la multiplicidad que presentan, lo que a mi juicio, ya no solo usa la forma y el color como objetos visibles de la imagen, sino que ahora son usadas por el dramaturgo para convertirlas en nuevos significados que serán captados por el observador que interpreta o adquiere los nuevos códigos como un todo creado por la puesta en escena. El dramaturgo desdobra las imágenes reproducidas y las vincula con su creación y usa la estrategia narrativa del montaje para gestar un nuevo discurso que integra a la imagen preestablecida como esencial de su eje narrado. De tal suerte, que el dramaturgo usa a la imagen como parte del mundo teatral. Todo acontece en escena, el receptor del teatro multimedia interactúa con éste al cuestionarse sus propios códigos simbólicos y se sorprende ante la destreza del dramaturgo, que es capaz de usar la imagen poética como una nueva herramienta de su dramaturgia que le mantiene atento. Por teatro multimedia entenderemos un teatro que está escrito para que la trama y el uso de recursos multimedia dialoguen y muevan la acción dramática creando tensiones entre ambas en el escenario.





La aportación de la presente investigación es dar a los dramaturgos nuevas opciones para su narrativa, de modo que pueda crear imágenes poéticas al coexistir elementos del teatro guiñol, del performance, de la pintura clásica y moderna, y al usar imágenes del ciberespacio que se abren al espectáculo teatral al jugar con los actores, quienes dialogan, negocian o discuten con iconografías que antes estaban cerradas a la discusión en un espectáculo de alto presupuesto. La propuesta interpretativa de la imagen poética teatral nos regala como espectadores un teatro multimedia maduro, que evoluciona con su contexto y que habla con el espectador de uno a uno. El teatro se abre a nuevos objetos escénicos, que le impulsan a crear una teoría sociosemiótica e historiográfica de la narrativa teatral que se acompaña de la iconología para configurar nuevos textos dramáticos que poseen un alto grado de maestría y que hace evidente la capacidad de dramaturgos de alta escuela. Esta nueva forma de interpretación del mundo da a los dramaturgos competentes una novedosa dinámica de integración con su teatralidad que interactúa con el receptor teatral implícito, ya que activa la instancia simbólica a partir de sus propias competencias estéticas y culturales. La figura del lector es lúdica, lee de modo lineal la trama y transversal por un código simbólico abierto a nuevas significaciones que le permite abarcar nuevos espacios de indeterminación del texto teatral. La cooperación textual del lector conversa con la imagen poética y contempla las pasiones humanas de un modo intenso, dando pie a lo que observa y a la comunicación que plantea el dramaturgo.

Así el texto dramático no solo juega con sus códigos simbólicos al interior de la obra dramática, sino que se recrea en las conexiones que establece también con el contexto del lector implícito dando pie a un interaccionismo simbólico que le brinda nuevas formas discursivas. Los actores mediáticos elaboran nuevos recorridos al espectador teatral que interactúa ya no solo con el texto, con el actor, sino con otras formas de arte que se incorporan al arte escénico, incluso se crea una museografía al interior del texto teatral. La pragmática y la semántica conviven directamente con la sociología, la



semiótica, la proxémica y la kinestesia a través de diversos planos escénicos estratégicamente elaborados. Esto deriva en una nueva forma de sintaxis teatral que impulsa la dramaturgia a nuevas estructuras narrativas. Para ponerla en práctica nuestro receptor implícito tendrá que poner a prueba sus competencias individuales: usar sus pensamientos creativos para gozar estéticamente con el espectáculo teatral, ser capaz de analizar las acciones en escena para elaborar una síntesis del mensaje y tener un pensamiento crítico que le permita jerarquizar o discriminar las situaciones expuestas. Y lo más importante será que debe ubicar su aprendizaje autónomo, ya que es él quien debe dar la significación y captar los símbolos culturales, además de que necesita comprender la transferibilidad de los signos en escena y trabajar de modo colaborativo con todo el mundo teatral, ya que su capacidad de solucionar problemas le permitirá ubicar la importancia de la obra observada en el contexto de la literatura dramática universal. Un nuevo tipo de receptor teatral creará el espectáculo con su actitud activa de escucha y de lectura.

Conclusión

La comunicación teatral es una forma de expresión humana que ha sido poco explorada desde el ángulo de las humanidades, ya que ha sido limitada a la observación de los críticos literarios. La semiótica de la cultura acorde con las condiciones de la función socio-comunicativa de Lotman abre nuevas vertientes para estudiar al teatro. Dado que las condiciones de lectura: el trato entre remitente y destinatario, el trato entre el auditorio y la tradición cultural, el trato del lector consigo mismo, el trato del lector con el texto, el trato del texto con el contexto cultural o el trato de un texto con un metatexto son variables que pueden ser observadas como parte del fenómeno artístico.





No obstante, el teatro al ser la base de cualquier otro medio de comunicación audiovisual como el cine, la radio, la televisión y el ciberespacio puede ofrecer herramientas de análisis efectivo para que se gesten producciones adecuadas a las unidades de tiempo, espacio y acción que fueron propuestas por Aristóteles desde La Poética.

Por lo tanto, el principio de cooperación en la comunicación teatral da sentido a las conversaciones teatrales: el teatro provoca al espectador por la semiología teatral a transgredir una norma, sancionar socialmente o abrir temas censurados o tabús al canalizarlos por la función lúdica del teatro. El juego de relaciones intertextuales operará cuando existan principios de núcleo, pausa, retrospección, prospección, carga, desambiguación, listado, repetición, progresión, no contradicción y de relación con la finalidad de establecer conexiones emocionales o racionales con la organización global del cuestionamiento teatral.

En síntesis, el teatro multimedia posee una estructura propia que no se limita al uso del video en la puesta en escena, sino que incorpora elementos de la dramaturgia, de la actuación y de la dirección escénica con la finalidad de ofrecer nuevos estímulos al receptor que se presenta en la sala teatral.





Bibliografía

- Calsamiglia, Helena y Tusón, Amparo. Las cosas del decir: Manual de análisis del discurso. Barcelona: Ariel, 2008.
- De Toro, Fernando. Semiótica del teatro. Argentina: Galerna, 1987.
- Brecht en el teatro hispanoamericano contemporáneo. Argentina: Galerna, 1987.
- “Ritmo y tecnología”. Intersecciones ensayos sobre teatro. Madrid: Revista TPT, 1999.
- Semiótica y recepción teatral. Dispositivo, vol. XIII, 2005, 33-35.
- Gubern, Roman. Del bisonte a la realidad virtual. Madrid: Alianza, 2000.
- Isser, Wolfgang. The act of Reading: a theory of aesthetic response. Baltimore: Hopkins University Press, 1978.
- Jauss, Hans. Por une esthetique de la reception. Francia: Gallimard, 1990.
- Lotman, Iuri. La semiótica de la cultura y el concepto de texto. España: Universidad de Granada, Revista Entretextos, 2003.
- Panofsky, Erwin. Estudios sobre iconología, Madrid: Alianza, 1972.
- El significado en las artes visuales, Madrid: Alianza, 1999.
- Partida, Armando. Modelos de acción dramática aristotélicos y no aristotélicos. México: UNAM, 2004.
- Pavis, Patrice. Performance Analysis: Space, Time, Action. USA: UCLA, Gestos 11, 1996.
- Tendencias Interculturales y práctica escénica. México: Gaceta. 1994.
- Tesis para el análisis del texto dramático. USA: UCLA. Gestos 17, 2002.
- Diccionario del Teatro. México: Paidós, 1980.
- Ubersfeld, Anne. Semiótica teatral. Madrid: Universidad de Murcia- Cátedra, 1989.